

ISSN 3034-4085

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

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск IX

Кемерово 2026

УДК 7
ББК 85
В42

Редакционная коллегия

- А. В. Шунков**, ректор Кемеровского государственного института культуры,
доктор филологических наук, доцент;
Н. В. Костюк, проректор по научной и инновационной деятельности
Кемеровского государственного института культуры,
доктор педагогических наук, профессор;
Н. С. Попова, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровского государственного института культуры,
кандидат искусствоведения, доцент (раздел 1);
А. А. Гук, профессор кафедры фотовидеотворчества
Кемеровского государственного института культуры,
доктор философских наук, доцент (раздел 2);
О. В. Дворовенко, заведующий кафедрой технологии документальных
и медиакоммуникаций Кемеровского государственного института культуры,
кандидат педагогических наук, доцент (раздел 3);
О. В. Ртищева, декан социально-гуманитарного факультета
Кемеровского государственного института культуры,
кандидат философских наук, доцент.

Ответственный редактор

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

Рецензенты:

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

В42 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве : сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова ; отв. ред.: Т. Ю. Казарина ; ред. Н. С. Попова; А. А. Гук; О. В. Дворовенко; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово : КемГИК, 2026. – Вып. IX. – 343 с.: ил. – Текст : непосредственный.

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

УДК 7
ББК 85

© Авторы статей, 2026
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2026

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 2025 году в России празднуют 80-летие Победы в Великой Отечественной войне. В этом же году в научном сообществе особенно актуально стала звучать проблематика внедрения новых технологий в различные отрасли экономики и социально-культурной сферы. Эти два, казалось бы, противоположные события определяют траекторию развития научной мысли. Современные российские ученые обратили свое внимание на исследование актуальных вопросов культуры и искусства через призму традиционных для России ценностных установок. Невидимая ранее преемственность системы ценностей послевоенного времени стала очевидной при анализе процессов в отечественной художественной культуре 1990–2020-х годов. Технологическое развитие в институциональных и индивидуальных практиках позволяет наметить перспективы развития таких отраслей социокультурной сферы, как художественное образование и креативная экономика. Таким образом, полярные, на первый взгляд, тематические блоки объединяются идеей развития как внешнего (технологического) контура, так и внутренней содержательной наполненности современной отечественной культуры.

В сборник научных статей по итогам прошедшей в октябре 2025 года ежегодной Международной научно-практической конференции «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» вошли статьи ученых из городов России, Китая и Узбекистана. Ведущие специалисты в области изобразительного, декоративно-прикладного искусства, дизайна и искусства медиа из разных городов России обозначили наиболее актуальные сферы применения теоретических и прикладных исследований.

Первый раздел «Теоретические и практические аспекты современного изобразительного искусства» посвящен исследованию художественных тенденций в региональном искусстве 1980–2020-х годов. Авторы статей рассматривают вопросы взаимосвязи фигуративного и абстрактного искусства, символику художественного образа, а также технологические аспекты создания художественных произведений. В раздел вошла статья исследователя из Китая, в которой рассмотрено сочетание традиционных культурных символов Китая с современными художест-

венными формами. Завершает раздел статья, раскрывающая особенности промпт-инжиниринга как нового композиционного метода в визуальном искусстве.

Второй раздел «Теоретические и практические аспекты современного дизайна, декоративно-прикладного искусства и экранных искусств» посвящен творческим проблемам воплощения визуальных образов в графическом и пространственном дизайне, а также в такой специфической области, как инклюзивный дизайн, который рассматривается через призму использования искусственного интеллекта (ИИ), а также AR-технологии дополненной реальности в книжном дизайне. Особое внимание в данном разделе уделяется различным аспектам сохранения и передачи культурно-исторического наследия с помощью внедрения новых творческих проектов в области декоративно-прикладного искусства, а также сохранения и развития традиций народных промыслов Сибирского региона. Состояние экранных искусств рассматривается через анализ многолетних итогов Международного фестиваля документальных фильмов «Встречи в Сибири», посредством изучения тенденций в процессе создания современных фильмов-портретов, а также через осмысление феномена наставничества в сфере экранного творчества. Кроме этого исследуется опыт любительской фотостудии «Время» Омской области и выявляются художественно-творческие стратегии, используемые при воплощении экранных реалити-шоу.

Третий раздел «Медиакоммуникации и медиатизация учреждений культуры» посвящен исследованию двух основных аспектов: использование технологий искусственного интеллекта в деятельности учреждений культуры и создание цифрового контента. Дискуссионными оказываются правовые вопросы применения искусственного интеллекта в учреждениях культуры, а также расширения форм библиотечно-информационного обслуживания. Цифровой контент рассмотрен с позиций его трансляции – форм представления, использования современных способов его продвижения, а также сохранения в медиасреде.

Расширяются и укрепляются научные связи Кемеровского государственного института культуры с учреждениями высшего образования Рос-

сийской Федерации. В конференции принимали участие более 150 человек из России, Китая, Белоруссии и Узбекистана. Широко представлена география городов России и зарубежья – Москва, Луганск, Екатеринбург, Челябинск, Тюмень, Омск, Новосибирск, Томск, Кемерово, Прокопьевск, Красноярск, Барнаул, Тулун, Иркутск, Минск, Могилев, Чанчунь, Ташкент и др.

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

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

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.033

ВЛИЯНИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ, СФОРМИРОВАННЫХ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ, НА ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПОСЛЕВОЕННОМ ИСКУССТВЕ

Салагаева Александра Сергеевна, главный специалист по выставочной деятельности, Кузбасский центр искусств; магистрант 3-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sanchunja@gmail.com

Искусство – это зеркало эпохи, отражающее самые глубинные переживания, надежды и трагедии человечества. Великая Отечественная война стала рубежом, определившим трансформацию советского искусства. Если довоенный период характеризовался идеологией соцреализма, то после 1945 года в творчестве художников усилились темы героизма, жертвенности, памяти и новой мирной жизни. Эти ценности легли в основу послевоенного искусства, отражая коллективную травму и надежду на возрождение.

Целью данного исследования является анализ влияния ценностных ориентиров, сформированных в годы Великой Отечественной войны, на развитие и формирование художественных образов и смыслов в послевоенном изобразительном искусстве Советского Союза. В рамках работы ставится задача выявить ключевые ценностные установки, возникшие во время войны, определить их трансформацию и интеграцию в художественную практику послевоенного периода, а также проследить, каким образом эти ценности влияли на содержание, композиционные приёмы и эстетические особенности произведений изобразительного искусства.

Ключевые слова: аксиология, искусство Великой Отечественной войны, искусство специальной военной операции, художественный образ.

INFLUENCE OF VALUE ORIENTATIONS FORMED DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR ON FORMING CULTURAL MEANINGS AND ARTISTIC IMAGES IN POST-WAR ART

Salagaeva Aleksandra Sergeevna, Chief Exhibition Specialist, Kuzbass Art Center; the 3rd year Master's student, Department of Cultural Studies, Philosophy, and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sanchunja@gmail.com

Art is a mirror of the era, reflecting humanity's deepest experiences, hopes, and tragedies. The Great Patriotic War became a turning point that defined the transformation of Soviet art. While the pre-war period was characterized by the ideology of socialist realism, after 1945, themes of heroism, sacrifice, memory, and a new peaceful life became more prominent in artists' work. These values formed the foundation of post-war art, reflecting collective trauma and the hope for rebirth.

The aim of the study is to analyze the influence of value orientations formed during the Great Patriotic War on developing and forming artistic images and meanings in post-war visual art in the Soviet Union. The author identifies key value systems that emerged during the war; determines their transformation and integration into artistic practice in the post-war period; and traces how these values influenced the content, compositional techniques, and aesthetic qualities of works of art.

Keywords: axiology, art of the Great Patriotic War, art of special military operation, artistic image.

События, произошедшие в военные годы, не только изменили социально-политический ландшафт СССР, но и переформатировали систему ценностей, которая стала фундаментом для послевоенного искусства. Если в довоенный период соцреализм концентрировался на образах «счастливого будущего» и трудового подвига, то после 1945 года в живописи, графике и скульптуре на первый план вышли аксиологические доминанты – жертвенность, память, стойкость и возрождение. Эти категории формировали новый визуальный язык, где личная трагедия сочеталась с коллективным мифом о Победе.

Война стала катализатором для рассмотрения ряда ключевых ценностей, которые легли в основу послевоенной культурной матрицы – совокупности базовых ценностей, представлений и стереотипов, которые

определили мировоззрение и поведение людей в обществе. Искусство должно было помочь обществу справиться с колоссальной травмой, преобразуя хаос и ужас войны в упорядоченную систему героических символов и жизнеутверждающих нарративов. Как отмечает культуролог Э. В. Соколов, «послевоенное искусство взяло на себя миссию не столько отражения реальности, сколько ее исцеления. Через создание позитивных, идеализированных образов будущего оно компенсировало тяготы настоящего, предлагая обществу культурный проект восстановления не только городов, но и души» [3, с. 23].

Послевоенная эпоха представляет собой уникальный период, когда искусство, преломляя коллективную травму и эйфорию Победы, сформировало новый культурный код, основанный на ценностях военного времени. Особую значимость это осмысление приобретает в контексте современной исторической ситуации, когда российское общество и культура вновь обращаются к осмыслению феномена военного опыта в период специальной военной операции.

В первые послевоенные годы в советском искусстве доминировала тема триумфа и героики. Ярчайшим примером является полотно Александра Лактионова «Письмо с фронта», 1947 (см. Прил., рис. 3.). Картина, кажущаяся бытовой сценой, на деле является глубоким аксиологическим высказыванием. Она визуализирует ценность жизни, надежды и связи. Солнечный свет, заливающий комнату, читающая письмо семья – все это воплощает долгожданный мир. Как отмечает искусствовед В. А. Ляшин, «Лактионов изображает не просто быт, а бытие, освещенное высшим смыслом – смыслом Победы, возвращения к жизни. Письмо здесь не просто весточка, а сакральный объект, символ преодоления смерти» [2, с. 43]. Успех данной картины у зрителя был обусловлен не идеологической составляющей, а «голодом по правде», который испытывали люди после войны. Лактионов дал им эту правду в максимально осязаемой, почти тактильной форме. Таким образом, «Письмо с фронта» Лактионова, выходя за рамки бытового жанра, стало художественным воплощением общенародных эмоций послевоенного времени, предложив зрителю не идеологический лозунг, а глубоко личную, осязаемую и потому всенародно понятную формулу мира и надежды.

Ценность жертвенности и памяти получает мощное выражение в скульптуре. Работа Евгения Вучетича «Воин-освободитель» (1949) в Трептов-парке и установленная копия в городе Кемерово – это не просто памятник, это сложный образ. Солдат с ребенком на руках и мечом, разру-

бающим свастику, соединяет в себе идеи жертвенности, милосердия и освобождения. Образ воина-освободителя синтезировал две ключевые для народного сознания ценности: готовность к самопожертвованию и утверждение жизни. Меч в его руке – не орудие мести, а символ защиты, что кардинально меняет семантику героизма. Вучетич создал не просто монумент, а вневременной символ, в котором героизм проявляется не через разрушение, а через спасение, что делает образ воина-освободителя духовной доминантой народной памяти о войне.

Особое место занимает ценность человеческого достоинства, проявленного в нечеловеческих условиях. Эта тема найдет свое полное воплощение позже, в искусстве «сурового стиля», но ее истоки видны уже в послевоенных работах. Например, в картине Сергея Герасимова «Мать партизана» (1943–1950), где главной становится не физическая мощь, а сила духа, нравственная стойкость, противопоставленная грубой силе врага.

К середине 1950-х годов в искусство начинает активнее проникать тема рефлексии. Картина Татьяны Яблонской «Хлеб» (1949), при всей своей кажущейся идиллии, является гимном ценности мирного труда. Это труд, лишенный принуждения, труд как созидание и основа жизни, что было прямым отрицанием опыта войны и разрухи. Искусствовед А. А. Каменский называет это полотно «манифестом послевоенного жизнестроительства, где коллективный труд обретает черты почти что священнодействия, возвращающего миру утраченную гармонию» [1]. Произведение Яблонской знаменует важный сдвиг в художественном сознании: от героики подвига на войне – к поэтизации созидательного труда, который становится новой духовной и этической основой для восстановления мира и человеческой души.

В скульптуре возвращение к прежней жизни выражалось в образах скорбящих матерей и воинов-победителей, чьи тела несут на себе следы перенесенных страданий, но дух которых не сломлен. В живописи, как уже упоминалось, эта ценность воплощалась в сценах возвращения к мирной жизни, где каждый предмет, каждый луч солнца обретал сакральный смысл.

Ценность памяти и скорби была институционализирована в форме мемориальных комплексов. Мемориал в Трептов-парке работы Е. Вучетича – это не просто памятник, это сложный культурный текст, ориентированный на будущие поколения. Он транслирует идею о том, что память о жертве является основанием для морального права на мир и будущее.

Искусствовед М. А. Чегодаева пишет: «Советские военные мемориалы стали новым типом светского святилища, где место религиозной символики заняла символика героическая, а ритуал религиозного поминовения был замещен ритуалом гражданским – возложением цветов и минутой молчания» [4, с. 67].

Ценность мирного труда и созидания как антитеза войне стала центральной для картин, которые, однако, были наполнены глубоким идеологическим содержанием. Труд в произведениях А. Пластова или Т. Яблонской – это не просто коллективная деятельность людей, это метафизическое действие, возвращающее миру утраченный порядок и смысл.

Проводя исторические параллели, можно выявить процессы формирования новых ценностных ориентиров и их современного художественного осмысления. Сегодня мы наблюдаем схожие механизмы воспроизводства культурных ценностей, но работающие в условиях цифровой эпохи и фрагментированного информационного пространства.

Ценность памяти сегодня приобретает новые формы. Если после Великой Отечественной войны память была монументальной и централизованной, то сегодня она становится сетевой и персонализированной. Художественные образы, посвященные павшим, – это не только бронзовые монументы, но и цифровые галереи, граффити, арт-объекты, создаваемые по инициативе снизу. Ценность жертвенности также переосмысливается. В современном искусстве, связанном с СВО, акцент смещается с абстрактного подвига на мотив осознанного выбора и добровольного служения. Герой – это профессионал, волонтер, человек, сделавший нравственный выбор в условиях сложной, неоднозначной реальности.

Эволюция памяти и художественного осмысления подвига, о которых шла речь выше, находит свое прямое и конкретное воплощение в живописных полотнах. Если современная память действительно стала сетевой и персонализированной, а герой – ближе и человечнее, то картина Евгении Юмановой «Между боями», 2025 (см. Прил., рис. 5) является зримым манифестом этого нового подхода. Она переносит нас из пространства теоретических рассуждений в сердцевину современного военного опыта, показывая, как абстрактные категории – сетевая поддержка, добровольный выбор, эмоциональное выгорание – претворяются в реальные, наполненные глубоким психологизмом сцены солдатского быта.

Суровые будни солдат специальной военной операции истощают их не только физически, но и морально, погружая в бездну испытаний. Редкие минуты отдыха становятся для них настоящей отдушиной, позволяя

хотя бы на мгновение воссоединиться с родными и близкими в мире снов, где царит спокойствие, а не хаос войны. В эти долгожданные мгновения покоя лица бойцов, уставших от лишений, отражают не только физическое истощение, но и искру надежды, ведь рядом с ними лежат письма от родных – символы любви и поддержки, которые согревают сердца даже в самые мрачные времена.

Опираясь спинами на стену, находясь рядом с товарищами, они ищут не только физическую опору, но и эмоциональную, находя утешение друг в друге. На стене позади них прикреплены детские рисунки – яркие, наивные и полные жизни, напоминающие о доме, беззаботном детстве и о тех, кто с нетерпением ждет их возвращения. Эти рисунки становятся символами надежды и невидимой связи с теми, кто остался вдали от фронта, напоминая о том, что любовь и поддержка способны преодолеть любые расстояния.

Картина Евгении Юмановой «Между боями» запечатлевает не только физическую реальность войны, но и глубокие человеческие чувства, показывая, что даже в самые трудные времена, когда мир рушится, надежда и связь с близкими остаются теми светилами, которые ведут к жизни и возвращению домой.

Если провести сопоставление картин А. Лактионова «Письмо с фронта» и Е. Юмановой «Между боями», раскрываются два разных, но взаимосвязанных лика войны: ожидание мира и существование внутри него. Полотно Лактионова, созданное после Победы, – это гимн обретенному миру, где сакральное письмо с фронта становится поводом объединения семьи и символом свершившегося возвращения к жизни. Солнечный свет, заливающий комнату, олицетворяет собой это долгожданное умиротворение и торжество.

В отличие от него, картина Е. Н. Юмановой погружает зрителя в самую гущу военного конфликта. Здесь письма и детские рисунки не вестники окончания испытаний, а жизненно важные источники духовной поддержки в настоящем. Они служат хрупкими, но нестигаемыми символами надежды, которые помогают истощенным бойцам сохранить человечность. Если произведение А. Лактионова выполняло исцеляющую миссию, создавая идеализированный образ грядущего покоя, то работа Е. Юмановой фиксирует суровую психологическую правду войны, показывая, как дух выживает в кромешном аду.

Таким образом, оба произведения говорят на универсальном языке любви, связи с близкими и веры. Но если у А. Лактионова надежда – это

уже свершившаяся радость, то у Е. Юмановой – это внутренний огонек, который бойцы бережно хранят, чтобы выжить и дойти до своего «письма с фронта».

Мы уже рассматривали, как искусство говорит о войне через призму надежды и связи с близкими, обращаясь к сиюминутному переживанию бойца (как в работе Е. Юмановой) или к светлой ноте ожидаемого мира (как у А. Лактионова). Теперь обратимся к более глубоким, философским пластам памяти. Картины Бориса Неменского и Натальи Бобровой позволяют проследить, как личный, «окопный» опыт трагедии и подвига объединяется в вечные, общенациональные символы. Этот путь – от конкретной «безымянной высоты» до метафизического «неизвестного солдата» – раскрывает саму механику исторической памяти, показывая, как частная боль претворяется в коллективное поминовение, а человеческая судьба обретает бессмертие в культуре.

Картина Б. М. Неменского «Безымянная высота», 1962 (см. Прил., рис. 4) – это глубоко психологическое и философское произведение, которое совершило значительный поворот в батальном жанре, переместив фокус с внешнего героизма на внутренний мир солдата.

Б. Неменский отказывается от пафоса и триумфа. Его картина – о цене. О цене жизни, отданной за безымянный клочок земли. Героизм здесь – не в эффектном жесте, а в молчаливом исполнении долга, в способности выстоять и сохранить человечность среди ужаса. Это «героизм выживания». «Безымянная высота» – это не просто топографическая деталь. Это символ всей войны, где тысячи таких высот, переправ, деревень были оплачены жизнями неизвестных солдат. Картина возводит частный эпизод в ранг вечного памятника всем, кто пал в безымянных боях.

«Безымянная высота» Б. М. Неменского – это реквием по павшим и гимн стойкости выживших. Это картина не о войне-подвиге, а о войне-трагедии, увиденной глазами самого солдата. Она открыла в советском искусстве тему «окопной правды», где главным становится не социальный пафос, а общечеловеческие ценности: жизнь, смерть, память и цена, заплаченная за мир.

Подобный художественный взгляд на войну, предложенный Б. М. Неменским, становится отправной точкой для рождения масштабного общенационального символа. Картина «Безымянная высота» идет еще дальше «окопной правды», обнажая ее страшную, всечеловеческую суть: перед нами не просто два погибших солдата, а два врага, навеки соединенные общей жертвой на безымянном клочке земли. Борис Неменский поднимает

ется над идеологическим противостоянием, чтобы показать общую трагедию и цену, заплаченную обеими сторонами. Именно из этой горькой правды о цене, общей для всех, вне зависимости от принадлежности, и вырастает следующий шаг в осмыслении наследия войны – собирательный образ, в котором личные трагедии миллионов сливаются воедино. Именно здесь, на стыке этой всеобщей скорби и коллективного сознания, возникает фигура Неизвестного Солдата, чья судьба является одновременно и частной историей, и достоянием всей нации, символом жертвы, преодолевшей разделения.

Термин «Неизвестный Солдат» существует в двух контекстах, каждый из которых несет в себе глубокий смысл. С одной стороны, он является частью обширной культуры, системы ценностей, ритуалов и символов, охватывающих всю страну. С другой стороны, в более интимном, человеческом масштабе, Неизвестный Солдат – это миллионы личных историй, как рассказанных, так и оставшихся в тени, восстановленных и утраченных. Эти истории о Неизвестных Солдатах принадлежат не только государству, но и каждому отдельному человеку, создавая неразрывную связь между ними и формируя самосознание каждого из нас.

Образ Неизвестного Солдата неразрывно связан с еще одним символом – неугасающим Вечным огнем. Этот огонь, как символ памяти, горит в сердцах людей, являясь важнейшим знаком, признанным как официальной, так и народной культурой. Он напоминает нам о тех, кто отдал свои жизни, о тех, чьи имена остались неизвестными, но чьи жертвы навсегда вписаны в историю.

Таким образом, «Неизвестный Солдат» становится не просто символом жертв войны, но и метафорой человеческой судьбы, отражающей трагедию и величие каждого, кто сражался за свою страну. В этом контексте заключается осознание, что за каждым именем, за каждым лицом стоит уникальная история, полная надежд, страданий и мечтаний. И в этом драматическом единстве мы находим не только горечь утрат, но и силу памяти, которая связывает поколения, напоминает нам о том, что даже в самых темных уголках истории свет человеческой души способен гореть ярко, как Вечный огонь, освещая путь к будущему.

Сопоставление картин Б. М. Неменского «Безымянная высота» и Н. О. Бобровой «Неизвестному солдату», 2023 (см. Прил., рис. 2) раскрывает эволюцию памяти о войне – от личного переживания к общенациональному символу. Полотно Бориса Неменского показывает момент рефлексии на поле боя, где героизм лишён пафоса и проявляется в способности сохранить человечность среди ужаса. Художник создаёт «окоп-

ную правду» – конкретный эпизод, наполненный психологизмом и тихой скорбью. Наталья Боброва осмысляет эту тему на уровне метафизики памяти. Её Неизвестный Солдат – это уже не конкретный боец, а собирательный образ, объединяющий миллионы судеб. Если у Б. Неменского высота безымянна, но солдаты – реальны и узнаваемы, то у Бобровой акцент смещается на самую неизвестность как символ всеобщей жертвы.

Эволюция от «Безымянной высоты» к «Неизвестному Солдату» показывает путь от конкретного военного опыта к его символическому осмыслению. Вместе они создают полную картину исторической памяти: личная боль, преобразованная в вечное общественное поминовение, где безымянный солдат обретает бессмертие в коллективном сознании нации.

Этот анализ эволюции памяти, проделанный на основе изучения изобразительного искусства, отображающего события двух военных конфликтов, позволяет увидеть не только различия, но и глубокую преемственность. Если Б. М. Неменский и Н. О. Боброва показывают путь от личной трагедии к общенациональному символу, то сопоставление А. Лактионова и Е. Юмановой раскрывает иную, но столь же важную грань: неизменность внутреннего мира человека на войне, вне зависимости от эпохи. Объединяет же все четыре образа сквозной мотив «окопной правды» – будь то философское осмысление цены подвига у Б. Неменского, метафизика памяти у Н. Бобровой, ожидание мира у А. Лактионова или сиюминутная психологическая правда выживания у Е. Юмановой. Все они, каждый на своем уровне, говорят об одном: о хрупкости человеческой жизни перед лицом войны и о той духовной силе – надежде, связи с близкими, памяти, – что позволяет эту жизнь отстоять.

Если образ Неизвестного Солдата у Н. О. Бобровой представляет собой обобщение, вершину символизации памяти, то в ее же диптихе «Бессмертный полк», 2023 (см. Прил., рис. 1), мы видим, как эта абстрактная символика обретает конкретные, живые черты. Здесь память совершает обратный путь – от общенационального символа к личности, от безликой жертвы к персональной судьбе. Эта работа становится следующим витком в осмыслении темы: она не отрицает символический универсум «Неизвестного Солдата», а наполняет его миллионами имен, демонстрируя, как коллективное поминовение вновь становится личной, семейной историей, замыкая тем самым круг исторической памяти.

Диптих представляет собой две взаимосвязанные композиции, являющиеся ярким примером художественного осмысления исторической памяти и преемственности поколений в современной русской культуре.

Каждая часть произведения подчеркивает особую значимость трагедий, объединяющих прошлое и настоящее, создавая визуальную метафору единства и вечности народного духа.

Первая часть диптиха демонстрирует солдат Великой Отечественной войны, бережно держащих портрет нашего современника – участника боевых действий на полях специальной военной операции. Этот образ символизирует уважение и благодарность ветеранов к потомкам, продолжающим дело защиты Родины.

Вторая часть картины представляет противоположную ситуацию: современные военнослужащие несут портрет ветерана, подчеркивая важность передачи опыта и мудрости от старших к младшим. Здесь художник акцентирует внимание на взаимном уважении и почитании между поколениями, демонстрируя непрерывность исторического процесса и единство народа перед лицом испытаний.

Диптих Натальи Бобровой «Бессмертный полк» – художественное свидетельство глубокой связи между прошлым и настоящим, выраженной языком искусства. Данное произведение демонстрирует, как ценностные ориентиры, сформированные в годы Великой Отечественной войны – жертвенность, преемственность поколений и коллективная память – не только сохраняются, но и активно переосмысливаются в современном искусстве.

Художница трансформирует абстрактные ценности в мощный визуальный образ, создавая диалог между эпохами. Диптих иллюстрирует, что такие понятия, как «героизм», «защита Отечества» и «память», не являются застывшими историческими категориями. Они живут и наполняются новым смыслом в контексте современных событий, обеспечивая непрерывность культурных и духовных смыслов. Таким образом, работа Натальи Бобровой не просто визуализирует преемственность, а доказывает, что искусство выступает главным посредником в передаче и актуализации ценностных кодов от прошлого к будущему.

Проведенный анализ наглядно демонстрирует, что ценностные ориентиры, сформированные Великой Отечественной войной, не только стали фундаментом для послевоенного искусства, но и продолжают выступать в качестве живого, динамичного кода русской культурной идентичности. Искусство, выполнив свою первоначальную терапевтическую и мифотворческую миссию по «исцелению» травмы через героические символы (Е. Вучетич, А. Лактионов) и гимны мирному труду (Т. Яб-

лонская), постепенно углубилось к «окопной правде» (Б. Неменский), где на первый план вышли различные категории жизненных ценностей, жертвы и внутреннего мира человека.

Этот путь – от личного переживания к общенациональному символу – раскрывает диалектику исторической памяти. С одной стороны, мы наблюдаем движение к метафизическому обобщению, к образу Неизвестного Солдата (Н. Боброва), который становится вечным символом коллективной жертвы. С другой – в современную эпоху, с ее сетевым и персонализированным характером памяти, происходит обратный процесс: символическое наполняется конкретикой, как в диптихе «Бессмертный полк», где память возвращается к лицу, к имени, к семейной истории, замыкая тем самым круг между личным и всеобщим.

Сопоставление художественных образов двух эпох – Великой Отечественной войны и специальной военной операции – выявляет не разрыв, а глубокую преемственность. Универсальный язык любви, связи с близкими и веры, звучащий в «Письме с фронта» А. Лактионова и в сценах «Между боями» у Е. Юмановой, подтверждает неизменность внутреннего мира человека перед лицом войны. Таким образом, искусство выступает главным механизмом трансляции и актуализации ценностных кодов. Оно доказывает, что такие категории, как жертвенность, память, стойкость и преемственность поколений, не являются застывшими догмами, но постоянно переосмысливаются, оставаясь духовной основой, которая позволяет сохранить себя в истории, черпая силы в прошлом для осмысления настоящего и будущего.

Литература

1. Каменский А. А. Романтический монтаж: Судьбы художественного сознания в советской живописи 1930-х – начала 1950-х годов. – М.: Советский художник, 1989. – 320 с.
2. Лентяшин В. А. Проблемы героя и героического в советском искусстве периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет // Искусство и война. – СПб.: Аврора, 2005. – С. 40–58.
3. Соколов Э. В. Культура и личность. – Л.: Наука, 1972. – 228 с.
4. Чегодаева М. А. Соцреализм: мифы и реальность / М. А. Чегодаева. – М.: Захаров, 2003. – 216 с.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА СИБИРИ

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

Статья посвящена характеристике этапов развития абстрактного искусства в городах Сибири. Автор предложил систематизировать собранный материал о биографиях художников по нескольким критериям: региону проживания, дате рождения, принадлежности к направлениям абстракционизма и периоду обращения к абстрактному искусству. В результате структурирования материала по указанным критериям автор статьи сделал вывод об этапах развития абстрактного искусства в Сибири, обосновал фактами локальные и общесибирские тенденции. Анализируя направления абстракционизма в Сибири, автор статьи проводит сравнение с периодами развития мирового абстракционизма и отмечает взаимосвязь беспредметности с общественно-политической и культурной повесткой в странах Европы, США и России. Итогом статьи стал вывод о миметических качествах сибирского абстракционизма.

Ключевые слова: абстрактное искусство Сибири, беспредметное искусство, периоды в истории искусства, миметическая абстракция.

THE STAGES OF DEVELOPMENT OF ABSTRACT ART IN SIBERIA

Popova Natalya Sergeevna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

The article considers the characteristics of the stages of development of abstract art in Siberian cities. Moreover, the author proposes to systematize the collected material of the artists' biographies using the following criteria: the region of residence, the date of birth, belonging to the directions of abstractionism and the period of appeal to abstract art. As a result of structuring

the material according to these criteria, the author concludes about the stages of development of abstract art in Siberia; and states local and all-Siberian trends with facts. Analyzing the trends of abstractionism in Siberia, the author compares them with the periods of development of global abstractionism and notes the relationship between non-objectivity and the social and political and cultural agenda in Europe, the United States, and Russia. The article concludes with a discussion of the mimetic qualities of Siberian abstractionism.

Keywords: abstract art of Siberia, non-objective art, periods in the history of art, mimetic abstraction.

Абстрактное искусство в Сибири возникло значительно позже первого явления абстрактного искусства в Москве и Санкт-Петербурге. Если московские и ленинградские художники, экспериментируя с абстрактным образом в 1950–60-е годы, опирались на опыт русских авангардистов, то в Сибири первые абстракционисты заявили о себе в 1970–80-е годы. Казалось бы, строить какую-то серьезную периодизацию развития абстрактного искусства в Сибири еще рано. Однако с 1980-х до середины 2020-х годов абстрактное искусство в городах Сибири пережило бурный рост. Локальные группы художников опираются на общие идеи и близкую визуальную эстетику беспредметности. Исторические рамки развития абстрактного искусства, а также особенности локальных явлений абстракционизма в Сибири обнаруживают себя в результате анализа биографических данных сибирских художников.

Для систематизации абстрактного искусства Сибири был составлен биографический справочник. Для подготовки справочника были использованы материалы словаря-указателя «Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв.» В. Ф. Чиркова, а также альбом-справочник М. Ю. Чертовой «Художники Кузбасса. 1957–2012» [1; 2]. Большую помощь в систематизации информации о сибирском абстракционизме оказали художники из разных сибирских городов: О. М. Кошелева, М. В. Паршиков, Ю. В. Аверин и другие.

В альбоме-справочнике представлено 96 художников из городов Западной и Восточной Сибири. Кемерово представлено 12 авторами, Новокузнецк – 11 живописцами. Абстрактное искусство Омска и Новосибирска представляют по 20 художников. От Красноярска в справочник вошло 8 художников. Алтайский край представляют 7 художников-абстракционистов. От Томского художественного сообщества в справочник включены имена 5 художников. Иркутск представлен 13 именами.

По возрастным и поколенческим критериям выявляется определенная тенденция. Ю. И. Прейсс (1.09.1904–2.02.1984) – самый старший из вошедших в справочник художников. Он был воспитан в традиции европейского модернизма и обратился к абстракции в графике позднего периода. Следующее поколение художников представляют Н. Д. Грицюк (10.02.1922–28.05.1976) и А. Г. Поздеев (27.09.1926–12.07.1998). Эти художники участвовали в Великой Отечественной войне. Их путь в искусство был долгим. Н. Д. Грицюк поддерживал дружеские отношения с вдовой Л. М. Лисицкого Софи Кюпперс и их сыном Йеном. Эта дружба и широкий кругозор позволили Н. Д. Грицюку приобщиться к поэтике русского авангарда. А. Г. Поздеев обращался к искусству европейского модернизма посредством книг, каталогов и публикаций в журналах. Примечательно, что влияние русского авангарда и европейского модернизма в произведениях Н. Д. Грицюка и А. Г. Поздеева отчетливо не проявляется. Также в 1920-е годы родился барнаульский художник А. П. Фризен (29.10.1929–22.10.2019). Для искусства Алтая А. П. Фризен стал одним из образцов формотворческого поиска постсоветского искусства.

Из включенных в справочник художников-абстракционистов пять живописцев являются представителями поколения «детей войны»: В. М. Квасов (1937–2006), И. И. Филичев (8.03.1937–24.08.2021), В. Г. Смагин (14.07.1937– 9.12.2015) Н. А. Ротко (13.09.1944 – 19.05.2021), В. С. Бухаров (род. 16.12.1944). Во второй половине 1940-х годов родилось 8 сибирских абстракционистов: Н. И. Рыбаков (род. 23.05.1947), А. В. Суслов (род. 5.09.1947) и А. С. Макеев (род. 22.03.1949), В. Г. Бугаев (род. 1948), З. П. Рубан (род. 1949), Л. Н. Пастушкова (род. 30.05.1947), В. И. Степаненко (род. 28.07.1948), Н. П. Мигулин (13.11.1948 – 9.02.2017). Некоторые из перечисленных авторов для своих регионов фактически так же, как и А. Г. Поздеев и Н. Д. Грицюк, стали первопроходцами абстракционизма. Н. И. Рыбаков и А. В. Суслов стали лидерами «сибирской неоархаики». В. Г. Бугаев и З. П. Рубан впоследствии явились знаковыми фигурами в творческих объединениях 1990-х годов.

Следующий всплеск интереса к абстракционизму случился у поколения сибирских художников, родившихся в 1950-е годы. В справочнике представлено 39 имен художников-абстракционистов, чей год рождения приходится на 1950-е годы. В 1960-е годы родилось 19 сибирских абстракционистов. Некоторые из художников, рожденных в 1950–60-е годы, обратились к абстракционизму в 1990-е годы, в рамках подъема молодеж-

ных неформальных творческих объединений. Но художники этого же поколения обращались к абстракции позже, в 2000 и 2010-е годы, в результате индивидуальной творческой траектории развития.

К поколению 1970-х годов относится 11 художников. Они обращались к абстракционизму в разные периоды своего творчества: Л. В. Базина (12.09.1970 – 06.09.1999), с. В. Беспмятных (1970 – 4.06.2022), П. А. Павлов (род. 1970), Я. Г. Богданова (род. 20.03.1971), Г. А. Буреев (род. 11.06.1973), Н. А. Довнич (род. 30.12.1976), Н. С. Зайков (род. 5.03.1978), М. А. Быкова (род. в 1978), Н. А. Тайиров (род. 4.05.1978), А. Е. Гурова (род. 9.10.1978), Д. А. Бурлак (род. 27.06.1979). Все упомянутые авторы получили образование в художественных колледжах и вузах Сибири. Следует также отметить, что для большинства перечисленных авторов абстрактное искусство не является единственным направлением в творчестве. Скорее, наоборот, большая часть этих авторов развивает как фигуративную, так и нон-фигуративную живопись (Н. А. Довнич, Н. А. Тайиров, с. В. Беспмятных, Д. А. Бурлак). А для некоторых из этих художников характерно эпизодическое обращение к беспредметности (Н. С. Зайков, А. Е. Гурова, Г. А. Буреев).

Молодые сибирские абстракционисты представлены двумя поколенческими группами. В 1980-е годы родилось 6 художников-абстракционистов. Трое художников представляют Иркутск: Г. В. Свердлов (род. 10.10.1981), с. С. Жгилёв (род. 5.10.1989), А. Н. Ижганайтене (род. 17.05.1985). Двое – Е. В. Чепис (род. 24.10.1985) и В. А. Суслов (род. 18.04.1987), представляют Новокузнецк, а один – Ю. В. Аверин (род. 6.03.1989) живет и работает в Красноярске. В 1990-е годы родились кемеровский художник Д. С. Апанасов (род. 15.01.1992) и омская художница П. Е. Заремба (9.01.1997).

Развитие абстрактного искусства в Сибири имеет вполне четкую хронологию. Во второй половине 1960-х годов к абстракционизму обратился Н. Д. Грицюк. В 1980-е годы к беспредметному искусству обратилось сразу восемь художников. Для А. Г. Поздеева создание абстрактного образа в серии его работ на библейскую тематику стало новым этапом эволюции. Для Ю. И. Прейсса обращение к беспредметным композициям в какой-то степени стало вынужденной мерой. Художник терял зрение, а яркие цвета масляной пастели позволяли продолжать работать. Для молодых омских художников творческого объединения «ЭХО» К. Г. Грабовского, М. К. Герасимова, В. Г. Бугаева, А. В. Агафонова, А. Г. Дисавенко (Май) создание абстрактных произведений стало символом освобождения

от советских взглядов на искусство. А. А. Семенов из Усолья-Сибирского постигал мир абстракционизма, движимый личным интересом к искусству.

В 1990-е годы к абстракционизму обратилось девятнадцать сибирских художников. Практически во всех сибирских городах развивается неофициальное молодежное искусство. Часто молодые художники используют в своем творчестве язык абстракции. В это же самое время зарождается идея общего для Сибири художественного направления «сибирская неоархаика». Следует отметить, что в конце 1980–90-х годов в российском искусстве возникла возможность развивать арт-рынок с помощью частной инициативы. Во всех сибирских городах появились частные галереи, которые стали влиять на вкусы общества и развивать художественную жизнь региона. В российской художественной культуре набирала популярность идея безграничности искусства глобального мира. Эта идея оказывала воздействие на сибирское искусство. Абстракционизм воспринимался как язык международного общения мирового искусства.

Направленность сибирского искусства на соответствие мировым тенденциям продолжилась в 2000-е годы. Первое десятилетие XXI века ознаменовано большими выставочными проектами, посвященными изучению и творческому переосмыслению первобытного искусства Сибири. Продолжили работать художники, которые начинали свой творческий путь в молодежных группах 1990-х годов. Часть живописцев обратилась к абстракции в 2000-е годы в результате трансформации собственного творческого метода. В целом в 2000-е годы к беспредметному искусству обратились 37 художников.

В 2010-е годы к абстракционизму пришли 25 сибирских художников. Язык беспредметности начали осваивать художники, рожденные в 1970–80-е годы. Треть художников из числа тех, кто обратился к беспредметности в 2000-е годы, представляют поколение, рожденное в 1950–60-е годы. Для них обращение к беспредметности – этап личной траектории творческого развития.

В текущее десятилетие наблюдается повышенный интерес к молодежному искусству. Отсутствие границ в постижении информации о мировом искусстве приводит к разнонаправленности и универсальности молодежного искусства сибирских регионов. Если для 1990-х годов абстракционизм выступал в роли международного языка искусства, то в 2020-е годы в роли такого международного языка выступает уличное искусство с его ярко выраженной социальной повесткой, равенством фигуративности и беспредметности, а также характерным набором приемов

выразительности. В альбом-справочник вошли данные о трех молодых художниках, которые в первой половине 2020-х годов обратились к абстрактному искусству: Д. С. Апанасов, Я. Г. Богданова, с. С. Жгилёв.

Таким образом, взлет абстрактного искусства пришелся на 1990–2000-е годы. Это обусловлено как развитием молодежного искусства, так и тенденцией российского художественного образования на встраивание в искусство глобального мира. Однако в каждое десятилетие есть художники, которые обращаются к абстракционизму, исходя из собственной траектории творческого развития.

Разделение сибирского абстракционизма на группы обусловлено систематизацией абстракционизма в мировой истории искусства. Самой первой группой беспредметного искусства является геометрическая абстракция. В искусстве Европы и России геометрическая абстракция ведет свое происхождение из кубистического принципа формообразования. Для сибирского искусства 1970–90-х годов характерно обращение к истории русского авангарда. Использование кубистического принципа формообразования как одного из способов абстрагирования фигуративного предмета наблюдается в творчестве 15 сибирских художников.

В мировом искусстве абстракционизм, оттолкнувшись от геометризма, двинулся в сторону эксперимента со структурой объекта и пространства. Представители дадаизма и сюрреализма пошли по этому пути, добавляя долю абсурда и миметической узнаваемости абстрактным объектам. В послевоенном искусстве абстракционизм вошел в сферу концептуального искусства. Среди сибирских художников десять авторов интерпретируют абстракцию как формотворческий эксперимент с конструкцией объекта и структурой пространства. Четыре сибирских художника интерпретируют абстракционизм как форму концептуального высказывания.

Абстрактный экспрессионизм получил развитие в послевоенном искусстве США, а также частично в Европе. В период холодной войны противостояние художественной культуры СССР и США шло по пути противопоставления реализма и абстрактного экспрессионизма. После распада СССР в художественной культуре Москвы и Санкт-Петербурга проявился повышенный интерес к абстрактному экспрессионизму. Эта тенденция была характерна и для сибирского искусства. Сибирские художники обращались к технике дриппинга в 1990-е, 2000-е, 2010-е и 2020-е годы. У семнадцати художников Сибири можно наблюдать использование экспрессивных техник создания абстрактного образа.

Декоративные формы абстракции присущи творчеству художников, получивших образование в области монументально-декоративного искусства и сценографии. Собственно, декоративность свойственна абстрактному искусству. Декоративность беспредметного искусства проявляется в использовании яркого цвета, в подчеркнутой фактурности поверхности, изящной контурности абстрактных объектов. В сибирском искусстве такие приемы выразительности используют 10 художников.

Рождение абстрактного искусства часто связывают с практикой абстрагирования пейзажа. В частности, в творчестве В. В. Кандинского был период, когда художник балансировал между пейзажем и беспредметностью. Уникальность сибирского абстракционизма второй половины XX века заключается в том, что он вырос из практики фигуративного искусства. Для художников этого периода беспредметность и фигуративность представлялись не разными полями, разделяющими западное и советское искусство, а равными направлениями мировой художественной культуры. Принимая условия развития отечественного искусства в контексте открытости глобальному миру, сибирские художники обратились к абстракционизму. Но, в отличие от русских авангардистов, сибирские художники не абсолютизируют беспредметное искусство как единственную форму существования искусства в будущем. Поэтому сибирские абстракционисты как в собственном творчестве, так и в групповых проектах не поляризуют художественную культуру на два взаимоисключающих направления – фигуративное и абстрактное. В абстрактных произведениях тридцати сибирских художников сохраняются жанровые признаки, миметические признаки присутствуют в абстрактных объектах, а также используется оптика реалистического пространства. Еще восемь живописцев сохраняют пейзажные признаки в композициях своих нон-фигуративных произведений. В данном исследовании художники, создающие пейзажную абстракцию, выделены в отдельную группу. В контексте деления на группы, осуществленного в данном исследовании, пейзажная абстракция должна стать частью группы работ, в которой сохраняются жанровые и сюжетные признаки. Но в современных исследованиях об абстрактном искусстве пейзажная абстракция занимает достаточно прочную и самостоятельную позицию.

В заключение необходимо отметить, что абстрактное искусство Сибири начало свое развитие в период с 1960-х до середины 1980-х годов и связано с творчеством первых художников-абстракционистов Н. Д. Грицюка и А. Г. Поздеева. Бурное развитие абстрактного искусства в Сибири

приходится на вторую половину 1980-х и 1990-е годы. В этот период к абстракционизму обращаются художники разных поколений. Ключевым фактором развития абстрактного искусства стало развитие идеи встраивания российского искусства в контекст развития мирового искусства. В 2010-е годы абстрактное искусство в городах Сибири продолжает свое развитие. В этот период стали отчетливо видны локальные и общесибирские направления: геометрическая абстракция, абстракция как формо-творческий эксперимент, абстракция как концепт, а также экспрессивные и декоративные формы беспредметного искусства. Отдельное место занимают абстрактные произведения, выполненные представителями направления «сибирская неоархаика». В 2020-е годы к абстракционизму пришли художники уличной волны. Так как абстрактное искусство в Сибири начало свое развитие в лоне фигуративного творчества представителей региональных отделений Союза художников, то определенная узнаваемость форм присуща многим беспредметным композициям. В этом ракурсе применительно к абстрактному искусству можно не только говорить о характерных для Сибири темах, но и выявлять их жанровую принадлежность.

Литература

1. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв.: в 2 т. / авт.-сост. В. Ф. Чирков. – Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. – Т. 1: Абатчиков – Микуцкая. – 2014. – 813, [2] с.; Т. 2 Милашевский – Яшин. – 2014. – 817–1648 с.: ил.
2. Художники Кузбасса. 1957–2012: альбом-справочник / вступ. ст. М. Ю. Чертоговой. – Кемерово: Практика, 2012. – 296 с.

УДК 75.047

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И. И. ФИЛИЧЕВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЭКСПРЕССИВНОГО ПЕЙЗАЖА

Корнева Виктория Алексеевна, студент 4-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cornevika@yandex.ru

Статья посвящена исследованию пейзажной традиции кемеровского художника И. И. Филичева. Автор акцентирует внимание на творческой биографии живописца. Представлен образно-стилистический анализ пейзажных работ художника, посвященных природе Кузбасса. Сделан вывод о эволюции творческого метода И. И. Филичева в контексте развития экспрессивного пейзажа.

Ключевые слова: экспрессионизм, пейзаж, Кузбасс, русский авангард.

CREATIVE METHOD OF I.I. FILICHEV IN DEVELOPING EXPRESSIVE LANDSCAPE

Korneva Victoriya Alekseevna, the 4th year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cornevika@yandex.ru

The article studies the landscape tradition of the Kemerovo artist I.I. Filichev. The author focuses on the creative biography of the painter. Also, the author presents an imaginative and stylistic analysis of the artist's landscape works dedicated to the nature of Kuzbass. The author concludes on the creative evolution of I.I. Filichev's creative method in developing an expressive landscape.

Keywords: expressionism, landscape, Kuzbass, Russian avant-garde.

Иван Иванович Филичев родился в 8 марта 1937 года в городе Бежица Брянской области. И. И. Филичев был ребенком 1940-х, поэтому его детство выпало на военные годы. Мастер вспоминал то, как чуть не попал под фашистский расстрел вместе со своей матерью в оккупированном Брянске. Именно поэтому тема войны является одной из определяющих в творчестве художника, ведь, как он сам отмечал в одном из своих интервью: «Я пережил войну и продолжаю переживать ее» (см. [1, с. 325]). И. И. Филичев много лет занимался судомоделизмом, в 5-м классе стал чемпионом России по данному виду творчества. За такие заслуги мальчика без экзаменов могли зачислить в Херсонское военно-морское училище. Однако, поддавшись влиянию друзей, И. И. Филичев поступил сначала в Елецкое художественное училище, где учился у В. С. Сорокина (1952–1957), а позже – в Харьковский государственный художественно-промышленный институт в батальную мастерскую Л. И. Чернова (1957–1963).

Дипломную работу И. И. Филичев создавал на Кедровском разрезе. Работая в творческой группе «Индустрия Сибири», И. И. Филичев пишет металлургов и шахтеров. За свою жизнь И. И. Филичев написал более 10 000 художественных произведений. Имел фотографическую память. Часто писал портреты Ленина, поскольку они хорошо оплачивались.

Мастер приехал в Кузбасс в 1961 году для прохождения практики на Кемеровском Коксохиме, КМК, Запсибе (Новокузнецк), где и были написаны портреты многих рабочих, а также трудовые процессы и мотивы строящегося Запсиба. Часть из созданных работ экспонировались на областной выставке в г. Кемерово в 1961 году. Этюды, которые были написаны на Кедровском угольном разрезе, стали основой дипломной картины «В дальний рейс», которую Иван Иванович успешно защитил. Картина также экспонировалась на Всесоюзной выставке дипломных работ вузов страны 1962–1963 годов. Во время преддипломной практики художник был приглашен руководством области и Кемеровским отделением Союза художников России на работу в Кузбасс. С 1963 года работал художником-живописцем в Кемеровских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР.

И. И. Филичев жил в Кемерове с 1963 года вплоть до своей кончины в 2021 году. Он являлся членом Союза художников России с 1972 года, заслуженным художником России, лауреатом премии «Молодость Кузбасса». Художник был участником всесоюзных, республиканских, зональных, областных, городских выставок с 1961 года. За создание серии произведений о молодых строителях Кузбасса И. И. Филичеву присуждена премия «Молодость Кузбасса»; за создание серии портретов строителей БАМа присвоено звание лауреата всесоюзного конкурса «Корчагинцы-70-х». Имя И. И. Филичева внесено в энциклопедию «Всемирный лексикон художников» (Всеобщая энциклопедия художников. – Мюнхен – Лейпциг. – 2003. – Т. 39. – С. 509).

Можно обратиться к картинам, посвященным природе Кузбасса. Например, пейзаж «Горная Шория». Данная работа представляет собой горный пейзаж, выполненный в экспрессивной манере. На первом плане можно видеть водную гладь озера, зеленеющую линию берега и небольшую лодку. Импульсивная творческая манера и близкий к дивизионистическому мазок затрудняют восприятие фигуративных элементов картины. Цветовая гамма представлена типичными для И. И. Филичева цветами: эйфорийными оттенками лимонного, охрового, голубого, красного. Стоит отметить, что с 1970-х годов художник начинает активно отказываться от

белил в живописи. Как выражался сам художник в одном из своих интервью, «белила убивают цвет», «белила сближают цветовые отношения» (см. [1, с. 322]). Именно поэтому в зрелых и поздних работах мастера можно заметить, что белый заменяется желтым цветом, часто — лимонным. И в данном случае художник изображает маленькие шорские домики яркими желтыми и оранжевыми оттенками. В картине «Горная Шория» можно видеть то, как кемеровский художник переосмысляет авангардную традицию Аристарха Лентулова в отношении композиционного построения. Пейзаж создает впечатление некой нагроможденности, перегруженности и перенасыщенности. Однако в данном случае в основе картины лежит не работа с плоскостями, характерная для авангардного движения, а вполне себе реалистический рисунок, предполагающий определенные объемы.

В манере, близкой к творческому методу фовиста Анри Матисса, выполнена работа «Дубрава». В данном случае можно видеть лесную чащу, а также небольшую полянку с правой стороны картины. Построение картины больше напоминает фотографию: смещенный композиционный центр уводит взгляд зрителя в сторону. Ни один из смыслообразующих элементов пейзажа не продемонстрирован полнокровно. Цветовая гамма представлена в основном оттенками синего, голубого и зеленого цветов. Хвойная крона деревьев сливается с небесной синевой, что создает впечатление одномерного пространства. Ярким алым цветом мастер расставляет акценты в своей картине. Дискретными мазками художник подчеркивает контрастность и экспрессивность пейзажа. Живописец с помощью плотного густого мазка и смелых сочетаний демонстрирует свое отношение к природе Кузбасса. Эмоционально-восторженные и одновременно спокойные пейзажи отражают мировоззрение и особенности творческого высказывания французских фовистов.

Завершает данную серию картина «Кемерово. Весенняя регата закончилась». Данное полотно выполнено в традиции, что и две предыдущие. Однако здесь можно видеть более усиленную композиционную орнаментальность и мозаичность. Так, художник помещает в пространство картины сразу несколько планов, однако они существуют в виде декоративных плоскостей. Например, на первом плане можно видеть узкую полосу воды, где стоят яхты, участвовавшие в парусной регате. Чуть дальше находится непосредственно береговая линия, где расположены высокие прибрежные деревья. Чуть поодаль можно видеть и небольшие яркие домики, желтеющие на фоне синего неба. Для того чтобы показать белизну парусов, художник все же прибегает к помощи белил, однако все еще не

использует их в чистом виде. Колористическим рефреном в картине также выступает ярко-красный цвет. По всей композиции прослеживается определенный цветовой ритм, который может отсылать к творчеству постимпрессионистов.

Таким образом, для творческого метода И. И. Филичева характерно переосмысление традиции русского авангарда и творчества французских художников-импрессионистов, постимпрессионистов и фовистов. В своих пейзажах И. И. Филичев продолжает наследовать традицию Харьковского художественного института. Художник исследует пространство через ориентацию на предметность. Композиционные доминанты фигуративны. Не вступая в конфликт с окружением, они выполняют функцию вещественности. Также мастер обращается к геометризации форм, для того чтобы более четко очертить пространственные категории в композиции. Для художественного метода живописца характерна работа с сегментами локальных цветов, что также отсылает к традиции авангарда. Экспрессивность у И. И. Филичева соседствует с достаточно жесткой формой. Орнаментальность в рассмотренных работах объясняется глубокой эмоциональной связью с Кузбассом. Создавая эффект «калейдоскопа», художник погружает зрителя в визуальные ассоциации. В интерпретации художественного наследия И. И. Филичева ведущим средством выразительности является уникальная трактовка цветового пятна.

Литература

1. Естамонова З. Н. Буду собой // Здравствуй, художник. Встречи с искусством. – Кемерово: Сибирский писатель, 2003. – С. 320–327.
2. Естамонова З. Н. Иван Филичев: «Видеть сердцем» // Кузбасс. – 2008. – № 94. – С. IV: фот.
3. Естамонова З. Н. Просвети мои очи мысленные: повести, рассказы, эссе. – Кемерово: Сибирский писатель, 2008. – 260, [3] с.
4. Попова Н. С. Большой художник Иван Иванович Филичев // Шестые искусствоведческие Снитковские чтения: сб. мат-лов XIV науч.-практ. конф., посвящ. 57-летию Государственного художественного музея Алтайского края. – 2016. – С. 99–104.
5. Штраус О. Звон холста и аромат цвета // Кузбасс. – 2008. – № 43. – С. 27.
6. Штраус О. Клянусь, все здесь с натуры: заслуженному художнику России Ивану Филичеву исполнилось 70 лет // Кузбасс. – 2007. – № 41. – С. 8: фот.

СОВРЕМЕННАЯ ГОРЯЧАЯ ЭМАЛЬ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД НОВОКУЗНЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ

Медведева Ангелина Борисовна, магистрант 1-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

В статье рассматриваются произведения эмальерного искусства новокузнецких художников. Автор рассматривает основные направления творческих поисков местных мастеров в технике горячей эмали с точки зрения современного этапа её развития. Представлен искусствоведческий анализ отдельных произведений. В выводах статьи отмечается стремление эмальеров Новокузнецка к передаче в работах глубоких смыслов и чувственных состояний через выразительный язык актуального искусства, а также к сохранению преемственной связи с культурой прошлого.

Ключевые слова: художественная эмаль, станковая эмаль, искусство Сибири, искусство Кузбасса.

CONTEMPORARY HOT ENAMEL: A CREATIVE APPROACH OF NOVOKUZNETSK ARTISTS

Medvedeva Angelina Borisovna, the 1st year Master's student, Department of Cultural Studies, Philosophy, and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

The article examines the enamel art of Novokuznetsk artists. The author traces the main directions of creative exploration of the local masters in the hot enamel technique from the perspective of its current stage of development. Also, the author presents an art historical analysis of some works. The conclusions of the article state the desire of Novokuznetsk enamelers to convey profound meanings and sensory states in their works through the expressive language of contemporary art, as well as to maintain a continuous connection with the culture of the past.

Keywords: artistic enamel, easel enamel, Siberian art, Kuzbass art.

Актуальность настоящего исследования продиктована продолжением укрепления культурной среды Кузбасса, постепенным оформлением нового художественного образа региона в XXI веке, а также консолидацией творческих сил, благодаря масштабным художественным проектам. Так, за последние годы регион стал одним из важных центров развития художественной эмали в России. Появление в Новокузнецке в 2019 году Сибирского центра горячей эмали, а также проведение в городе тематических симпозиумов и выставок способствовало продвижению в Кузбассе данного вида искусства. Художники получили площадку, где могут создавать работы в сложной технике и обмениваться творческим опытом с признанными эмальерами страны. В настоящий момент можно с уверенностью сказать, что произведения кузбасских мастеров обладают высокой художественной ценностью, которую необходимо обозначить. Несомненно, горячая эмаль как традиционная техника, получившая новый виток развития в отечественном искусстве XX–XXI веков, отражает как культурно-исторические истоки, так и современные художественные поиски, что придает дополнительную научную и творческую значимость исследованию.

Цель статьи – выявить особенности художественной эмали Новокузнецка. Для этого поставлены следующие задачи: определить основные тенденции современной эмали, а также проанализировать эмальерные работы, представленные местными мастерами.

Техника горячей эмали – это процесс нанесения стекловидного порошка на металлический предмет с последующим обжигом в печи при высоких температурах (от 700 до 900 °C), который превращает порошок в прочное, блестящее стекловидное покрытие. Традиция отечественной эмали берет своё начало в IX веке. Русские мастера переняли технику перегородчатой эмали у византийцев и стали создавать свои ювелирные работы. По мнению Я. А. Александровой, уже в средневековых произведениях прослеживались черты самобытности и изобразительности русской эмали, которые проявлялись в монументальности формы и глубине содержания [1, с. 220]. Исследовательница отмечает, что местные мастера предпочитали строгости и точной стилизованности греческих изображений одушевленность и доброту природных образов [1, с. 220]. Вероятно, это стало следствием характерного для средневековой Руси взаимодействия христианского и языческого мировоззрений. Дальнейший путь развития эмали в России можно охарактеризовать как процесс постепенного уподобления её искусству живописи, чему способствует освоение новых

приемов для создания эффектов глубины пространства и естественности светотени (например, в росписи по эмали), а также расширение поля тематических обращений, включающего теперь не только религиозные образы, но и светские портреты, пейзаж.

Сейчас горячая эмаль по праву занимает место одного из самых востребованных видов искусства. Искусствовед И. Ю. Перфильева, формулируя особенности художественной эмали XXI века, говорит о расширении её видовых и жанровых рамок, полифонии образов и стилевых направлений, разнообразии технико-технологических приемов, к которым обращаются художники [4, с. 604]. Это характеризует эмаль как полностью интегрированный в современное искусство феномен. Е. Н. Черняева также акцентирует внимание на выходе художников за пределы традиционных для горячей эмали декоративных форм с помощью эксперимента с языками живописного, графического искусства и даже скульптуры [5, с. 185]. Она связывает многообразие и обновление тематического и сюжетного содержания с включенностью современной художественной эмали в постмодернистский контекст [5, с. 185]. Так, эмаль остается актуальным средством творческого самовыражения художников, сочетающих высокое мастерство и авторскую креативность с поиском возможных вариантов расширения границ этого вида искусства.

Творческая жизнь промышленного города Новокузнецка получила новый виток развития с появлением здесь в 2019 году Сибирского центра горячей эмали. Местные мастера разнообразили свои творческие поиски незнакомой ранее для них техникой, а благодаря проходящим здесь симпозиумам еще и получили возможность обмена опытом с коллегами. Всероссийская художественная выставка горячей эмали «Место силы» познакомила зрителей с произведениями художников из разных уголков страны, а также продемонстрировала творчество постепенно формирующейся в Кузбассе группы эмальеров. Как отмечает автор статьи к каталогу выставки В. А. Кайгородов, на ней «отразились явные тенденции перехода художественной эмали от форм декоративно-прикладных и ювелирных изделий к формату уникального станкового произведения» (см. [2, с. 3]). Об этом свидетельствует и широта авторских замыслов, и сам формат работ.

Эмалью занимаются новокузнецкие художники разных поколений. Среди них есть авторы, которые начинали свою творческую деятельность еще в 1970-е годы, а также молодые мастера, совсем недавно влившиеся в художественную жизнь города. Объединяет их то, что в области эмали они все стали работать всего несколько лет назад, так что язык этого вида ис-

куства для них ещё нов и не до конца освоен. При поиске содержания и формы будущего произведения некоторые мастера придерживаются определенной стратегии, а именно – предпринимают попытку перенести в эмаль сюжеты и язык из привычных для них изобразительных видов искусства. Живописцы и графики, монументалисты и мастера декоративно-прикладного искусства – все они только начинают свой путь в технике горячей эмали, поэтому часто воплощают уже имеющиеся в их арсенале образы. Такой подход оказывается достаточно успешным: старые работы приобретают новый контекст материала, прежде всего его фактуры, колорита, размера. Стоит отметить, что перед художником стоит задача уместной адаптации, так как эмаль – это прихотливая техника, тяготеющая к декоративности.

Данный принцип в полной мере воплощен в творчестве Натальи Спесивцевой. Получив образование как художник декоративного искусства, она создает свои графические листы, активно используя приемы стилизации. Как пишет искусствовед Т. М. Высоцкая, «её образы – своего рода шифрограммы, в которых почти всегда есть центральный персонаж, погруженный в геометрию среды...» [3, с. 283]. Эмаль «Грезы озерной лошади» (2023) выполнена по такому же принципу (см. Прил., рис. 1). Плоскость медной пластины полностью заполняет орнаментальный мотив, выполненный в контрастном колорите голубых и красных цветов. Ритм непрерывно повторяющихся тонких линий создаёт иллюзию движения водной глади. В этом сплошном поле проглядываются очертания лошадиной головы. Затейливая композиция, по сути, является повторением крайне удачного графического листа «Голубые грезы озерной лошади» 2019 года. Художнице не пришлось вносить значительных изменений в изображение, она лишь усилила теплую цветовую доминанту и создала дополнительный ритм геометричных форм в верхней части при оформлении работы в деревянную раму. Всё это усилило декоративное звучание произведения.

В творчестве Алевтины Архиповской также доминирует язык декоративности. Она много работает с текстилем, создает гобелены с элементами вышивки и аппликации. Совсем недавно художница освоила и технику горячей эмали. Она не повторяет работы «дословно», но иногда переносит в них либо сюжеты из своего текстильного творчества, либо сам принцип организации формы. В композиции «Полет» она строится, подобно коллажу: изображение составляется из кусочков металла, что отсылает нас к тканевым аппликациям автора. Декоративная насыщенность,

яркость фона подчеркивает отвлеченность от обыденности жизни. Художница опирается на интуитивное ощущение материала и цвета, что позволяет ей создавать произведения, проникнутые ощущением свободы формы. Хорошим примером является серия «Сады», в которой через природные образы раскрываются экзистенциальные категории «веры», «надежды» и «любви». Каждый «сад» воплощен с помощью растительных мотивов и сложных переливов цвета. Удачным оказался и эксперимент автора с объемом. В ряде произведений художница выводит горячую эмаль за рамки лишь плоскостности и создает произведения, тяготеющие к скульптуре. В работе «Мегаполис» темное дерево подчеркивает свечение и блеск эмали, изображающей огни ночного города. В этих объектах Алевтины Архиповской эмаль гармонично сочетается с деревом и по фактуре, и по колориту.

Взаимодействие горячей эмали и деревянной основы играет особую роль и в работах Анны Волошиной. В большинстве случаев художница не предпочитает играть с контрастами, а, наоборот, – усиливает звучание темной эмали приглушенными оттенками затонированного дерева. Будучи керамистом, она повторяет примитивизм образов глиняных изделий в эмали, часто обращается к круговым композициям, привычным для росписи керамики. Флора и фауна становятся главными героями произведений художницы, а особый колорит с преобладанием глубоких тонов синего и зеленого задает им мистическую атмосферу, которая подчеркивается перламутровым блеском и трещинками кракелюра. Вдохновленные народными верованиями, эти работы воплощают анимистические представления об обладании всех предметов, животных и растений душой.

Как техника, имеющая многовековую традицию в декоративно-прикладном искусстве, эмаль часто подталкивает художников к выбору традиционных тем, архетипических и космогонических образов. Знаковый язык, присущий ещё искусству древних людей, использует молодой эмальер Ольга Сергун. Символизм солярных мотивов задает монументальный масштаб совсем небольшим работам художницы. Композиция «Затмения» вытянута по горизонтали и состоит из пяти медных пластин. В центре каждой из них находится окружность, изображающая разные фазы лунного цикла. «Луны» соединяются полосой, которая, словно змея, «переползает» через фазы затмения. Тема переходных состояний и цикличности поддерживается выразительным ритмом повторяющихся цветовых пятен и плавных линий, создающих напряжение. В работе «Солнце и Луна», которая состоит уже из двух медных пластин, размещенных друг

над другом, художница отзеркаливает изображения треугольников и вписанных в них окружностей. Оранжевое Солнце вверху и синяя Луна внизу перетекают друг в друга, словно песок в песочных часах, и становятся своеобразными Инь и Янь. Сакральная для древних верований космогоническая символика оказывается актуальной в современной художественной эмали.

Тему трансформаций космических светил в авторском ключе представляет Екатерина Чепис в триптихе «Полнолуние» (см. Прил., рис. 2). В живописном творчестве она обычно выбирает крупный формат и отвлеченные формы, в которых ощутима природная первооснова. Мощное звучание цвета и фактуры передает грандиозность окружающих человека ландшафтов. В эмальерном искусстве художница представляет эти абстрактные образы в камерном варианте. В триптихе внимание зрителя сразу захватывает красная зигзагообразная линия в центральной композиции. Ярким жестом она отделяет живописный верх и графичный низ работы, условно обозначающие архитектурную и природную среды. Левая и правая части произведения имеют форму тондо. Использование естественных оттенков синего, зеленого, коричневого отсылает к органическим формам, а техника горячей эмали усиливает экспрессию благодаря светлым вкраплениям, случайным трещинкам и разводам. Они создают уникальный живописный слой, напоминающий своим видом содержимое чашки Петри. Произведение можно воспринимать в качестве метафизического пейзажа, объединяющего в себе макрокосмос и микрокосмос в символической беспредметной форме.

Эксперимент с языком абстракции стал одним из основных для новокузнецких эмальеров. Так, «Натюрморт с палтусом» Вадима Спесивцева представляет собой образец современного интерпретативного подхода к традиционному жанру изобразительного искусства (см. Прил., рис. 3). Классический сюжет с рыбой на столе в окружении прочих предметов представлен через отвлеченные формы. В экспрессивных линиях и насыщенных цветовых пятнах едва ли можно различить конкретные вещи, исключение составляет лишь проглядывающееся очертание палтуса. Техника горячей эмали позволяет добиться глубины цвета и характерного эффекта рельефной и сложной поверхности. Обращение к мотиву натюрморта с рыбой традиционно связано с темами изобилия. Художник воплощает этот сюжет через призму современной экспрессивной беспредметной формы: рыба и окружающие предметы словно растворяются в потоке линий и пятен, теряют конкретность и зримую вещественность,

но сохраняют общее настроение и символизм. Произведение раскрывает привычную бытовую тематику через призму яркой художественной выразительности.

В направлении абстрактной горячей эмали активно работает Всеволод Суслов. Стремление к сложности и детальности его графических композиций в искусстве эмали раскрывается через многослойность. В триптихе «Оледенение» наложение прозрачных слоев создает глубину, которая в графике невозможна. Здесь отсутствует композиционный центр, художник использует принцип сплошного заполнения пространства. В триптихе «Цветение», напротив, акцентная форма, отсылающая к растительным мотивам, находится в центре. Причудливая пластика ветвящихся структур черного цвета с добавлением голубого создает впечатление внеземного существования. Более «земная» работа «Время» представляет собой отвлеченное изображение могильника (см. Прил., рис. 4). Черные надгробные плиты обрамляют белые и зелено-красные клубящиеся узоры – условные мхи и травы, обозначения разрушения и ветхости. Смерть оказывается не синонимом «конца», а скорее одним из этапов бесконечного круга трансформаций материи. Если на нематериальном уровне отсутствие памяти равно небытию, то на вещественном ничего не исчезает бесследно, а скорее становится чем-то другим, то есть меняет свою форму. Язык беспредметности становится в творчестве Всеволода Суслова как приемом формального эксперимента, так и способом передачи сложного смыслового содержания и особого чувственного ощущения.

Глубина идейного замысла отличает горячую эмаль Александра Суслова. Художник-монументалист по образованию, он мыслит масштабно даже в этой декоративной технике. Как в живописном и графическом искусстве, в художественной эмали он продолжает работать в русле неоархаики. В концептуальном полиптихе «Появление креста» отдельные части композиции выстраиваются автором в форму креста, который задает смысловое направление работы как размышления на тему человеческой судьбы. В основании находится мешок как знак материального начала, без которого невозможна человеческая жизнь. Выше появляется лампада, которой художник обозначает семью, кровные связи. В центре – ворон и шаманский бубен как символы духовной составляющей в жизни человека. На самом верху автор изображает врата, через которые человек приходит в эту жизнь и уходит из неё. Композиция представляет собой метафорическое произведение, объединяющее онтологические темы и сакральные символы. Эмали «Сибирь», «Передача эстафеты», «Письма из Централь-

ной Азии о себе» также представляют собой формальные композиции, осмысляющие абстрактные идеи с помощью «собственных пластических мифологем» (как их называет искусствовед Т. М. Высоцкая, имея в виду различные пиктограммы, петроглифы, орнаменты, биоструктуры и другие графические знаки) [3, с. 269]. Полностью беспредметной формой отличается композиция «22 марта 2024 года», созданная под впечатлением от трагедии в «Крокус Сити Холле» (см. Прил., рис. 5). Здесь контрастные темные точки и закручивающиеся линии появляются на белоснежном фоне. Так рвется ткань времени и жизни. Эмоциональное потрясение художник передает с помощью отвлеченных хаотичных форм и напряженного колорита. Александр Суслов использует горячую эмаль в качестве поля для воплощения сложновыразимых философских размышлений и состояний.

Таким образом, с появлением в 2019 году в Новокузнецке Сибирского центра горячей эмали и проведением здесь тематических симпозиумов данная техника начинает занимать важное место в творчестве местных художников. На сегодняшний день эмаль – это техника не только декоративно-прикладного, но и станкового искусства, в котором мастера демонстрируют широту формальных и идейных замыслов. Авторский подход новокузнецчан отличается разнообразием форм, жанров и тем. Художники часто переносят в эмаль свой творческий метод из других видов искусства, сочетая декоративную выразительность с содержательной глубиной. Они активно используют отвлеченные, беспредметные формы, затейливые метафоры и традиционные знаковые системы. С помощью языка актуального искусства в произведениях воплощаются субъективные переживания, сложные абстрактные концепции. Сообразной ему оказывается особая выразительность эмали, заключающаяся в неограниченных возможностях эксперимента с цветом и фактурой, в том числе многослойностью и эффектами кракелюра, а также в присущей ей доли спонтанности и интуитивности создания композиции. На первый взгляд кажется парадоксальным стремление местных эмальеров передать свое современное восприятие мира через отсылки к истории, народной культуре и традиционным архетипам, однако именно так они демонстрируют духовную преемственность с прошлым.

Литература

1. Александрова Я. А. Станковая эмаль в России: истоки // Месмахеровские чтения – 2018: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государствен-

- ная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. О. Котломанов. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – С. 219–226.
2. Всероссийский симпозиум по горячей эмали «Место силы» в Новокузнецке: альбом-каталог / сост.: А. В. Суслов, Е. В. Чепис; дизайн, предпечатная подготовка И. Е. Белякова. – Новосибирск: ИП Домников П. О., 2024. – 160 с.: ил.
 3. Высоцкая Т. М. Пространство вдохновения: сб. тр. Т. М. Высоцкой / Новокузнецкий художественный музей, Новокузнецкое отделение ВТОО «Союз художников России», Муниципальная информационно-библиотечная система г. Новокузнецка; сост. О. М. Галыгина. – Новосибирск: Офсет-ТМ, 2022. – 336 с.
 4. Перфильева И. Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10, № 4. – С. 586–608.
 5. Черняева Е. Н. Всероссийская художественная выставка «Эмаль России» в контексте основных направлений развития станковой эмали // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – № 2. – С. 180–187.

УДК 7.044

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗНОГО СТРОЯ КАРТИНЫ «ПИР КОРОЛЕЙ» Е. М. ТИЩЕНКО

Крюгер Софья Денисовна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: krugersofa@gmail.com

Статья посвящена интерпретации образного строя картины «Пир королей» кемеровского художника Е. М. Тищенко. В статье раскрываются особенности его художественного языка, а также анализируется символика, лежащая в основе композиции произведения. Исследование направлено на выявление и осмысление ключевых образов картины, их взаимосвязей и аллегорического значения. Автор рассматривает фигуры персонажей как носителей идей разных подходов к властвованию. Через анализ коло-

рита, техники исполнения и композиции выявляются сатирические и философские аспекты произведения. В статье акцентируется внимание на двойственности трактовки власти как иллюзорного явления, отражённого в визуальной структуре картины. Итогом исследования становится вывод о том, что картина «Пир королей» представляет собой метафору о временности и ограниченности человеческого влияния на исторические процессы, а также аллегорическое размышление о природе власти и судьбы человека.

Ключевые слова: символика, власть, сатира, аллегория, судьба.

INTERPRETATION OF FIGURATIVE STRUCTURE OF THE PAINTING “THE FEAST OF KINGS” BY E.M. TISHCHENKO

Kryuger Sofyya Denisovna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Ar History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: krugersofa@gmail.com

The article studies the interpretation of figurative structure of the painting “The Feast of Kings” by Kemerovo artist E.M. Tishchenko. The author reveals the features of his artistic language, as well as analyzes the symbolism underlying the composition of the work. The research identifies and realises the key images of the painting, their interrelationships and allegorical meaning. Moreover, the author considers the character figures as carriers of ideas for different approaches to power. Through the analysis of color, technique of execution and composition, the author reveals satirical and philosophical aspects of the work. The article focuses on the duality of the interpretation of power as an illusory phenomenon reflected in the visual structure of the painting. The result of the study is the conclusion that the painting “The Feast of Kings” is a metaphor about the temporality and limitations of human influence on historical processes, as well as an allegorical reflection on the nature of power and human destiny.

Keywords: symbolism, power, satire, allegory, fate.

Вопрос детального описания и анализа произведений искусства для их понимания остается значимой темой в искусствоведении, так как авторский замысел часто скрывается за сложной системой образов и символов. Работа «Пир королей» Е. М. Тищенко, несмотря на свой ярко выраженный образный строй, остается недостаточно изученной, что делает

интерпретацию визуального и смыслового содержания данной картины актуальной задачей.

В данный момент не существует полноценного текста описания и анализа, в котором бы было максимально раскрыто её смысловое наполнение.

Наиболее распространенный подход заключается в анализе картины через контекст исторических событий и мифологических сюжетов. Однако он дает лишь общее представление о возможных смыслах произведения, не раскрывая авторскую идею и способы создания образного строя. Также подход не учитывает интерпретацию сатиры и гротеска, присущую творческому методу Е. М. Тищенко.

Рассмотрим картину «Пир королей» через анализ ее круга образов, тем и символов, что позволит разобраться в смысловой структуре данного произведения.

Цель: выявить и проанализировать ключевые образы картины «Пир королей» Е. М. Тищенко.

Задачи:

1. Определить основные художественные приемы, с помощью которых формируется образная структура картины.
2. Проанализировать символическое значение персонажей и ключевых элементов композиции.

Степень исследованности проблемы, связанной с образным строем произведений Е. М. Тищенко, можно оценить как невысокую. Научная работа А. В. Шункова, Н. С. Поповой и В. А. Корневой даёт обобщенное представление об образном строе картины «Пир королей» [3]. Поэтому для понимания её контекста следует обратиться к биографии художника. Она содержится в биобиблиографическом справочнике М. Ю. Чертовой «Художники Кемерово, 1930–2003 гг.» [2]. Также Л. В. Оленич в своей статье о творческой биографии Е. М. Тищенко представляет подробный анализ его творческого пути [1].

Картину «Пир королей» (см. Прил., рис. 1) Евгений Матвеевич Тищенко написал в 1990-е годы. Работа выполнена темперой на оргалите, покрытом левкасом. Она имеет прямоугольный, вытянутый по горизонтали формат. Размер оргалита – 42х99 сантиметров.

На картине Е. М. Тищенко «Пир королей» изображена сцена праздника или торжественного застолья. В композиции действует принцип групповой сцены, так как в её центре находятся фигуры четырёх мужчин (король, герцог, принц, граф) – «королей», сидящих за столом. Все они

будто втянуты в диалог или спор. Их лица стилизованы так, что эмоции трудно прочитать, а их выразительность подчёркнута строгими, почти трагичными чертами. Позы, жесты, одежда, цветовая гамма индивидуальны, что указывает на разные социальные и материальные статусы, а также роли «королей» в этом действии. Их образы также обладают общими чертами: мужчины напряжены, движения заморожены, они будто застыли в вечной игре власти. Все фигуры отвёрнуты друг от друга, что может указывать на некий драматический момент, разгорающуюся дискуссию или даже конфликт. Один из персонажей в центре выделяется своей белой одеждой и остроконечным головным убором – он словно пророк, который возвышает руку в странном жесте. Возможно, он несет некое послание, но остается неслышанным.

Первый мужчина слева – король, это подтверждает не только надпись возле спинки стула, но и то, во что он одет. Его блеклая корона совсем не выглядит торжественной, так как, возможно, является символом уходящей власти или её тяжести. Она контрастирует с ярко рыжими волосами короля. Его одеяние составляют тёмный длинный плащ, туника такого же цвета, пояс, украшенный драгоценными камнями и металлами, шоссы и сапоги со шпорами. Король изображён в величественной позе: прямая осанка, голова и взгляд устремлены вверх, правая рука лежит на столе, левая на ноге, он повёрнут спиной к своим оппонентам. Такое положение тела указывает на его превосходящее их положение и на его безразличие к происходящему, полное погружение в раздумья об усталости от власти и её иллюзорности. Король расположен спиной к зрителю, что сразу же создаёт эффект отчуждения. Это необычный композиционный ход: мы не можем считать его эмоции, что делает этот образ загадочным и даже мрачным. Что примечательно, между спиной короля, уязвимой в данный момент, и плащом находится преграда в виде спинки стула. Это наводит на мысль о том, что он не доверяет присутствующим в этом зале людям.

Мужчина рядом с ним – герцог. Он – центральная фигура в композиции, один из самых выразительных персонажей картины. Герцог повернут лицом к зрителю, но оно остаётся тёмным, словно скрытым в тени. Взгляд направлен на короля, что можно трактовать, как его преданность правителю. Он одет проще: ярко-рыжая конусообразная шляпа, тёмно-серая туника, шоссы, полусапожки и плащ, перекинутый через плечи, в цвет головного убора и обуви. Герцог сидит полубоком, его левая рука лежит на колене, а правая едва заметно вытянута в сторону, спина прижа-

та к спинке стула. Открытая, расслабленная поза подтверждает искренность его намерений и уверенность в себе. В его руках бокал с напитком, сам он не принимает активного участия в происходящем, но его молчаливое присутствие говорит о многом. Герцог может олицетворять тех, кто предпочитает наблюдать за течением истории, но не вмешиваться в неё. Он символизирует традиции и устоявшийся порядок, который, однако, теряет свою силу.

Ключевая фигура картины – принц. Его светлые одежды контрастируют с одеждой других фигур. Туника цвета хаки, накинутый сверху светло-серый плащ, остроконечный головной убор такого же цвета, шоссы, тёмно-серые полусапожки. Первое, что привлекает внимание в его образе, – правая рука с бокалом, поднятая вверх, символизирующая попытку обращения на себя внимания. Также только его лицо открыто зрителю в полной мере, так как на него не падает тень, что может говорить о том, что именно он является олицетворением истины и перемен в данном сюжете. Однако его взгляд остается трагическим – он либо предвидит неизбежность краха, либо осознает, что его слова не будут услышаны. Этот человек находится «между» присутствующими – «посередине», как в визуальном плане, так и в формальном. Об этом говорит его титул «принца», который находится в иерархической лестнице между «королём» и «герцогами, графами», а также его центральное расположение в композиции картины. Что ещё отличает его от остальных «королей», так это сторона стола, за которой он сидит, так как три других человека находятся с противоположной. Он может символизировать нового правителя, который хочет изменить устоявшийся порядок, но сталкивается с сопротивлением.

Заключительный образ – граф, подчеркивает ироничность сцены: в то время как один персонаж пытается донести правду, другие либо её игнорируют, либо думают, что уже ничего нельзя изменить. Он занимает самое низкое положение среди всех персонажей, присутствующих на картине. Своей закрытой позой он пытается не показывать этого: обхватывает правое колено обеими руками и прижимает к корпусу, направленному в сторону оппонентов, однако его голова повернута в противоположную. Это показывает его нежелание слушать принца, так он отказывается принять грядущие изменения. Также по одежде графа видно, что он пытается подражать королю и принцу. Его отстранённость и поза говорят о том, что он символизирует тщеславное стремление к власти.

Элементы вокруг, такие как кубки, кувшины, фрукты, ваза с цветами, расшитые цветными нитками ткани и декоративные детали в интерьере

ре – символы материального богатства, однако в контексте картины они могут означать излишество. Они также подчёркивают атмосферу пира, но общий тон картины остаётся скорее мрачным и символическим, чем праздничным. В левом углу можно заметить голову животного с рогами, а в правом – кинжал, что может служить символами власти, жертвы, намекая на тяготы правления. Песочные часы рядом с принцем подтверждают мысль о сменяемости власти и её временности. Архитектурные акценты: цветные арки, окна с фигурными проёмами на фоне чёрных однотонных стен – создают ощущение театральности происходящего, намекая на то, что персонажи заперты в своем мире и не могут выйти за его пределы.

Колорит произведения приглушённый, доминируют землистые, коричнево-зеленые оттенки с вкраплениями охры, серого, белого и чёрного. Некоторые элементы картины покрыты золотой поталью, что придаёт ей внешнюю торжественность. Фактура картины отличается сложностью поверхностного слоя из-за применения техники темперной живописи. Поверхность оргалита покрыта тонким слоем краски, через который просвечивает карандашный набросок. Картина написана гладким письмом, однако на ней присутствуют небольшие точечные вкрапления белого цвета. Краска потрескалась в некоторых местах, создавая эффект кракелюра. Всё это вызывает ощущение старинного произведения и этим усиливает влияние исторического бытового сюжета на зрителя.

В современном обществе власть часто ассоциируется с контролем и влиянием. Однако, как показывает картина, она не является абсолютной и постоянной, а зависит от множества факторов, включая человеческие слабости и обстоятельства. Власть может быть использована как для блага, так и для зла, и её последствия могут быть как положительными, так и отрицательными. Это показано с помощью определённого изображения лиц персонажей. Скрытые темные лица короля, герцога и графа могут символизировать мрак или тайну, а светлое лицо принца – истину, что является частью общей аллегории картины, где персонажи представляют определенные аспекты человеческой природы или общества. Их взаимодействие является важным элементом, поскольку оно показывает, как власть может приводить к изоляции, страху, неуверенности и тщеславию. «Короли», несмотря на богатство и великолепие, выглядят отчуждёнными и замкнутыми в своих мыслях, а общее взаимодействие между ними является минимальным, что создаёт ощущение внутреннего напряжения и драматизма, скрытого за внешним блеском.

В целом выбор символов и образов в картине «Пир королей» был обусловлен желанием автора передать глубокое видение мира и исторических процессов, что помогает понять иллюзорность и временность власти. Е. М. Тищенко предлагает зрителю задуматься о цикличности истории, о том, как власть проходит через руки правителей, оставляя после себя лишь воспоминания. Таким образом, «Пир королей» можно интерпретировать как размышление о тщетности власти, иллюзорности могущества и неизбежности судьбы.

Литература

1. Оленич Л. В. Мастер птиц и ангелов (к творческой биографии Евгения Тищенко) [Электронный ресурс] // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Искусство регионов: сб. науч. тр. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств (КемГУКИ), 2012. – Вып. 10, ч. 1. – 394 с. – URL: https://vuzdoc.ru/160719/kultura/master_ptits_angelov_tvorcheskoy_biografii_evgeniya_tischenko (дата обращения: 06.02.2025).
2. Чертогова М. Ю. Художники Кемерова, 1930-е – 2003: биобиблиографический справочник / авт.-сост. М. Ю. Чертогова; науч. ред. П. Муратов; ред. Г. Рудова. – Кемерово: Антом, 2003. – 139 с. : ил., портр.
3. Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции кемеровского государственного института культуры) [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-zhanrov-v-zhivopisi-keмеровова-1980-1990-h-godov-na-materiale-proizvedeniy-iz-kollektsii-keмеровского> (дата обращения: 09.02.2025).

УДК 7.02

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. М. ТИЩЕНКО

Кучма Полина Олеговна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kuchma.polinchik@gmail.com

Статья посвящена сравнительному анализу женских образов энкаустических картин Евгения Матвеевича Тищенко. Актуальность исследования обуславливается редким примером реализации античной техники энкаустики, которая известна миру благодаря своим удивительным свойствам и художественной выразительности. Также само творчество Е. М. Тищенко представляет множество ярких женских образов, наполненных символизмом. Они образуют отдельную самостоятельную группу в творчестве художника.

В статье раскрыто понятие «техника энкаустики» и рассмотрены её особенности; собрана краткая биография художника и определена его художественная манера. Представлено описание картин, содержащих женские образы. Фундаментом создания научной статьи являются книги художников-исследователей энкаустики и статьи, посвященные творчеству Е. М. Тищенко. В ходе исследования выделено два периода энкаустики женских образов, которые имеют свои характерные особенности. Рассмотрены их общие черты и различия.

Ключевые слова: энкаустика, Е. М. Тищенко, сравнительный анализ, женские образы, сибирское искусство, возрождение энкаустики.

COMPARATIVE ANALYSIS OF FEMALE IMAGES IN THE WORKS OF E.M. TISHCHENKO

Kuchma Polina Olegovna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia Federation). E-mail: kuchma.polinchik@gmail.com

The article presents a comparative analysis of female images of encaustic paintings by Evgeny Matveevich Tishchenko. The relevance of the research is determined by a rare example of implementing the ancient encaustic technique, which is known for its amazing properties and artistic expressiveness. The author notes that the works of E.M. Tishchenko present a lot of vivid female images filled with symbolism. They form a separate group in the artist's works and have independence in the process of comparison.

The article reveals the concept of "encaustic technique" and its features; it contains a brief biography of the artist and defines the artistic style. Also, the author gives the description of paintings containing female images. The article is based on scientific articles on E.M. Tishchenko's works and books on encaustic. During the study the author identifies two periods of encaustic

female images, which have their own characteristic features. And, also, the author considers their common features and differences.

Keywords: encaustics, E.M. Tishchenko, comparative analysis, female images, Siberian art, encaustic revival.

Техника энкаустики была известна ещё в V веке до н. э. в Древней Греции. Как писал древнеримский историк Плиний, энкаустика «не боится ни солнца, ни ветра, ни морской воды» (цит. по [2, с. 134]). Особенность техники заключается в отличном сохранении первоначальной свежести цвета и фактуры рельефного красочного слоя на целые столетия без тщательных условий сохранения объекта искусства. Это достигается с помощью малой химической активности воска, его влагоустойчивости. Также известно, что воск придаёт красочную стойкость неустойчивым на свету пигментам, чего не может осуществить, например, масляная живопись. Данную технику использовали в иконописи, монументальных росписях. Ярким примером является находка 1887 года – серия религиозно-культовых заупокойных портретов «Фаюмские портреты», датируемые I веком до н. э. – до IV века. Данная техника, вероятно, – наилучшее решение для развития живописи в связи с вечной проблемой консервации предметов искусства. Это утверждает актуальность её изучения.

«Кто первый придумал писать воском и вжигать картину – неизвестно», – также писал Плиний. Именно он оставил потомкам записи об энкаустике в своем труде – энциклопедии «Естественная история» (см. [2, с. 85]). Расшифровка этого документа породила множество проблем применения энкаустики. С конца XVI столетия создавались научные труды, фальсифицирующие смысл составов восковых красок и техники реализации энкаустики, поэтому она считалась утерянной. Но техника «возродилась» спустя несколько столетий, в XX веке, благодаря экспериментам и дальнейшему творчеству советских художников Василия Вениаминовича Хвостенко и его дочери Татьяны Васильевны [3; 4].

В Античности смысл техники заключался в нанесении разогретого материала (из смеси воска, смол, масел и пигмента) с помощью кисти и бронзового инструмента каутерия на подогретую основу, что в конечном итоге оплавлялось с помощью жаровни [1, с. 703]. В настоящее время, благодаря достижениям научно-технических революций, художники могут использовать электроприборы для оплавления красок. Самое главное в «рецепте» энкаустики – это вышеперечисленный состав красок и точно выверенная смесь ингредиентов. У составляющих различная температура

размягчения и плавления, поэтому необходимое выжигание для закрепления свойств могло испортить живопись.

XX век – это век «возрождения» энкаустики. Произведения создавались не только в столице. В сибирском пространстве в данной технике работал Евгений Матвеевич Тищенко. Его работы – это пример качественной реализации, виртуозного владения любыми материалами и техниками, будь то графика, живопись масляными красками, энкаустика или мозаика. Известны шесть работ, которые как бы уравнивают «трудоемкую», по словам Плиния, энкаустiku с распространенной масляной техникой, ставшей базой для живописи.

Евгений Матвеевич Тищенко – кемеровский художник-монументалист, график, скульптор. Он был членом Союза художников СССР с 1989 года. Е. М. Тищенко учился на педагогическом отделении в Ленинградском художественном училище им. В. А. Серова (1972–1976), а затем на отделении монументально-декоративной росписи в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной (1979–1984). К 2021 году им было создано 150 картин, украшено 17 часовен и церквей, создано 27 объектов монументального искусства. Его работы хранятся в музеях Кемерово, Томска и Новокузнецка [6].

Его художественной манере присущи лаконичность, чёткость, строгость мазка или острого штриха. Это придаёт мгновенную динамику изображению; заполненность пространства вокруг фигур. Объекты и предметы являются композиционным целым, поэтому сложно выделить их детально, но в то же время каждая часть осмысленно и визуальнo закончена. Е. М. Тищенко тщательно подбирает колорит картины, располагает множеством оттенков цвета. По хронологии работ можно увидеть, как художник совершенствовал письмо вне зависимости от техники живописи.

Произведения Е. М. Тищенко посвящены религиозным, философским и мифологическим сюжетам. Они наполнены символизмом. Художник вдохновлялся темами Античности и Средневековья, поэтому персонажи его картин – это рыцари, короли и королевы, фантастические или священные животные, природные объекты. Прослеживаются элементы Возрождения, заключающиеся в реализме изображения человеческого тела, а также экспериментах с композицией и перспективой. Колорит всего творчества насыщен приглушенными оттенками цветов, много работ выполнено в голубом или синем колорите, в некоторых доминирует золотой или бледно-жёлтый.

В энкаустических работах Е. М. Тищенко преобладают женские портреты, написанные в два периода: с 1987 по 1997 год и 2019 год. Они содержат глубокое личное осмысление художником актуальных для него тем и идеальные женские образы, существующие «вне времени».

Открывает серию женских портретов картина «Исповедь каменному уху» 1987 года. Художник создаёт её спустя три года после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Это вторая работа в технике энкастики. На ней симметрично, видимостью в две трети роста, изображены две полуобнажённые девушки со светлыми волосами, одной рукой прикрывающие голову с отсутствующими частями лица. Часто именно по мимике персонажей зритель понимает настроение картины, что в данном произведении невозможно. Но несмотря на это, портреты девушек посредством их поз транслируют такие чувства, как смятение и страх. На заднем фоне тёмный, хмурый пейзаж дремучего леса контрастирует со светло-голубой аркой, которую увенчивает скульптура одной ушной раковины из белого камня. В левом верхнем углу присутствует надпись «Janus», что отсылает зрителя к древнеримскому двуликому богу Янусу, который почитался «богом входов и выходов, ...божеством всех начал» и с течением времени приобрёл значение для метафоричного описания двуличного, лицемерного человека. Евгений Матвеевич Тищенко задумывался о духовной сути, ценностях и судьбе человеческого рода, поэтому женский портрет получился напряженным. Образ девушек олицетворяет общество в обобщенном смысле.

В работе «Славянские девушки» 1988 года так же представлены два женских образа, и предпочтение отдается не портретируемым лицам, а традиционным костюмам и атрибутам. Исходя из названия, художник обращается к отечественной тематике, представляя древний дух народа, его особенности в обыденных вещах. Соотношение с предыдущей работой прослеживается также в изображении лиц: «Славянские девушки» уже имеют черты лица, но они не индивидуальны, лишены личности и обобщены с помощью тёмно-зелёного цвета. Женщины воспринимаются почти на одном уровне с древним тотемом посередине, являясь словно «предметами» из прошлого. В руках у девушек птицы – белоснежный аист и коричневая утка, символизирующие у славян семейное благополучие, продолжение рода.

Спустя десять лет Е. М. Тищенко возвращается к энкастике, создавая «Tondo / Беременная в круге» (1997). В работе наблюдается повторе-

ние образа круга в виде подразумевающегося округлого живота беременной девушки, изображения пялец со спицами и самой круглой формы картины – тондо. Акцент также делается на рельефном платье-тунике с переливчатыми цветовыми переходами золотого, синего, изумрудного и нежно-розового, что легко реализуется с помощью энкаустики. Образ матери выполнен лаконично, а предметы скромны по внешнему виду. Эта работа является переходной между двумя периодами творчества энкаустики женских образов в творчестве художника и предвещает будущее романтическое «возрождение» во всех смыслах этого слова.

Спустя двадцать два года увидели свет картины «Дама с птицей» и «Дама с флагом» (2019). Энкаустика Е. М. Тищенко по художественным задачам равна подобным произведениям в масляной живописи. Образы определенно продолжают нести в себе символизм в сочетании с нежностью и загадкой. Яркие краски присутствуют на первой картине исключительно в элементах живой природы. Венок на голове девушки с сочными зелёными листьями, украшенный плодами персика, в христианстве символизирует добродетель и спасение, а в целом – процесс обновления жизни и весну. Голубая птица – символ удачи и счастья. Фигура девушки и её одежда выполнены холодными оттенками. Это создаёт эффект античной древнегреческой статуи прекрасной богини. Лицо выразительно – большие и пронзительные глаза, тонкие черты лица, что характерно живописному стилю автора. Также оно является доминантой в композиции, несмотря на выразительные контрастно-цветовые решения в изображении природы.

«Дама с флагом» имеет тёплый колорит, фоном выступает часто встречающийся в работах Тищенко чуть бледно-желтый цвет. Особое внимание уделено узору на одежде, белокурым кудрям и атрибутам в виде стебля остролиста, символа вечной жизни и надежды, и флага с голубой птицей, перекликающейся с предыдущей картиной. Стоит отметить, что по изображенному профилю и чертам лица девушек портреты данного периода Е. М. Тищенко напоминают произведения Раннего Возрождения периода кватроченто, XV века в Италии, пронизанного гуманизмом и возвращением к эстетике Античности. Примечательно, что энкаустика «пропустила» этапы мировой живописи примерно с начала Средневековья, а Е. М. Тищенко словно восполнил временную линию, создавая произведения, вдохновленные Возрождением, этапом между Средними веками и Новым временем.

Таким образом, при сопоставлении изображений женских образов выделяются два периода энкастики Е. М. Тищенко. Первый посвящен строгим глобальным философским символам и смыслам. Женский образ не является главенствующим. Его превосходят объекты, которые содержат в себе смысловое содержание картины. Например, на картине «Славянские девушки» 1988 года изображение девушек не индивидуализировано, как образ женщины той эпохи, оно больше похоже на манекен для костюмов. Напротив же, древний тотем и кресла-троны объединены с помощью орнаментов на одежде и собственных узоров. Они не являются второстепенными предметами, а, наоборот, становятся композиционной и смысловой доминантой, характеризующей проявление культуры и традиций славянского народа. На картине «Исповедь каменному уху» героини представляют собой общество или его группу, или же антропоморфное состояние духовного мира. Они словно принудительно помещены в пространство, подчинённое мифу, находятся в подчинении окружающих объектов. Таким образом, несмотря на присутствие изображения женщин в энкастике, в данном периоде Е. М. Тищенко не наделяет их личностной выразительностью. Картины созданы в сероватых, тусклых оттенках.

Во втором периоде энкастики женский образ проявляется ярко, атрибуты помогают всего лишь раскрыть образ, дополнить его, а не завладеть смыслами. В «Tondo / Беременная в круге» раскрывается женский дар продолжения рода, а «Дама с птицей» и «Дама с флажком» – это примеры выразительного типажа прекрасной девы в творчестве Е. М. Тищенко, написанной в реалистической манере и существующей «над бытом» [5]. Тем самым второй период – это сосредоточение одухотворённых, нежных и романтических женских образов. Характерными чертами также является использование светлых или ярких цветов, а также однотонного фона, который ещё больше выделяет женские фигуры.

Характерной чертой всего творчества Е. М. Тищенко является использование символов для передачи скрытых смыслов, что также отразилось в энкастике. А живописная техника придала женским образам красочность, объемность и возвышенность.

Таким образом, высокий уровень реализации в сочетании с многозначным художественным видением и осмыслением – это огромный вклад Е. М. Тищенко в сибирское искусство. Женские образы уникальны и воплощают отдельную тематику картин художника, и даже в процессе сравнительного анализа только энкаустических произведений выделяются два периода, насыщенные отличительными особенностями.

Литература

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора [и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 736.
2. Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкастики [Электронный ресурс] / пер. А. Н. Тихомирова. – М.: ОГИЗ: Государственное издательство изобразительных искусств, 1934. – С. 188 // Internet Archive. – 2021. – 21 апр. – URL: https://archive.org/details/1934_20210425/page/n183/mode/2up
3. Хвостенко Т. В. Энкастика: искусство, пережившее тысячелетия [Электронный ресурс]. – М.: Олимпия Press, 2005. – 808 с. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002839145/ – Режим доступа: НЭБ – Национальная электронная библиотека.
4. Хвостенко Т. В. Энкастика: искусство, пережившее тысячелетия [Электронный ресурс]. – М.: Советский художник, 1985. – 113 с. – URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000072/st011.shtml>
5. Оленич Л. В. Мастер птиц и ангелов (к творческой биографии Евгения Тищенко) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Искусство регионов: сб. науч. тр. / ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств (КемГУКИ), 2012. – Вып. 10, ч. 1. – 394 с.
6. Художники Кузбасса. 1957–2012: альбом-справочник / вступ. ст. М. Ю. Чертоговой. – Кемерово: Практика, 2012. – 296 с.

УДК 7.75

ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА В ПАННО А. В. СУСЛОВА, ПОСВЯЩЕННОМ ФАКУЛЬТЕТАМ КЕМГИК

Гладунова Софья Андреевна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (РФ, г. Кемерово). E-mail: gladunovasofa39@gmail.com

В статье рассматривается монументально-декоративное произведение А. В. Суслова, в котором определяются композиционные и живописные приемы, сближающие его с работами мастеров итальянского Воз-

рождения. Помимо визуального сходства, автором статьи выделяются философские принципы, которые были характерны для мировоззрения людей эпохи Ренессанса, но также нашли отражение в анализируемом панно.

Ключевые слова: Возрождение, стилизация, темпера живопись.

AESTHETICS OF THE RENAISSANCE IN A.V. SUSLOV'S PANEL DEDICATED TO THE FACULTIES OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE

Gladunova Sofya Andreevna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy, and Art History, Kemerovo State University of Culture (Russia, Kemerovo). E-mail: gladunovasofa39@gmail.com.

The article examines the monumental and decorative work by A.V. Suslov, in which the author identifies compositional and pictorial techniques that bring it closer to the works of Italian Renaissance masters. In addition to the visual similarities, the author highlights the philosophical principles that were characteristic of the Renaissance worldview and are also reflected in the analyzed panel.

Keywords: Renaissance, stylization, tempera painting.

В выпуске под названием «Произведения живописи художника-монументалиста Александра Суслова», вышедшем в рамках проекта «В музей с ректором» с участием А. В. Шункова, в котором обозревается творчество А. В. Суслова, только упоминается о том, что в панно, написанном в честь института, присутствуют элементы предшествующих эпох. Этот источник также содержит информацию об истории создания указанного произведения [3]. Атрибутировать наряд основных героев произведения определенному периоду в истории помог учебник Д. Ю. Ермилова в процессе написания данной статьи [1].

Часто художники цитируют ту или иную эпоху в своих произведениях, воссоздавая определенные элементы культуры того времени. Владея знаниями об историческом периоде, к которому обращаются художники, можно понять общий смысл работы, закладываемый автором, и посыл, адресованный зрителю.

Цель данной статьи – выявление стилистики Возрождения в панно, посвященном Кемеровскому государственному институту культуры.

В число задач входит описание и анализ триптиха «Театр», «Танец», «Музыка», а также обзор литературы по особенностям развития разных видов искусств в эпоху Возрождения.

А. В. Суслову свойственно прибегать к стилизации. В ряде работ он имитирует наскальные рисунки первобытных людей или лубочные изображения древнерусского искусства. В панно же, которое будет рассмотрено в данной статье, можно увидеть, как художник обращается к эпохе Ренессанса и на ее примере раскрывает сущность факультетов Кемеровского государственного института культуры. Проводя подобную параллель, Суслов сопоставляет умения деятелей института и творцов эпохи Возрождения, достигших небывалого ранее уровня мастерства.

В конце 1970-х годов по заказу В. С. Брюхова, второго ректора института, А. В. Суслов пишет тетраптих, олицетворяющий факультеты КемГИК [3]. Ныне в художественной коллекции института сохранились 3 части указанной работы, а фрагмент панно, отражающий своеобразие библиотечного отделения, оказался утерян.

Выбор самих красок художником – яичной темперы, уже отсылает работу к картинам Кватроченто, в котором итальянские художники еще не использовали масляные краски в качестве основного материала. Темпера после высыхания приобретает сияющую прозрачность и бархатистость красочного слоя, дает ему некоторую припыленность. Все это можно увидеть как на панно А. В. Суслова, так и в раннеренессансных произведениях.

В способе нанесения красок также можно проследить определенное сходство, которое заключается в графичной манере письма, возникающей из-за четких однородных границ форм, а также самого свойства темперных красок: быстрого высыхания слоев, что не позволяет художникам создавать тонкие переходы полутонов. Еще одной из главных причин плоскостного восприятия работы, помимо выраженного контура, как было уже сказано, является условное и равномерное освещение, что здесь также присутствует.

Суслов только намечает глубину пространства, изображая тень с одной стороны архитектурных элементов. На панно почти полностью отсутствует светотеневая моделировка объема фигур, вследствие чего персонажи вновь напоминают образы Раннего Ренессанса, когда художники только учились работать со светотенью.

Расположение фигур в третьей части панно практически на одном уровне создает театральный эффект, персонажи – актеры выстраиваются

в ряд перед зрителем. Связь с драмой эпохи Возрождения выражена и в костюмах героев. Так, мужчина слева облачен в дублет с небольшой баской и кальце, в руке держит лютню, широко применяемую для исполнения придворной или уличной музыки, которая могла звучать на площадях и ярмарках. Узкий лиф и съемные рукава – это те составляющие, которые сближают платье, представленное на картине, с женским костюмом итальянского Ренессанса. Суслов изображает характерные явления для модной индустрии того времени: у мужчины с левого края в панно «Театр» стрижка боб, а у девушки представлена высокая линия роста волос, искусственно созданная, что в то время свидетельствовало о красоте и благородном происхождении ее обладательницы. По ромбовидному узору и игривой позе мужчина посередине может напомнить Арлекина, одного из самых узнаваемых персонажей итальянской комедии дель арте.

В панно, символизирующем хореографический факультет, показано исполнение танца под игру на авлосе – духовом древнегреческом музыкальном инструменте. Изображение фигур в профиль может напомнить портреты Ренессанса, которые создавались под влиянием античных традиций древнегреческой вазописи, монетного и медального искусств [2, с. 151–155]. Существовали некоторые разновидности танца, и на панно, скорее всего, изображен именно ритуальный танец, связанный с культом божества. На это указывают воздетые руки как знак обращения к богам и музыкальное сопровождение, придающее ритмичность действию. Учитывая тематику работы и ее подчеркнутую связь с искусствами, можно выдвинуть предположение, что танец происходит во славу Аполлона.

В части «Музыка» на мужчинах одеты альбы – длинные белые подпоясанные одежды в католической и лютеранской церквях, которые могли носить как священники во время богослужений, так и певчие при исполнении определенных музыкальных композиций.

Хоровое пение получает сильное развитие в Возрождение: одголосие вытесняется многоголосием (полифонией), и именно тогда возрастает роль капельмейстера, который задавал темп и организовывал слаженное звучание голосов. Руководитель хора на этом изображении в одной руке держит партитуру, в другой – дирижерскую палочку, которая пускай и является изобретением более позднего времени (XIX века), но на данной картине ее использование не выглядит чужеродно и помогает зрителю опознать исполняемую мужчиной роль. Возникает своеобразный синтез

капельмейстера эпохи Возрождения, который направлял участников хора с помощью жестов, и дирижера в нашем современном представлении. Здесь, возможно, намечается и связь музыкального и книжного искусств. Изобретение книгопечатания в эпоху Возрождения позволило распространять ноты в массы, то есть стимулировало развитие музыки. Подобный референс в сторону искусства слова отсылает к библиотечному факультету КемГИК. Сочетание разных видов искусств в рамках каждой части панно, вероятно, отражает идею единства представителей разных факультетов института, а также невозможность искусств существовать и развиваться обособленно друг от друга. Помимо всего прочего, так может выделяться и универсальность творцов эпохи Возрождения, то есть отсутствие их строгой специализации. Подобное положение вещей соответствовало духу и философии того времени, в основе которых лежало стремление человека к всестороннему развитию. Если вспомнить широкий профиль художественных интересов А. В. Сулова, к которым можно отнести графику, декоративно-прикладное искусство, поэзию, разные виды живописи, то в работе можно увидеть напутствие творческим людям не ограничивать свое самовыражение только одной художественной сферой.

В панно «Музыка» присутствует и имитация линейной перспективы, разработкой которой активно занимались мастера Возрождения, но в то же время сохранена некоторая плоскостность, что характерно для произведений монументально-декоративного искусства: показаны плиты шахматного пола, которые уходят вглубь и сужаются по мере удаления от нашего взгляда, но их диагонали не сходятся в одной точке на линии горизонта, как это следовало бы по законам линейной перспективы. Помимо этого, фигуры второго плана сохраняют те же размеры, что и на переднем, хотя они должны изображаться в меньшем масштабе. То есть в работе присутствует ощущение глубины пространства, но оно все равно передается несколько условно.

Таким образом, в анализируемом панно необходимо отметить воспроизводство некоторых идей эпохи Возрождения художником: всестороннее человеческое развитие и универсальность творцов. Визуальное сходство с произведениями Ренессанса и особенно с теми, которые написаны в период Кватроченто, возникает из-за схожего выбора красок и манеры их наложения, способа создания ощущения трехмерности. Тип портретного изображения и атрибутика также помогают воссоздавать стилистику Ренессанса.

Литература

1. Ермилов Д. Ю. История костюма: учебник. – М.: Юрайт, 2019. – 354 с. – (Университеты России). – ISBN 978-5-534-11028-2.
2. Кясова А. А. Античные прототипы профильных портретов на аверсах итальянских медалей эпохи Возрождения // Молодой учёный. – 2025. – № 33(584). – С. 151–155.
3. Произведения живописи художника-монументалиста Александра Сусллова [Электронный ресурс] / авт. А. Суслов. – Кемерово: КемГИК, 26 мая 2022. – URL: <https://rutube.ru/video/47be598e06ab3ec91c326d61501c9ec5/> (дата обращения: 31.10.2025).

УДК 7.04

ОБРАЗ СЛАВЯНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. М. ТИЩЕНКО

Шкаброва Татьяна Юрьевна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: shkabrovatatyana8@gmail.com

Исследование посвящено изучению картины «Славянские девушки» Евгения Матвеевича Тищенко. Основное внимание уделено уникальным характеристикам картины. Автор статьи рассматривает символику художественного образа и дает характеристику творческим приемам автора. Итогом статьи стал вывод о том, что в образах девушек художник воплотил идеал женской силы, мудрости и преемственности поколений.

Ключевые слова: творческий метод, энкаустика, символизм, культурные традиции, славяне, образ.

THE IMAGE OF A SLAVIC WOMAN IN THE WORKS OF E.M. TISHCHENKO

Shkabrova Tatiana Yurievna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shkabrovatatyana8@gmail.com

The study focuses on the painting “Slavic Young Women” by Evgeny Matveevich Tishchenko. The main attention is given to the unique characteristics of the painting. The author examines the symbolism of the artistic image and provides a description of the artist’s creative techniques. The article concludes that the artist embodied the ideal of female strength, wisdom, and generational continuity in the images of the young women.

Keywords: creative method, encaustics, symbolism, cultural traditions, Slavs, image.

В последние годы заметно возрос интерес к творчеству региональных авторов, что связано с повышением внимания к сохранению и изучению местных культурных традиций, играющих ключевую роль в формировании национального искусства. Изучение творчества таких авторов помогает лучше понять особенности их искусства и уникальные черты. Евгений Матвеевич Тищенко внёс значительный вклад в художественную жизнь города Кемерово, однако его творчество остаётся недостаточно изученным.

Основная проблема заключается в том, что творчество местных художников на данный момент мало изучено и не содержит в себе достаточного количества информации. Сложность усугубляется отсутствием доступных материалов, необходимых для полноценного анализа работ.

Поэтому необходимо сосредоточить усилия на детальном изучении творческого метода Е. М. Тищенко, его уникальных характеристик, а также провести анализ картины «Славянские девушки» и исследовать художественные средства выразительности, использованные автором.

Евгений Матвеевич Тищенко – кемеровский художник-монументалист, создатель около 40 монументальных объектов, среди которых выделяются настенные росписи и мозаики. Особенно заметны его 17 живописных композиций, украшающих церкви и часовни Сибири, а также более 200 станковых работ. В 1976 году он завершил обучение в Ленинградском художественном училище имени В. А. Серова, получив специальность преподавателя черчения и рисования. В 1984 году окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомой, где специализировался на монументально-декоративном искусстве. Эти учебные заведения сыграли ключевую роль в формировании его уникального творческого подхода. Вот как автор отзывается об опыте, полученном там: «Да, там я и начал этому всему учиться в середине 80-х. Работали мы по 12 часов в день, ни в музеи, ни на танцы не успе-

вали сбегать. Но зато, я считаю, это была в то время лучшая школа в мире, все теоретические разработки, там изученные, я еще долго потом своим студентам в головы запихивал...» [2].

С 1979 по 1984 год Е. М. Тищенко совершенствовал своё мастерство в мастерской профессора О. И. Кузнецова. Под руководством опытного педагога он освоил основы монументальной архитектуры, живописи и графики, научившись создавать гармоничные композиционные решения. Идеи, усвоенные от мастера, стали основой для дальнейшего развития его собственного стиля.

Л. В. Оленич делит творческое развитие Евгения Матвеевича Тищенко на два основных этапа: ранний период, продолжавшийся до конца 1990-х годов, и более зрелый этап, начавшийся в 2000-е годы [1, с 343]. В 1980-е годы Тищенко создал свои первые монументальные работы. Этот период стал временем поиска собственного стиля, экспериментирования с различными техниками и методиками. Автор вспоминает: «Хотя в те годы меня как-то совсем не волновали внешние катаклизмы, мне были важнее личные сверхзадачи: найти какую-то важную форму и совокупность каких-то гармоний» [2]. На ранних этапах своего творчества Тищенко не ограничивался механическим воспроизведением полученных знаний, а стремился переосмыслить их, добавляя собственные элементы. Уверенный в основательности полученного образования, он исследовал границы возможного, отталкиваясь от классической базы. В отличие от многих своих сверстников, Е. М. Тищенко не боролся с влиянием школы, а принял её традиции как естественную часть своего творческого процесса. Этот уникальный подход позволил ему создать индивидуальный художественный язык, сочетающий традиционные ценности с современным взглядом.

В 1990-е годы, на волне всеобщего подъема, изменяется идеология и привычные нормы жизни, и лишь спустя время становится ясно, какую угрозу несет нарастающая дегуманизация общества. Красоту заменила преднамеренная деформация форм. Многие художники, не обладая знаниями пластической анатомии, провозгласили себя символистами и авангардистами, противопоставляя свои работы реализму. Евгений Матвеевич Тищенко негативно относился к такого рода «экспериментам»: «Это как раз та самая эклектика, о которой я говорил, попытка оправдать свою “самость”, когда люди либо не умеют рисовать, либо не хотят. И делают вещи, за которые сами не отвечают и за которые их никто не накажет...человеку на все нужно иметь право, даже на рубище, – причем на рубище в особенности» [2].

В этот период Е. М. Тищенко начал устанавливать собственные рамки творчества. Среди множества пейзажей, натюрмортов и абстракций на выставках он всё активнее представлял портретные образы, часто вдохновленные сновидениями и музейными впечатлениями. В его лучших произведениях основное внимание уделено лицу человека, выражающему энергию и красоту. Зачастую автор изображает не лица конкретных людей, а «маски». Интерес Е. М. Тищенко сосредоточен не столько на отношениях людей друг с другом или с природой, сколько на тонких связях между человеком и временем.

Ранние ансамбли Евгения Матвеевича Тищенко выделялись своей безупречной гармонией с архитектурным окружением, проявляющейся в согласованности всех элементов. Художник демонстрировал изобретательность в выборе тем, что делало каждую композицию запоминающейся. Легкость и утонченность цветовой гаммы подчеркивали стиль его работ, а сложные ритмы создавали ощущение динамики и жизни. Так как Е. М. Тищенко самостоятельно монтировал свои мозаичные панно, он тщательно продумывал все нюансы их восприятия. Для него изображение не просто картина на стене, а сама стена, преобразованная посредством живописной имитации дополнительных объёмов, правильного распределения цветовых пятен и линий. Стоит отметить, что уже в юные годы мастер умел избегать чрезмерной помпезности, достигая при этом выразительности образов. Очевидно, что он глубоко изучал опыт известных мастеров монументального искусства.

Е. М. Тищенко укреплял репутацию как художник, приверженный традициям, создающий серьезные и эмоционально богатые произведения. Такой подход продемонстрировал его намерение следовать собственным убеждениям, основывающимся на почтительном отношении к академическим правилам. Работая в жанре портрета, он фокусировался на изучении человеческой природы, раскрывая внутренние чувства и переживания героев. Благодаря такому подходу его творчество выступает как связующее звено между классическими традициями и современностью. Особая техника монтажа и тщательная работа над деталями свидетельствуют о высокой степени мастерства и профессионального подхода. Самостоятельная установка мозаичных панно позволила Е. М. Тищенко достичь гармонии между изображением и архитектурой, превратив каждое произведение в самостоятельное произведение искусства, интегрированное в пространство.

В 2000-е годы Е. М. Тищенко выходит на новый уровень творческого мастерства. Он продолжает ставить перед собой новые цели и успешно их достигать. Уже накопленный опыт трансформируется в виртуозное владение стилем и техникой, в умение точно подбирать масштаб изображений для стен. Его работы рассказывают истории, но без излишнего усложнения, сохраняя человечность и гармонию цвета. Как и ранее, художник активно представляет портреты, особое значение приобретают его графические автопортреты. Графика Е. М. Тищенко неизменно получает высокую оценку на различных выставках – от региональных до всероссийских.

В последние десятилетия всё отчётливее проявляется религиозный аспект творчества Евгения Матвеевича Тищенко, он активно работает над проектами для церквей. Здесь требования к нему меняются: теперь важно следовать канону, а не предлагать собственные интерпретации. Мастер постепенно осознаёт необходимость глубокого понимания древних символов и моделей, что находит отражение в его поздних росписях и иконах. Особенно удачно ему удаётся передавать образы небесных сил: он избегает как чрезмерной схематичности, так и излишней антропоморфности. В его ангельских образах сочетаются реализм и способность видеть суть вещей, превращая их в символы смирения, а не просто средства самовыражения.

Творческий метод Евгения Матвеевича Тищенко представляет собой сложное переплетение различных художественных влияний, технических навыков и философских размышлений. Его подход к искусству отличается стремлением к созданию произведений, которые выходят за рамки простого визуального восприятия, погружая зрителя в мир символов и культурных отсылок. Техника исполнения также занимает важное место в его методике. Работы Е. М. Тищенко демонстрируют высокое мастерство в использовании различных материалов и технологий, таких как мозаика, фреска и энкаустика. Его внимание к деталям и стремление к совершенству делают его произведения не только визуально привлекательными, но и долговечными. «Я уверен, что ремесло – это 90 процентов любой работы. Такие понятия, как вдохновение и талант, я терпеть не могу. Если тебя однажды ангел крылом зацепил – это всего на один миг, за который ты должен принять нужную информацию. Но если ты не готов – тебя можно цеплять сколько угодно, толку не будет никакого... я вот пожираю себя каторжным трудом со страшной силой» [2].

Как отмечает Л. В. Оленич в своей статье, «...преобладающей интонацией в фигуративных композициях художника (и настенных, и станковых) была ирония, иногда с романтическим, а чаще — с легкомысленным оттенком. Но рядом с этим уживалось и очень искреннее восхищение величием Средневековья, всесилием Ренессанса» [1, с. 343]. Эти влияния нашли своё отражение в картине «Славянские девушки», где техника исполнения отсылает к приемам средневековой живописи. Такое сочетание различных влияний и подходов придает работам Е. М. Тищенко особую глубину и многогранность, позволяя ему создавать произведения, наполненные сложным символизмом и аллюзиями на исторические и культурные контексты. Приверженность традициям в творчестве Е. М. Тищенко проявляется в его внимании к классическому наследию, что особенно заметно в его работах, посвящённых религиозным мотивам. В то же время его творчество не ограничивается простым подражанием старым мастерам. Он умело интерпретирует классические сюжеты через призму современного восприятия, обогащая их новыми смысловыми нюансами и индивидуальными находками. Этот синтез традиционного и нового делает его произведения живыми и актуальными, привлекающими внимание как специалистов, так и широкой аудитории.

Картина «Славянские девушки» написана в 1988 году. Живопись выполнена в технике энкастики на оргалите, покрытом паволокой. Размер работы 170х165 сантиметров. Картина обрамлена в тонкую серебристую раму с тонкой золотой вставкой по внутреннему периметру. В некоторых местах краска потрескалась, создавая кракелюр (см. Прил., рис. 1).

Композиция картины статичная и симметричная. Автор использует приём пондерация: на правой части картины больше мелких деталей уравниваются крупной фигурой женщины и тотемом на левой. Образы женщин схожи. Одежды сочетают в себе природные оттенки.

Композицию можно разделить на две части по вертикальной оси. Слева расположена фигура женщины, стоящей напротив простого деревянного престола. Этот престол исполнен строгими геометрическими линиями и лишён декоративных элементов — спинку составляют лишь небольшие квадраты. Голова женщины повернута направо, хотя её корпус слегка развернут влево. Взгляд её направлен прямо на зрителя, создавая ощущение прямого контакта. Она одета в традиционный славянский костюм: белая рубашка украшена красным вышивным воротником, сверху одет элемент народного костюма — наверхник. Юбка-понева дополнена

льняным передником. Голову покрывает платок, поверх которого надета кичка. Элементы одежды украшены разнообразными геометрическими узорами, выполненными природными оттенками.

Её лицо и руки выполнены художником в приглушённых серо-синих тонах, однако синий румянец на щеках придаёт образу живость. Губы серо-коричневые с едва заметным розовым оттенком. Женская рука бережно поддерживает белоснежного аиста, который являлся древним славянским символом семейного счастья, родительской любви, а также оберегом от злых сил. Птица сидит на белом полотне, словно олицетворяя чистоту намерений и искренность чувств.

Хотя образ женщины выглядит простым, он глубоко символичен. Она воплощает собой вечные ценности славянской культуры, являясь продолжательницей рода, хранительницей традиций, мудрой женщиной, поддерживающей связь между поколениями. Таким образом, художник, обращаясь к славянским традициям, создаёт многогранный портрет, наполненный глубоким смыслом.

С правой стороны на престоле сидит вторая женщина. Этот престол выполнен более детально. Углы спинки украшают стилизованные ромбы – символы плодородия и женщины в славянской культуре. Вся поверхность престола покрыта тонкой резьбой, создающей сложный узор из множества мелких деревянных полосок. Этот престол выглядит более величественным, что подчеркивает более высокий статус женщины. В руках она держит утку – птицу Рода, создательницу мира, оберег домашнего очага и уюта, символ плодородия и благополучия.

Одежда второй женщины отличается обилием деталей. Светлую рубашку дополняет золотистое украшение на груди, напоминающее крупные бусы. На длинной светлой юбке изображено множество геометрических узоров, исполненных в светлых голубых, красных, зеленых тонах, на ногах – светлая обувь. На голове изображен платок, поверх которого надет головной убор в виде головы оленя. В славянской мифологии олень – символ богинь Рожениц – праматерей, приносящих в мир все живое. Также за головой оленя можно увидеть ярко-красный полумесяц, повернутый рогами вверх, что означает накопление силы, энергии и духовных благ.

Костюм второй женщины изобилует различными геометрическими орнаментами. По подолу юбки изображен символ, внешне напоминающий трезубец. Это может быть изображение славянской руны Мир, означающей великую мудрость, добро и стремление к познанию всего сущего.

В костюме больше белого цвета, ярких чистых оттенков (светло-желтый, голубой, нежно-зеленый), сам образ более светлый. Вторая женщина привлекает внимание зрителя, в её образе больше символизма. Она становится центром композиции, вызывая интерес благодаря тонкому сочетанию деталей и символике.

Невысокий идол располагается ближе к левой части между девушками. Выполнен он в серо-коричневых тонах. Объемная борода с небольшими вкраплениями золотой потали, волосы, похожие на перья. Славянские идолы считались отражением богов, вместилищем их духа. Нельзя точно сказать, какого конкретного бога изображает идол, образ, скорее, собирательный. Такая отсылка может указывать на божественную суть женщин. Также он может намекать на защиту и благословение, исходящие от божества.

Колорит картины спокойный, холодный, слегка приглушенный. Большая часть фона картины однотонная – темно-синяя, нижняя часть фона выполнена в серо-белых оттенках. Е. М. Тищенко не зря не прорабатывает фон, так он отделяет картину от материального мира, создает некую отстраненность. Автор умело создает контраст между фоном и изображенными девушками, резко выделяя их фигуры.

Славянская женщина в творчестве Евгения Матвеевича Тищенко представлена через сложные символические образы. В картине «Славянские девушки» автор использует темные тона лиц, что подчеркивает отстраненность и обезличивание персонажей, создавая универсальный и уникальный образ.

Фигуры женщин выполнены в единой цветовой гамме, но небольшие детали позволяют предположить иерархию между ними. Например, одна из них изображена в расслабленной позе, сидя, что может указывать на её доминирующее положение, в то время как другая стоит перед ней, демонстрируя уважение и подчинение. Этот контраст усиливает ощущение важности одной из героинь.

Птицы, присутствующие в композиции, также несут важную символическую нагрузку. Утка Рода, часто ассоциируемая с материнством, может намекать на то, что одна из женщин является матерью, возможно, олицетворяя собой образ матери-земли или владычицы вселенной. Вторая девушка, стоящая перед ней, может быть представлена как её дочь или последовательница, что подчёркивает преемственность поколений и вечность цикла жизни. Несмотря на определённую абстрактность образов,

картина насыщена символикой, связанной с природными циклами и плодородием.

Евгений Матвеевич Тищенко в своей картине «Славянские девушки» воплощает идеи женской силы, мудрости и преемственности поколений через призму славянской мифологии и символики. Центральная композиция представлена женскими фигурами в традиционных славянских одеждах, каждая деталь которых наполнена значением. Животные образы, такие как утка Рода, аист и олень, дополняют картину символизмом начала творения, продолжения рода и благополучия. Присутствующий славянский идол и руна Мир акцентируют внимание на гармонии и порядке мироздания. Таким образом, произведение становится визуальным отображением культурного наследия и духовного богатства славянского народа.

Литература

1. Оленич Л. В. Мастер птиц и ангелов (к творческой биографии Евгения Тищенко) [Электронный ресурс] // Искусство и искусствоведение. Теория и опыт. Искусство регионов: [сайт]. – URL: https://vuzdoc.ru/160719/kultura/master_ptits_angelov_tvorcheskoy_biografii_evgeniya_tischenko
2. Художник не имеет права на эксперимент [Электронный ресурс] // Новая Сибирь: [сайт]. – URL: <https://newsib.net/personality/evgenij-tishhenko-xudozhnik-ne-imeet-prava-na-eksperiment.html>

УДК 7.046.3:7.067.2:75

СИМВОЛИКА И ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ДРОЗДА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «НОВЫЙ МЕССИЯ»

Колобова Алёна Сергеевна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kolo2005@list.ru

В статье рассматриваются символика и образ библейских мотивов в творчестве Андрея Николаевича Дрозда на примере его картины «Новый Мессия». Опираясь на библейскую тематику в живописи в общем, опре-

делен замысел данного произведения. В статье проведен анализ выразительных средств композиции. Особое внимание автор уделил эмоциональной составляющей картины.

Ключевые слова: живопись, библейская тема, искусство Кузбасса, Андрей Дрозд, мессия, символика библейских мотивов.

SYMBOLISM AND IMAGE IN THE WORKS OF A.N. DROZD ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING “THE NEW MESSIAH”

Kolobova Alena Sergeevna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kolo2005@list.ru

The article examines the symbolism and image of biblical motives in the works of Andrei Nikolaevich Drozd on the example of his painting “The New Messiah”. The author defines the idea of this work based on the biblical themes in painting in general. The article analyzes the expressive means of composition. Moreover, the author pays special attention to the emotional component of the painting.

Keywords: painting, biblical theme, Kuzbass art, Andrey Drozd, Messiah, symbolism of biblical motives.

В современном мире, когда наблюдается кризис духовности, религиозная живопись с христианско-библейской проблематикой становится востребованной. Это объясняется тем, что произведения, в которых воплощён образ Христа, не утратили своего мощного воздействия на человека. Сегодня, когда, с одной стороны, наблюдается продолжающаяся потеря ориентиров, а с другой – начинается частичное возрождение традиционных ценностей, обращение к творчеству русских художников представляется особенно значимым. Для того чтобы не потерять черты преемственности, необходимо опираться на предшествующие традиции и накопленный художественный опыт.

Чтобы определить символику и образ в творчестве А. Н. Дрозда, нужно провести описание и анализ его картины «Новый Мессия». Через анализ этой картины можно выявить не только библейскую тематику в творчестве художника, но и стилистические особенности, а также определить символику выбранной картины. Картину «Новый Мессия» Андрей Николаевич Дрозд написал в 1988 году. Работа выполнена на холсте мас-

лом, размер картины составляет 160х91 см. Работы А. Н. Дрозда хранятся в художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры.

Дрозд Андрей Николаевич родился 24 мая 1962 года в городе Кемерово. Учился на педагогическом отделении в Кемеровском художественном училище (1978–1982) у В. А. Бурмакина, А. Л. Абрамова; на отделении монументально-декоративной росписи в Харьковском художественно-промышленном институте (1982–1987), мастерская Б. В. Косарева. По окончании вуза вернулся в Кемерово. Входил в молодежное объединение творческого актива (1986–1988). Одна из выставок этого объединения стала творческим дебютом. В 1990 году А. Н. Дрозд был одним из основателей творческой группы «Бедная Лиза», объединившей молодых кемеровских художников А. Чумашвили, С. Червова, Ю. Юрасова, Ю. А. Белокриницкого. Также он был членом выставкома и жюри ежегодных областных выставок-конкурсов «Юные дарования Кузбасса» (1992–2002). С 2001 года А. Н. Дрозд преподает в Кемеровском государственном институте культуры. А. Дрозд имеет звание заслуженного работника культуры Российской Федерации. Дрозд Андрей Николаевич является членом-корреспондентом Петровской академии наук и искусств и Международной ассоциации изобразительных искусств АИАП-Юнеско (с 1993 года) [1].

Картина «Новый Мессия» написана в технике масляной живописи на холсте. Жанр картины – религиозный. История религиозного жанра в христианской культуре берет свое начало со II века н. э.

Перед началом анализа картины нужно разобраться, кто же такой Мессия. Христос (в переводе с еврейского – Мессия, Спаситель) означает Помазанник, тот, кому даруется власть от Бога. Это человек, который направляется Богом и который подобен Богу. Из евангелистов наиболее ясно об этой отличительной особенности Христа говорит Иоанн. «Я от Бога исшел и пришел», – говорит о Себе Иисус. «Ибо Я Сам от Себя пришел, но Он послал Меня» (Ин. 8:42) [2].

«Новый Мессия» находится в центре композиции. Верхнее пространство холста показывает, что главный герой картины помещен в некую арку. Он стоит туловищем к зрителю и словно протягивает ему руку, но лицом повернут к собранию людей. Можно заметить, что его лицо выражает глубокую задумчивость или даже страх. Вокруг его головы можно заметить нимб довольно яркого желтого или золотого цвета. Символика этого цвета для нимба в иконописи обозначает Божественный свет [3]. В целом картина несет трагическое и в то же время духовное настроение.

Трагическое выражение лица Иисуса Христа можно связать с 53-й главой Исайи. В этой главе содержится подробное описание страданий праведника, которого называют «Раб Божий». Вся глава содержит в себе 4 отрывка. Во втором отрывке описываются страдания Раба Божьего, которые воспринимаются людьми неправильно («мы думали, что он был поражаем, наказуем и уничижен Богом») [4]. Здесь подчеркивается роль Христа как искупителя грехов человечества, ибо именно его раны стали причиной исцеления и спасения людей. Возможно, именно такой замысел сделал А. Н. Дрозд для своей картины.

Обращаясь к лицу Мессии, можно увидеть, что у него голубые глаза. Привлекает внимание и тот факт, что Христос изображен без волос. Есть две версии отсутствия у него волос. В качестве первой можно предположить, что таким образом художник создал акцент на других вещах, например, на испуганном выражении лица. По второй версии, отсутствие волос может символизировать смирение, простоту и отказ от мирских благ. Это может подчеркивать духовную природу Иисуса и его служение людям.

Одеяние Христа на картине имеет золотисто-коричневый цвет. Золотистый цвет, как уже упоминалось ранее, ассоциируется со святостью, в то время как коричневый может указывать на бренность человеческой природы. Можно заметить, что его одежда имеет некую многослойность и резкость складок. Это может символизировать сложность и глубину внутреннего мира Иисуса, его борьбу, страдания и переживания.

Стоит обратить внимание, что Иисус Христос, помимо нахождения в арке, находится в красном треугольнике. Символика такой фигуры, как треугольник, заключается в полной гармонии и триедином Боге (три стороны соединены в одно). Треугольник часто ассоциируется с Троицей в христианской иконографии. Зачастую в треугольник заключён лик Господа Саваофа, что также означает Святую Троицу: Бог-Отец, Сын и Святой Дух. В Библии и христианской символике красный цвет часто ассоциируется с кровью и жертвой, что может символизировать страдания и смерть Иисуса Христа.

Если обратить внимание на задний план картины, можно увидеть, что там находится народ, чей взор обращен на Иисуса. Можно предположить, что на картине Христос как бы бежит от народа, предчувствуя свою гибель. По Библии, Иисуса распяли. Казнь Иисуса Христа была проведена через распятие на Голгофе. В Евангелии упоминается, что Иисус был под-

вержен наказанию дважды, чего ранее не допускалось. Первым наказанием было бичевание. После такого не все выживали, однако Спаситель выжил и с огромным трудом и препятствиями дошел до Голгофы [5]. Согласно христианскому учению, распятие – это событие, которое завершает Страсти Христовы [6].

Также можно обратить внимание на то, что позади людей находятся три столба. Это может символизировать три креста, на которых были распяты Иисус и два разбойника: «Тогда распяты с Ним два разбойника: один по правую сторону, а другой по левую» (от Мф. 27:33 – 38). Согласно Евангелиям, крест Иисуса был воздвигнут между преступниками Дисмасом и Гестасом, которых прозвали Благоразумный и Безумный разбойники. Наиболее подробное описание о казненных вместе с Христом разбойников приводится у Евангелиста Луки: «Вели с Ним на смерть и двух злодеев. И когда пришли на место, называемое Лобное, там распяли Его и злодеев, одного по правую, а другого по левую сторону... Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: *«если Ты Христос, спаси Себя и нас»*. Другой же, напротив, унимал его и говорил: *«или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? И мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал»*. И сказал Иисусу: *помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!* И сказал ему Иисус: *истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»* (от Лк 23:32 – 43) [6]. Покаявшийся разбойник получил в христианской традиции прозвище «Благоразумный» и, по преданию, первым вошёл в рай. Как интересный факт, можно добавить, что именно отсюда появилось выражение «Меж двух разбойников» [7]. Так, можно предположить, что А. Н. Дрозд такими небольшими деталями может отсылать зрителя к этой истории.

В работе преобладают холодные оттенки, в равной мере сочетаются и светлые, и темные тона. Так как картина не имеет ярких и неуместных цветов, можно сказать, что палитра наполнена сдержанными цветами. И хотя оттенков очень мало, они гармонично подобраны: Христос изображен в светлых оттенках, народ на заднем плане имеет приятную и не кричащую цветовую гамму, а разные цвета для одеяний не дают людям слиться в одно пятно. Композиция многофигурная, об этом свидетельствует умеренное количество фигур. В многофигурной композиции жест и поза передают экспрессию сцены, раскрывают ее смысл. Все внимание картины перетягивает на себя центр, ведь именно там изображены ключевые элементы и фигуры картины.

Так, проанализировав картину Андрея Николаевича Дрозда, можно понять, что Мессия на картине может отображать множество разных замыслов, от философско-культурного до исторического. Мессия может являться как символ надежды и перемен, а может обозначать индивидуальное духовное развитие художника и зрителя. Автор картины точно изобразил эмоции смятения, страха и задумчивости посредством как деталей, так и выражения лица Иисуса.

В завершение стоит отметить, что А. Н. Дрозд применяет техники иконописи, но произведение явно нельзя интерпретировать так же, как иконы. Здесь художник оставляет собственные детали, личное видение этого события. Автору здесь интересно рассказать об истории жизни Христа, чтоб каждый зритель, глядя на эту картину, почувствовал отклик в своей душе. Зритель словно является соучастником происходящего. Таким образом, символика библейских мотивов и образов в творчестве Андрея Николаевича Дрозда занимает особое место.

Литература

1. Штраус О. Л. Биография Андрея Николаевича Дрозда [Электронный ресурс] // Artchive: сайт. – URL: https://artchive.ru/artusts/40662Andrej_Nikolaevich_Drozd/biography (дата обращения: 10.10.2025).
2. Корнееков С. С. Иисус Христос – Мессия, миссия любви и единства [Электронный ресурс] // Cyberleninka: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iisus-hristos-messiya-missiya-lyubvi-i-edinstva> (дата обращения: 10.10.2025).
3. Что обозначает нимб у святых на иконах [Электронный ресурс] // cyrillitsa.ru: сайт. – URL: <https://cyrillitsa.ru/history/163324-cto-oboznachaet-nimb-u-svyatykh-na-ikonakh.html> (дата обращения: 15.10.2025).
4. Библия. Исая, глава 53 [Электронный ресурс] // Азбука веры: сайт. – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Is.53&r> (дата обращения: 15.10.2025).
5. Голгофа: зачем была нужна крестная смерть Спасителя // [Электронный ресурс] // azbyka.ru: сайт. – URL: <https://azbyka.ru/golgofa-dlya-chego-nuzhna-byla-krestnaya-smert-spasitelya> (дата обращения: 17.10.2025).
6. Распятие Иисуса Христа [Электронный ресурс] // Википедия: сайт. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Распятие_Иисуса_Христа (дата обращения: 17.10.2025).

7. Меж двух разбойников [Электронный ресурс] // Википедия: сайт. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Меж_двух_разбойников (дата обращения: 20.10.2025).

УДК 75.049.6

ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОЧНЫХ НАТЮРМОРТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. ФИЛИЧЕВА

Старовойтенко Аксиния Владимировна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: axiniyaya@yandex.ru

В статье рассматривается этимология жанра натюрморта, его отделение от других жанров, а также сложение и формирование как самостоятельного жанра. Поднимается вопрос роли «мёртвой природы» в изобразительном искусстве, ее влияния на общественное сознание и культуру. В дальнейшем сложившиеся особенности самого жанра рассматриваются в работах сибирского художника Ивана Ивановича Филичева, охватывающих период XX–XXI веков. На примере пяти его произведений анализируется символизм в натюрморте, особое внимание уделяется роли творчества и личностного восприятия мира художником, региональным особенностям, а также особенностям авторского стиля и манере письма. Анализируется и само содержание цветочных натюрморов, символизм конкретных цветов и их значений, выясняется трансцендентность предметного мира, рассматриваются возможные черты экспрессионизма сквозь призму декоративности и эстетизма.

Ключевые слова: цветочный натюрморт, голландский натюрморт, сибирское искусство, декадентство, символизм, декоративность, живопись Сибири, региональное искусство.

FEATURES OF FLORAL STILL-LIFES IN THE WORKS OF I.I. FILICHEV

Starovoytenko Aksiniya Vladimirovna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: axiniyaya@yandex.ru

The article examines the etymology of the still-life genre, its separation from other forms of painting, and its development as an independent artistic category. The author pays particular attention to the philosophical and cultural role of “dead nature” in visual art and its influence on collective consciousness and artistic tradition. The study focuses on the works of the Siberian artist Ivan Ivanovich Filichev, whose floral still-lives from the XXth–XXIst centuries reveal both regional characteristics and individual creative vision. Through the analysis of five selected paintings, the article explores the symbolism of flowers, the artist’s personal perception of reality, and distinctive stylistic features of his pictorial manner. The symbolic meanings of specific floral motives are interpreted as reflections of a transcendental worldview and as manifestations of decadent aesthetics expressed through decorativeness and refined visual form.

Keywords: floral still life, Dutch still life, Siberian art, decadence, symbolism, decorative style, Siberian painting, regional art.

Изображение предметов в разных языках несёт в себе примерно одно значение – «мёртвая природа» по факту того, что предметы, изображаемые на картинах, действительно неодушевлённые. Однако, что интересно, в некоторых языках у натюрморта существует определение как «тихая или неподвижная жизнь». Такая своеобразная двойственность этого жанра изобразительного искусства существует с ним с самого его появления и делает его особенно интересным для изучения.

Актуальность исследования заключается в переоценке натюрморта, его самостоятельности и полной автономности как жанра, а также в заострении внимания на том, как декоративная составляющая «мёртвой материи» способна интерпретировать окружающую среду через призму авторского стиля.

По натюрморту можно наглядно понять, как художник видит, представляет и ощущает окружающий мир через призму предметов, а не как привычно для других жанров: явлений, ощущений, эмоций, состояний. Художник не читает окружающую среду, а воспроизводит её в рамках некой своей реальности, не передаёт, а словно формулирует и закладывает новое содержание в привычные формы. Вероятно, это не всегда будет очевидно и читаемо, так как несёт в себе более сложно «вшитую» смысловую подоплёку. Тем не менее за этим, в большинстве случаев, будет некоторый фундамент, первопричина, на которую опирался автор при выборе конкретных, а не иных, других предметов для своего натюрморта. И именно

в этом заключается особый шарм этого жанра: он доподлинно выражает некоторую личностную, тонкую и интимную сторону самого художника и буквально то, «чем он живёт», в чём находит интерес для себя и в рамках искусства готов подсвечивать это для других людей.

Целью статьи является исследование особенностей цветочных натюрмортов в творчестве И. И. Филичева. В число задач входит характеристика жанра натюрморта в истории искусства и анализ цветочных натюрмортов сибирского художника И. И. Филичева.

Изучению жанра натюрморта посвящено множество трудов искусствоведов и культурологов. Однако цветочные натюрморты не исследуются так же активно, вероятно, за счёт «поверхностности» жанра, на первый взгляд, его декоративности, возможно, даже причисления к ремеслу.

Литературу по данной теме следует разделить на два блока. Первый блок содержит энциклопедии и словари, помогающие сформировать представление о появлении и формировании жанра. Таким образом, первый блок охватывает работу с такими изданиями, как «Большая Советская Энциклопедия» [3; 4] и «Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь: А–Я» [2]. Вторым блоком включает в себя труды, содержащие исследования о видах натюрмортов, в особенности цветочных натюрмортов, углубляющие представление о смысловой ценности жанра. В этом вопросе особенно отмечается книга «Три века русского натюрморта» Л. В. Мочалова, в которой автор исследует роль натюрморта в отечественном искусстве [6]. Также ценна статья искусствоведа А. С. Егоровой «Как смотреть голландский натюрморт», посвящённая символам в цветочных натюрмортах [5].

Изначальное формирование и обособление жанра сопровождалось его дополнительной классификацией [3, с. 321–322]. Так, в европейском изобразительном искусстве стали появляться натюрморты, каждый из которых имел свою цель и занимал свою нишу. Натюрморты с завтраками служили для передачи состояния и качества физической составляющей жизни человека: чем он питается, тем он и живёт, а как – богато или бедно, как раз подсвечивали продукты. Такая же ситуация обстоит с натюрмортами деятелей науки, которая показывала их статус, род деятельности. Однако цветочные натюрморты, несмотря на свою порой подчёркнутую декоративность, выполняли не такую очевидную функцию. В Нидерландах в связи с возросшей популярностью кальвинизма – религиозного течения, придающего огромное значение вере в судьбах людей и предопределённости их жизни, искусство также подстраивалось под его нужды [4].

Поэтому цветочный натюрморт стал выполнять функции своего рода Библии. Каждый элемент картины соотносился со всем человеческим существованием. Что, соответственно, делало возможным создание большого количества символов, зашифрованных в цветах.

В творчестве сибирского художника И. И. Филичева цветочные натюрморты также занимают не последнее место, составляя весомый процент от всех работ. Так, явные признаки символизма можно обнаружить на картине «Сирень» (1990) (см. Прил., рис. 1). На первый взгляд работа представляется как нечто «нечитаемое» за счёт обобщённо-импрессионистической манеры письма. Парадоксально, но из-за этого главный и важнейший предмет на картине выходит словно сокрытым за её пределы, заставляя зрителя анализировать изображённое, погружаясь в холст и составляя символы из мазков. Такая своего рода сложность активно акцентирует внимание на самом объекте – сирени. Углубляясь в исторический и культурный контекст, можно заметить особенную ценность сирени. Роскошный внешний вид даже одной веточки делал сирень универсальным подарком в качестве цветов, хотя при этом она оставалась доступна для любого человека за счёт распространённости. Её дарили и солдатам, возвращавшимся с войны, поэтому можно также утверждать, что сирень в какой-то момент стала национальным цветком. Будучи символом силы и любви, на полотне Ивана Ивановича она словно стала призывом к тому, чтобы переосмыслить сложившуюся ситуацию в обществе в 1990 году (год создания натюрморта), несмотря на все перемены, ломающие многих людей, как ломают и ветви сирени, быть стойким, чтобы дожидаться расцвета, такого же пышного, как и в натюрморте.

Не менее символичен и натюрморт с ёмким названием «Цветы» (1991) (см. Прил., рис. 2). В натюрморте уже явно наблюдаются черты примитивизма и экспрессионизма, выражающиеся в очень яркой цветовой гамме. Это может не только говорить о простой потребности художника в творческих экспериментах, но и подсвечивать культурный аспект. Опираясь на то, как исторически осознал себя экспрессионизм – как реакцию на изменения, становится очевиднее подход художника к нарочитой яркости, эмоциональности. Композиция картины немного смещена к правому краю, выводя крупным планом «обрезанную» вазу с цветами, как бы приближая таким образом к зрителю, желая ещё явнее акцентировать внимание. А фон здесь и вовсе играет словно свою, отдельную от предметов роль, превращая предметный мир в область некоего трансцендентного, за гранью реального, осознаваемого человеком мира, несмотря даже на кон-

кретные узнаваемые цветы. Достаточно чёткое разделение в большинстве своём локальных цветов делает картину также близкой к постимпрессионизму. Натюрморт словно напоминает витраж, подчёркивая клуазонизм в технике письма художника.

Выбор цветов также кажется не случайным: астры в разных культурах имеют положительное значение, они могут означать как преданность, заботу, так и веру, стойкость. Рядом с астрами, уже не так явно, изображены гладиолусы. Их роль в натюрморте словно подавлена астрами, а расположение намекает на снижение значимости в общей композиции. Слово «гладиолусы» в переводе с латинского означает «меч» и, как правило, эти цветы символизируют силу. Но при этом на картине они уже отцвели. Возможно, таким образом автор намекает, что духовность и вера важнее физической силы. Под видом яркого и эмоционального натюрморта, напоминающего наивный детский рисунок, скрываются важные для того времени идеи, воплощающие цветочный натюрморт как целую сокровищницу с шифрами.

А в натюрморте «Черёмуха» (1996) автор как бы вновь возвращается к национальным темам (см. Прил., рис. 3). В этом, с одной стороны, выражается крепкая связь художника с его родиной, показывая важность интерпретации для зрителей узнаваемых образов. С другой стороны, как и в случае с «Сиренью» 1990 года, это может быть и желанием заострить внимание на какой-то близкой и понимаемой для многих проблеме, которая не может найти более яркое и очевидное выражение, а как бы запечатывается в цветах. В натюрморте художник вновь изображает очень пышный, цветущий букет растения, знакомого почти каждому в год написания картины – черёмухи. Смысловой центр картины фокусируется на букете в вазе, составляя полностью симметричную композицию с явным центром. С точки зрения колорита сама черёмуха едва ли выходит из поглощающего её фона, который, однако, написан неявно. Такой приём «размытости» пространства автор использует, вероятно, чтобы сместить всё внимание зрителя на конкретный объект – букет цветов. Интересно и чёткое, конкретное название картины – «Черёмуха». Автор явно хочет, чтобы весь фокус был сконцентрирован именно на этих цветах. И такое центрирование внимания также наталкивает на мысль важности художественного образа.

С символистской точки зрения черёмуха означает обновление, однако с точки зрения физических свойств в закрытом помещении она может быть отчасти ядовитой. Интересно, что несмотря на это, или, возможно, вопреки, автор изображает большое количество ветвей в вазе как раз в замкнутом пространстве. Является ли это задумкой автора, несущей

смысл некой борьбы между «принятием и непринятием», где принятие есть понимание негативных свойств чего-либо или кого-либо, подразумевающих, возможно, даже разрушение, и смирения с ними – утверждать сложно. Однако такая интерпретация также имеет место быть в силу того, как менялась политическая и, соответственно, общественная жизнь в год написания картины.

Также некоторые мотивы символизма можно проследить в натюрморте уже постсоветского периода под названием «Цветы. Букет» (2011) (см. Прил., рис. 4). На картине Иван Иванович изображает цветы, в особенности акцентируя ярко-красные маки. Цветы находятся в вазе, которая словно вобрала в себя все окружающие её цвета и оттенки. Колорит картины и его хаотичность напоминает палитру художника, на которой как бы случайно, из откуда-то образовавшейся вазы выросли самые настоящие маки. Причём не менее важно будет отметить, что потребность в символичности натюрмортов может также отсылать зрителя к голландским натюрмортам, где каждый цветок имеет смысл и играет какую-то роль в общем смысловом «ансамбле» картины.

Таким образом, маки могут быть символом острого поиска, так как ассоциировались со сном и смертью, а с религиозной точки зрения они произошли как бы из пролитой крови Христа [5]. Общий смысл может быть связан со своего рода непониманием автором своего дальнейшего стиля, острой потребностью в экспериментах. Поэтому помимо того, что И. И. Филичев обращается к религиозным образам, что в дальнейшем будет проходить красной нитью в творчестве художника, он также прибегает к новому стилю. Утончённые, выверенные мазки, как, например, в натюрморте «Черёмуха», сменяются свободной, дышащей живописью, в которой предмет формируется скорее из пятна. Соответственно, в натюрморте «Цветы. Букет» можно не только подчеркнуть внешнюю экспериментальность работы относительно других работ художника, но и выделить важную составляющую картины: изображённое на ней сигнализирует о внутреннем мире художника.

Такая своего рода иносказательность и символичность делает цветочные натюрморты живым, подвижным жанром. В работе «Цветёт экзотика» (2017) Иван Иванович вновь прибегает к экспрессионизму, однако, в отличие от ранее проанализированных натюрмортов, здесь он скорее акцентирует внимание на самом качестве объекта (см. Прил., рис. 5). То есть как бы балансирует между своими реакциями от предмета и его объективными свойствами. Таким образом, он изображает на картине некое экзо-

тичное растение, которое в силу техники становится затруднительно распознать. Но для себя зритель явно может отметить: «да, это экзотичное растение», так как художник играет на очень тонких, но явных акцентах. На фоне яркого и броского фона, словно единого с растением, выделяются его листья, резкие и острые, как бы подчёркивая диковинность, а значит, опасность незнакомого объекта. Заметно также и подобие цветов, что коррелируется с названием. Эмоции, закладываемые автором в этот натюрморт, уже кажутся более очевидными, приземлёнными. То есть зритель становится в своём понимании окружающего мира, а в данном случае экзотичного растения, на место художника, пропуская искусство через своё личностное восприятие и, наоборот, позволяя восприятию соотноситься с представлениями художника. И такая гармоничность – достаточно редкое явление в изобразительном искусстве.

Подводя итог всему вышесказанному, необходимо отметить, что жанр натюрморта долгое время исторически находился в тени других жанров, за счёт чего после своего обособления стал своего рода «новой движущей силой» изобразительного искусства. И в силу того, что искусство состоит из смыслов, натюрморт в этом понимании становится значимым инструментом художников, помогая в формировании авторского взгляда на мир через призму неодушевлённых объектов. То, что изначально не является живым, через натюрморт становится полноценным явлением нашего мира, словно помогая авторам оживлять образность через конкретную форму. Можно сказать, что натюрморт служит проводником между деятелем и зрителем в контексте глобальной среды искусства и культуры, объединяющим разные представления и мироощущения.

В цветочных натюрмортах И. И. Филичева можно выделить также ряд особенностей, подчёркивающих уникальность жанра. В натюрмортах наблюдается трансцендентность, своего рода возведение предметов мира во вне контроля художника. Он словно позволяет вещам говорить самим за себя, лишь перенося это незримое выступление на полотно. Ровно как в натюрморте, в самой его сути есть и имманентность: предметы есть предметы, со своими явными «вещественными» признаками и свойствами, взаимодействующие с живым, реальным миром. Важно также отметить и то, что в творчестве И. И. Филичева, в силу культурных особенностей мировоззрения художника, могут проследиваться черты экспрессионизма. Чувственность и экспрессия, казалось бы, неодушевлённых натюрмортов, может подчёркивать стойкую позицию личности, персоны за маской художника. Поэтому натюрморт в данном ключе является важной частью самовыражения, творчества как способа самореализации, раз-

вития. Причём некоторая сложившаяся декоративность в данной ситуации служит как средство, помогающее более ярко акцентировать степень насущности и важности мнения автора.

Таким образом, вполне можно сказать, что цветочный натюрморт является инструментом, позволяющим художникам активно взаимодействовать с окружающим миром и в то же время пассивно внимать ему, привнося итог анализа и в другие жанры изобразительного искусства.

Литература

1. 17 признаков того, что перед вами экспрессионистская картина [Электронный ресурс] // arzamas.academy: [сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/mag/962-expression>
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь: А–Я / Рос. акад. художеств, науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств; В. Г. Арсланов [и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
3. Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. Т. 17. Моршин-Никиш / гл. ред.: А. М. Прохоров [и др.]. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – 616 с.
4. Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. КАЛОРИМЕТР-КАМБИФОРМ [Электронный ресурс] // b-se.ru: [сайт]. – URL: <https://b-se.ru/Bse/GOGO-KONG/1116.htm>
5. Как смотреть голландский натюрморт [Электронный ресурс] // arzamas.academy: [сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/mag/406-naturemorte>
6. Мочалов Л. В. Три века русского натюрморта. – М.: Белый город, 2012. – 511 с.

УДК 7.038.2:7.067.2:75

ФИГУРАТИВНОСТЬ В БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ И. И. ФИЛИЧЕВА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «СОЗВЕЗДИЕ “РЫБЫ”»

Захаренко Екатерина Андреевна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: katya-zaharu@mail.ru

В статье исследуются особенности фигуративности в беспредметной живописи кемеровского художника Ивана Ивановича Филичева. Рассматриваются ключевые понятия фигуративности и беспредметности, как по отдельности, так и в синтезе друг с другом. Освещается абстрактное творчество И. И. Филичева. Основной акцент сделан на анализе картины «Созвездие “Рыбы”», демонстрирующей сочетание традиционного абстрактного искусства с новыми взглядами на изображение форм. Также внимание уделяется философскому смыслу произведений.

Ключевые слова: живопись, абстракционизм, беспредметная живопись, фигуративность, искусство Кузбасса, Иван Филичев.

FIGURATIVENESS IN THE NON-OBJECTIVE PAINTING OF I.I. FILICHEV ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING “CONSTELLATION OF PISCES”

Zakharenko Ekaterina Andreevna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: katya-zaharu@mail.ru

The article explores the peculiarities of figuration in non-objective painting of the Kemerovo artist Ivan Ivanovich Filichev. The author considers the key concepts of figurative art and non-figurative art both individually and synthesis with each other. The author focuses on analyzing I. Filichev's work “Constellation ‘Fish’”, which demonstrates a combination between traditional abstract art forms and new approaches to visual representation. Additionally, the author pays special attention to the philosophical meaning embedded within his works.

Keywords: painting, abstract art, non-figurative art, figurativism, Kuzbass art, Ivan Filichev.

Сейчас является актуальной проблема недостаточной изученности творчества региональных художников. Изучение творчества такого художника, как Иван Иванович Филичев, может стать хорошим началом для более детального знакомства с искусством Сибири. Работы И. И. Филичева выделяется экспрессивными цветами и уникальной творческой манерой письма. Каждый жанр мастер интерпретировал по-новому, внося свои индивидуальные особенности.

Отечественные искусствоведы подробно исследовали пейзажное искусство И. И. Филичева, хотя он разносторонний художник, творчество которого затрагивает многие жанры изобразительного искусства. И. И. Филичев экспериментировал с различными стилями и направлениями, что делает его личность особенно интересной для изучения. Рассмотрение всего спектра творчества художника позволит глубже понять его вклад в развитие отечественного искусства и выявить уникальные черты его индивидуального стиля.

Целью публикации является изучение элементов фигуративности в беспредметной живописи кемеровского художника Ивана Ивановича Филичева на примере его картин из художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры. В число задач входит рассмотрение взаимосвязи фигуративности и беспредметности в творчестве И. И. Филичева, а также анализ его картины «Созвездие “Рыбы”».

Важно начать с понятий, заявленных в теме исследования, для уточнения основных моментов представленной темы. Это термин «фигуративность» в контексте живописи и понятие, на первый взгляд противопоставляющееся первому термину, беспредметная живопись. Оба этих понятия связаны с таким направлением, как абстракционизм. Традиционно они представлены как противоположные понятия, но в начале XX века, в рамках школы модернизма, стала распространяться идея совмещения фигуративности и беспредметности.

Фигуративное искусство – произведения живописи, скульптуры или графики, в которых, в отличие от отвлечённой орнаментики и абстрактного искусства, присутствует изобразительное, то есть фигуративное, начало – сходство с объектами реальности [7]. Такие работы не ограничиваются реализмом, но художники изображают людей, животных или предметы быта, сохраняя связь с внешним сходством. Традиционно этот стиль противопоставляется абстрактному искусству и охватывает широкий спектр художественных подходов. Фигуративизм как самостоятельное художественное течение закрепился только в XX веке. Создание термина связано с реакцией на развитие абстрактного экспрессионизма и геометрической абстракции, доминировавших в Европе после Первой мировой войны. Художники и критики начали использовать понятие «фигуративное искусство», чтобы обозначить работы, в которых сохранилась связь с человеческой фигурой, жестом, лицом и окружающим миром [6]. Фигуративная, или предметная, живопись действительно выбирает объектом своего изображения фигуры и контуры различных элементов окружающего мира –

от пропорций человеческого тела до сложного инженерного механизма машины. В целях выдвижения на первый план фигуры центрального персонажа, преимущественно человека или животного, художники, относящиеся к фигуративистам, искажают реальные физические пропорции, используют гротеск и гиперболу, яркую и насыщенную цветовую палитру.

В свою очередь, беспредметная живопись является течением абстрактного искусства, главная цель которого – выражение высшей реальности в простейших формах. При этом художники-абстракционисты продвигали идею единства всего сущего в мире и изображали реальность через чисто формальные элементы, такие как линия, плоскость, цветовое пятно, тогда как в беспредметной живописи акцент делался на использовании структурных и символических элементов для построения совершенно новой реальности [1]. В беспредметном искусстве полностью отвергается внимание к конкретике предмета и следованию процессу подражания реальности в его изображении. В каталоге «Десятая государственная выставка. Беспредметное творчество и супрематизм» указывалось, что беспредметность нужно понимать «как новое мирозерцание, а не только живописное течение, захватившее все виды искусства и самую жизнь». В этом отношении художники левых течений рассматривали беспредметность как новый этап в развитии искусства, следующий после футуризма и кубизма. При этом подчеркивалось, что «если обследовать процесс беспредметного творчества в живописи, то найдём два момента: один духовный – борьба против предмета и “изобразительности” за свободное творчество и провозглашение созидания и изобретательства и второй момент – углубление профессиональных требований живописи» [3].

Связь фигуративности и беспредметности появилась из желания художников отойти от традиционного представления об абстрактном искусстве. Такая идея стала результатом поиска новых способов выражения чувств, эмоций, представлений вне зависимости от классического отражения реальности. Художники начали экспериментировать с цветами и формами, смешивая различные противоположные стили. Именно фигуративность стала идеальным дополнением к беспредметной живописи. Вписывая в абстрактную, геометрическую композицию элементы реальных предметов, мастера пытались по-новому отразить высшую реальность, к которой стремился традиционный абстракционизм.

В XX веке многие художники обращались к подобной теме в своих работах. Не стал исключением и кемеровский художник Иван Иванович Филичев. Родился он в 1937 году в городе Бежица Брянской области.

Учился будущий художник в Елецком художественном училище у Виктора Семеновича Сорокина. Закончив обучение, поступил в Харьковский государственный художественно-промышленный институт, где занимался в батальной мастерской у Леонида Ивановича Чернова. В Кузбасс приехал в 1961 году для прохождения практики на Кемеровском Коксохиме. С 1963 года работал художником-живописцем в Кемеровских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР.

За большой вклад в развитие культуры Кузбасса Иван Иванович неоднократно награждался почетными грамотами администрации Кемеровской области и Министерства культуры Российской Федерации. Иван Иванович внёс значительный вклад в искусство XX века. Полотна художника представлены в музеях и частных собраниях России и за рубежом [2]. Его творчество охватывает различные жанры – от натюрмортов до портретов. Значительный пласт его творчества составляют работы в направлении абстракционизма. В данной статье рассмотрим произведения мастера, которые хранятся в художественной галерее Кемеровского государственного института культуры.

Абстрактное творчество И. И. Филичева яркое и живое, в своих работах художник затрагивает библейскую тематику, отражая мир высший через формы и образы [5]. Так, например, его произведение «Сотворение» отсылает нас к фигуре демиурга как создателя всего сущего (см. Прил., рис. 1). Центром композиции является фигура человека с воздетыми вверх руками, окружает его хаос, ведь из хаоса был сотворён мир. Цветовые пятна на картине разных размеров и форм, что создаёт эффект непрерывающегося движения. Преобладают жёлтые, зелёные и черные оттенки, именно они придают работе контрастность и глубину пространства. В следующей своей работе И. И. Филичев использовал более насыщенные оттенки. Картина «Рождается солнце» выполнена с использованием более мягких форм, центр композиции уже занимает не реальный образ, а геометрическая фигура (см. Прил., рис. 2). Художник управляет взглядом зрителя, приковывая его к объекту ярко-красного цвета, создавая тем самым визуальный фокус, который направляет взгляд вглубь композиции. На этой картине также можно увидеть элементы фигуративности, причем чем дольше смотреть, тем больше силуэтов можно заметить, например очертание рыбы в нижнем правом углу. Художник использует широкие и хаотичные мазки, что создаёт эффект многослойности.

Беспредметная живопись И. И. Филичева отражает внутренний мир человека, его связь с высшим, неосознаваемым миром. Так, его картина «Со-

звездие “Рыбы”» своим названием отсылает нас к связи человека с космосом (см. Прил., рис. 3). Если говорить о символике, связанной с этим созвездием, то символ двух рыб ассоциируется с гармонией, двойственностью и равновесием [4]. В самой картине можно заметить, как художник вписал в композицию само созвездие Рыбы, оно начинается в верхней части полотна и заканчивается в центре, на главной визуальной точке картины. Композиция картины динамична благодаря контрасту цветов и форм отдельных элементов. Элементы картины будто находятся в постоянном взаимодействии друг с другом, создавая ощущение непрерывного движения. При этом можно заметить, что все объекты на картине имеют сглаженную форму, поэтому движения кажутся плавными, как в воде, что тоже отсылает нас к названию картины, ведь даже образы напоминают нам рыб, плескающихся в воде. Обращая внимание на цвета, можно отметить, что использованы как очень светлые оттенки, так и достаточно тёмные. При этом нет доминирующих оттенков, автор придерживался баланса, используя больше света в одной части полотна и меньше в другой. Кроме этого, картина соединяет в себе фигуративные элементы, это, например, реалистичные силуэты рыб, фрукты, как гранат в левой части полотна, можно даже рассмотреть пейзажные образы, спрятанные в разных частях композиции: к примеру, в левом нижнем углу можно рассмотреть деревья, а красный цвет в нижней части полотна напоминает закатное небо. Картину можно интерпретировать как метафору поиска смысла жизни и гармонии внутри себя и во Вселенной. В этом контексте абстрактную картину И. И. Филичева можно считать не только произведением искусства, но и глубокой философской работой, направленной на отражение внутреннего мира и осмысление гармонии мира. Творчество художника становится инструментом духовного развития и самопознания, позволяя каждому зрителю почувствовать и понять свои собственные эмоции и мысли.

Подводя итог, стоит отметить, что И. И. Филичев внёс значительный вклад в изобразительное искусство XX века. Полотна художника представлены во многих музеях и частных собраниях как в России, так и за рубежом. Его творчество охватывает различные жанры и стили. Особенное место в его творчестве занимает беспредметная живопись с элементами фигуративности. Беспредметная живопись является течением абстрактного искусства, главная цель которого – попытка выразить высшую реальность в простейших формах. В беспредметном искусстве отвергается внимание к конкретике предмета, к процессу подражания реальности в его изображении. В фигуративности, в свою очередь, художники изо-

бражают людей, животных или предметы быта, сохраняя связь с внешним сходством. Обычно это работы, в которых сохранилась связь с человеческим лицом, фигурой, жестом, а также окружающим миром. Когда же художники начали экспериментировать с цветами и формами, смешивая различные противоположные стили, то именно фигуративность стала идеальным дополнением к беспредметной живописи. Связь фигуративности и беспредметности появилась из желания художников отойти от традиционного представления об абстрактном искусстве.

Фигуративности в беспредметной живописи И. И. Филичева представляет собой отражение внутреннего мира человека, а также его связь с высшим, неосознаваемым миром. С помощью различных средств художественной выразительности мастер погружает зрителя в абсолютно новый мир, где высшая реальность выражена простыми формами. И. И. Филичев мастерски использует синтез фигуративности и беспредметности для создания глубоких философских работ.

Литература

1. Дроник М. В. К вопросу о понятиях «абстракционизм» и «беспредметность» [Электронный ресурс] // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2024. – № 7. – С. 192–208. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-ponyatiyah-abstraktsionizm-i-bespredmetnost/viewer>
2. РУВИКИ: интернет-энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.ruwiki.ru/>.
3. Сарабьянов А. Д. Абстрактное искусство [Электронный ресурс] // Онлайн-энциклопедия русского авангарда. – URL: <https://rusavangard.ru/online/history/abstraktnoe-iskusstvo>
4. Что означают две рыбы? Значение символа и знака [Электронный ресурс] // Astro Meridian: [сайт]. – URL: <https://www.astromeridian.ru/magic/what-does-two-fish-symbolize.html>
5. Шунков А. В. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) / А. В. Шунков, Н. С. Попова, В. А. Корнева [Электронный ресурс] // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 63. – С. 243–257. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-zhanrov-v-zhivopisi-kemerova-1980-1990-h-godov-na-materiale-proizvedeniy-iz-kollektsii-kemerovskogo/viewer>

6. Фигуративизм, фигуративная живопись [Электронный ресурс] // Антикварный магазина на ул. Трофимова 29: [сайт]. – URL: <https://антиквариат29.рф/figurativizm>
7. Фигуративное искусство [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия (2017): [сайт]. – URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4710683

УДК 75.051

ОБРАЗ ПРАВОСЛАВНОЙ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. П. АКСЕНОВА

Горбунова Варвара Ивановна, студент 4-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: varvara.varyagorbunova@yandex.ru

В статье рассматривается образ православной России в деятельности В. П. Аксенова. В процессе исследования изучена биография и творчество Владимира Петровича, а также представлены анализы его живописи.

Ключевые слова: православная Россия, живопись, сакральный.

THE IMAGE OF ORTHODOX RUSSIA IN THE WORKS OF V.P. AKSENOV

Gorbunova Varvara Ivanovna, the 4th year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: varvara.varyagorbunova@yandex.ru

The article examines the image of Orthodox Russia in the works of V.P. Aksenov. The author studies the biography and works of V.P. Aksenov, and analyses his paintings.

Keywords: Orthodox Russia, painting, sacred.

Актуальность заявленной темы объясняется тем фактом, что в позднесоветский период появилась тема возрождения православной культуры

России. На примере творчества В. П. Аксенова можно отметить яркие черты эпохи, а также средства, с помощью которых художник стремился воспитать в зрителях истинный патриотизм, чувство любви и служения своей Родине.

Целью статьи является рассмотрение образа православной России в деятельности В. П. Аксенова. Для ее достижения нужно разобрать биографию Владимира Петровича Аксенова и проанализировать его произведения «Осень» и «Ветлы, ветер».

В конце XX века в советском искусстве отмечалось духовно-религиозное возрождение. Творческая интеллигенция возвращалась к проблемам духовности и религиозной теме. В СССР произошло религиозное возрождение, которое началось в послевоенные годы и повторилось в 1960–80-е годы. Отличительной чертой данного события стал яркий политический контекст и несогласие общества мириться с подавлением свободы личности и притеснение верующих в государстве. После Великой Отечественной войны все виды искусства стали средствами надежды, сплотив страну и вернув веру в будущее [2, с. 21–22].

Деятельность В. П. Аксенова приходится на годы Великой Отечественной войны. Нужно отметить тот факт, что важным событием того времени было открытие храмов в СССР, которое началось в сентябре 1943 года. В военные годы государственная власть ослабила давление на Православную церковь, разрешила открывать закрытые храмы. Явные перемены в религиозной политике государства не могли не отразиться на религиозной тематике в искусстве.

Храмы стали открывать из-за роста религиозных чувств среди населения. Война принесла с собой беспокойство за судьбу близких, переживания по поводу смерти боевых товарищей. Люди искали в церкви утешение и моральную опору. Также причиной могло стать сплочение связи между государством и Церковью. Руководство страны стало понимать значимость единства народа в борьбе с врагом и учитывало положение православной церкви.

1990-е годы являются периодом православного возрождения, однако это, скорее, больше относилось к внешнему воздействию Церкви, храмо-строительству. Ярким духовным восстановлением православного искусства являются 1970-е годы. Позднесоветское время – период христианизации общества, поэтического, музыкального, кинематографического православного искусства.

В приобщении к религиозной тематике принимали участие художники из различных городов страны. 1991 год был переходным в культур-

ной и религиозной жизни. Общество и Русская православная церковь обрели свободу выражения своей веры, мировоззрения. С этого момента начался новый этап в искусстве, который характеризовался новыми возможностями, техниками, уровнем осознанности сюжетов – как для авторов произведений, так и для зрителей.

Православная Русь в искусстве – тема, проявляющаяся в деятельности художников, которые стараются найти новое понимание православной традиции в культуре. Художников объединяло стремление открыть новый взгляд на религиозное миропонимание. Их деятельность относится к символическому философскому течению в живописи [5, с. 49–50].

В. П. Аксенов – художник театра, живописец, график. Родился 25 июля 1930 года в Москве. Окончил Московское художественное училище «Памяти 1905 года» по специальности художник театра (1947–1952).

Его отец, Пётр Ефимович (1903 года рождения), работал в Комиссариате внутренних дел в отделе путей сообщения. Мать, Наталья Фёдоровна (1902 года рождения), работала на заводе. Детство маленького Володи выпало на предвоенные и военные годы. Отец ушёл на фронт, прошёл всю войну, дойдя до Праги. Был награждён орденом Красной Звезды и медалью «За отвагу». Наталья Фёдоровна оставалась в Москве с тремя детьми. Володя был старшим и всячески помогал матери. Учился и подрабатывал на железной дороге. По его рассказам, ночами приходилось дежурить на крышах зданий, сбрасывая зажигательные снаряды при налётах вражеской авиации.

Из его биографии известно, что он получил распределение и начал свою театральную творческую деятельность художником-постановщиком в Русском драматическом театре в г. Фрунзе (1954–1958). В 1955 году он познакомился с танцовщиком театра оперы и балета Махмудом Эсамбаевым, в последующем танцором мирового класса, героем социалистического труда, народным артистом СССР. Это знакомство повлияло на выбор работы именно в музыкальных театрах. Долгие годы они поддерживали добрые, приятельские отношения.

Владимир Петрович Аксенов работал с 1958 по 1959 год в Театре музыкальной комедии в г. Иваново на должности художника-постановщика, в Театре оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского в г. Саратов (1959–1966). В 1961 году совместно с композитором В. В. Ковалевым и хореографом В. Адашевским поставил спектакль «Девушка и смерть», который с аншлагом прошел 120 раз на сцене Саратовского театра. Он был показан в Москве в Кремлевском дворце съездов и был удостоен дип-

лома первой степени на Всероссийском смотре спектаклей. В 1973 году В. П. Аксенов был приглашен на постановку новой редакции этого спектакля.

Позже В. П. Аксенов работал главным художником Таджикского театра оперы и балета им. Айни, г. Душанбе (1966–1968). Там с большим успехом прошла премьера спектакля «Ромео и Джульетта», где на сцене блистали Малика Сабирова и Музаффар Бурханов. Там же был поставлен спектакль «Бахчисарайский фонтан».

Также художника приглашали на разовые постановки в Курск, Орел, Краснодар и другие города Советского Союза. С 1986 по 1990 год он преподавал и делился опытом с творческой молодежью в Кузбасском областном художественном колледже.

При этом В. П. Аксенов не только театральный художник, но и талантливый живописец. Знакомство в 1960 году с художником-символистом Н. М. Гуциным, учеником К. Коровина и С. Малютина, определило творчество В. П. Аксенова как молодого пейзажиста. Знакомство, несмотря на разницу в возрасте, переросло в крепкую дружбу и отразилось на его творчестве. Владимир Петрович любил природу, древнерусскую архитектуру. С этюдником и красками он объездил многие регионы страны. Писал волжские просторы, красоту Сибири, был в творческих экспедициях на Дону и Оке, но особенно ему нравился Русский Север. Создавал этюды в Кижях, Карелии (на Валааме) и Соловецких островах.

Рассматривая творчество В. П. Аксенова, нужно отметить, что, несмотря на то, что художник и посвятил большую часть своей деятельности театру, в позднесоветский период, во времена возрождения православного искусства, его стали интересовать пейзажи и размещение в них библейских мотивов. Этому могло способствовать его образование, которое он получил в Московском художественном училище «Памяти 1905 года». Со слов Пономарева Виктора Александровича, друга Владимира Петровича: «Это все влияние его учителей. В нем реализовалась любовь к России. Основа его творчества – русская традиционная живопись».

Во время работы в Художественном фонде при Волгоградском отделении союза художников СССР В. П. Аксеновым были созданы декоративно-мозаичные панно останочных павильонов Волгоградской области. В Кемеровском художественном комбинате он выполнил роспись театрального занавеса для Новосибирского Академического городка, а также оформил интерьер медицинского учреждения в технике прямой росписи по ткани «Времена года». Также в его деятельности можно заме-

тить произведения с религиозными мотивами. В. П. Аксенов говорил: «Я очень люблю икону, очень люблю, например, Андрониковский монастырь. Я очень много изучал по истории Древней Руси. Но специально иконописи я не учился». В основе его творчества – русская традиционная живопись, православные мотивы.

Желание раскрыть себя в новой теме направило Владимира Петровича на создание картин с православными сюжетами. Он хотел показать городу и людям свое видение этой темы. Поэтому, рассматривая работы на выставках и в частных коллекциях, можно заметить, что Владимир Петрович дает новую трактовку данного направления. Помещая религиозные образы в пейзаж, художник хотел не только показать свою любовь к природе России, но и передать зрителю глубокие нравственные послания. Его произведения с церковными мотивами заставляют задуматься о вечных истинах и дарят надежду. Характерной чертой для живописи В. П. Аксенова является размещение библейских мотивов в пейзажи, что тесно связано с его сценографической деятельностью. Он будто бы создает пространство, в котором происходит библейский сюжет.

«Русь колокольная» – одна из последних выставок В. П. Аксенова, проходившая в г. Кемерово. Одной из ее особенностей является звуковое сопровождение – колокольный звон. Художник будто помогает зрителям погрузиться в церковную атмосферу умиротворения. Среди работ, которые были представлены на выставке «Русь колокольная», «Колокольные звоны», серия работ «Пасха», «Вознесение».

Для более подробного изучения творчества художника рассмотрим несколько его произведений. Для начала проанализируем пейзаж В. П. Аксенова «Осень» (см. Прил., рис. 1). Главными материалами стали холст и масло. Работа вытянута горизонтально для того, чтобы создать ощущение обширного пространства. На полотне изображен осенний лес, за ним протекает бирюзовая река. В произведении преобладают золотисто-красные оттенки, чтобы передать насыщенность времени года. Композиция картины статична. Создается ощущение, будто бы лес на время застыл. В. П. Аксенов поэтично изображает Святую Русь: природа и человек объединены молитвенным созерцанием. Художник делает акцент на некоем религиозном образе, чтобы передать нравственные послания. Владимир Петрович поднимает тему православной Руси для выражения духовного и художественного наследия народа. На фоне художественно

переданного русского пейзажа изображен идеальный, просветлённый образ, наделённый чистой душевной красотой.

Следующее похожее произведение – «Ветлы, ветер» (см. Прил., рис. 2). Главной доминантой и композиционным центром является Богоматерь с Младенцем. Представленный на этюде религиозный образ отсылает зрителя и к учению Церкви, и к Евангелию, и к древнерусской культуре и отечественной истории в целом. Пейзаж будто бы окружает Богоматерь, выделяя ее из всей композиции. Голубым цветом В. П. Аксенов показал небесную чистоту и непорочность Богородицы. Данный оттенок соответствует учению о Божией Матери, вместившей Небожителя в своей Пречистой утробе. Также голубой цвет является цветом высокой энергии, что соответствует представлению о силе Духа Святого и Его действии [3]. Симметрично по обе стороны Богоматери расположились ветлы, что может символизировать гармонию и передавать общую атмосферу картины – умиротворение. В русском национальном образе мира архетип дерева играет особую роль – олицетворяет мировой образ и изображает границу между мирами. Слева от Богородицы можно заметить большой желтый круг, окружающий всю крону дерева. Это можно отнести к мифологеме «солнце в ветвях мирового дерева», что отражает архаичную идею творения, идею установленного, устроенного, упорядоченного мира. Это также может являться неким сакральным символом [1, с. 219].

Рассмотренные выше примеры говорят о постепенном вхождении религиозных мотивов в советское искусство. Целью таких произведений является обращение зрителей к непреходящим ценностям, духовности. Нужно сказать о том, что на новом этапе российской истории, в XX веке, мотив иконы стал являться скорее дополнением основной сюжетной линии, помогающим в раскрытии замысла. Художественную жизнь России второй половины XX века можно охарактеризовать как противоречивый период. В это время существовала официальная атеистическая пропаганда, но православие и связанные с ним образы находили отражение в культуре, хотя и в скрытой форме. Искусство в эту эпоху претерпело множество изменений как в религиозном направлении, так и в новшествах в театральной деятельности, что отразилось в творчестве В. П. Аксенова. Нужно заметить, что живопись В. П. Аксенова не только содержит христианские мотивы, но и передает любовь к Родине. Рассматривая его полотна, можно заметить, с какой любовью он изображает русскую природу. Он будто бы пишет сакральные места, места духовной силы, где человек и окружающая среда объединены молитвенным созерцанием [4].

Таким образом, можно подытожить, что В. П. Аксенов является представителем советского послевоенного периода. Художник работал во многих уголках страны. Очевидно, что писал он не только сибирские пейзажи, которыми так восхищался, но и другие уникальные места России. Его вдохновляла природа родной страны. В работах на тему веры В. П. Аксенов часто размещал героев так, чтобы они были акцентными, и была возможность развернуть пейзаж за ними и подчеркнуть значимость момента. Живопись Владимира Петровича передает величие Родины, которое заключается в чистой православной вере. Определенная символика в библейских образах, черты сценографии в построении композиции пейзажа, любовь к России – все это характеризует творчество В. П. Аксенова. Его произведения с религиозными мотивами заставляют задуматься о вечных истинах и дарят надежду. Образ православной Руси в живописи художника отражает стремление переосмыслить православный канон в русской культуре и на его основе найти новое понимание этой традиции в искусстве.

Литература

1. Дударева М. А. Алфавит деревьев русской литературы: образ ветлы и его фольклорные параллели [Электронный ресурс] // Вестник славянских культур [журнал]. – М.: РУДН, 2022 – 217–226 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/alfavit-dereviev-russkoy-literatury-obraz-veltly-i-ego-folklornye-paralleli/viewer>.
2. Митасова С. А. Русское православное искусство: к проблеме культурологического исследования [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного университета: [журнал]. – Красноярск: КГАСА, 2007. – 18–24 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkoe-pravoslavnoe-iskusstvo-k-probleme-kulturologicheskogo-issledovaniya/viewer>
3. Сергеева Н. В. Образ православной Руси в живописи М. В. Нестерова и Н. К. Рериха [Электронный ресурс] // Культура и время: [журнал]. – 2023. – URL: <https://culturetime.ru/gorizonty-kultury/obraz-pravoslavnoj-rusi-v-zhivopisi-m-v-nesterova-i-n-k-reriha/>
4. Хватова С. И. Духовные искания в искусстве и художественной жизни второй половины XX века [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп: АГУ, 2015. – 162–169 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnye-iskaniya-v-iskusstve-i-hudozhestvennoy-zhizni-vtoroy-poloviny-xx-veka/viewer>

5. Шаманькова А. И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века / ред. Л. Широкова. – М.: БуксМарт. – 2019. – С. 49–51.

УДК 7.75

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ДЕРЕВЕНСКОГО» ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ЗЕВАКИНА

Русинович Валентина Витальевна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: valieru14@gmail.com

В статье рассматривается специфика интерпретации деревенского пейзажа в творчестве регионального художника Виктора Сергеевича Зевакина на примере картины «Красная горка». Произведение анализируется с точки зрения художественных средств выразительности, колорита, композиционного построения, а также символического наполнения.

Ключевые слова: живопись, деревенский пейзаж, Русский Север, Виктор Зевакин.

INTERPRETATION OF “VILLAGE” LANDSCAPE IN THE WORKS OF V.S. ZEVAKIN

Rusinovich Valentina Vitalyevna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: valieru14@gmail.com

The article examines the specificity of interpreting village landscape in the works of regional artist Victor Sergeyevich Zevakin on the example of the painting “Red mountain”. The author analyzes the painting in terms of artistic means of expression, color, composition and symbolic content.

Keywords: painting, village landscape, Russian North, Victor Zevakin.

Пейзаж – самый распространенный жанр в изобразительном искусстве. В последние годы возрос интерес к творчеству региональных художников. Люди начали изучать культуру и историю родного края, открывая

для себя новых художников. В эпоху стремительного технологического развития и роста городов люди всё дальше уходят от природы. Творчество В.С. Зевакина возвращает нас к корням. Творческое наследие многих сибирских художников, особенно тех, кто трудился в советскую эпоху или на заре постсоветского времени, до сих пор не изучено в полной мере. Для понимания художественного языка автора необходимо провести анализ колорита, композиции и манеры письма, выявив, как эти средства способствуют созданию образа деревни.

Материала по истории развития пейзажа очень много. Например, работа В. С. Манина «Русский пейзаж» [1], статья «Большой российской энциклопедии» «Пейзаж» М. Н. Соколовой и А. М. Муратовой [2], работа Н. С. Поповой и Т. Ю. Казариной «Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса)» [3]. Но работ, посвященных творчеству В. С. Зевакина, мало. В данный момент не существует полного анализа и интерпретации работы В. С. Зевакина «Красная горка» с обоснованием символического значения произведения.

Вариант решения проблемы: рассмотреть «деревенский» пейзаж В. С. Зевакина; сосредоточиться на анализе художественных средств выразительности, используемых В. С. Зевакиным для создания образа деревни на примере картины «Красная горка».

Таким образом, целью данной работы является выявление особенностей «деревенского» пейзажа в творчестве В. С. Зевакина. Задачи: определить специфику деревенского пейзажа в творчестве В. С. Зевакина на примере картины «Красная горка» и проанализировать символическое значение произведения.

Для того чтобы точно проанализировать произведения того или иного автора, следует обратиться к его биографии. Биография В. С. Зевакина хорошо представлена в статье Веры Тюмеровой «Живописный песенник: народный художник России Виктор Зевакин (1926–2005)» [4] и работе Юрия Панова «Художник Виктор Зевакин. Другая встреча» [5].

Виктор Сергеевич Зевакин родился на станции Топки, Кемеровская область, в 1926 году. Сергей Романович Зевакин – отец художника, делал затейливые узоры наличников. Мать Виктора, Вера Егоровна, была мастерицей кружева, мастерство свое она привезла из Ленинграда.

Виктор Сергеевич работал художником-оформителем на Кемеровском электромеханическом заводе (1946–1947) и в Кемеровском областном товариществе «Художник» (1947–1953). В 1951–1952 годах учился в Ярославском художественном училище, у Г. И. Дарьина, но не окончил

его. На третьем курсе молодой художник переехал в Пензу. И лишь через много лет он объяснил свой поступок очень коротко: «Я ехал к Горюшкину-Сорокопудову. Мне было двадцать пять лет, а ему восемьдесят» (цит. по [5]). В доме этого замечательного художника Виктор прожил два месяца.

В 1953–1956 годах Виктор Сергеевич обучался в Пензенском художественном училище им. К. А. Савицкого, у А. С. Шурчилова. Творческим дебютом В. С. Зевакина ещё в студенческие годы стала республиканская выставка «Художники РСФСР» (Москва, 1954), экспонировалось его художественное открытие – пейзаж «Черный Байкал».

По возвращении в Кемерово художник работал в отделении Художественного фонда РСФСР. В.С. Зевакин начал участвовать в выставках с 1954 года. С 1960 года он был членом Союза художников СССР. За годы своей творческой деятельности регулярно выезжал в такие дома творчества, как «Горячий ключ» им. Д. И. Кардовского, Академическая дача им. И. Е. Репина, «Старая Ладога» [6].

Юрий Панов в своей статье писал о художнике так: «Верный традициям русской живописи и национальной культуры, художник с самого начала своего творческого пути обращался к образам городской и деревенской старины. Стремясь проникнуть в суть изображаемого, он видел в этих мотивах нечто большее, чем просто архитектурные формы» [5]. Значительная часть его пейзажей создана на Севере России – в Пскове, Новгороде, на Ладоге, а также в Сибири – в Тобольске, на Байкале, Алтае и в Кузбассе. С 1972 года, став одним из первых кемеровских художников, обосновавшихся в деревне Ивановка Крапивинского района Кемеровской области, он проводил там по несколько месяцев в году. Именно деревенские мотивы, которым он посвятил множество своих работ, стали одной из главных тем его творчества.

При анализе картины В. С. Зевакина «Красная горка» выяснилось, что она представлена под разными названиями: «Красная горка», «Старая Русь». Оба названия хорошо отражают смысл картины и ее символическое значение. К сожалению, нам доподлинно не известно, где экспонировалась данная работа до того, как она попала в КемГИК. Как упоминалось выше, В. С. Зевакин был приверженцем традиционной русской живописи, но в картине «Красная горка» художник укрупнял, усиливал декоративное начало и обогащал колорит.

Картина В. С. Зевакина «Красная горка» (см. Прил., рис. 1) написана маслом на холсте. Размер работы 106х125 сантиметров. На картине автором представлена динамическая композиция с деревенским пейзажем, изображающая сюжет городской улицы с плотно стоящими домами и множеством прохожих. Значительная часть пейзажей В. С. Зевакина создана на Севере России, вероятнее всего, на картине представлена архитектура г. Тобольска.

Картина имеет прямоугольный, вытянутый по горизонтали формат, перспектива немного искажена. В центре композиции находятся деревянные дома с резьбой, изображающие традиционные элементы зодчества. Композицию можно разделить на 2 части: верхняя и нижняя дорога.

В верхней части дороги находится большая часть человеческих фигур. В левом верхнем углу можно увидеть кусочек неба. Чуть ниже находится холмистый луг. Небо пересекает колокольня с вытянутой крышей и двумя вытянутыми окнами, к колокольне присоединена бревенчатая постройка с двумя окнами.

За постройкой скрыт белый храм с четырьмя куполами. Колокольню заслоняет башня из сероватого дерева, с маленькой квадратной крышей и одним небольшим окном. Ниже, около крыльца, находятся 8 человеческих фигур. Фигура мужчины в черной рясе, подпоясанной серым поясом, направляется в левую сторону. За ним следуют две дамы в пышных платьях, за ними мужчина в красных одеждах. Ниже находится рабочий в фартуке. На голове у мужчины темная фуражка, а на лице есть небольшая борода. Одной рукой он держит колесо. Ниже расположена женщина в рабочем платье. Корпус женщины сильно наклонен вправо, возможно, она бежит.

Справа от женщины находится пара, дама полностью в белом, мужчина в городском костюме конца XIX века. Пара держится за руки. Рядом с парой находятся две небольшие собаки. Люди на картине являются стаффажными персонажами и создают стилистическую образность картине.

Невысокое крыльцо из посеревшей древесины немного уходит в землю, но выглядит очень крепким. Куда оно ведет, мы не видим, но можем разглядеть довольно высокую башню с треугольной крышей и двумя маленькими окошками.

Большая деревянная башня, которая заслоняет здание с крыльцом, с одним маленьким окном и двурусной крышей. Цвет дерева говорит о том, что башня была построена не так давно. Также из-за этой башни выглядывает кусочек белого здания. За этим зданием находится лестница из белого камня, на которой стоят люди. На лестнице четыре фигуры:

у подножья стоят две девушки в розовых платьях, на ступенях находится пара в возрасте. Фигура на последней ступени лестницы темная, и ее нельзя хорошо разглядеть. Сама лестница ведет к дому. Дом выполнен из светлого кирпича, состоит из двух этажей, и нам видно только два окна. Сами окна довольно большие и имеют светлые резные наличники, большая их часть скрыта крышей другого дома. Карниз и щипец (фронтон) резные. XIX век характеризуется расцветом торговли и ремесел, что привело к появлению более зажиточных слоев населения, это отразилось на архитектуре. Дома становились больше, появлялись декоративные элементы, резьба.

За домом, украшенным декоративными вставками, выполненными из светлого дерева, виднеется постройка с белыми наличниками. Ниже находится двухэтажный терем, также украшенный декоративными вставками и кружевными узорами из резьбы. Первый этаж дома выкрашен в коричневый цвет. На нем находится лавка, это можно предположить, исходя из вывески в нижнем правом углу здания. Из помещения тянется очередь, но силуэты людей не выделяются и сливаются в пеструю массу. Люди одеты в яркую одежду, не похожую на повседневную. Можно предположить, что большая очередь – гости на свадьбу, у подножия лестницы есть фигура в белом, но нет жениха, поэтому это просто предположение.

На картине также присутствует несколько усадеб и домов из темного дерева. Они богато украшены декоративными, резными элементами из металла и дерева. Можно сказать, что эти дома принадлежат зажиточным людям, возможно, это купцы, так как на картине довольно много ремесленных лавок, это понятно из этажности домов и их богатого внешнего убранства с преобладанием растительных орнаментов.

В правом нижнем углу можно увидеть ремесленную лавку. Возле лавки стоят люди в рабочей форме. Сама лавка небольшая по размеру, с голубой глиняной крышей и светло-желтыми стенами, карниз – резной, посередине стены есть большое полукруглое окно, из которого выглядывает мужчина в рабочей одежде.

Справа от дома находится небольшой забор с развешанным бельем, который закрывает лестницу. По лестнице спускается священнослужитель в черной рясе со свечой. Рядом находится маленький бревенчатый сарай. За забором можно увидеть вход в самую большую постройку, изображенную на этой картине. Здание трехэтажное, имеет крытое крыльцо и, возможно, является часовней. Оно выполнено из светлой древесины. Окна здания небогато украшены наличниками. С левой стороны есть небольшая

пристройка, на крыше также есть небольшой золотой купол, на котором возвышается крест. Крыша выполнена из дерева, карниз со стороны лестницы резной и имеет на конце кисть. На крыше есть надстройка с куполом и крестом. Хоть здание и является самой высокой постройкой, оно отличается своей скромностью на фоне остальных, так как его экстерьер содержит в себе мало декора.

В правом нижнем углу картины находится одноэтажный дом с верандой и множеством резных украшений. Перед домом изображена идущая женщина в белой юбке и сиреневой кофте, за ней в гору движется экипаж с лошадью. Экипаж ведет мужчина в черном костюме и шляпе. Сама упряжка похожа на карету XIX века. За ним следуют две дамы, обе в белом. Рядом девушка в розовом платье разговаривает с мужчиной по другую сторону забора. В 1970–80-е годы в советском искусстве у художников появился интерес к переосмыслению пейзажа через призму воспоминания. Поэтому В. С. Зевакин прибегает к использованию стаффажных персонажей, которых он переносит в XIX век, органично вписывая в архитектуру города и облачая их в костюмы того времени.

Колорит картины притягивает внимание. Художник построил композицию на преимущественно теплых оттенках, холодные присутствуют на фоне и некоторых деталях дома. Работа выполнена с уклоном на контраст светлого и темного, что придает работе динамику. Письмо гладкое, картина покрыта лаком. Художник использует реалистическую манеру письма, но при этом привносит в нее такие элементы, как лиризм и поэтичность. Это позволяет ему не только точно изобразить действительность, но и передать свои эмоции и чувства.

С первого взгляда кажется, что работа показывает повседневную жизнь людей, но чем больше обращаешь внимания на детали, тем становится понятнее, почему автор выбрал именно такое название картины («Красная горка»). Праздник «Красная горка» отмечается в первое воскресенье после Пасхи. Праздничные гулянья были своего рода смотринами женихов и невест. Это можно сопоставить с тем, что на картине довольно много разных пар, хотя герои и являются частью стаффажа на картине, но именно они передают «дух» времени и создают «жизнь» картины. Виктор Сергеевич создал не просто деревенский пейзаж, а передал уклад жизни людей.

Многоплановость картины допускает множество вариантов ее трактовки. Наиболее очевидная интерпретация – изображение традиционного

русского праздника Красная горка, как было сказано выше. Кроме того, картина может быть интерпретирована как выражение национальной идентичности и любви к русской культуре, – В. С. Зевакин воспекает красоту народных традиций.

«Красная горка» – это не просто жанровая сцена, а произведение с глубоким символическим смыслом. Оно воплощает идею цикличности жизни, вечного обновления и торжества жизни над смертью (в контексте близости Пасхи и Радоницы). Картина пронизана чувством ностальгии по прошлому, ее косвенно можно отнести еще и к жанру исторического пейзажа из-за изображения деревянного зодчества г. Тобольска. По степени восприятия картины архитектура является доминирующей над изображением стаффажных персонажей, что показывает традиционный уклад жизни, где человек живет в гармонии с природой, где ритм жизни определяется природными циклами, а не волей человека.

Литература

1. Манин В. С. Русский пейзаж. – М.: Белый город, 2001. – 630, [1] с.: цв. ил.
2. Соколова М. Н., Муратова А. М. Пейзаж [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2709087 (дата обращения: 11.02.2025).
3. Попова Н. С., Казарина Т. Ю. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) [Электронный ресурс] // Вестник КемГУКИ. – 2021. – № 55. – С. 153–160. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnye-osobennosti-razvitiya-peyza-zha-na-primere-iskusstva-kuzbassa/viewer> (дата обращения: 10.02.2025).
4. Тюмерова В. Живописный песенник: народный художник России Виктор Зевакин (1926–2005) [Электронный ресурс] // ВКонтакте: [соц-сеть]. – 2021. – 1 апр. – URL: <https://vk.com/@lively.beresnevka-zhivopisnyi-pesennik-narodnyi-hudozhnik-rossii-viktor-zevaki> (дата обращения: 15.02.2025).
5. Панов Ю. Художник Виктор Зевакин. Другая встреча [Электронный ресурс] // Слово-Сочетание: [сайт]. – 2018. – 18 авг. – URL: <https://слово-сочетание.рф/news/Hudozhnik-Viktor-Zevakin--Drugaya-vstrecha> (дата обращения: 19.03.2025).
6. Художники Кузбасса. 1957–2012: альбом-справочник / вступ. статья М. Ю. Чертоговой. – Кемерово: Практика, 2012. – 296 с.

**НАСЛЕДОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ
(НА ПРИМЕРЕ СЕРИИ «СУНЬЯТСЕНОВКА» СУЙ ЦЗЯНЬГО)**

Шань Личжуан, аспирант, Сибирский федеральный университет
(г. Красноярск, РФ). E-mail: 1320175459@qq.com.

Суй Цзяньго (隋建国, р. 1956) является одним из наиболее знаковых китайских художников с конца XX до начала XXI века. Его называют «самым ранним и продвинутым китайским скульптором в направлении концептуального искусства». В своей художественной практике он продемонстрировал глубокое понимание и осмысление концептуальных основ, форм произведений и методов работы. В данной статье исследуется скульптурная серия Суй Цзяньго «Суньятсеновка» (中山装, Чжуншань-чжуан), анализируется её значение в контексте культурного наследия и художественных инноваций. Эта серия объединяет элементы культурного символа современной китайской «суньятсеновки», что отражает сложные размышления современного общества об истории и идентичности. Путём глубокого анализа символических узоров и материалов, использованных в скульптурах, раскрывается, как художник использует «суньятсеновку» в качестве символического носителя для выражения уникальной точки зрения на наследие и рефлексии. Для анализа применяются методы исторического исследования, культурологии и формального анализа, чтобы глубже изучить многослойность этих произведений искусства.

Ключевые слова: Суй Цзяньго, визуальный язык, скульптурное искусство, социальная концептуальная скульптура.

**THE INHERITANCE OF CULTURAL TRADITIONS
IN CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE (BASED
ON SUI JIANGUO'S "SUN-YATSENOVKA" SERIES)**

Shan Lizhuang, Postgraduate Student, Siberian Federal University
(Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: 1320175459@qq.com.

Sui Jianguo (隋建国, b.1956) is one of the most iconic Chinese artists from the late XXth to early XXIst century. He has been called “the earliest and most advanced Chinese sculptor in the direction of conceptual art”. In his artistic practice, he has demonstrated a deep understanding and reflection on conceptual frameworks, forms of works, choice of mediums and working methods. The paper explores Sui Jianguo’s sculptural series Sunyatsenowka (中山装, Zhongshanzhuang), analyzing its significance in the context of cultural heritage and artistic innovation.

This series brings together the cultural symbol elements of contemporary Chinese “sunyatsenowka”, which deeply reflects contemporary society’s complex reflections on history and identity. Through an in-depth analysis of the symbolic patterns and materials used in the sculptures, the paper reveals how the artist uses “sunyatsenowka” as a symbolic medium to express a unique perspective on heritage and reflection. The methods of historical research, cultural studies and formal analysis are applied to analyze in order to further explore the multi-layered nature of these works of art.

Keywords: Sui Jianguo, visual language, sculptural art, social conceptual sculpture.

Введение

Суй Цзяньго как один из ведущих представителей китайского экспериментального искусства создал серию скульптур «Суньятсеновка», которая объединяет традиционную китайскую культуру и западное современное искусство.

Суньятсеновка, являясь знаковым культурным символом Китая с начала XX века, не только отражает изменения в социальной, политической, экономической и культурной сферах страны, но и несёт в себе идеологию и национальную идентичность определённых исторических периодов. В современной китайской скульптуре особенно важно сочетание традиционных элементов с актуальными художественными средствами выражения. Изучение современной китайской скульптуры актуально, так как отражает процесс её развития и социально-культурный контекст. «Суньятсеновка» (中山装, Чжуншаньчжуан), он же френч Мао – разновидность френча, а также стиль мужского костюма, внедрённый Сунь Ятсеном вскоре после основания Китайской Народной Республики в качестве современной формы национальной одежды, хотя и с ярко выраженным политическим и, позже, правительственным подтекстом.

Русскоязычных исследований о Суй Цзяньго практически нет, в то время как на китайском языке существует множество публикаций. В статье Ван Сюэцин «Суй Цзяньго и его Суньятсеновка» [1] недостаточно детально анализируются ключевые аспекты. В статье Чжан Ефаня «Интерпретация скульптуры Суй Цзяньго “Наследие”» [6] подробно анализируется скульптура «Наследие», но отсутствует общий анализ всей серии «Суньятсеновка» и изменений в концепциях Суй Цзяньго. В статьях Лю Цифоу «Исследование истории проблемы в произведениях Суй Цзяньго» [5] и Гу Чэнфэна «Изменения и постоянство у Суй Цзяньго: четыре ключевых слова о его искусстве» [3] серия «Суньятсеновка» упоминается кратко, без детального анализа.

Исходя из вышеизложенного, представляется необходимым провести более углублённое исследование данной серии скульптур Суй Цзяньго.

Новизна данного исследования заключается в глубоком анализе серии «Суньятсеновка» Суй Цзяньго. Исследование предлагает новый взгляд на место этих произведений в процессе развития современного искусства.

Цель исследования – анализ серии скульптур «Суньятсеновка» Суй Цзяньго для изучения её значения в контексте культурного наследия и художественных инноваций. Работа выявляет, как «суньятсеновка» используется в качестве культурного символа для выражения уникальной точки зрения на наследие и рефлексии, а также её культурное значение в экспериментальном искусстве.

Жизненный путь Суй Цзяньго и трансформация современного китайского искусства – исследование контекста 1980–2000-х годов

Суй Цзяньго – один из ведущих скульпторов с 1980-х годов до начала XXI века, чье художественное направление было глубоко обусловлено политическими, экономическими и другими факторами.

Суй Цзяньго родился в 1966 году в Циндао, провинция Шаньдун. В 1973 году, в возрасте 17 лет, он начал работать на текстильной фабрике № 1 в Циндао. Год спустя он стал учеником Лю Дунлуна, преподавателя изобразительного искусства средней школы № 14 Циндао, и начал изучать китайскую пейзажную живопись. В 1977 году, с восстановлением набора в университеты, учитель Лю предложил Суй Цзяньго подготовиться к поступлению. Воодушевленный, он начал интенсивно готовиться к экзаменам [7, с. 61].

В 1980 году Суй Цзяньго поступил на факультет скульптуры Шаньдунского художественного института (山东艺术学院), где познакомился с новыми художественными концепциями и техниками. После окончания учебы он преподавал в институте два года, что позволило ему развить свои художественные идеи и практические навыки. В это время на его развитие сильно повлияло движение «Новая волна 1985», которое акцентировало внимание на индивидуальности и новаторстве, побуждая художников критически переосмысливать традиции и искать новые формы самовыражения. Новая волна 1985 – движение китайского современного искусства середины 1980-х, художники которого осваивали достижения западноевропейской классической живописи и развивали собственные течения. В этой атмосфере Суй Цзяньго осознал необходимость преодоления устоявшихся рамок искусства, черпая вдохновение из разнообразных источников как внутри страны, так и за ее пределами. В поисках новых путей развития он решил продолжить образование и поступил в магистратуру Центральной академии изобразительных искусств [1, с. 88].

С 1986 по 1989 год Суй Цзяньго учился на магистратуре факультета скульптуры Центральной академии изобразительных искусств под руководством Дон Цзутя. Он вспоминает, что его наставник одолжил ему альбом о Пергамском алтаре на русском языке, надеясь, что это произведение повлияет на его творчество. Однако Суй Цзяньго не уделил этому должного внимания. Позже, увидев оригинал в Пергамском музее в Берлине, он был глубоко впечатлен и осознал, что раннее знакомство с этими произведениями могло бы изменить его художественный путь [4, с. 12].

1990-е годы стали важным поворотным моментом как для личного творческого пути Суй Цзяньго, так и для трансформации китайской скульптуры в целом. В 1997 году он получил возможность посетить Мельбурнскую академию искусств Виктории для обмена опытом. Он заметил, что даже те китайцы, которые говорили на английском языке и носили западные костюмы, в духовном смысле всё ещё были облачены в невидимый костюм «Суньятсеновка». Вернувшись в Китай, он нашел фотографию Мао Цзэдуна и Чан Кайши в костюмах «Суньятсеновка» в Чунцине и использовал костюм «Суньятсеновка» Мао как модель для дальнейшего творчества.

Заимствование и реконструкция: культурный анализ серии скульптур «Суньятсеновка» Суй Цзяньго

Серия скульптур «Суньятсеновка» является одной из знаковых работ Суй Цзяньго. Основные произведения серии – «Наследие» (衣钵, Ибо) и «Исследование складок одежды». Наследие (衣钵, Ибо) – это термин китайского буддизма, символизирующий буддийское наследие. В дзэн-буддийских историях «ибо» использовалось как символ преемственности и доказательство истинности школы. Суй Цзяньго сравнивает «чуньшаньчжуан» с «ибо», чтобы подчеркнуть: историческое наследие не должно быть просто передано истории. Каждый, кто является частью этого наследия, несет за него ответственность.

Через деконструкцию, заимствование и воссоздание Суй Цзяньго превратил китайский костюм «суньятсеновка», значимый для китайского народа, в скульптурный символ, насыщенный культурными значениями [2, с. 79].

Чтобы понять серию скульптур «Суньятсеновка» Суй Цзяньго, необходимо вернуться к исторической сути этого костюма. Он объясняет, как Сунь Ятсен, создавая Китайскую Народную Республику, лично спроектировал этот костюм, сделав его символом современного развития государства. Изначально суньятсеновка был сочетанием западного кроя и китайского стиля, но вскоре стал ассоциироваться с Китаем, особенно с революцией. Четыре кармана символизируют четыре добродетели, упомянутые в философском сборнике «Гуань-цзы»: пристойность, справедливость, искренность и чувство стыда. Пять пуговиц на воротнике, в свою очередь, олицетворяют пять ветвей власти: законодательную, исполнительную, судебную, надзорную и экзаменационную. Три пуговицы на каждой манжете символизируют три народных принципа, сформулированных Сунь Ятсеном: национализм, народовластие и народное благосостояние. Костюм «суньятсеновка» носили как высокопоставленные чиновники, так и простые трудящиеся, он был повсеместен. Суй Цзяньго вспоминал, что с 17 до 24 лет носил суньятсеновки. С приходом эпохи стабильности, объясняет Суй Цзяньго, суньятсеновка получил столетнее признание, но постепенно его использование стало угасать. После смерти Дэн Сяопина китайские чиновники начали отдавать предпочтение западным костюмам, и теперь суньятсеновку можно увидеть только на людях старше 50 лет. В скульптурах Суй Цзяньго этот костюм, надетый на фигуры, приобретает форму, полную жизненности и символизма [6, с. 65].

Искусство заимствования подразумевает, что художники используют, трансформируют или переосмысливают существующие культурные символы, образы или произведения искусства, придавая им новые значения и эмоциональные оттенки. Этот процесс позволяет поставить под вопрос или переосмыслить культурные, социальные и политические аспекты в их исходном контексте. Серия «Суньятсеновка» наглядно демонстрирует этот процесс заимствования и переосмысления. Преобразуя традиционный костюм в скульптурную форму, Суй Цзяньго не только использует этот символ, но и изменяет его смысл. В его интерпретации суньятсеновка становится абстрактной и пустой, что намекает на постепенное исчезновение её сущностного значения и идентичности.

Эти идеи особенно ярко проявляются в нескольких ключевых скульптурах. Например, в произведении «Наследие» (1997) (см. Прил., рис. 1), где традиционная форма китайского костюма используется в новом контексте. Композиция, состоящая из трёх идентичных скульптур, наполнена духом поп-арта. Несмотря на технику прямого заимствования, Суй Цзяньго меняет концептуальный подход: используя уникальные материалы и цвета, он создаёт скульптуры, отражающие межкультурный диалог. Мастерски трансформируя и реконструируя суньятсеновку, художник передаёт напряжение между традицией и современностью [5, с. 23].

Серия «Суньятсеновка» создаёт мощное визуальное впечатление и оказывает глубокое интеллектуальное воздействие. Она оживляет традиционный элемент китайской культуры в контексте современного искусства. В этих работах суньятсеновка становится не просто элементом одежды, но и отправной точкой культурного нарратива, вызывая широкие дискуссии и глубокий отклик в вопросах китайской идентичности. Через скульптуры Суй Цзяньго мы видим, как искусство строит мост между прошлым и настоящим, соединяя различные культуры и истории, выражая сложные и многогранные эмоции современности.

Суй Цзяньго продолжает экспериментировать и исследовать новые формы выражения, выводя свою серию скульптур «Суньятсеновка» на новый уровень, включая в нее исторические личности. Например, в 1998 году он создал скульптуру «Исследование складок одежды: Маркс в Китае» (см. Прил., рис. 2). Это произведение искусства насыщено глубоким историческим и культурным смыслом. Форма скульптуры сохраняет традиционную позу, передавая классические черты Маркса, однако такая деталь, как суньятсеновка, привносит особое символическое значение. Сочетание

Маркса с этим костюмом символизирует процесс локализации и модернизации марксистской мысли в Китае.

«Маркс в Китае» – это не только дань уважения истории, но и размышление о современном обществе, а также его критика. Хотя форма скульптуры осталась почти неизменной, ее смысл претерпел значительные изменения. Это произведение приглашает зрителей задуматься о практическом применении марксизма и его адаптивности, особенно в Китае после реформ и политики открытости: каким образом марксизм может сочетаться с рыночной экономикой, предлагая новый взгляд на современные социальные вызовы. Скульптура становится носителем культурной дискуссии, побуждая к размышлениям о будущем китайского общества в условиях глобализации, а также о том, как сохранить культурную уверенность и независимость ценностей.

Если суньятсеновка в работах Суй Цзяньго символизирует адаптацию западных политических идей в Китае, то классические скульптуры в суньятсеновке из серии «Исследование складок одежды» воплощают заимствование и несоответствие китайской культуры XX века. «Исследование складок одежды – Восставший раб (слева) и Умиравший раб (справа)» (см. Прил., рис. 3) и «Исследование складок одежды: Дискобол» (см. Прил., рис. 4) стали продуктом концепции «западная форма в китайском содержании» – сочетание, которое выглядит неуклюже и противоречиво, но при этом остается долгосрочной реальностью. Эти работы берут начало в традиционных занятиях по реализму на кафедре скульптуры в художественной академии. Суй Цзяньго вдохновился этой идеей и «одел» гипсовые фигуры в суньятсеновку.

Сам художник говорил о своих произведениях: «Они также подразумевают мое размышление о взаимоотношениях между китайским социализмом и международным капитализмом. Китайское искусство на самом деле произошло от западной классической художественной системы. В этом смысле суньятсеновка на классических гипсовых статуях не выглядит странно – они дополняют друг друга. Однако это не простая сатира: я ищу свою культурную основу, свое место и одновременно обнаруживаю абсурдность ситуации. На мой взгляд, это не менее сложно, чем работа с камнем или резиной. Я сам нахожусь в этом абсурде». (Из письма Суй Цзяньго Чжун Чжаогуну, декабрь 2000 года) (цит. по. [3, с. 22]).

Художник объединяет на первый взгляд абсурдные элементы в скульптуре: западная классическая статуя, ставшая культурным символом, сталкивается с китайским символом «суньятсеновка», создавая парадокс.

Такое произвольное заимствование классических образов перекликается с популярными художественными тенденциями Китая 1980–90-х годов. В серии «Исследование складок одежды» Суй Цзяньго наделяет неоспоримые классические произведения идеологическим содержанием, подчеркивая фундаментальные различия между китайским и западным искусством. Он использует академическую технику, чтобы иронизировать над академическим духом, а в Китае сопротивление академизму само по себе является политическим актом.

Известный критик Ли Сяньтин отмечал: «В некотором смысле Суй Цзяньго нашел способ примирить свои сильные внутренние конфликты. Таким образом, процесс создания “Суньятсеновки” стал для него способом разрешения психологических противоречий, а также отходом от реалистических методов лепки. Значение этой работы в том, что он нашел точку соприкосновения между традиционным реализмом и современным искусством».

В 1990-е годы «Суньятсеновка» помогла Суй Цзяньго найти связь между модернизмом и реализмом, закрепив его позиции на международной художественной сцене. Художник отмечает: «Суньятсеновка – это постмодернистский эксперимент, деконструкция реализма. За 10 лет изучения развития скульптурного языка я нашел координаты, состоящие из пространства и времени, а это – тело» (цит. по [5, с. 27]).

Выводы

Скульптурная серия «Суньятсеновка» Суй Цзяньго представляет собой не просто группу произведений искусства с глубоким культурным содержанием, но и размышление о современной китайской истории и культурной идентичности. Через эту серию художник успешно сочетает традиционные культурные символы с современными художественными формами, создавая уникальный художественный язык.

Работы «Наследие» и «Исследование складок одежды» обладают мощной символикой времени. Когда люди перестали носить суньятсеновку, она превратилась в символ кардинальных изменений, произошедших в обществе. Сегодня суньятсеновка уже не является частью повседневной жизни, но сохраняет свое историческое значение через застывшую форму. Ее история становится далекой, и люди могут обращаться к ней лишь че-

рез цветные скульптуры «Наследие. Однако этот взгляд назад уже окрашен современной перспективой, а некогда могущественная идеология опустошена. Именно в этом контексте искусство приобретает ярко выраженную критическую позицию. В своей художественной практике Суй Цзяньго неизменно сохраняет символику идеологии, превращая ее в предмет переосмысления и художественного исследования.

Литература

1. Ван Сюэцин. Суй Цзяньго и его «Суньятсеновка» // Восточное искусство, 2006. – (02). – С. 88–91. – 王雪芹. 隋建国与他的《中山装》. 东方艺术, 2006, (02): 88-91. (На кит.).
2. Гань Цюли. О языковом письме в скульптурах Суй Цзяньго // Журнал Хубэйского университета искусств и наук. – 2021. – 42(03). – С. 77–80. – 甘秋莉. 论隋建国雕塑作品的语言书写. 湖北文理学院学报, 2021, 42(03):77-80. (На кит.).
3. Гу Чэнфэн. Изменения и постоянство у Суй Цзяньго: четыре ключевых слова о его искусстве // Скульптура. – 2019. – (05). – С. 29–35. – 顾丞峰. 隋建国的变与不变--关于他的艺术的四个关键词. 雕塑. – 2019. – (05). – С. 29–35. (На кит.).
4. Дзя Фанчжоу. Саморефлексия и выход из кризиса существования: интерпретация искусства Суй Цзяньго // Художественное наблюдение. – 1996. – (03). – С. 12–13. – 贾方舟. 生存的自省与困境的突围--隋建国艺术读解. 美术观察, 1996, (03):12-13. (На кит.).
5. Лю Цифоу. Исследование истории проблемы в произведениях Суй Цзяньго. Искусство. – 2013. – (04). – С. 22–29. – 刘柒否. 隋建国作品中的问题史研究. 艺苑, 2013, (04):22-29. (На кит.).
6. Чжан Ефань. Интерпретация скульптуры Суй Цзяньго «Наследие» // Царство искусств Цилу. – 2020. – (02). – С. 64–67. – 张叶帆. 隋建国雕塑《衣钵》解读. 齐鲁艺苑, 2020, (02):64-67. (На кит.).
7. Чжу Чэн. Скульптура «Юань» – скептицизм и редукционизм Суй Цзяньго. Художественная критика. – 2021. – (10). – С. 51–63. DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2021.10.007. – 朱橙. 作为“元”的雕塑--隋建国的怀疑论与还原论. 艺术评论, 2021, (10):51-63. DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2021.10.007. (На кит.).

ПРОМПТ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТ В ГЕНЕРАТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Шелюгина Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: soa@mail.asu.ru

Ярных Владимир Викторович, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: vladimir.yarnuh@yandex.ru

Статья рассматривает промпт (текстовый запрос к системе генерации изображений) как композиционный инструмент в современной генеративной художественной практике. Показано, что переход от повествовательных формул к сценографической «вербальной партитуре» (задающей ракурс, осевые отношения, иерархию планов, модальность света, зоны покоя) переводит композицию из области стихийной вариативности в область управляемой процедуры. Описывается, как лингвистические операторы промпта соотносятся с вычислительной сборкой образа в латентном пространстве моделей и как дисциплина параметров вывода (исходное зерно случайности, алгоритм численного приближения, сила следования описанию) повышает воспроизводимость результата. На материале полевого корпуса заявок фестиваля AI-арта демонстрируется институциональная формализация двусоставного произведения «текст плюс изображение» и этическая целесообразность замены прямого подражания стилю именем автора на описательные стилистические дескрипторы. Итог формулируется в искусствоведческой оптике как сдвиг от миметической репрезентации к генеративной грамматике изображения.

Ключевые слова: генеративное искусство, промпт, композиция, визуальная грамматика, световая модальность, латентное пространство, отрицательные ограничения, параметрическая воспроизводимость, авторство.

PROMPT AS A COMPOSITIONAL INSTRUMENT IN GENERATIVE ART PRACTICE

Shelyugina Olga Aleksandrovna, Candidate of Art History, Associate Professor of Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: soa@mail.asu.ru

Yarnykh Vladimir Viktorovich, Senior Lecturer of Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: vladimir.yarnuh@yandex.ru

The article examines the text-to-image prompt as a compositional instrument within contemporary generative art. It argues that shifting from narrative formulas to a scenographic “verbal score”- specifying viewpoint, axial relations, depth hierarchy, light modality and areas of rest-moves composition from contingent variability to a controllable procedure. The analysis explains how linguistic operators align with the computational assembly of images in a model’s latent space and how output discipline (random seed control, numerical sampler choice, degree of text adherence) increases reproducibility. Drawing on a field corpus from a recent AI-art festival, the study shows the institutional consolidation of a two-part artwork (“text + image”) and the ethical efficacy of replacing direct style imitation by named authors with descriptive stylistic features. The result is formulated in art optics as a shift from mimetic representation to generative grammar of the image.

Keywords: generative art, prompt, composition, visual grammar, light modality, latent space, negative constraints, parametric reproducibility, authorship.

Генеративные системы искусственного интеллекта переводят вербально сформулированную интенцию автора в визуальную структуру, смещая акцент с традиционного ремесленного построения формы к процедурному управлению ею через язык. Появление доступных «текст-в-изображение» моделей (например, Midjourney и Stable Diffusion) превратило текстовый запрос – промпт – в самостоятельный художественный инструмент. Перефразируя Сола Левитта, «идея становится машиной, создающей искусство» [7]: словесная формула запускает не репродуктивный, а генеративный процесс. В логике реляционной эстетики Николя Буррио художник выступает не только автором образа, но и «оператором знаков», моделирующим производственные структуры художественного высказывания [2]. Цель настоящего текста – показать, каким образом промпт функционирует как композиционный инструмент в генеративной практике и как в этой процедуре перераспределяется агентность между человеком и алгоритмом.

Визуальная культура 2020-х годов стремительно насыщается практиками AI-арта: от крупных экспозиций до локальных фестивалей. Полевой корпус материалов фестиваля AI-арта Алтайского государственного университета (октябрь 2025 года) – более полутора сотен заявок по данным оргкомитета – демонстрирует институционализацию двусоставной формы «текст плюс изображение», в которой вербальная партитура и визуальный кадр предъясняются как единое произведение. Именно в таких ситуациях становится наглядной методологическая необходимость уточнить искусствоведческое понятие композиции применительно к генеративным изображениям: композиция перестаёт быть исключительно размещением элементов на плоскости и понимается как управляемая автором, но распределённая между множеством акторов процедура.

Рамка постцифрового мышления, предложенная Флорианом Крамером, описывает «натурализацию» цифрового до степени невидимости: вычислительные процессы становятся столь повсеместны, что перестают восприниматься как технология [5]. В этой логике промпт скрывает сложность нейросетевых архитектур под интерфейсом естественного языка, превращая язык в действенный оператор визуальной формы. Здесь уместно вспомнить и понятие «оперативных изображений», введённое Харуном Фароки и применённое к цифровым режимам видимости: изображение, не обязательно предназначенное для человеческого взгляда, функционирует в технических системах выполнения действий; в генеративном контексте «оперативным» становится сам текст, транслируемый в машинно-читаемые инструкции (см. [8]). Для дисциплинарного языка искусствоведения важна и «грамматика изображения» Гюнтера Кресса и Тео ван Левена, позволяющая системно анализировать оси и симметрии композиции, иерархию планов, модальность света, ритм массы и «поля покоя» кадра [6].

В наиболее распространённых сегодня диффузионных генеративных пайплайнах семейства Stable Diffusion текст промпта сначала преобразуется текстовым энкодером класса трансформеров. На практике используется модель CLIP (Contrastive Language – Image Pre-training) – схема предварительного обучения на парах «текст – изображение», в которой текстовые и визуальные представления учатся соотноситься друг с другом [9]. Сформированные таким образом текстовые векторы (например, в конфигурации ViT-L/14 это 768-мерные представления) затем внедряются в архитектуру генератора U-Net – сверточную сеть с симметричным «сжатием-восстановлением» признаков – через механизм

перекрёстного внимания (*cross-attention*), который распределяет «внимание» между токенами текста и пространственными областями формирующегося изображения. Генерация разворачивается в так называемом латентном пространстве – компактном многомерном представлении будущего кадра, в котором на каждом шаге происходит «очищение» шума (денойзинг) с учётом текстовых условий. Обучение этих моделей дискретизируется тысячами временных шагов, но при реальной генерации используется сокращённое число шагов (как правило, десятки); коэффициент так называемого *classifier-free guidance* – управляющий параметр, задающий относительную «весомость» текстового условия – позволяет регулировать степень следования описанию (типичные значения лежат в диапазоне 6–9) [9; 10]. Содержательно это означает следующее: композиция не «рисует» кистью, а формируется как согласование текстового условия с распределениями, усвоенными моделью на чрезвычайно больших корпусах, например LAION-5B (открытый набор из 5,85 млрд пар «изображение – подпись», несущий и статистические, и культурные предвзятости) [10].

Именно так промпт обнаруживает свою композиционную силу. Когда он формулируется не как повествовательная характеристика, а как сценографическая схема, он вводит в работу модели те структуры, которые классическая «визуальная грамматика» считает несущими: ракурс (например, низкая точка съёмки при линии горизонта по нижней трети), центральная или диагональная осевая организация, иерархия планов (фигура – фон и глубинные планы), модальность света (контровой обвод, мягкая фронтальная подсветка, «золотой час»), экономия фактуры и распределение детализации между зонами.

В корпусе материалов фестиваля AI-арта (156 комплектов промптов и изображений) устойчиво проявляется одна и та же закономерность: композиция «собирается» и удерживается в серии тогда, когда текст ведёт себя как сценографическая партитура, а не как набор эффектных эпитетов. Под «партитурой» здесь понимается перечисление управляющих операторов кадра – точки зрения (высота и направление взгляда, крупность, широта угла), осевой организации (центральная ось, диагональ, симметрия/асимметрия), иерархии планов (фигура – фон, глубина), световой модальности (положение источника, тип освещения, жёсткость тени, цветовая температура), а также свободных полей и ограничений на фактуру в некритичных зонах. Во многих заявках такие операторы выводятся в явные словесные группы и отделяются пунктуацией: сначала задаётся

геометрия сцены и место зрителя («низкая точка, горизонт в нижней трети, фронтальная ось»), затем – свет и контраст («контровой обвод справа, мягкий заполняющий спереди, золотой час»), и уже после – материал и палитра («матовый камень, приглушённые охры и ультрамарин»), плюс запреты на мешающие детали (лишние блики, текстовые артефакты, декоративные «неоновые» эффекты). Такой словесный порядок почти автоматически фиксирует маршрут внимания: вес переднего плана, мостик среднего плана и поле кульминации на горизонте. Напротив, обобщённые ярлыки («кинематографично», «8K», «фотореалистично») не несут конструкта сцены: модель заполняет пустоту средними сетевыми решениями, и композиционная иерархия распадается. Этот сдвиг – от описания сюжета к описанию сцены – методически совпадает с наблюдениями о языке промптов: эффективная формула намеренно отходит от разговорной фразы к операторной записи, в которой каждое слово – действие над кадром, а не просто стиль [1].

Анализ серии показывает и другой важный момент: воспроизводимость композиции возникает там, где авторы стабилизируют основу текста, оставляя переменными только семантические дополнения. Типичный удачный промпт в фестивальном корпусе устроен как каркас с последовательными секциями – «настроение и тональность» (эмоциональная установка и ключевой регистр света), «сцена и геометрия» (ракурс, линия горизонта, ведущие линии, точки баланса), «планы, массы» (распределение фигуры и фона, степень детализации по зонам), «свет» (расположение и характер источников), «материал и палитра», «запреты». При повторных прогонах такой каркас даёт серийную устойчивость: сохраняется маршрут внимания, соотношение пустых и насыщенных зон, характер светотени, а вариативность сдвигается в область нюансов фактуры и палитры. Именно этот процедурный способ подготовки промпта и обеспечивает авторскую управляемость: текст перестаёт быть этикеткой результата и начинает работать как собственно композиционный инструмент – словесная схема, которая трансформируется алгоритмом в осевые отношения и глубинную иерархию изображения. Тем самым подтверждается двусоставная природа произведения AI-арта: «вербальная партитура плюс визуальный кадр» образуют единое высказывание, в котором смысл локализуется не только сюжетно, но и через геометрию взгляда, свет и ритм поля [1].

Технически грамотные заявки подтверждают: управляемость композиции – это не столько лексика промпта. Наряду с вербальной партиту-

рой, композиционную управляемость обеспечивают параметры вывода и мультимодальные входы. Фиксация исходного зерна случайности (seed) делает серию воспроизводимой; выбор алгоритма численного приближения траектории обратной диффузии (sampler) и числа шагов влияет на характер «сборки» формы; сила следования тексту (classifier-free guidance) корректирует баланс между вариативностью и послушанием описанию. Введение дополнительных модальностей – эскиз-контур, референс-изображение, маски дорисовки (in-painting) и расширения кадра (out-painting), негативные карты – резко снижает энтропию генерации: сцена удерживает раскладку масс, а текст доопределяет фактуру, палитру и свет. Практически это переводит композицию из области «удачной случайности» в область повторяемой процедуры, доступной аналитическому описанию и педагогическому тиражированию.

Понимание промпта как композиционной партитуры даёт методологический выигрыш: оно позволяет соотносить семантические операторы текста с оптическими эффектами кадра без редукции одного к другому. В искусствоведческой оптике это сближает анализ генеративных изображений с иконологией, но переносит акцент с «сюжета» на «сценографию смысла»: смысловые акценты закрепляются не столько через именование объектов, сколько через распределение масс, модальность света, ритм пустых полей и фигуры – фона. Такая корреляция лексического и оптического прекрасно ложится на понятие визуальной грамматики Гюнтера Кресса и Тео ван Леувена: точка зрения, ось, глубина и свет здесь выступают медиаторами между текстом и изображением [6]. Отсюда – возможность реконструировать художественный замысел не по мотивам и жанрам, а по операциональной структуре кадра.

Педагогически это открывает шанс вернуть композиции статус обучаемого навыка в постцифровой среде. Студийная работа может строиться как чередование «вербальной композиции» и визуальной проверки: студент формулирует партитуру, затем «собирает» кадр и, наконец, аналитически доказывает соответствие заявленных осей, планов и световых отношений фактическому маршруту внимания, измеряемому по контрастам, плотности контуров и распределению детализированных зон. Важна и риторика отказа: отрицательные ограничения в промпте – это не «запрет фантазии», это дисциплина поля, предотвращающая появление ложных центров притяжения и визуальных паразитов [1]. Тот же принцип касается языка: отказ от клишированных ярлыков в пользу описания операций не только этичен, он композиционно продуктивен, поскольку переводит управление в область структур, с которой работают модели [9; 10].

Кураторские практики получают от этой рамки конкретные инструменты экспонирования. Вместо тавтологических стендовых текстов уместно публиковать краткую партитуру и минимальный протокол – степень следования тексту и другие параметры. Это делает произведение верифицируемым, обсуждение – предметным, позволяет не замыкаться на вкусовых суждениях. При наличии ресурсов экспозиция может показывать и динамику «сборки» кадра – от латентного наброска к финалу, – визуализируя, как словесный оператор оси или света проявляется в распределении внимания и деталей. Подобный показ укрепляет связь между языком и формой и переводит разговор о генеративной живописи в плоскость публичной техники [6; 9]. Для исследовательской перспективы важна автоэтнография художника-практика: регулярные журналы вербальных партитур, параметров и отбора позволяют вскрыть собственные предубеждения и сетевые клише, которые незаметно возвращают кадр к средним решениям крупных корпусов данных. Перевод внимания с имён на операционный стиль, работа с локальными описаниями света и материала, артикулированные запреты и управление пустыми полями – всё это условия формообразования, в них промпт выступает инструментом композиции, совместимым и с академической критикой, и с мастерской практикой.

Отдельного обсуждения заслуживает вопрос об авторстве и агентности. В отечественной дискуссии уже описано перераспределение ролей в цифровой художественной культуре: медиасреда и алгоритмы выступают не пассивными средствами, а соучастниками производства эстетической формы [3]. В генеративной графике это проявляется особенно отчётливо: художник проектирует вербальную партитуру, дирижирует параметрами и осуществляет кураторский отбор, а модель реализует статистически усвоенные связи между словесными признаками и визуальными конфигурациями. Поэтому компетентность автора обнаруживается не столько в ручной прорисовке, сколько в точности операциональной формулы, в умении управлять параметрами и в искусстве отбора – в том числе в этической замене прямого style-by (призыва к подражанию имени конкретного художника) на описательные стилистические дескрипторы, действительно «исполнимые» моделью (тип мазка, пластика объёма, характер света, палитра).

Диагностика композиции в такой ситуации должна связывать классический искусствоведческий разбор и техно-аналитическую верификацию. Маршрут внимания может подтверждаться картами значимости и распределением контрастов по зонам кадра; иерархия планов – разницей

пространственных частот между фигурой и фоном; ритм и плотность – мерой энтропии контуров в сетке; согласие текста и изображения – визуализациями перекрёстного внимания между ключевыми токенами промпта и областями кадра в исследовательских инструментах [6; 9]. Эти показатели не заменяют интерпретацию, они делают её воспроизводимой и подотчётной.

В совокупности перечисленные наблюдения позволяют предложить рабочее определение композиции в AI-арте. Композиция здесь – процедурная и распределённая организация визуальной формы, возникающая из согласования вербальной партитуры, алгоритмического кондиционирования и авторского отбора: она проектируется текстом, оркестрируется в латентном пространстве и завершается решением автора. Этот сдвиг – от миметической репрезентации к генеративной грамматике – не отменяет классической композиции, а делает явной её операциональную сторону и тем самым расширяет инструментарий искусствоведения. В педагогике это открывает возможность учить не только «вкусу» и «чутью», но и артикулированной процедуре: описанию сцены как системы действий (ракурс, оси, свет, поля покоя, отрицательные ограничения), дисциплине параметров и документированию процесса.

Таким образом, промпт в генеративной художественной практике выступает как композиционный инструмент, сопоставимый по силе с традиционными средствами построения формы: он переводит словесную партитуру в распределение масс, иерархию планов и световую модальность кадра [6; 7]. Во-вторых, авторство в этой среде имеет распределённый характер: художественный замысел и алгоритмическая реализация образуют операциональное единство, в котором компетентность художника считывается по точности операторного словаря и дисциплине параметров [2; 3]. В-третьих, институциональные практики экспонирования AI-арта рационально дополнять минимальным «протоколом формы» (краткая вербальная партитура, основные параметры вывода), что усиливает научную верифицируемость и делает композиционные решения обозримыми в рамках искусствоведческого анализа [1; 4].

Промпт-инжиниринг утверждается как новый композиционный метод в визуальном искусстве, он синтезирует подходы концептуального творчества и алгоритмического дизайна. Текстовый промпт позволяет художнику оперировать высокоуровневой композицией – через семантическое описание сцены – делегируя техническую реализацию деталей нейросети. В результате расширяется само понимание композиции: она

включает вербальный сценарий (что и как должно быть изображено) и статистико-вычислительный процесс генерации образа. Композиция становится процессуальной – её окончательный вид может быть не полностью предсказан, а формулируется в диалоге с машиной. Роль художника эволюционирует от ремесленника к постановщику задач и куратору. Художник высокого уровня теперь тот, кто владеет языком промптов, чувствует возможности и ограничения модели, умеет добиваться от неё реализации своего замысла. Творчество проявляется в изобретательности описания и в искусстве отбора результатов. При этом авторство по-прежнему остаётся за человеком, если именно он сформировал исходную идею и осуществил ключевые выборы в процессе. Даже когда ИИ вносит элементы новизны, художник присваивает им значение, контекстуализирует, а значит, сохраняет за собой функцию творческого субъекта.

В целом промпт как композиционный инструмент не противопоставляется традиционному искусству, а продолжает линию концептуализации творческого процесса. Он не лишает художника авторства, а трансформирует его, делая более явным процесс создания образа. Генеративная художественная практика с использованием промптов – это поле для новых открытий об отношении слова и изображения, человека и алгоритма в творчестве. Современное искусство, таким образом, не теряет своей динамики – меняются лишь инструменты, и промпт сегодня уверенно занял место в палитре художественных средств XXI века.

Литература

1. Алексеева Л. Г., Алексеев П. С. Язык промптов, или особенности формулирования запросов к генеративным нейросетям для создания изображений [Электронный ресурс] // Verba. 2024. – № 3(13). – С. 50–61. DOI: 10.34680/VERBA-2024-3(13)-50-61. – URL: [https://doi.org/10.34680/VERBA-2024-3\(13\)-50-61](https://doi.org/10.34680/VERBA-2024-3(13)-50-61) (дата обращения: 09.10.2025).
2. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. с фр. А. Шестакова. – М.: Ad Marginem Press, 2016. – 144 с.
3. Лисовец И. М. Современная эстетика: философия искусства, генерируемого искусственным интеллектом // Вестник Гуманитарного университета. – 2023. № 4 (43). – С. 77–83. – DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.4(43).08.
4. Bystronński M., Danel T., Klocek S., et al. LatentPrompt: Optimizing Prompts in Latent Space [Электронный ресурс]. – 2025. – arXiv:

- 2508.02452. – URL: <https://arxiv.org/abs/2508.02452> (дата обращения: 01.10.2025).
5. Cramer F. What Is ‘Post-Digital’? [Электронный ресурс] // A Peer-Reviewed Journal About. 2014. Vol. 3, No. 1. P. 10–24. DOI: 10.7146/aprja.v3i1.116068. – URL: <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068> (дата обращения: 01.10.2025).
 6. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. [Электронный ресурс]. 3rd ed. London: Routledge, 2020. 310 p. DOI: 10.4324/9781003099857. – URL: <https://doi.org/10.4324/9781003099857> (дата обращения: 05.10.2025).
 7. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art // Artforum. – 1967. – Vol., 5, no. 10 (June). – P. 79–83.
 8. Paglen T. Operational Images [Электронный ресурс] // e-flux journal. – 2014. – No. 59. – URL: <https://www.e-flux.com/journal/59/> (дата обращения: 05.10.2025).
 9. Radford A., Kim J. W., Hallacy C., et al. Learning Transferable Visual Models from Natural Language Supervision [Электронный ресурс] // arXiv. – 2021. – arXiv:2103.00020. – URL: <https://arxiv.org/abs/2103.00020> (дата обращения: 05.10.2025).
 10. Schuhmann C., Beaumont R., Vencu R., et al. LAION-5B: An open large-scale dataset for training next generation image-text models [Электронный ресурс] // arXiv. – 2022. arXiv:2210.08402. – URL: <https://arxiv.org/abs/2210.08402> (дата обращения: 05.10.2025).

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

УДК 74.01/09

СУПЕРГРАФИКА В КОНТЕКСТЕ ДИЗАЙНА ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

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

В статье исследуется проблема функционирования суперграфики в контексте предметного, коммуникативного и средового дизайна с целью формирования визуального художественного пространства. С помощью пространственно-функционального подхода проведен терминологический анализ визуальных искусств и творческих практик, взаимодействующих с суперграфикой. Определены особенности суперграфики в структуре пространственных искусств и в контексте дизайна. Систематизированы виды и функции суперграфики в средовом, предметном и коммуникативном дизайне. В результате раскрыт выразительный потенциал суперграфики, которая трансформирует визуальное пространство, создает художественные доминанты и устанавливает динамичные связи с архитектурой и другими пространственными искусствами.

Ключевые слова: суперграфика, дизайн, художественное пространство.

SUPERGRAPHICS IN THE CONTEXT OF VISUAL SPACE DESIGN

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

The article examines the problem of functioning supergraphics in the context of object, communicative and environmental design in order to form a visual art space. Also, the author carries out a terminological analysis of visual arts and creative practices interacting with supergraphics, for which a spatial-functional approach was proposed. Moreover, the author defines the types and functions of supergraphics in environmental, object and communicative design. As a result, the author reveals an expressive potential of supergraphics, which transforms the visual space, creates artistic dominants and establishes dynamic connections with architecture and other spatial arts.

Keywords: supergraphics, design, artistic space.

Проблема, исследуемая в данной статье, заключается в том, что для определения сущностных характеристик, видов и функциональных особенностей суперграфики ее необходимо рассматривать не только в контексте дизайна (предметного, коммуникативного, средового), но и в контексте видов искусств и современных художественных практик, формирующих художественное пространство. В свою очередь, современные художественные практики, представляющие фрагментарную хаотичную картину, требуют своего функционального и терминологического осмысления с точки зрения их соотнесения и взаимодействия с суперграфикой.

Поэтому целью данной работы является определение видов суперграфики и особенностей их функционирования в контексте предметного, коммуникативного и средового дизайна в формировании визуального художественного пространства.

Методы исследования: многофакторный сравнительный анализ, творческий синтез художественных процессов и объектов.

Многообразие творческих практик, формирующих визуальное художественное пространство, характеризуется целым рядом особенностей. Во-первых, они отражают поиски различных направлений и современных технологий создания предметно-пространственного окружения. Во-вторых, эти поиски часто осуществляются для самовыражения их творцов в рамках локальных практик, которые создают фрагментарную художественную реальность вне какой-либо системной организации, что вполне укладывается в современные концепции постмодернизма. В-третьих, хаотичность творческих поисков отражается в соответствующей противоречивой терминологии, которая является производной от англоязычных названий, семантически неопределенных с научной точки зрения (табл. 1).

Средства формирования художественного пространства

Типы и виды искусств	Художественные практики
• Пространственные искусства • Синтетические искусства • Цифровое искусство • Архитектура • Монументальное искусство • Декоративно-прикладное искусство • Дизайн и др.	• Суперграфика • Энвайронмент • Паблик-арт • Стрит-арт • Ленд-арт • Оп-арт • Боди-арт • Мурал-арт • Принт-арт • Граффити • Инсталляции и др.

В частности, вызывает много вопросов термин «паблик-арт» (дословно – публичное, общественное искусство). Интерпретация понятия «паблик-арт» в различных публикациях и интернет-ресурсах часто сводится к определениям «искусство в общественном пространстве» или «искусство в городской среде». При этом не указывается, что это за искусство и в чем его специфика. Чаще всего паблик-арт трактуется только как пространственное искусство, не принимая во внимание, например, театр, кинематограф и другие общественно значимые виды искусства. Проблема заключается в том, что содержание понятия «паблик-арт» четко не определено, поэтому его объем возрастает до бесконечности.

Подобная ситуация с понятием «стрит-арт» (дословно – уличное искусство). Одна из характеристик данного понятия – новый вид декоративно-прикладного и монументального искусства [3, с. 107], другая – вид суперграфики в дизайне [3, с. 106]. В качестве видов стрит-арта чаще всего указываются мурал-арт (настенная роспись), граффити, «тротуарная» живопись, постеры, инсталляции и др., то есть пространственные формы. Но понятие «уличное искусство» в широком смысле не исчерпывается только этими практиками, оно неминуемо должно включать не только пространственные, но и пространственно-временные искусства, например, уличный театр и т. п. Следовательно, уличное искусство мы должны рассматривать как многоплановое искусство с огромным жанровым разнообразием. На этом основании можно предположить, что не стрит-арт

является видом суперграфики, а наоборот, суперграфика представляет один из видов уличного искусства. Таким образом, мы также имеем дело с безмерным понятием, когда недостаточно четкое определение его содержания ведет к абсолютной неопределенности его объема.

На основании вышеизложенного в нашем дальнейшем исследовании не представляется возможным использование понятий «паблик-арт» и «стрит-арт» как недостаточно научно обоснованных, функционирующих в основном на уровне бытовой терминологии. В связи с этим возникает вопрос – какие концептуальные подходы могут быть предложены для системного описания видов искусств и творческих практик в формировании визуального художественного пространства?

Один из возможных подходов косвенно можно найти в монографии Е. В. Жердева, который рассматривает различные виды пространств в художественном творчестве: открытое, закрытое, ограниченное, плоскостное, поверхностное, виртуальное [2, с. 313]. Этот подход, условно названный нами пространственным, дает возможность системно рассредоточить визуальные искусства и творческие практики применительно к средовому окружению. Но этого недостаточно для того, чтобы выявить функциональные особенности и выразительные возможности каждого из видов искусств и творческих практик в формировании художественного пространства. Поэтому предлагается в этом процессе ориентироваться на пространственно-функциональный подход (табл. 2).

Таблица 2

Суперграфика в структуре пространственных искусств

АРХИТЕКТУРА (системообразующий фактор)		
МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО Скульптура Живопись • мозаика • витраж • мурал	...	СУПЕРГРАФИКА В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ Сюжетная Декоративная Виртуальная
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО Объекты ДПИ	...	СУПЕРГРАФИКА В ПРЕДМЕТНОМ ДИЗАЙНЕ Средства транспорта

АРХИТЕКТУРА (системообразующий фактор)		
Жанровая скульптура Арт-объекты Ленд-арт		Малые архитектурные формы
СЦЕНОГРАФИЯ Для пространственных и синтетиче- ских искусств	...	СУПЕРГРАФИКА В КОММУНИКАТИВНОМ ДИЗАЙНЕ Граффити Реклама Фотографика
ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АНСАМБЛИ И КОМПЛЕКСЫ		

В этой связи особый интерес представляет суперграфика, ее сущностные характеристики, выразительные возможности и особенности функционирования в формировании визуального художественного пространства. Многочисленные публикации подчеркивают особую роль суперграфики в дизайне городской среды и приводят различные определения понятия «суперграфика». Отдавая дань уважения авторам публикаций, в данной статье мы ориентируемся на простое и лаконичное определение: суперграфика – крупноформатная графика для зрительного художественного преобразования объемных форм и пространства.

Существует точка зрения, что суперграфика является видом монументального искусства [4]. Эти два вида художественной деятельности сближает такая характеристика, как масштабность изображения, а также семантическая функция (выражение идеи), которая для монументального искусства является главной, а в суперграфике наиболее заметна только в сюжетно-изобразительных композициях, а в остальных видах суперграфики доминирующими функциями являются декоративная, идентифицирующая и трансформирующая. Поэтому суперграфика и монументальное искусство – различные виды художественной деятельности со своими задачами и функциями. Другая точка зрения сводит назначение суперграфики к декорированию городских фасадов [6]. Безусловно, суперграфика решает эти задачи, но наиболее важное назначение современной суперграфики – визуально-художественная трансформация средового пространства, в частности, с применением выразительных возможностей оп-арта [1].

Для системного описания суперграфики обратим внимание на следующие ее характеристики: виды, функции и особенности применения в различных видах дизайна (см. рис. 1).

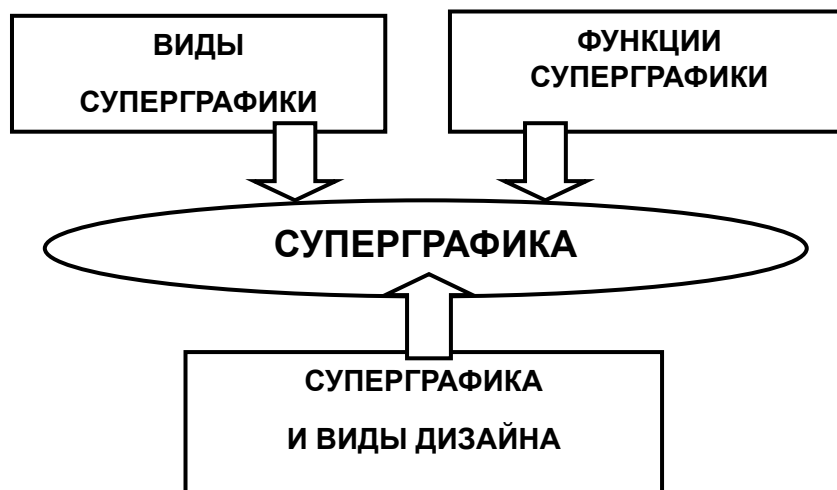


Рисунок 1. Основные характеристики суперграфики

Основываясь на применении суперграфики в контексте различных видов дизайна (предметного, коммуникативного, средового), можно определить ее основные функции:

- семантическую (выражение идеи);
- художественно-декоративную (гармонизация и трансформация пространства);
- сигнально-доминантную (создание средовых акцентов);
- идентификационную;
- коммуникативную.

Суперграфика в предметном дизайне создает узнаваемый облик средств транспорта, малых архитектурных форм и выполняет при этом декоративную, идентификационную и сигнальную функции.

Суперграфика в коммуникативном дизайне может быть представлена крупноформатными информационными и рекламными изображениями и текстами, а также таким видом творческой практики, как граффити. Строго говоря, понятие граффити недостаточно точное и определенное, поскольку *graffiti* (от итальянского *graffiato*) означает процарапывание каких-либо знаков, а *dipinti* трактуется как сделанные краской надписи и символы. Но в широком обиходе часто используется термин «граффити», интерпретируемый как обобщающее понятие для различных техник исполнения надписей. В современной практике можно обнаружить и более широкую трактовку граффити как вообще любой настенной росписи (мурал-арт). Но мурал-арт (от испанского *mural* – стенная роспись), основы которой заложили Х. Ороско, Д. Ривера, Д. Сикейрос, квалифицируется

чаще всего в качестве разновидности монументальной живописи, выражающей определенные глубокие идеи. Граффити возникло как стихийное несанкционированное движение различных городских группировок, которые с помощью зашифрованных символических надписей обозначали свою территорию. Поэтому современные граффити следует понимать как символические текстовые и знаковые сообщения, а функциями суперграфики в коммуникативном дизайне являются преимущественно семантическая и коммуникативная.

Самым многоплановым с точки зрения функций является применение суперграфики в средовом дизайне. Сюжетно-изобразительная суперграфика отличается от монументальной живописи (мурал-арт) тем, что в ней применяется не живописная техника, а крупноформатная графика, но функции они выполняют одинаковые – семантическую и коммуникативную.

Вторая разновидность суперграфики в средовом дизайне представлена декоративно-орнаментальным художественным решением. В этом случае основными функциями суперграфики являются декоративная и доминантная для создания активного акцента в пространственной среде.

Третья разновидность суперграфики в средовом дизайне предназначена для визуальной трансформации объемных архитектурных форм и художественного пространства, а выразительными инструментами в этом процессе часто выступают оп-арт и супрематизм. Как отмечал С. О. Хан-Магомедов, супрематизм и конструктивизм вышли в пространственную среду, при этом пространство трансформируется, превращается из привычного и статичного в динамичное [5]. Таким образом, эта разновидность суперграфики выполняет трансформирующую, доминантную и декоративную функции.

Четвертая разновидность суперграфики – виртуальная – базируется на достижениях современных информационно-коммуникационных технологий и светопроекционной техники. Виртуальная суперграфика не является постоянно действующей, а носит ситуативный характер, тем не менее она широко и эффективно используется при проведении различных световых шоу, праздничных представлений. Проекционные суперграфические изображения могут наноситься на любые поверхности – фасады зданий, крупные инженерные сооружения, специальные экраны и объекты в воздушном пространстве. Данный вид суперграфики может выполнять следующие функции: семантическую, трансформирующую, доминантную.

Выводы

1. Суперграфика имеет огромный выразительный потенциал в контексте предметного, коммуникативного и средового дизайна, трансформирует средовое пространство, создавая художественные доминанты и акценты. Посредством виртуальной суперграфики устанавливаются новые динамичные связи с архитектурой, создаются грандиозные светодинамичные шоу.

2. Локальное рассмотрение указанных видов суперграфики с помощью многофакторного сравнительного анализа проводилось для определения их сущностных характеристик, выразительных возможностей и функциональных особенностей. Но суперграфика не существует изолированно от пространственной среды и ее компонентов: архитектуры, монументального и декоративно-прикладного искусства и др. Поэтому она вступает во взаимодействие со структурными элементами визуального художественного пространства и стремится к гармоничному синтезу искусств.

3. Можно выделить различные виды синтеза искусств:

Визуально-пространственный синтез, в котором взаимодействуют различные виды пространственных искусств: архитектура, которая является системообразующим фактором и основой для функционирования всех пространственных искусств; монументальное искусство, придающее идейную направленность в формировании пространственной среды; суперграфика в предметном, коммуникативном и средовом дизайне с ее семантическими и доминантными значениями трансформации пространства; декоративно-прикладное искусство, наполняющее пространственную среду арт-объектами, и т. д.

Аудиовизуальный синтез, в котором взаимодействуют не только указанные виды пространственных искусств, но и музыка, мультимедийные средства: свето-музыкальные фонтаны, цвето-музыкальные представления в пространственной среде, видео-арт, лазерные шоу и т. п.

Синтез пространственных, временных (музыки) и пространственно-временных искусств (хореографии, театрализованных представлений и т.п.).

Литература

1. Евстратова Т. А., Кошкин Д. Ф., Михайлов С. М. Оп-арт и новые формы художественного синтеза в дизайне современного города // Дизайн и технологии. – 2023. – № 96 (138). – С. 6–16.

2. Жердев Е. В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность: моногр. – М.: Академический проект, 2021. – 799 с.
3. Михайлов С. М., Хафизов Р. Р. Стрит-арт как вид суперграфики в дизайне современного города // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5 (166). – С. 106–111.
4. Попова А. А., Новикова М. М. Суперграфика как вид монументального искусства: истоки, проблемы и перспективы // Художественное пространство XXI века: проблемы и перспективы: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / под общ ред. М. М. Новиковой. – 2020. – С. 122–125.
5. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: Архитектура-С, 2007. – 520 с.: ил.
6. Хасарокова Д. Б. Суперграфика в городской среде // Современные проблемы и перспективные направления развития науки: сб. ст. по итогам Междунар. науч.-практ. конф. – 2018. – С. 180–183.

УДК 7.06, 766, 747.012

ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ (НА ПРИМЕРЕ ГРАФИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ)

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

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

Целью статьи является определение проблем, которые возникают при создании визуально-художественного образа в графическом дизайне при обучении студентов-дизайнеров. Проблемы анализируются на примере графической символики. Недостаточная теоретическая и практическая разработанность темы раскрытия визуально-художественного образа определяет несомненную новизну данной работы и подтверждает актуальность исследования.

Авторы обращаются к понятию «художественный образ». Существует множество определений этого термина, что позволяет исследовать многогранное понятие художественного образа. Предпринимается попытка рассмотреть сущность художественного образа, которая связана с его структурой, основными элементами которой являются содержание и форма. Также выделяются свойства художественного образа. Авторы обращаются к пониманию термина «визуальный образ», который непосредственно связан с «формой» художественного образа. Создание визуально-художественного образа в графической символике – это совокупность творческого процесса и практической работы. Удачный символ эстетически выразителен, семантически выверен и универсален в техническом исполнении. Выявляются восемь наиболее значимых проблем в процесс создания визуально-художественного образа в графическом дизайне, которые возникают в процессе обучения студентов-дизайнеров в высшей школе.

Ключевые слова: визуально-художественный образ в дизайне, содержание и форма в дизайне, графическая символика, стилизованная форма.

THE PROBLEMS OF CREATING A VISUAL AND ARTISTIC IMAGE IN GRAPHIC DESIGN (ON THE EXAMPLE OF GRAPHIC SYMBOLS)

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

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

The article identifies the issues that arise when creating a visual and artistic image in graphic design while teaching design students. The authors suggest analyzing the problem using the example of graphic symbols. Besides, the authors note that insufficient theoretical and practical elaboration of the issue for revealing a visual and artistic image determines the undoubted novelty of this study and confirms its relevance.

The authors refer to the concept of “artistic image”. There are many definitions of this term, which allows exploring the multifaceted concept of an artistic image. Also, the authors make an attempt to consider the essence of an

artistic image, which is related to its structure, the main elements of which are content and form. Moreover, the authors highlight the properties of an artistic image. Besides, the authors refer to realising the term “visual image”, which is directly related to the “form” of an artistic image. The creation of a visual and artistic image in graphic symbols is a combination of creative process and practical work. A successful symbol assumes to be aesthetically expressive, semantically verified, and technically versatile. As a result of the study, the authors identify eight most significant problems in the process of creating a visual and artistic image in graphic design that arise in the process of teaching design students at higher institution.

Keywords: visual and artistic image in design, content and form in design, graphic symbolism, stylized form.

Вопросы, связанные с процессом создания художественного образа в искусстве, рассматриваются многими специалистами, теоретиками искусства, искусствоведами, философами (Н. В. Воронов, М. М. Бахтин, М. С. Каган, К. М. Кантор, М. Н. Рудкевич, И. Я. Лойфман, Л. С. Выготский, В. Л. Глазычев и др.). Каждый из авторов дает свою трактовку и обращается к отдельным сторонам художественного образа. Например, в работах Е. С. Громова, О. И. Генисаретского выявляется символическое значение образа. Теоретических работ, посвященных рассмотрению отдельных вопросов, связанных с понятием художественного образа в графическом дизайне, значительно меньше. Например, Н. А. Анашкина и Л. Ю. Гермогенова, Ю. П. Сковородникова рассматривают специфику образа в графическом дизайне, в рекламе [1; 4; 6].

Рассмотрим специфику художественного образа в искусстве. Существуют разные определения, все они содержат общие тезисы: художественный образ определяют как форму мышления в искусстве, отражения объективной реальности с позиций определенного эстетического идеала в искусстве и культуре, как выражение авторского ощущения, личностного видения предмета, явления, окружающего мира. «Художественный образ – это эстетическая категория, выражающая способ и форму освоения и преобразования действительности» [7, с. 239].

Рассмотрим определения художественного образа в искусстве: «...отражение, изображение, отображение внешней действительности» [5, с. 43], «...специфическая, присущая искусству форма отражения действительности, раскрывающая общее через конкретное, индивидуальное и осуществляемая в творческом процессе художника» [2, с. 153]. «Художе-

ственный образ – это некая субстанция, созданная фантазией художника на основе переработки и осмысления различных объектов, явлений, процессов. Художественный образ, созданный художником, не только отражает, но и обобщает действительность и создает при этом новый вымышленный мир. Создавая определенный художественный образ, художник отражает свой внутренний мир и представления о жизни» [7, с. 239]. Можно сказать, что художественный образ имеет свою индивидуальность, которую вкладывает в него автор. Главное предназначение художника – создание образов.

Дизайн, как и другие виды искусства, применяет не только общие методы и приемы художественной выразительности (пропорционирование, композиция, ритм и т. д.), Помимо этого, он использует такие свойства, как стремление к гармонии и целостности, способность создавать образы. Основой художественно-проектного образа в дизайне является функциональная система. «Внутренняя сущность художественного образа в дизайне остается идентичной природе мыслительного содержания в искусстве, проявляется на уровне эмоционально-образного отражения действительности и имеет единый коммуникативно-эстетический язык» [8].

Художественный образ в дизайне наделен такими свойствами художественной выразительности, как ассоциативность, символичность, условность изображения, парадоксальность и т. д. «Исследование сущности художественного образа в графическом дизайне связано с необходимостью рассмотрения его структуры, основными элементами которой являются содержание и форма» [3, с. 16]. Что касается «содержания» или внутреннего наполнения художественного образа, то оно более всего проявлено в его свойствах. Можно выделить следующие свойства художественного образа в графическом дизайне:

1. *Форма интерпретации авторского замысла.* «Образ является формой интерпретации авторского замысла и связан с организацией графической коммуникации» [3, с. 16].

2. *Условность.* Образ может иметь разную степень условности: от изображений, близких к реальным предметам, до максимально условных, абстрактных символов. Степень условности определяется содержанием формы или теми функциями, которые она выполняет.

3. *Эмоционально-эстетическое воздействие.* Форма, созданная дизайнером, производит большое эмоционально-эстетическое воздействие. Дизайнер стремится глубоко и ярко раскрыть образное содержание в форме, применяя, например, стилизацию, от этого зависит степень её художественной выразительности.

4. *Результат сотворчества.* Дизайнер работает с потребителем, учитывая все желания заказчика, и при этом главной его задачей остается создание художественного образа. Дизайнер учитывает особенности заказчика: пол, место проживания, профессию и другие особенности.

Для рассмотрения сущности художественного образа в дизайне обратимся к рассмотрению его структуры, основными элементами которой являются содержание и форма.

В отношении «формы» художественного образа рассмотрим понимание термина «визуальный образ». Это еще более объемное понятие, нежели художественный образ, так как современные технологии обеспечивают возможность создания и трансляции высококачественных визуальных форм, которые формируют пространство социальной коммуникации.

Визуальный образ, который создает человек, существует во многих сферах общественной жизни и деятельности человека: в духовной (культура, образование, религия, наука, духовные практики), политической, экономической (производство, финансы), социальной (образование, здравоохранение, семья). В качестве доминанты современного социокультурного пространства визуальный образ оказывает специфическое воздействие на мышление человека, меняет характер познавательного процесса, способствует выработке новых стратегий жизнедеятельности.

Понимание термина «визуальный образ» складывается из характеристики трех составляющих: символической (идея), внешней формы (изображение), а также познавательной сущности (процесса, деятельности наблюдающего за объектом человека, который индивидуально интерпретирует в сознании образ объекта).

Визуальный образ – это не просто совокупность графических элементов, а многогранное явление, способное передавать смысл, эмоции, идеи и ценности. Одним из ключевых инструментов формирования и раскрытия визуального образа выступает знак, а точнее – его символика. Знак, наделённый символическим значением, становится мостом между внешней формой и внутренним содержанием, позволяя зрителю не только воспринимать, но и интерпретировать визуальное сообщение.

В данном случае мы рассмотрим визуально-художественный образ в графическом дизайне на примере графической символики. Графическая символика – это особая форма визуального языка, в которой художественный образ создаётся не через реалистическое изображение, а через условные, обобщённые и часто стилизованные формы. Создание выразительно-

го и функционального визуально-художественного образа в такой системе сопряжено с рядом сложностей, обусловленных как эстетическими, так и коммуникативными задачами. Символика знака – это мощный инструмент раскрытия визуального образа, позволяющий передавать сложные идеи через простые формы. На практике она применяется в дизайне, рекламе, искусстве, политике и повседневной коммуникации. Однако её эффективность зависит от глубокого понимания культурного контекста, целевой аудитории и семантической нагрузки самого знака. Осознанное использование символики делает визуальный образ не только эстетически выразительным, но и насыщенным по смыслу, что особенно важно в эпоху доминирования визуальной коммуникации.

Можно выделить общие ключевые проблемы, возникающие при разработке образа в графической символике. Эти проблемы могут быть связаны со сложностями в формообразовании еще на стадии проектирования, эстетически-функциональными особенностями, техническими ограничениями и необходимостью адаптации знака под разные носители.

1. Выбор методов и приемов формообразования графического решения образа знака.

Знак, в первую очередь, – это форма. Форма – это то, что мы оцениваем сначала, погружение в содержание знака происходит спустя некоторое время. Формообразование – решающая стадия дизайнерского творчества; в ходе этой стадии закрепляются как функциональные характеристики объекта проектирования, так и его образное решение, поэтому конечный результат во многом будет зависеть от правильного выбора наиболее эффективных методов и приемов формообразования графического образа (метод «ассоциаций», метод стилизации, комбинаторный метод). На практике часто наблюдается недостаток практических умений у студентов в области применения приемов стилизации, особенно умений работать с формой образа. Нет четкого понимания таких важных понятий для дизайнера, как «лаконичность», «обобщенность», «условность» образа. Нет понимания, что знак – это определенная структура со своей композицией и закономерностями.

2. Баланс между абстракцией и узнаваемостью.

Одна из главных задач символа – быть легко читаемым и однозначно интерпретируемым. С одной стороны, стремление к минимализму и абстракции может привести к потере смысловой ясности. С другой стороны, излишняя детализация может привести к перегруженности образа знака и снижению уровня функциональных характеристик. На практике

наблюдается второй вариант, когда начинающий дизайнер выбирает излишнюю детализацию образа, опираясь на его узнаваемость, теряя идейную сущность образа знака. Необходимо сохранить художественную выразительность, не жертвуя функциональностью и узнаваемостью.

3. Культурная и контекстуальная специфика.

Символы часто несут в себе культурно обусловленные значения. То, что понятно в одной культуре, может быть непонятным или даже оскорбительным в другой. Возникает проблема создания образа, который будет корректно восприниматься в разных социокультурных средах.

У студентов наблюдается низкая заинтересованность или нежелание изучать особенности символики другой культуры. Они опираются на субъективные представления из личного опыта, информацию из интернет-источников, неподтверждённую и часто основанную на предрассудках или стереотипах.

4. Ограниченность выразительных средств.

В отличие от живописи или скульптуры, графическая символика оперирует ограниченным набором средств: линия, форма, контраст, композиция, иногда цвет. Нужно передать сложные идеи, эмоции или динамику при минимальном наборе художественных инструментов.

Для студентов характерно на начальном этапе проектирования переносить живописные приемы средств выразительности в образно-графическое решение знака. Если работа на контрасте черно-белого пятна не вызывает больших затруднений, то в работе с линией и выбором приемов создания серых, тоновых сочетаний наблюдаются сложности.

5. Масштабируемость и техническая адаптация к разным носителям рекламы.

Символ должен одинаково хорошо читаться как на билборде, так и на экране смартфона, в чёрно-белом и цветном вариантах, при низком разрешении и т. д. Это включает адаптацию под цифровые или печатные форматы. Возникает проблема сохранения художественной целостности образа при различных технических ограничениях. Полезно ставить задачи графического решения знака, размещения его в разных масштабах, а также согласованности работы его формы и геометрии в соответствии с другими структурными элементами рекламы.

6. Семантическая неоднозначность.

Многие графические символы допускают множественные толкования. Иногда очень сложно подобрать образ, который однозначно будет отражать специфику рекламируемой продукции или услуги, особенно если

ассоциативный образ связан с абстрактными понятиями, не имеющими четко закрепленного визуального образа (красота, искусство, время, движение и т. п.). Дизайнер должен избегать двусмысленности при сохранении художественной выразительности. Это может быть как достоинством (например, в геральдике или логотипах), так и недостатком (в знаках безопасности или навигации).

7. Оригинальность в условиях стандартизации.

Во многих сферах, таких как транспорт, безопасность, IT, существуют строгие стандарты символики. Это ограничивает творческую свободу. Индивидуальность и художественное видение в рамках жёстких нормативов можно достичь не через нарушение стандартов, а через поиск креативных решений в узких рамках возможностей.

8. Временная устойчивость и мода.

Символ должен быть долговечным, но при этом не выглядеть устаревшим. В то же время графические тренды быстро меняются. Нужно создать символ, который будет актуален долгое время, не теряя художественной ценности. Сложно найти современный образ, который не потеряет своей уникальности и актуальности в условиях растущей роли технологических возможностей средств коммуникации. В настоящее время возникают неоднозначные вопросы с ролью искусственного интеллекта в процессе создания художественного образа.

Решение вышеуказанных проблем является главной задачей для педагогов высшей школы, обучающих будущих дизайнеров. Один из путей решения проблемы авторы видят в выработке методических рекомендаций по разработке универсальных и доступных методик в работе с формообразованием графического решения художественного образа еще на стадии предпрофессионального образования.

Таким образом, в статье рассматриваются проблемы, возникающие при создании визуально-художественного образа в графической символике. Выявлены особенности художественного образа в искусстве, а также специфика его проявления в дизайне. Сущность художественного образа связана с его структурой, основными элементами которой являются содержание и форма. Создание визуально-художественного образа в графической символике – это совокупность творческого процесса и практической работы, синтез искусства и функциональности. Символ должен быть эстетически выразительным, семантически выверенным и универсальным в техническом исполнении. Выделены восемь проблем, которые требуют от педагога, обучающего дизайнеров, глубокого понимания как художест-

венных принципов, творческих концепций, так и коммуникативных законов визуального восприятия.

Литература

1. Анашкина Н. А. Рекламный образ как инвариант художественного в современной культуре. – Омск: ОмГТУ, 2009. – 19 с.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминолог. словарь. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
3. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального. – Кемерово: КемГИК, 2014. – 24 с.
4. Гермогенова Л. Ю. Эффективная реклама в России. Практика и рекомендации. – М.: РусПартнер, 1994. – 252 с.
5. Салтыков А. Б. Проблема образа в прикладном искусстве // Некоторые вопросы теории изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1957. – С. 43–48.
6. Сковородникова Ю. П. Образное решение в графическом дизайне // Искусствоведение и дизайн в современном мире: традиции и перспективы. – Тамбов: ТГУ, 2016. – С. 169–175.
7. Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В., Мхитарян Г. Ю., Привалова Г. Ф. Художественный образ как основа проектно-художественной деятельности в области декоративно-прикладного искусства // Вестник КемГУКИ. – № 50. – 2020. – С. 237–244.
8. Ющенко О. В., Тимофеева М. Р. Визуализация образа в дизайн-образовании (на примере Омской Школы дизайна костюма Omsk Fashion Design School_Ofds). – 2016. – № 2. – С. 120–124 [Электронный ресурс]. – URL: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=9445> (дата обращения: 07.11.2025).

УДК 7.012:004

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ДИЗАЙН И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МЕБЕЛИ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

Кодирова Мадина Дилшод кизи, Phd докторант кафедры «Промышленный дизайн», Ташкентский государственный технический университет (г. Ташкент, Узбекистан). E-mail: kadirova96962808@gmail.com

Инклюзивный (универсальный) дизайн направлен на создание продуктов и среды, доступных максимально широкому кругу пользователей, включая людей с инвалидностью. В мебельной индустрии эта концепция набирает обороты, однако традиционные методы часто не обеспечивают гибкости и персонализации. Появление технологий искусственного интеллекта (ИИ), генеративного дизайна, дополненной реальности (AR/VR) и аддитивного производства (3D-печать) открывает новые возможности: ускоряет разработку, позволяет учитывать индивидуальные потребности и адаптировать мебель под конкретного пользователя. Цель: исследовать взаимосвязь инклюзивного дизайна и ИИ, выявить современные «художественные» технологии проектирования адаптивной мебели и оценить их вклад в качество жизни людей с инвалидностью. Материалы и методы: в работе проведен анализ актуальной зарубежной и отечественной литературы (статей, патентов, стандартов) по инклюзивному дизайну и ИИ в мебельной индустрии, рассмотрены примеры практических разработок (адаптивная мебель, «умные» кресла, 3D-печать). Использованы методы качественного анализа, обобщения и сравнительного описания. Результаты: выявлено, что ИИ-технологии, включая генеративный дизайн, машинное обучение и AR/VR-инструменты, способны значительно повысить адаптивность и эргономичность мебели для инвалидов. Например, использование ИИ в проектировании способствует адаптивным и визуально привлекательным решениям, расширяя творческие возможности дизайнеров. Интеграция 3D-печати позволяет оптимизировать мебель с учетом индивидуальных антропометрических данных, повышая доступность и комфорт. Адаптивная мебель (например, трансформируемая или «меняющая форму» в реальном времени) демонстрирует рост автономии пользователей. Выводы: сочетание принципов инклюзивного дизайна и ИИ-технологий открывает новые направления в проектировании мебели для людей с инвалидностью. Результаты исследования указывают на необходимость дальнейшей интеграции ИИ-инструментов (параметрического моделирования, дополненной реальности, «умных» систем) в дизайнерскую практику. Это позволит создавать более гибкие, персонализированные решения и повысит качество жизни лиц с ОВЗ.

Ключевые слова: инклюзивный дизайн, адаптивная мебель, искусственный интеллект, генеративный дизайн, аддитивные технологии, эргономика, доступность, инвалид, дополненная реальность.

INCLUSIVE DESIGN AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: ARTISTIC TECHNOLOGIES FOR DESIGNING FURNITURE FOR PEOPLE WITH DISABILITIES

Kodirova Madina Dilshod kizi, PhD doctoral candidate, Department of Industrial Design, Tashkent State Technical University (Tashkent, Uzbekistan).
E-mail: kadirova96962808@gmail.com

Inclusive (universal) design is aimed at creating products and environments accessible to the widest possible range of users, including people with disabilities. In furniture industry, this concept is gaining momentum, yet traditional methods often fail to provide sufficient flexibility and personalization. The emergence of artificial intelligence (AI), generative design, augmented and virtual reality (AR/VR), and additive manufacturing (3D printing) opens new possibilities – accelerating the design process, enabling individual customization, and adapting furniture to specific users. *Purpose:* to explore the interrelation between inclusive design and AI, to identify modern artistic technologies for adaptive furniture design, and to assess their contribution to improving the quality of life for people with disabilities. *Materials and Methods:* the study analyzes current domestic and international literature (articles, patents, standards) related to inclusive design and AI in the furniture industry and reviews examples of practical developments such as adaptive furniture, smart chairs, and 3D printing. Methods of qualitative analysis, synthesis, and comparative description were employed. *Results:* it was found that AI technologies – including generative design, machine learning, and AR/VR tools – significantly enhance the adaptability and ergonomic quality of furniture for users with disabilities. For example, the use of AI in design contributes to “adaptive and visually expressive solutions,” expanding the creative capacity of designers. The integration of 3D printing allows the optimization of furniture based on individual anthropometric data, thereby increasing accessibility and comfort. Adaptive furniture – for instance, transformable or shape-changing furniture – demonstrates a growing level of user autonomy. *Conclusions:* the combination of inclusive design principles and AI technologies opens new directions in the development of furniture for people with disabilities. The findings highlight the need for further integration of AI tools – such as parametric modeling, augmented reality, and smart systems – into design practice. This integration

enables the creation of flexible, personalized solutions that enhance comfort, independence, and overall quality of life for people with disabilities.

Keywords: inclusive design, adaptive furniture, artificial intelligence, generative design, additive manufacturing, ergonomics, accessibility, disability, augmented reality.

Инклюзивный дизайн (дизайн для всех, универсальный дизайн) – это подход, при котором продукты и окружающая среда проектируются так, чтобы быть доступными и удобными для максимального числа людей, независимо от их возрастных, физических или когнитивных особенностей. Отечественными исследователями отмечается цель инклюзивного дизайна – учесть разнообразие особенностей людей, чтобы создать для них равные условия и обеспечить их автономность. В контексте мебелировки это означает создание мебели, которая может использоваться пожилыми людьми, инвалидами-колясочниками и людьми с другими ограничениями без необходимости специальных переделок. Современное производство мебели выходит за рамки «стандартных решений»: на него влияют тренды 4-й промышленной революции (ИИ, 3D-печать, интернет вещей) [1, с. 17]. Интеграция ИИ в дизайн мебели способствует персонализации и адаптивности изделий. Например, алгоритмы машинного обучения могут анализировать потребности конкретного пользователя и автоматически предлагать оптимальные формы и функции мебели. Вместе с тем ИИ обеспечивает генерацию креативных вариантов: как показало исследование, «ИИ может значительно повысить творческие возможности и эффективность дизайнеров, приводя к адаптивным и визуально привлекательным решениям» [1]. Использование технологий дополненной и виртуальной реальности (AR/VR) позволяет дизайнерам и пользователям на ранних этапах проекта визуализировать и «примерять» модели мебели в реальном масштабе, учитывая индивидуальные параметры и особенности пространства. С другой стороны, аддитивные технологии (3D-печать) дают возможность быстро прототипировать и производить уникальные изделия, оптимизированные по эргономике и без лишних отходов. Важно подчеркнуть, что инклюзивный дизайн мебели напрямую связан с улучшением качества жизни инвалидов: хорошо продуманная адаптивная мебель может обеспечить независимость, снизить дискомфорт и содействовать социальной интеграции [1].

Целью данной статьи является выявление и анализ современных подходов к инклюзивному дизайну мебели с учетом возможностей искус-

ственного интеллекта, а также определение перспективных направлений применения ИИ в этой области. Для достижения этой цели в работе поставлены следующие задачи: 1) обобщить теоретические основы инклюзивного дизайна и его принципы применительно к мебели; 2) рассмотреть существующие разработки и исследования в области адаптивной мебели с ИИ-компонентами; 3) проанализировать современные технологии (3D-печать, AR/VR, генеративный дизайн, «умные» системы) и их вклад в создание инклюзивной мебели; 4) определить возможные направления дальнейшего использования ИИ для улучшения эргономики, функциональности и эстетики мебели для людей с ограниченными возможностями.

Работа основана на анализе междисциплинарных источников: отечественных и зарубежных научных публикаций, патентов, отчетов, стандартов и новостных материалов, освещающих инклюзивный дизайн, аддитивные технологии, ИИ в производстве мебели и «умные» системы. В качестве основных методов исследования использовались: литературный обзор (для определения текущих тенденций и выявления ключевых концепций), сравнительный анализ (сопоставление традиционных и инновационных подходов к проектированию мебели), а также иллюстративный анализ конкретных проектов (например, динамической мебели MIT Transform). При описании технических решений применялись сведения из научных работ (например, о возможностях генеративного дизайна и 3D-печати) и материалов профильных конференций [3]. Для систематизации результатов подготовлена таблица, сравнивающая традиционные методы проектирования мебели и ИИ-ориентированные подходы. Кроме того, были рассмотрены кейсы использования ИИ-технологий в дизайне мебели (например, применение ИИ в создании эскизов и прототипов, анализ эргономических данных пользователя). В работе не проводился собственный эмпирический эксперимент, основной упор сделан на синтезе информации из источников.

В результате проведенного исследования выявлено, что сочетание принципов инклюзивного дизайна и современных технологий позволяет создавать функционально богатую и адаптивную мебель для людей с инвалидностью. Следует выделить несколько ключевых аспектов.

Улучшение эргономики через ИИ. Системы искусственного интеллекта могут анализировать данные о пользователе и автоматически предлагать оптимизированные формы мебели. Например, при проектировании кресла-коляски ИИ способен учитывать вес пользователя, его позу и подвижность суставов, генерируя конфигурации подлокотников, спинки

и подножек. Это особенно важно, поскольку традиционный подход «средний взрослый» не учитывает широкого спектра физических особенностей людей. Как показывают результаты, «ИИ может существенно повысить творческую эффективность разработки, приводя к адаптивным решениям» [2, с. 1]. Направление искусственного интеллекта в дизайне мебели также включает обработку обратной связи от пользователей (например, с помощью опросов и сенсорных устройств) для итерационной доработки моделей.

Параметрическое и генеративное проектирование. Параметрические CAD-системы и алгоритмы генеративного дизайна на основе ИИ позволяют создавать сложные, эволюционно оптимизированные конструкции мебели. Такие технологии дают возможность учитывать одновременно множество ограничений: геометрические, прочностные, эксплуатационные, а также специфические потребности инвалидов (например, требуемую высоту, угол наклона, поддержку различных частей тела). Генеративный дизайн часто опирается на машинное обучение или эволюционные алгоритмы, поэтому итоговый дизайн мебели может выйти за рамки привычных форм, оставаясь при этом эргономичным. Дополнительно к этому многие такие инструменты способны предлагать альтернативные варианты с учётом эстетических предпочтений, интегрируя аспект «художественного» проектирования с функцией.

Аддитивные (3D-печатные) технологии. Ключевое преимущество 3D-печати в инклюзивном дизайне – возможность гибкой кастомизации. Как отмечают исследователи, «3D-печатную мебель можно оптимизировать под конкретные условия среды, обеспечивая решения, повышающие доступность, комфорт и инклюзивность» [3]. Благодаря аддитивному производству возможна экономия материала при создании сложных геометрий, а также быстрое прототипирование. Это позволяет создать, например, единичный образец эргономичной опоры или подставки под инвалидное кресло, в точности повторяющий анатомию пользователя. 3D-печать особенно эффективна при производстве деталей сложной формы (рёбер жёсткости, канавок для рук) без необходимости в дорогих пресс-формах. Кроме того, сегодня существуют материалы с памятью формы и встроенными датчиками, которые могут применяться в «умной» мебели.

Дополненная и виртуальная реальность (AR/VR). Технологии AR/VR помогают участвовать конечному пользователю в процессе проектирования. С помощью AR-приложений пользователь может «примерить»

будущую мебель к своему интерьеру и параметрам. Например, система может визуализировать установку пандуса к дому или офису: пользователь с инвалидностью через камеру смартфона увидит, как появляется и размещается пандус, позволяя оценить угол наклона и габариты. Аналогично дизайнеры интерьера применяют VR для оценки доступности планировки помещения. Использование AR/VR позволяет учесть пожелания и ограничения каждого человека уже на этапе разработки, снижая риск ошибок и переделок.

Адаптивная мебель и «умные» системы. Появились проекты мебели, способной изменять форму или функционал «на лету». Например, MIT Media Lab представил прототип TRANSFORM, где планшетная поверхность мебели поднимается и опускается, формируя подставки и перегородки по требованию пользователя. Такие «живые» конструкции могут поддерживать предметы, делая мебель интерактивной и удобной в разных сценариях. Системы на базе ИИ могут подстраивать окружающую мебель под пользователя: сенсорные датчики и алгоритмы машинного обучения способны реагировать на присутствие человека, фиксировать его позу и время суток, автоматически регулируя положение кресла, стола или освещение. На рисунке 1 (см. Прил., рис. 1) приведен пример прототипа робота-ассистента для инвалидов: он облегчает выполнение физических упражнений ногами, демонстрируя возможности ИИ-систем в сфере реабилитации. В коммерческом секторе уже появились «умные» кровати и кресла с ИИ, контролирующие осанку, пульс и сигнализирующие о необходимости поддержки. Таким образом, ИИ обеспечивает новую степень автономии и безопасности.

Все перечисленные технологии объединяются «концепцией инклюзивного дизайна», то есть проектирования с учётом инвалидности как одной из множества особенностей пользователя. В результате получаются мебельные решения, которые **не только удовлетворяют базовые потребности инвалидов, но и способны повышать их качество жизни.** Так, доступные и эргономичные рабочие столы и стулья увеличивают независимость людей с инвалидностью и способствуют их социальной вовлеченности. Применение ИИ также позволяет снизить стигму: мебель перестаёт выглядеть «медицинской» или выделяющей, интегрируясь в обычный интерьер.

Для наглядной систематизации результатов составлена таблица 1, в которой сравниваются ключевые аспекты проектирования мебели традиционными методами и с помощью ИИ-технологий.

Сравнение традиционных и ИИ-ориентированных методов проектирования мебели

Аспект	Традиционные методы	ИИ-технологии и инновации
Индивидуализация	Ограниченная (серийные модели, каталог)	Персонализированные формы с учётом параметров пользователя
Эффективность дизайна	Ручное эскизирование, длительные итерации	Генеративный дизайн, автоматизация анализа, быстрая оптимизация
Адаптивность конструкции	Фиксированная, статическая форма	Динамические «умные» элементы (регулируемые, меняющие конфигурацию)
Учет особенностей инвалидов	Специальные линейки (лифт, пандус)	Встроенный анализ потребностей (эргономика, сенсоры), универсальные решения
Производственные технологии	Классические (деревообработка, литьё, металлообработка)	Аддитивное производство и IoT (3D-печать сложных форм, «умные» материалы)

Как видно из таблицы, ИИ-ориентированные подходы обеспечивают большую **гибкость и информативность процесса**: они позволяют автоматически учитывать разнообразие потребностей, сокращают время разработки и расширяют творческие возможности дизайнеров.

Обсуждение. Полученные результаты свидетельствуют о том, что интеграция ИИ в инклюзивный дизайн мебели является перспективным и необходимым направлением развития отрасли. Однако для ее полноценного воплощения требуется решение ряда задач. Во-первых, важна разработка специализированного «дизайнерского» софта. Сегодня существует немало сервисов для автоматизации интерьера (например, пространственное планирование с ИИ), но они недостаточно ориентированы на людей с ОВЗ. Создание модулей, учитывающих инвалидность (например, генерация пандусов, подлокотников, подъёмных механизмов), – открытая задача. Во-вторых, требуется доступная база антропометрических и физиологических данных людей с разными ограничениями. ИИ-системы эффективны только при обучении на репрезентативных данных. Необходимы исследования, позволяющие формализовать «образ пользователя» с инвалидностью в терминах эргономики и восприятия.

С точки зрения теории дизайна важен переход от принципов универсальности к **парадигме адаптивности и со-образования с пользователем**. Ряд зарубежных авторов подчёркивают, что инклюзивный дизайн фокусируется на устранении дискриминации и достижении социальной справедливости [4, с. 10]. В мебельном дизайне это означает создание продуктов, которые «чувствуют» потребности каждого пользователя и адаптируются к ним. Новые технологии поддерживают именно такое видение: например, ИИ может анализировать биометрические данные и изменять форму мебели в реальном времени. Сеанс взаимодействия пользователя с «умной» мебелью превращается в партнёрство, когда система учитывает обратную связь и обучается под пользователя.

Среди перспектив отмечается распространение многофункциональной мебели с элементами дополненной реальности и робототехники. Представляется важным дальнейшее развитие **виртуального моделирования инвалидного опыта**. К примеру, для проверки дизайна можно использовать VR-сценарии, имитирующие движение в инвалидной коляске по помещению. Это позволит выявлять барьеры и недочёты ещё на этапе проектирования. Кроме того, можно ожидать интеграции ИИ с «умными домами» – мебель будущего станет частью единой сети устройств, отслеживающих состояние здоровья и обеспечивающих помощь.

Необходимо учитывать также экономические и социальные факторы. На данный момент адаптивные ИИ-решения могут быть дорогими; задача индустрии – сделать такие технологии доступными. Также важно обучать дизайнеров цифровым инструментам и инклюзивному мышлению. Исследования показывают, что полное вовлечение целевой аудитории в процесс разработки (принцип «дизайн с пользователями, а не для них») улучшает результаты [4, с. 12]. Использование ИИ должно сопровождаться участием самих инвалидов на этапах тестирования и улучшения проекта.

Выводы. Изучение взаимосвязи инклюзивного дизайна и искусственного интеллекта позволило сформулировать следующие выводы. Во-первых, современные ИИ- и аддитивные технологии способны кардинально повысить адаптивность мебели для инвалидов, предлагая персонализированные формы и «умные» функции. Результаты исследований показывают, что интеграция ИИ может привести к решению для меблировки, ориентированной на пользователя, с высокой экологичностью и социальной инклюзивностью. Во-вторых, ИИ-технологии упрощают процесс проектирования: генеративные алгоритмы и AR-инструменты сокращают

время создания прототипов и уменьшают риск ошибок, учитывая потребности инвалидов на ранних стадиях. В-третьих, адаптивная мебель и «умные» системы, основанные на ИИ, открывают новые возможности для повышения независимости людей с ограниченными возможностями. Например, интеллектуальная мебель может автоматически реагировать на изменение состояния пользователя (усталость, положение тела) и обеспечивать комфорт и безопасность.

Перспективы дальнейшего применения ИИ в дизайне мебели для инвалидов связаны с развитием персональных и интероперабельных систем: смарт-устройства в доме смогут корректировать работу мебели под текущее задание и состояние здоровья пользователя. Также важными направлениями являются генетические алгоритмы для оптимизации конструкций и глубокое обучение для предсказания потребностей пользователя. Синтез этих технологий создаёт предпосылки для нового этапа дизайна – действительно инклюзивного, где мебель не просто адаптируется к инвалидности, а использует её особенности как исходные данные при креативном проектировании.

Таким образом, инклюзивный дизайн и искусственный интеллект формируют синергетический тандем: методология «дизайна для всех» получает мощный инструмент в лице ИИ, а технологические инновации получают социально значимую область применения. Внедрение результатов исследования в практику позволит проектировать мебель, которая улучшит качество жизни людей с инвалидностью.

Литература

1. Альников Е. Н. Инклюзивный дизайн мебели с применением аддитивных технологий (3D-печать) // ЛОГОС: искусство научной мысли. – 2019. – № 2. – С. 17–24.
2. Ali M. A., Al-Saud K., AlAli R., Katat A. M., Abouelela A. Towards Greener Futures: AI-Powered Designs for Sustainable, Accessible, and Energy-Smart Urban Furniture to Improve Happiness and Well-Being in Public Parks [Электронный ресурс] // J. Sustain. Res. – 2025. – Vol. 7, № 2. – P. 1-40. – URL: <https://doi.org/10.20900/jsr20250040>.
3. Kantaros A., Ganetsos T., Kanetaki Z., Stergiou C., Pallis E., Papoutsidakis M. Design and Fabrication of Customizable Urban Furniture Through 3D Printing Processes // Processes. – 2025. – Vol. 13, № 8. – P. 2492. DOI:10.3390/pr13082492.

4. Vink L., Kan V., Nakagaki K., Leithinger D., Follmer S., Schoessler P., Zoran A., Ishii H. TRANSFORM as Adaptive and Dynamic Furniture // Proc. CHI'15 Ext. Abstracts, Apr 18–23, 2015, Seoul, Korea. – P. 10-13.

УДК 74.01:741.5

AR-ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ

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

Казарин Сергей Николаевич, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergey.kazarin.42@mail.ru

Соколова Ольга Сергеевна, ассистент-стажер 1-го года обучения, кафедра дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: helga_v_lenengrade@mail.ru

В статье представлен опыт кафедры дизайна Кемеровского государственного института культуры в дизайн-проектировании иллюстраций к детской интерактивной книге сказок коренных народов Сибири «Песнь тайги» с AR-графикой. Стилистика иллюстраций и художественного оформления интерактивной детской книги основана на традициях российской книжной иллюстрации, что позволило совместить их с инновационной цифровой AR-технологией дополненной реальности. Выявлены основные тенденции развития практики иллюстрирования современной детской книги.

Ключевые слова: детская книга, книжная иллюстрация, AR-технология, AR-графика.

AR TECHNOLOGIES IN DESIGN OF MODERN CHILDREN'S BOOK

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

Kazarin Sergey Nikolaevich, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergey.kazarin.42@mail.ru

Sokolova Olga Sergeevna, the 1st year assistant-trainee, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: helga_v_lenengrade@mail.ru

This article presents the experience of Department of Design of Kemerovo State Institute of Culture in designing illustrations for interactive children's book of fairy tales of indigenous Siberian people "The Song of the Taiga" using AR graphics. The style of illustrations and artistic design for this interactive children's book is based on the traditions of Russian book illustration, which allowed them to be combined with innovative digital AR technology. Also, the authors identify the main trends in developing modern children's book illustration.

Keywords: children's book, book illustration, AR technology, AR graphics.

XX век стал эпохой расцвета книжной иллюстрации. Художники-иллюстраторы разрабатывали различные стили и техники книжной графики, чтобы создавать глубокое и индивидуальное прочтение литературного текста. В России на протяжении XX века формировалась школа книжной иллюстрации.

Первые иллюстрации с индивидуальным стилем построения композиции можно отнести к первым десятилетиям XX века. Благодаря опыту в области типографики художник-авангардист, архитектор и дизайнер Эль Лисицкий (1890–1941) создал такие книжные проекты, как «Супрематический сказ про два квадрата» (1922) и «Для голоса – Владимир Маяковский» (1923), в которых использовалось смысловое взаимодействие шрифтовой графики и графических изображений (см. Прил., рис. 1). Все это послужило отправной точкой для формирования в Западной Европе концепции новой типографии, а в России – конструктивизма.

Ярким примером нового направления в литературе для детей стали иллюстрации советского художника, графика, плакатиста Владимира Лебедева (1891–1967), который установил своим творчеством новые стандарты в области книжной графики (см. Прил., рис. 2). Издательство «Детская литература», созданное в СССР в 1933 году, создало плеяду великих советских иллюстраторов, графиков – И. Я. Билибина, Е. И. Чару-

шина, Б. А. Дехтерева, А. М. Каневского, В. М. Конашевича, Ю. А. Васнецова, Е. М. Рачева, В. Г. Сутеева, В. А. Чижикова и др.

По мнению многих ученых, книга призвана научить ребенка погружению в литературный материал, развить воображение, критическое мышление и тем самым обогатить внутренний мир современного ребенка, смоделировать принципы построения гармоничных отношений с окружающим миром [1, с. 190]. Поэтому при создании детской книги очень важно уделить внимание целостному впечатлению от книги. Для маленького читателя книга – это не предмет, а процесс, сопоставимый с просмотром мультфильма или спектакля [2]. В этой связи детская книга всегда разрабатывается в авторской стилистике, и это касается всех структурных элементов книги, включая иллюстрацию, а также в соответствии с концепцией продумываются дополнения, способные усилить впечатления от текста и иллюстраций.

Кроме того, следует помнить слова художника-графика, гравера, иллюстратора В. А. Фаворского (1886–1964) о детской игрушке, которые можно отнести и к детской иллюстрации: «Что надо этим вещам, чтобы ожить? По-видимому, быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре...» [3, с. 228]. Детская книга и все, что в ней заложено автором, должно быть во взаимодействии с маленьким читателем, так как в процессе изучения и погружения в текст, иллюстрации и другие дополнительные элементы книги он становится соавтором художника и дизайнера.

Книжная иллюстрация XXI века, в связи с развитием технологий, стала более разнообразной и инновационной, дополненной различными видами интерактивности (3D-элементы, вырезные детали, музыка, анимация и др.).

Рассмотрим основные тенденции развития практики иллюстрирования современной детской книги:

Цифровизация иллюстраций. Переход от традиционной бумажной иллюстрации к цифровому формату. При этом иллюстраторы используют специальные компьютерные программы, инструменты которых позволяют экспериментировать с различными стилями и техниками.

Развитие дизайна и анимации. Слияние иллюстрации с анимацией, когда иллюстраторы создают не статичные, а анимированные изображения. Это делает иллюстрации интерактивными и привлекательными для читателей.

Разнообразие стилей и техник. Иллюстраторы не ограничиваются одним стилем или техникой исполнения иллюстрации. Они экспериментируют с различными художественными подходами: от классического реализма и гиперреализма до современной абстрактной графики.

Влияние социокультурных факторов. Современная детская иллюстрация не только отражает индивидуальное видение художника, но и становится инструментом передачи культурных ценностей, национальных традиций и культурного наследия.

В настоящее время детская книга способна полностью захватить внимание маленького читателя в связи с использованием в иллюстрации AR-технологии, которая активно «внедряется» в современную детскую книгу. AR-технология как технология дополненной реальности в последние годы широко используется в книгах и позволяет читателям взаимодействовать с виртуальным миром, созданным на основе реальности. Такие книги включают в себя различные элементы дополненной реальности: видео, аудио, анимация, 3D-модели и даже игры. Такие книги могут быть использованы для изучения окружающего мира, искусства, истории и др.

Но современные цифровые технологии не могут полностью заменить печатный формат книги, хотя бы уже потому, что детская книга наделена рядом функций, не доступных ее электронным аналогам: книга является проводником ребенка в мировое культурное пространство; книга раздвигает границы предметного окружения, знакомит с национальными традициями и общечеловеческими ценностями; книга становится связующей нитью между поколениями, способствует духовному и эстетическому развитию [1, с. 190]. Особенно это важно понимать, когда создается книга для детей с ограниченными возможностями здоровья. Поэтому использование современных цифровых технологий не исключает традиционный формат печатной книги и традиции книжной иллюстрации.

На кафедре дизайна Кемеровского государственного института культуры в 2025 году впервые разработан дизайн-проект «Иллюстраций к детской интерактивной книге сказок коренных народов Сибири “Песнь тайги” с AR-графикой» (автор: Соколова О. С.; руководители: Казарин С. Н., Алексеев А. Г.) (см. Прил., рис. 3).

Печатный вариант детской книги включает все структурные элементы и авторские иллюстрации, выполненные в реалистической стилистике. А через QR-код (в книге) и при помощи AR-приложения с дополненной реальностью (в мобильном устройстве или на планшете) можно добавить

виртуальные элементы к реальному изображению в страничных иллюстрациях книги сказок. Это «оживляет» сюжетные изображения в иллюстрациях и усиливает процесс их эмоционального восприятия.

При разработке концепции композиционного решения иллюстраций учитывался тот факт, что в нее в дальнейшем будет внедряться AR-графика. Это видеоролик длительностью не более 10 секунд, демонстрирующий краткий момент из жизни главных героев сюжета – птиц Сибири: птицы взлетают и улетают, деревья колыхнутся под дуновением ветра, облака плывут по небу и т. п. Основная цель данного анимационного элемента – заинтересовать маленького читателя, погрузить его в атмосферу природы и создать ощущение живого присутствия в иллюстрации. Каждая деталь композиции продумана с учетом возможностей дополненной реальности, чтобы обеспечить максимально увлекательный визуальный опыт читателя. Каждая страничная иллюстрация содержит тщательно продуманные стилеобразующие элементы композиции – художественные образы и единое стилевое решение сюжетных композиций в соответствии с литературным текстом, композиционные центры в каждой иллюстрации, единое цветовое решение книги. При этом необходимо было учитывать, что в дальнейшем реальное изображение будет дополнено AR-графикой, поэтому было принято решение оставить в композиции большое количество белого пространства вокруг изображения. Такой подход наполняет композицию воздухом, делает изображение контрастным на белом фоне, выделяет важные элементы композиции, а с использованием дополненной реальности улучшает восприятие «оживающего» сюжета.

Выбор формата книги размером 21х21 см для аудитории, состоящей в основном из детей, является обоснованным и целесообразным. Такой квадратный формат обладает рядом преимуществ, которые делают его выбор оптимальным для детской литературы: во-первых, такую книгу удобно держать в детских руках; во-вторых, квадратная форма позволяет иллюстраторам более свободно работать над композицией в пространстве страничной иллюстрации.

Результатом дизайн-проектирования стал макет многостраничного книжного издания к 12 сказкам разных народностей Сибири – долганская сказка, хакасская сказка, тофаларская сказка, эвенская сказка, шорская сказка, телеутская сказка, нганасанская сказка, тувинские сказки, эвенкийская сказка, чукотская сказка, юкагирская сказка. В сказках о сибирских птицах заложена глубокая мудрость, а книга в целом представляет собой уникальный иллюстрированный «Атлас птиц», так как каждое изображе-

ние птицы соответствует какому-либо реальному обитателю Сибирской природы. Каждая иллюстрация дополнена AR-графикой.

Таким образом, современная практика иллюстрации детской книги находится в стадии активного развития и трансформации. Цифровизация, разнообразие стилей, влияние дизайна и анимации – это факторы, влияющие на развитие детской иллюстрации. Рассмотренный в статье вариант дизайна современной детской книги с использованием AR-технологии позволяет утверждать, что в этом случае расширяются возможности динамичного восприятия образов книжной иллюстрации, так как совмещается вариант печатного издания детской книги и вариант цифрового изображения, полученного через QR-код и специальное приложение в мобильном устройстве. Такое художественное оформление детской книги с использованием последовательного соединения традиционной и инновационной технологий позволяет усилить эмоциональное и эстетическое воздействие детской книги на потенциального читателя.

Литература

1. Позднякова О. В. Функции печатной книги в культурном пространстве современного ребенка // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 10. – С. 188–190.
2. Сергеева М. Г. Роль графического дизайна в создании современной детской книги // Бизнес и дизайн ревю. – 2017. – Т. 1, № 2(6). – С. 12–16.
3. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 587 с.: ил.

УДК 7.067.2: 7.046.1:18

ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ И ВНЕДРЕНИЯ В ПРАКТИКУ НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ

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

В статье рассматриваются объекты природной и культурной среды, являющиеся основополагающими элементами регионального наследия. Подход к их исследованию заключается в выявлении границ регионального наследия с учетом культурных особенностей Кузбасса. Далее на примере творческого проекта по созданию елочных игрушек из керамики «Расписной ларец» осуществляется анализ синтеза исходных кодов для трансформации и ее допустимых границ. В статье делается вывод о том, что формирование инновационных кодов или неотрадиционной символики является ключевым моментом в развитии художественного проектирования и внедрения в практику новых концептуальных решений.

Ключевые слова: инновационные коды, концептуальные решения, культурное наследие, неотрадиционная символика, проект, региональное наследие, синтез, трансформация.

TRANSFORMATION OF REGIONAL HERITAGE AS AN OPPORTUNITY FOR FORMING AND IMPLEMENTING NEW CREATIVE PROJECTS

Voronova Irina Vitalyevna, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: IRINA nika1005@rambler.ru

The article discusses natural and cultural sites that are fundamental elements of regional heritage. The approach to their study is to identify their boundaries, taking into account the cultural characteristics of Kuzbass region. Also, the author analyzes synthesis of source codes for transformation and its permissible boundaries on the example of a creative project “Painted Casket” on creating ceramic toys for Christmas tree. The article concludes that the formation of innovative codes or neo-traditional symbolism is a key moment in developing artistic design and implementing new conceptual solutions in practice.

Keywords: innovative codes, conceptual solutions, cultural heritage, neo-traditional symbolism, project, regional heritage, synthesis, transformation.

Символы и коды, составляющие основу знаковых систем различных традиционных культур, отличаются друг от друга благодаря разнообразию в их происхождении. Это связано с первоисточником их информационной

нагрузки, заложенной в структуре ядра любой из систем. Так, национальное своеобразие одного государства будет диаметрально противоположным специфике ценностных оснований иной культуры. В практике теории и истории культуры формирование принципов их различия может быть рассмотрено в широком и узком контекстах. Глобально дифференциация осуществляется согласно основным этническим группам: европейская, азиатская, африканская и латиноамериканская. В более узком круге традиционные смыслы складываются от двора к двору и распространяются от региона к региону. Это обстоятельство позволяет смещать акценты исследования на естественный процесс обмена данными и их аккумуляцию в определенной знаковой системе. Таким образом складывается наследие региона. Сохранение и передача данных о его специфике новому поколению возможны только в ходе трансформации его символов и знаков, доведения их смыслов до уровня понимания. В этом отношении знакомство с ценностными основаниями регионального наследия может быть осуществлено не через образы-первоисточники, а через объекты современной культуры, наделенные определенными смыслами. Этим моментом определена задача исследования, связанная с возможностью формирования и внедрения в практику новых творческих проектов, содержащих обновленные коды традиционной культуры, их интерпретированные значения и смыслы, но в допустимом контексте.

Данное исследование целесообразно начать с понятий, важных для уточнения основных моментов заявленной темы. Это термин «региональное наследие» и формирующие его культурные особенности, а также определение трансформации с уточнением ее допустимых границ.

Начнем с трактовки мнений о региональном наследии, опираясь на официальные источники информации. Прежде всего обратимся к вышестоящему понятию – «культурное наследие». Это необходимо для выявления объединяющих их принципов и далее – описанию различий. Согласно федеральному закону «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ, объектами культурного наследия являются памятники истории и культуры, представляющие собой уникальную ценность для всего многонационального народа страны. Их можно рассматривать как неотъемлемую часть всемирного культурного наследия [9]. Среди таких объектов могут быть не только памятники архитектуры, но и произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и прочие предметы, возникшие в результате исторических событий. Они выступают как подлин-

ные источники информации о зарождении и развитии культуры того или иного периода и дифференцируются по категориям [9]. Во-первых, объекты федерального значения. Во-вторых, регионального и, в-третьих, местного или муниципального [5]. Согласно данной классификации, объектами регионального значения признаются предметы или явления, «...обладающие историко-архитектурной, художественной, научной и мемориальной ценностью, имеющие особое значение для истории и культуры субъекта Российской Федерации» [5]. Итак, региональное наследие в целом состоит из объектов, являющихся частью нематериального культурного наследия, считающегося важным в регионе.

Структура их знаковой системы базируется на сочетании символов и кодов из природной и культурной среды.

Далее по контексту исследования важно разобраться с перечнем объектов, связанных с природной и культурной средой. При их дифференциации можно сделать прогнозы на актуализацию регионального культурного наследия, вдохнуть в существующие объекты новую жизнь за счет трансформации символов и кодов.

Продолжим исследование с составления перечня объектов природной среды. Как правило, они являются основополагающими моментами в формировании ландшафта при сочетании рельефа, растительности, водных ресурсов и климатических факторов [4, с. 4]:

- земля и недра;
- почва;
- поверхностные и подземные воды;
- леса и растительность в целом;
- биологическое разнообразие;
- атмосферный воздух и озоновый слой;
- околоземное космическое пространство.

В качестве примера по продвижению объектов природной среды региона в реально работающий проект можно привести сувенирную продукцию из керамики, созданную в рамках авторского художественного проекта «Уникальный Кузбасс» за период с 2019 по 2023 год (см. Прил., рис. 1). Это научное исследование с творческой составляющей по привлечению внимания к проблеме биологического разнообразия региона, в частности исчезающим видам, занесенным в Красную книгу Кемеровской области, на фоне широко распространенных животных [7, с. 60–61]. Также этот проект положен в основу общественно значимого мероприятия в сфере образования «Большая мастерская визуальных искусств», реализованного в рамках Федерального проекта «Творческие люди» в 2023 году.

Рассмотрим объекты культурной среды, составим их перечень с учетом наиболее значимых для исследования моментов, опираясь на точку зрения А. Я. Флиера. Он сопоставляет культурную среду с комплексом «... культурных предпочтений населения, локализованного в границах определенного пространства» [10]. Среди основополагающих компонентов культурной среды можно выделить следующие:

- территориальные границы и географические особенности пространства культуры;
- исторический контекст складывания социокультурной среды, знаковые личности и события;
- социально-демографические особенности носителей культуры;
- локальная идентичность и ее основные характеристики;
- язык как универсальная знаковая система;
- традиции, ритуалы, система норм;
- культурные особенности и наследие;
- памятники и уникальные продукты культуры [8].

Из выделенного перечня объектов культурной среды в рамках темы исследования в ключе творческого и художественного проектирования наиболее актуальными являются культурные особенности и наследие. Это связано с возможностью их графического и концептуального переосмысления без искажения внешних мотивов. При этом региональное наследие может включать:

- сложившееся профессиональное искусство;
- народные промыслы;
- элементы промыслов и технологические приемы, применяющиеся в прикладном творчестве.

Так, например, в Кемеровской области – Кузбассе за годы развития традиционного, народного и прикладного искусства сложились несколько направлений. Рассмотрим их подробнее.

Во-первых, со второй половины XIX по начало XX века наблюдается миграция населения из Поволжья и центра имперской России в регионы Урала и Сибири. На фоне этого явления с переселенцами на территории современного Кузбасса начинает складываться декоративная роспись, сфера применения которой распространяется на декорирование убранства дома, оформление мебели и пр. Мотивы этой росписи позже объединяются в целое направление – Урало-Сибирскую роспись (см. Прил., рис. 2а). В качестве ее основных элементов можно выделить рисунки животных, например, львов, фантастических птиц, фазанов и сов, цветы-розы и мелкие по пластике, листья каплевидной формы.

Во-вторых, к 80-м годам XX века в СССР возрождается интерес к народному творчеству. В соответствии с постановлением от 22.10.1975 года № 570 «О развитии художественных промыслов РСФСР», в Кузбассе начинается новый виток развития Урало-Сибирской росписи (см. [3]). Важно отметить специфику трансформации возникшего явления. Вместо деревянной поверхности для нанесения элементов применяется металл (см. Прил., рис. 2б). Для формирования композиций применяется классический мазок из Урало-Сибирской росписи. При этом цветовая гамма в изобразительных мотивах становится более разнообразной, элементы – сложнее по прописке и живописнее. В качестве растительных форм используются цветы и травы Сибири, а также Кузбасса. Появляются изображения птиц. Подготовка мастеров, владеющих данной росписью, начинается с 29.12.1980 года на базе цехов по производству зеркальных изделий и по декоративной росписи подносов завода «Химпродукты». До 23.12.2003 года это предприятие работало как фабрика художественных промыслов «Весна» [1].

В-третьих, в уездных городах Кемеровской области – Кузбасса в 70-е годы XX века начинает формироваться берестяной промысел. Он сложился на творческом энтузиазме ключевых фигур – Ю. Михайлова, О. Комарова, Е. Животова и В. Хахалина. Мастера (Ю. Михайлов и его семья) аккумулируют свою деятельность, прежде всего в историческом центре региона – Мариинске (см. Прил., рис. 2в). Они начинали развитие берестяного промысла с изготовления функциональных вещей. При этом большое влияние на их творчество с изображением героев фольклора оказал лубок. Другая творческая группа (О. Комаров, Е. Животов, В. Хахалин) налаживает работу в г. Прокопьевск. Они работают с инсталляциями как художники-концептуалисты. Из-под их ножей выходят сложные пространственные композиции с берестяными панно. С перемещением Прокопьевского центра в г. Кемерово наблюдаются тенденции к формальной моделировке формы объектов и их богатому декору при условии сохранения традиционных черт [2, с. 9–10]. В 2000-е годы среди мастеров, работающих с берестой, появляются новые имена, например, В. Лазарев и Я. Лучицкая и др. Важно констатировать тот факт, что вовлеченность мастеров в берестяной промысел так и не вывела их работы на исключительно концептуальный уровень. В основном они продолжают занимать нишу сувенирной продукции. Имеющиеся в практике декоративные объекты служат экспонатами в музеях, представлены на выставках и фестивалях. В жилом и общественном интерьере таких экземпляров мало [2, с. 10].

Как показывает практика развития региона Кузбасс по линии профессионального изобразительного и прикладного искусства, работа с промыслами и количество мастеров ежегодно сокращаются ввиду естественных жизненных причин. Рассмотренное региональное наследие в виде домовой росписи исчерпало себя и осталось как явление в истории Кузбасса. Роспись по металлу и береста существуют за счет энтузиазма и работы живых носителей. Целенаправленная передача опыта молодому поколению, возвращение новых мастеров, осуществляется в единичном порядке. Этот процесс можно считать естественным в рамках цикличности развития культуры. Данное обстоятельство связано с тем, что коды ее знаковой системы не могут пребывать в перманентном состоянии. Для полноценного развития им необходимо претерпевать изменения, обновляться за счет слияния и синтеза с символами других систем, формирования новых смыслов. В теории и истории культуры этот формат преобразования называется трансформацией.

Исследуем границы трансформации регионального наследия с целью актуализации внутренних смыслов и модернизации их графического контента. Рассмотрим ее определение в ракурсе формирования творческих проектов в художественной сфере.

Начнем анализ с общей терминологии – понятия трансформации. В теории и истории культуры ее сопоставляют с инструментом преобразования или переосмысления фундаментального опыта с учетом тенденций, набирающих обороты в современном обществе. При увеличении скорости информационных потоков в развитии культуры структура ее знаковой системы претерпевает следующие изменения. Во-первых, можно наблюдать образование принципиально новой схемы с умышленно упрощенными образами, например, в виде интернациональной символики. Во-вторых, трансформация может быть связана с преобразованием существующих структур в результате синтеза их кодов с новыми элементами [3, с. 29–30]. В этом отношении она является ключом к формированию неотрадиционных символов для постоянно развивающейся знаковой системы традиционной культуры на основе имеющихся в ее структуре кодов или текстов. При этом поиск адекватного визуального выражения для таких знаков в современной культуре часто может быть связан с деконструкцией структур национальных обществ в аспекте информатизации [3, с. 65]. Таким образом, следует заключить, что допустимые границы трансформации могут быть широки. Этот момент следует учитывать при желании сохранять

и продвигать далее объекты регионального наследия (особенно в перво-
зданном виде) на фоне современной действительности с быстро меняю-
щимися образами и смыслами, утрачивающими свою актуальность.

Понятие трансформации при работе в творческой среде называется
стилизацией. Ее определяют как способ преобразования формы, вида и
существенных свойств объекта. Стилизованная форма отличается наличи-
ем присвоенного ей нового смысла и возможностью его вариации (мета-
форически, ассоциативно, иронично и пр.). Стилизацию как метод работы
с объектами принято разделять на виды: ретроспективная, декоративная,
художественная и поверхностная, применяемая для создания клише. Для
работы с плоскостными изображениями, как правило, используется худо-
жественный вариант их обобщения. С его помощью можно изложить сю-
жеты, фигурирующие в региональном наследии, в ином ключе их образ-
ного воплощения. Например, представить элементы Урало-Сибирской
домовой росписи в оттенках голубого цвета и разместить их на черном
фоне. Опишем этот вариант трансформации объектов регионального на-
следия Кузбасса через творческий проект по созданию елочных игрушек
из керамики «Расписной ларец» (см. Прил., рис. 3). Данные о проекте ра-
нее были опубликованы в методических рекомендациях общественно зна-
чимого мероприятия в сфере образования (в рамках Федерального проекта
«Творческие люди») «Мастерская керамической игрушки» (см. [6]).

Создание любого проекта связано с организацией подготовительной
работы. Тема проекта определяется исходя из имеющихся предпосылок.
Так, основой для елочных игрушек из керамики «Расписного ларца» мож-
но считать образцы домовой Урало-Сибирской росписи, являющиеся ча-
стью регионального наследия Кузбасса. Это разнообразные элементы
в виде сов, фазанов, фантастических птиц, львов, розанов, соцветий из
цветов и ягод, листьев различных масс и величин. Они двухцветные
и имеют ярко выраженную градиентную растяжку. При этом изображения
сов, фазанов, фантастических птиц и львов только частично исполняются
двухцветным мазком. Тела перечисленных зооморфных изображений мо-
гут быть выполнены локально. Важно, что все перечисленные элементы
росписи объединены общим декором в виде тонких мазков кисти, имити-
рующих оперение птиц, сердцевины цветов и ягод или прожилки листьев.
Цветовую гамму рассматриваемой росписи сложно положить в основу со-
временного проекта, поэтому важно ее упростить. Это стало возможным

при определении ведущей линии творческого поиска – новогодняя тематика. Она предполагает применение оттенков синего и голубого цветов, чтобы из трансформированных элементов регионального наследия можно было составить зимние узоры.

Исходя из полученных данных, вектор графической стилизации элементов в рамках творческого проекта «Расписной ларец» определен следующими моментами [6, с. 33]:

- разбивка элементов на простые геометрические формы;
- применение локальной пятновой заливки для организации формы элементов вместо традиционной градиентной;
- умышленное нивелирование разнообразной цветовой гаммы элементов Урало-Сибирской росписи на оттенки синего и голубого, что позволит поддержать выбранную новогоднюю тематику;
- использование в качестве фона, объединяющего элементы, контрастного черного цвета, позволяющего сделать оттенки синего и голубого ярче и эффектнее. Такой прием для трансформации регионального наследия можно считать нестандартным, но графически оправданным;
- расположение элементов в виде зимних узоров, например, шестигранной снежинки или круга.

Далее рассмотрим специфику стилистического оформления элементов проекта. Опишем изображения животных, птиц, цветов и листьев, фигурирующих среди исходных элементов Урало-Сибирской росписи.

Вариации львов (см. Прил., рис. 4). Их тела выполнены в виде локальных пятен. Гривы конструктивно сложны и детализированы. Структурно они образованы из круглых или каплевидных форм. Более детальной работы требуют их морды, где отчетливо изображены глаза и пасть [6, с. 37].

Рисунки фантастических птиц, фазанов и сов также трансформированы из исходного изображения с применением каплевидных форм (см. Прил., рис. 5). Часто к таким формам добавляют и эллипсные вариации [6, с. 37].

Цветы, например розы, имеют крупную форму. Композиционно они служат центром общего графического решения (см. Прил., рис. 6). Если рассматривать их как самостоятельные элементы, то можно акцентировать внимание на минимальном декоре. При работе с более мелкими по пластике цветами или ягодами декор применяется для завершения образа бутона или соцветия (см. Прил., рис. 7) [6, с. 37].

Листья в результате графической стилизации приобрели сложную многоярусную структуру (см. Прил., рис. 8). В общей массе они образованы каплевидными формами, реже – наложением друг на друга круглых форм [6, с. 37–38].

Важно понимать, что рассмотренные примеры составляют только часть проекта. Его цельность обеспечивает наличие продуманного фирменного стиля, включающего основные и несколько важных второстепенных элементов. Ключевой из них – логотип (см. Прил., рис. 3). Также основополагающими материалами для создания графического комплекса можно считать фирменные цвета и шрифты, варианты визитных или информационных карточек. В качестве второстепенных элементов, необходимых для брендинга и продвижения творческого проекта по созданию елочных игрушек из керамики «Расписной ларец», можно выделить паттерн для плоской упаковки-обертки, объемную упаковку и фирменного героя. Составляющие фирменной стилистики, их концептуальное и визуальное образование можно выразить в схеме, размещенной на рисунке 9 (см. Прил., рис. 9).

Помимо графической стилизации элементов регионального наследия Кузбасса, на примере Урало-Сибирской росписи были получены три опытных образца из керамики. Это керамические фигурки в виде малых пластических форм: лев, сова и фантастическая птица (см. Прил., рис. 10). Такие объекты являются образцами по выявлению и продвижению идентичности региона, изучению его уникальности. В совокупности с разработанным графическим комплексом их можно считать отличным решением для сувенирной продукции, посвященной современной интерпретации свободной кистевой росписи, значимой для Кузбасса. Для усиления эффекта синтеза регионального наследия с уникальным материальным воплощением и концептуальным замыслом в качестве упаковки для керамических сувениров изготовлены деревянные ларцы. Они декорированы элементами Урало-Сибирской домовой росписи в трех вариантах цветовой гаммы (см. Прил., рис. 10).

Важно, что данный проект успешен не только сам по себе как произведение искусства. Он цельный и хорошо брендирован, имеет социальную значимость и обладает потенциалом к коммерциализации. С его помощью можно повысить престижность и узнаваемость Кузбасса на фоне субъектов Российской Федерации.

Таким образом, резюмируя материалы, приведенные в исследовании о трансформации регионального наследия, важно выделить следующие моменты:

1. Переосмысление регионального наследия в современном ключе, но без утери традиционной ценностной составляющей дает возможность формирования концептуальных замыслов на основе исторического, графического и других контекстов. Это не только возможность привлечения внимания к объектам наследия, но и вывод их на более высокую ступень развития, например, с заменой материалов, носителей, прочими средствами прототипирования. Поэтому на основе плоскостных изображений росписи по дереву стало возможным создать керамические формы, выполненные в виде малой скульптурной пластики в технике шликерного литья. Таким образом обеспечен выход из плоскости в объем.

2. Трансформация регионального наследия предполагает не только формирование обновленных визуальных образных решений, созданных на конкретных примерах, но и реализацию с их помощью различных социально значимых функций. Прежде всего, это образовательный контекст, а также просветительский. Юное и молодое поколения, как и реципиенты иных возрастных категорий, воспринимают информацию не вербально, а образно, часто интуитивно, по принципу «нравится» / «не нравится». Только следующая, более высокая ступень ее изучения – погружение в смысловую составляющую. Наличие в ней отсылки специфике регионального наследия дает возможность развития общества и обогащения его традиционной культуры.

Литература

1. Возникновение и структура фабрики художественных промыслов «Весна» // Государственный архив Кузбасса.
2. Воронова И. В. Роль и значение народных промыслов России в современном художественном образовании: проблемы и перспективы // Развитие кадрового потенциала библиотек Российской Федерации в условиях цифровой экономики: сб. ст. – Кемерово, 2023. – С. 8–13.
3. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: дис. ... канд. культурологии. – Кемерово: КемГИК, 2014. – 274 с.

4. Залесская Л. С., Микулина Е. М. Ландшафтная архитектура. – М.: Стройиздат, 1979. – 240 с.: ил.
5. Категории ОКН по историко-культурному значению [Электронный ресурс]: сайт. – 2025, ГСК-Строй. – URL: <https://www.gsk-stroy.ru/faq/otliche-okn/> (дата обращения: 08.10.2025).
6. Особенности трансформации промыслов региона при формировании современного имиджевого продукта на примере творческого проекта «Расписной ларец» [Электронный ресурс]: метод. реком. по специфике трансформации элементов регионального наследия / под ред. Н. В. Костюк, Т. Ю. Казариной, И. В. Вороновой; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: КемГИК, 2024. – 71 с. : ил. – URL: chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcgclclefindmkaj/https://kemgik.ru/upload/iblock/511/1ywe9fxn73oc92yw3y77d8kk4uwzl3hl/2024_OZM_Metod-produkt_s-oblozhkoj_Mast-keramich-igrushki.pdf (дата обращения: 10.10.2025).
7. Синтез традиций и новаций как основа формирования имиджевых проектов в декоративно-прикладном искусстве / Т. В. Агеева, О. А. Беляева, И. В. Воронова, А. Д. Косарева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 54–64.
8. Стрелкова Е. И. Культурная среда и ее системообразующие компоненты [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 13. – URL: <https://cyber.leninka.ru/article/n/kulturnaya-sreda-i-ee-sistemoobrazuyuschie-komponenty> (дата обращения: 08.10.2025).
9. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ [Электронный ресурс]: сайт. – 1997–2025, Консультант Плюс. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 08.10.2025).
10. Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2013. – № 2. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20148762> (дата обращения: 08.10.2025).

СОХРАНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕРЕЗ СОЗДАНИЕ СУВЕНИРОВ

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

В статье рассматривается ключевое противоречие современной сувенирной индустрии: массовое производство упрощённых сувениров против уникальных аутентичных изделий. Подчёркивается, что аутентичный сувенир, основанный на культурно-историческом наследии, традиционных технологиях и авторском замысле, является не только коммерческим продуктом, но и важным средством сохранения и популяризации культурных ценностей.

На примере анималистики и успешных проектов музейно-сувенирной деятельности (музей-заповедник «Томская Писаница», «Шестаковский комплекс», проект «Уникальный КУЗБАСС») показано, как стилизация и художественное переосмысление образов, связанных с местной природой и историей, позволяют создавать востребованные коллекционные серии. Делается вывод о том, что будущее сувенирного рынка – за малыми тиражами и сотрудничеством с художниками, которые способны трансформировать культурные символы в современные, качественные и узнаваемые продукты, избегая перехода в китч и примитивизацию.

Ключевые слова: сувенир, китч, анималистика.

PRESERVATION AND TRANSMISSION OF CULTURAL AND HISTORICAL HERITAGE THROUGH CREATING SOUVENIRS

Ageeva Tatyana Valeryevna, Senior Lecturer, Department of Decorative and Applied Arts and Modern Interior, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvarik@mail.ru

The article examines a key contradiction of modern gift industry: mass production of simplified souvenirs versus unique authentic products. The author emphasizes that an authentic souvenir, based on cultural and historical heritage, traditional technologies and the original design, is not only a

commercial product, but also an important means of preserving and popularizing cultural values.

On the example of animalism and successful projects of museum-souvenir activity (museum-reserve “Tomskaya Pisanitsa”, “Shestakhovo complex”, project “Unique KUZBASS”), the author shows as a stylization and artistic reinterpretation of images related to local nature and history, allow to create popular collection series. The author concludes that the future of the souvenir market for small editions and cooperation with artists who are able to transform cultural symbols into modern, quality and recognizable products, avoiding the transition to kitsch and primitivism.

Keywords: souvenir, kitsch, animalism.

Слово «сувенир» (от фр. *souvenir*) означает предмет, призванный напоминать о каком-либо событии, месте; отражающий национальные, природные, культурные и другие особенности страны, региона, города. Сувенир в первую очередь несёт знаковую нагрузку, вызывая воспоминания и ассоциации. Он становится необходимым атрибутом и деловой встречи, и туристической поездки, а также важным элементом брендинга как отдельных компаний, так и целых городов и регионов.

Посещение культурно-исторических достопримечательностей стало нормой для большого процента людей. В связи с этим начала развиваться сфера туристических и музейных сувениров. С одной стороны, можно говорить о доступности для массового потребителя различных изделий, повторяющих известные образы в сувенирной продукции. А с другой стороны – о процессе примитивизации, когда в погоне за массовым производством утрачивается ценность и уникальность художественных произведений [1].

Сувениры часто содержат узнаваемые национальные символы и элементы дизайна, характерные для конкретной местности. Они становятся визитной карточкой страны или региона, распространяя знания о её истории и культуре среди широкой аудитории. Сувенир имеет большую значимость, так как несёт в себе информацию и сакральную по смыслу нагрузку [2]. Однако в погоне за массовым потребителем образы трансформируются, искажаются, следуя за невысоким уровнем культурной и художественной образованности населения. Массовое тиражирование требует упрощения образа, использования дешевых материалов и технологий. Таким образом, сувениры переходят в образец китча, что губительно сказывается на представлении о культуре и истории региона.

Типичный китчевый сувенир сводит культурный символ к декоративному мотиву, вырывая его из контекста историко-социального значения. Иногда возникают неуместные комбинации символов и мотивов. Сакральное значение низводится до декоративного элемента, теряет свою ценность. Сувениры выглядят примитивно, шаблонно, они не имеют уникальности и значимости. Зачастую они носят преувеличенный характер и декоративность, объединяют в себе разные мотивы, цвета и формы без какой-либо логики. Внешняя броскость ориентирована на быструю продажу туристам. Нередко в таких изделиях сильно страдает качество исполнения.

В связи с этим авторские произведения и изделия народных промыслов заново обретают популярность. Уникальность, оригинальность и аутентичность сувениров способствуют повышению интереса к изучению новых мест и расширению кругозора. Именно малотиражные вещи ручной работы на фоне массового китча становятся значимыми в плане культурно-исторического наследия. Адекватное и бережное использование образов и символов в сувенирной продукции позволяет сохранить и популяризировать культурные ценности.

На художников декоративно-прикладного искусства, работающих в этой сфере, налагается большая ответственность по сохранению аутентичности сувениров. Одной из задач становится декоративное переосмысление культурных знаков, внедрение их в современность без потери эстетики. Аутентичность сувениров строится на базе традиций, культурной составляющей и на оригинальности создаваемых изделий.

Особую ценность изделиям придает использование старинных технологий, ручных методов и специфических инструментов. Для создания сувениров используются материалы, добываемые или выращиваемые в данной местности. Сувениры имеют тщательную проработку деталей, соблюденные пропорции, гармоничную композицию и цветовую гамму. Аутентичные изделия отличает качество исполнения и красота форм. Зачастую такие сувениры имеют малый тираж и знак или подпись автора.

Таким образом, аутентичный сувенир представляет собой сложный синтез традиций и современного прочтения, где высочайшее мастерство, использование местных материалов и ручной труд, подкрепленные авторским замыслом, создают уникальный продукт, сохраняющий культурный код и художественную ценность.

Анималистика как художественная категория занимает устойчивое место в сфере сувенирного рынка. Культурно-историческое наследие яв-

ляется основой для создания сувениров. Народные сказки, легенды, мифы существуют у каждого народа, и потому образы животных являются универсальными и востребованными. Таким образом, анималистика выступает связующим звеном между природой и человеком. Независимо от возраста и уровня образования образ животного считается потребителем на уровне ассоциаций и знаков. А создание коллекций в одной тематике и технике способствует приобретению туристами целых серий.

Облик животных вдохновляет художников декоративно-прикладного искусства на создание небольших сувениров. Потенциал декоративной трансформации образа очень широк – от почти знакового состояния с минимумом акцентов до очень насыщенного деталями и декором. Стилизация в данном случае выступает в роли авторского стиля, придавая образам животных свое звучание, своеобразие. Несмотря на интерпретацию художником, образ считается зрителем сразу, на уровне интуиции. Это становится возможным, потому что художественный образ стилизованного животного создается на основе ощущений, впечатлений, образных ассоциаций. Художник видит натуру под воздействием своих ощущений и личностного восприятия данного образа, отмечает те детали, особенности в предмете или сюжете, которые навеяны его собственными впечатлениями, ассоциациями, чувствами, личным отношением к образу. На основе образно-ассоциативного мышления создается сюжет, мотив, передающий индивидуальные особенности самого автора. На этом строится уникальность и индивидуальность произведений в жанре анималистики.

Стилизация – это упрощение образа до символа. Для создания выбираются только главные характерные черты, особенности анатомии и формы животного, что делает декоративный образ легко узнаваемым. Кроме того, учитывается материал будущего изделия и его особенности. Стилизация также позволяет внедрять различные локальные культурные составляющие в будущий облик животного, что повышает его аутентичность. На этой основе можно создавать изделия, которые будут узнаваться как устойчивый бренд определенного места.

Работа художников совместно с музеями даёт большой стимул для создания целых серий сувениров по одной тематике. На площадке археологии в музее-заповеднике «Томская Писаница», где демонстрировался быт коренных народов, а также ткачество из травяного волокна, ручная лепка из глины, постепенно сформировался комплекс сувенирной продукции. Насыщенность места культурным наследием способствовала богатому выбору для создания и популяризации различных образов. На-

скальные изображения трансформировались в украшения. В технике ручной лепки создавались фигурки животных Сибирского региона в качестве детской игрушки или украшения интерьера. В жгутовой технике с нанесением традиционных для места орнаментов изготавливались сувенирные горшочки руками туристов. Художникам удалось удержать создание сувениров в рамках одного материала – керамики. Однако большая пропускная способность места приводила к большому упрощению сувениров и их удешевлению.

Раскопки на территории «Шестаковского комплекса» вызвали волну интереса у туристов, что побудило Чебулинский краеведческий музей искать художников, которые помогли бы сформировать яркий и узнаваемый образ. Традиционным для этого места стал образ пситтакозавра, растиражированный на различной продукции разного качества и материала. Можно встретить как авторские уникальные изделия, так и тиражную продукцию. Большого размаха создание сувениров не получило. Музей главным образом пропагандирует туристические маршруты и экскурсии.

Многофигурный сувенирный набор «Уникальный КУЗБАСС» (см. Прил., рис. 1), представленный тридцатью керамическими фигурками животных, обитающих на территории Кемеровской области – Кузбасса, был приурочен к 300-летию образования Кузбасса в 2021 году. Набор создавался для привлечения внимания к обитателям региона, занесённым в Красную книгу. Была выбрана стилизация до упрощенных силуэтов, в которых просматривается тенденция к дугообразным лекальным формам. Проект масштабный и уникальный по своей направленности и стилистике. Геометричная стилизация смотрится современно и ново, урбанистично. Аналогов на местном сувенирном рынке такой проект не имеет. Он также вызвал огромный интерес в других регионах.

Кузбасский государственный краеведческий музей также заинтересовался этим проектом. Данная культурно-историческая площадка дает богатую основу для создания сувениров. В частности, есть возможность расширить линейку серии декоративных свистулек-динозавров (см. Прил., рис. 2) созданием дополнительной серии по тематике древних морских обитателей. Кроме того, этой площадке органично соответствуют фигурки доисторических животных. Краеведческий музей заинтересован в создании таких изделий и повышении качества и исторического соответствия сувениров. Приветствуется работа с художниками, что способствует уникальности сувениров малотиражных серий.

Таким образом, аутентичные сувениры становятся проводниками культурно-исторического наследия. Пройдя через переосмысление художниками традиций, верований, исторических фактов, они становятся более близкими для современных людей. Через стилизацию и яркие, легко узнаваемые образы анималистики реализуется приобщение населения к истории Кузбасса. Совместная работа с художниками позволяет использовать сувениры в качестве просветительской миссии, сохраняя и распространяя культурно-историческое наследие региона.

Литература

1. Демшина А. Ю. Музейные сувениры: память и забвение в современной культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2024. – № 2(59). – С. 49–55.
2. Леонов И. В., Кириллов И. В., Пиянтинов А. О. Сакральные артефакты культуры и проблема их тиражирования в сувенирной продукции // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2020. – № 3(25). – С. 20–33.

УДК 745/749

ПРОМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ БЕРЕСТЫ В ТОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Шаринская Оксана Викторовна, студент 3-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства и современного интерьера, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sharinskaya.oksana@yandex.ru

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

В статье рассмотрена история развития промысла художественной обработки бересты в Томской области. Анализируются технологические особенности и способы декорирования изделий из бересты.

Ключевые слова: художественная обработка бересты, технологические особенности, Томская область.

CRAFT FOR ARTISTIC PROCESSING OF BIRCH BARK IN TOMSK REGION

Sharinskaya Oksana Viktorovna, the 3rd year student, Department of Decorative and Applied Arts and Modern Interior, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sharinskaya.oksana@yandex.ru

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

The article examines the history of the development of art of birch bark processing in Tomsk region. Also, the authors describe technological features and methods of decorating birch bark products.

Keywords: artistic processing of birch bark, technological features, Tomsk region.

Промысел по художественной обработке бересты на территории Томской области имеет большую историю. Истоки появления этого промысла большинство исследователей связывают с ремесленными традициями коренного населения (селькупы, чулымцы, ханты, манси, эвенки, кеты и др.). Из бересты делали предметы утилитарного характера: посуду, короба, кузова, детские люльки, а также использовали ее при изготовлении средств передвижения, применяли в домостроении. К примеру, селькупы из бересты делали разнообразную по форме и размерам посуду. В большинстве случаев посуду изготавливали из пласта бересты с применением техники сшивания саргой [5, с. 38]. Другим ярким примером может служить берестяной сосуд, найденный в могильнике Тургайско-Балагаческого комплекса из Причулымья, принадлежащий чулымским тюркам, датируемый XVI–XVII веками. Орнаментация стенок сосуда выполнена прорезным рисунком геометрического характера, на подложке [1, с. 10]. Следует выделить и технику выскабливания, применяемую в декорировании изделий из бересты. С помощью процарапывания мастера наносили орнаментальные композиции на поверхность изделия. Таким образом, среди приемов обработки бересты коренному населению были известны такие техники, как скобление, тиснение, аппликация и другие виды обработки. Переселение в Сибирь русского населения с разных территорий России, со своими традициями в промысле, привело к заимствованию технологических особенностей. К концу XIX века промысел угаса-

ет в связи с нехваткой сырья и уменьшением спроса. В первой половине XX века художественная обработка бересты имела промысловый характер. Отдельные мастера продолжали изготавливать изделия утилитарного характера для личного пользования и на продажу.

В середине XX века возрастает интерес к народным художественным традициям. Значительную роль в формировании базы источников, на которую опиралась работа по возрождению традиций по художественной обработке бересты, сыграли экспедиционная деятельность музеев и работа научно-исследовательского института народной художественной промышленности (НИИНХП). Исследования ремесленных традиций, бытовавших на данной территории, благоприятные отраслевые особенности региона, а также социально-экономические условия явились основой для формирования центра по художественной обработке бересты в Томской области. В 1978 году было организовано Томское экспериментально-производственное объединение художественных промыслов. В 1983 году оно было реорганизовано в предприятие «Томский умелец», в которое входили: деревообработка (игрушки, предметы утилитарного назначения), Асиновский (изделия из бересты) и Орловский леспромхозы (гнутоклеевые изделия) [2, 108–109; 3, с. 108]. На предприятии была создана творческая лаборатория, где на основе традиций разрабатывались технологические и стилистические особенности выпускаемой продукции. Предприятие выпускало изделия утилитарно-декоративного назначения. Изделия отличались декоративностью, разнообразием форм и орнаментальных композиций. Колорит изделий создавался за счет сочетания оттенков бересты. В 2007 году предприятие было закрыто. Деятельность предприятия послужила толчком к развитию художественной обработки бересты в Томской области. В 1994 году создается предприятие ООО «Богара ЛТД» (в настоящее время ООО «Богара») по производству изделий из бересты. Предприятие продолжает традиции, выпуская изделия утилитарно-декоративного характера в технике многослойной прорезной бересты, тиснения, скобления, плетения и росписи.

На данный момент в Томской области существует несколько центров художественной обработки бересты: в г. Томск, в Асиновском, Верхнекетском, Кривошеинском, Колпашевском, Молчановском и Первомайском районах Томской области, где мастера работают в разных направлениях и техниках [4, с. 3]. Так, одни из них занимаются изготовлением изделий утилитарного характера, тогда как другие рассматривают бересту как средство выражения творческих замыслов в нетрадиционных формах.

Литература

1. Боброва А. И., Локтионова А. А. Технологические приемы изготовления берестяных изделий чулымских тюрков и южных селькупов в XVII в. (археолого-этнографический анализ) // Урало-алтайские исследования. – № 2(33). – 2019. – С. 7–16.
2. ЗАО «Томский умелец» // МПО Томской области: история предприятий / гл. ред. Л. А. Кобец. – Красноярск: ПромоГрупп, 2014. – С. 108–109. – Издание из фонда ТОУНБ имени А. С. Пушкина.
3. История предприятий МПО Томской области / гл. ред. Л. А. Кобец. – Красноярск: ПромоГрупп, 2014. – 155 с.
4. Новая жизнь старых ремесел: из опыта работы коллектива объединения художественных промыслов «Томский умелец» [Электронный ресурс] // Красное знамя. – 1983. – 22 дек. – С. 3. – URL: https://www.lib.tsu.ru/mminfo/2012/000024359/1983/1983_292.pdf.
5. Происхождение селькупов / Г. И. Пелих. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1972. – 421 с.

УДК 791.229

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО «ВСТРЕЧИ В СИБИРИ» (Г. НОВОСИБИРСК) КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЭЛЛЫ ХАМЗИНИЧНЫ ДАВЛЕТШИНОЙ

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

В статье исследуется значимая роль фестивалей документального кино, в особенности международного фестиваля «Встречи в Сибири» (г. Новосибирск), в качестве катализатора развития визуальной культуры региона и современной платформы для реализации творческого потенциала студентов кафедры фотовидеотворчества КемГИК. Отдельное внимание уделяется богатому творческому наследию генерального директора фестиваля, сценариста и режиссёра Эллы Хамзиничны Давлетшиной.

Цель работы – проследить эволюцию фестивалей подобного формата и проанализировать влияние выдающейся личности на культурный ландшафт региона.

Ключевые слова: документальное кино, фестивали, неигровое кино, жанр, культура, искусство, зритель.

**THE INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
“MEETINGS IN SIBERIA” (NOVOSIBIRSK) AS A FACTOR
FOR DEVELOPING REGION’S VISUAL CULTURE
IN THE CONTEXT OF THE CREATIVE HERITAGE
OF ELLA KHAMZINICHNA DAVLETSHINA**

Svetlakova Elena Yuryevna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Head of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna-65@list.ru

The article explores the significant role of documentary film festivals, particularly the international festival “Meetings in Siberia” (Novosibirsk), as a catalyst for developing the region’s visual culture and a modern platform for realizing creative potential for students of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture . The author pays special attention to a rich creative legacy of Ella Khamzinichna Davletshina, the general director of the festival, a screenwriter and director. The purpose of the article is to trace the evolution of the festivals of this format and analyze the impact of an outstanding individual on the cultural landscape of the region.

Keywords: documentary films, festivals, non-fiction films, genre, culture, art, audience.

Неигровое кино уже много лет является наиболее востребованным видом кинематографа для освоения студентами кафедры фотовидеотворчества факультета визуальных искусств КемГИК основ видеопроизводства. Это направление не только менее затратно с точки зрения ресурсов, но и позволяет одному человеку стать автором, оператором и режиссером своего оригинального кинопроизведения. Преподаватели кафедры из года в год учат студентов выражать свои уникальные взгляды, и где, как не на фестивалях документального кино, можно наилучшим образом реализовать свой творческий потенциал?

Для чтобы понять значение современных кинофорумов, стоит обратиться к истории документалистики. Уже в 1918 году, при активной государственной поддержке, документальное кино стало мощным инструментом агитации и пропаганды, создание Кинокомитета, выпуск журнала «Кинонеделя» и привлечение лучших специалистов способствовали бурному развитию жанра. К 1924 году появился специализированный кинотрест «Союзкинохроника», отвечавший за производство и прокат документальных фильмов как внутри страны, так и за рубежом. С 1925 года начался выпуск отраслевых и специализированных киножурналов, и именно в этом потоке рождалась современная кинодокументалистика. Первый московский кинофорум, где были представлены как игровые, так и документальные фильмы, состоялся в 1935 году [1].

С распадом Советского Союза многое изменилось: исчез государственный заказ на документалистику, а бизнес не проявлял к ней особого интереса. Сегодня финансирование документального кино возобновляется, важным шагом стало подписание в 2022 году закона о стопроцентной бюджетной поддержке документальных фильмов, финансовую помощь жанру стали оказывать Институт развития интернета (ИРИ), Фонд поддержки регионального кинематографа (ФПРК), а также Национальная медиагруппа (НМГ). Как отмечают в пресс-службе НМГ, аудитория документального жанра неуклонно растет как на телевидении, так и на онлайн-платформах. По-прежнему именно фестивали, проводимые регулярно, развивают это перспективное направление, их существование, наряду с энтузиазмом и упорством самих кинематографистов, дает надежду на возрождение кинодокументалистики.

Несмотря на общий энтузиазм, некоторые участники кинорынка считают, что сегмент документального кино все еще находится на стадии формирования. Необходимо осознавать фундаментальное различие экономических моделей документального и игрового кино. Если игровое кино рассчитывает на широкий прокат как инструмент окупаемости, то документалистика, напротив, лишена этой привилегии. Даже масштабные международные проекты именитых документалистов, с бюджетами, достигающими миллионов евро, в редких случаях возвращают вложения посредством кинопроката. Безусловно, чем насыщеннее фестивальная палитра документального кино в нашей стране, тем плодотворнее почва для развития визуальной культуры зрителя, жаждущего осмысления окружающей действительности, ведь сама реальность все больше тяготеет к документальному повествованию, что ставит перед создателями неигрового кино задачу стать своего рода «органом рефлексии». Вместе с тем,

несмотря на активную работу более сотни как известных, так и нишевых фестивалей неигровых фильмов в России, остро встает вопрос о доступности авторского, экспериментального кино для широкого российского зрителя [3].

Одним из старейших и наиболее уважаемых фестивалей для документалистов является петербургский фестиваль «Послание к человеку», который в этом году отметил свое 35-летие. Фестиваль предлагает разнообразную программу, включающую документальные, игровые, анимационные и экспериментальные фильмы. За свою долгую историю «Послание к человеку» собрал на своих площадках выдающихся документалистов. В основе его концепции – документальное кино о добре, социальной справедливости и мире, а также игровое кино, черпающее вдохновение в документальной эстетике.

Екатеринбург является центром притяжения для любителей документалистики благодаря фестивалю «Россия», который проводится с 1988 года при содействии Министерства культуры и Президентского фонда культурных инициатив. Его миссия – поддерживать высокий художественный уровень документального кино как наиболее достоверного вида искусства. Важно, что фестиваль «Россия» верен исключительно отечественному кинематографу, демонстрируя его глубину и многообразие.

В Перми много лет ведёт свою работу фестиваль документальных фильмов «Флаэртиана», вдохновленный гением Роберта Флаэрти. «Флаэртиана» проповедует заповеди великого документалиста: невмешательство в ход жизни, пристальное и терпеливое наблюдение, позволяющее камере запечатлеть самую душу реальности.

Новосибирск – город, где зародился и продолжает вести работу международный фестиваль документального кино «Встречи в Сибири», который является не просто региональным событием, а знаковым явлением масштаба всей страны и мира. «Встречи в Сибири» – уникальный культурный феномен, ведь именно здесь, в крупном сибирском центре, кинохроника велась практически с момента основания города, и соответственно сложилась самобытная школа документалистики. Особым событием фестиваля 2025 года стало празднование 95-летия легендарной Западно-Сибирской киностудии. В архивах Музея документального кино г. Новосибирска хранятся сотни киножурналов и фильмов, начиная с 1930-х годов – бесценное сокровище для города с прославленной школой кинодокументалистики.

Миссия фестиваля «Встречи в Сибири» – открывать зрителям реальность жизни, человеческие судьбы и истории, дарить надежду и вдохновение. В этом году «Встречи в Сибири» проходят под девизом «Документальное кино – память сердца». Как всегда в центре внимания документалистов личные судьбы людей, осмысление важных исторических событий. На фестивале 2025 года представлены полнометражные и короткометражные документальные фильмы от режиссеров со всей России, а также из Болгарии, Черногории, Франции, Италии, Марокко и Казахстана.

Фестиваль «Встречи в Сибири» всегда поддерживал начинающих кинематографистов, ведь именно молодежь продолжит развивать искусство документального кино. Для студентов творческих вузов регулярно проводились специальные мероприятия: мастер-классы по поиску героя для документального фильма, лекции по истории жанра и профессиональные встречи. Документальные фильмы студентов кафедры фотовидеотворчества факультета визуальных искусств КемГИК неоднократно становились частью программы фестиваля.

За четверть века своей истории фестиваль аккумулировал сотни фильмов, став настоящим мостом между культурами, объединяющим кинематографистов со всего света – Европы, Америки и Азии. Среди гостей были такие известные режиссеры, как Борис Хлебников, Андрей Головин, Алексей Федорченко, а также зарубежные мастера: Борис Митич из Сербии, Хенниг Дрехслер из Германии и многие другие.

В 2025 году на открытии была представлена лента «Искусство жить» новосибирского режиссера Валерии Бородиной, посвященная основателю и генеральному директору фестиваля «Встречи в Сибири», сценаристу и режиссёру Элле Хамзиничне Давлетшиной.

Элла Давлетшина – знаковая фигура для новосибирского кинематографа и культуры в целом, выдающийся деятель советской и российской документалистики, известная не только своими фильмами, но и как организатор фестиваля «Встречи в Сибири», а также Музея документального кино в Новосибирске. Многие работы Давлетшиной получили признание на международных фестивалях. Фильмы «Ноктюрн», «Есть ли жизнь на Земле?», «Ретро» были отмечены наградами и дипломами на фестивалях в Италии, Венгрии, Румынии и ЮАР. Фильмография Эллы Давлетшиной насчитывает более десятка значимых документальных работ, среди которых:

1989 год. «Портрет на фоне утренних газет»;

1990 год. «Фас и профиль»;

1991 год. «Портной-2»;
1992 год. «Как перестать беспокоиться и начать жить»;
1993 год. «Ноктюрн»;
1994 год. «Каникулы в России»;
1996 год. «Сны Гамлета»;
2003 год. «Юный музыкант»;
2003 год. «Только для мужчин»;
2004 год. «Кое-что о женщинах»;
2013 год. «Арнольд Михайлович Кац. Помним»;
2014 год. «Скажи это по-башкирски».

Получив фундаментальное филологическое образование в Ленинградском государственном университете, Элла Хамзинична продолжила свое обучение во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), на сценарном факультете. Сочетание гуманитарных знаний и профессиональной киноподготовки позволило ей создать уникальный авторский стиль, отличающийся аналитической глубиной и художественной выразительностью.

Профессиональная творческая карьера Эллы Хамзиничны Давлетшиной развивалась на различных киностудиях, включая работу литературным сотрудником на телевидении и в газетах Уфы и Вологды. Период с 1981 по 1984 год был отмечен ее деятельностью в качестве редактора Красноярского филиала Свердловской киностудии, где она также проявила себя как сценарист. Наиболее известной ее сценарной работой того времени стал фильм «Виктор Астафьев». «Мой первый фильм – сценарий к картине Михаила Литвякова “Виктор Астафьев”». Это был первый фильм об этом писателе, он жил в Вологде, мы дружили. Мы застали период, когда он собирался переезжать в Красноярск, и сняли его первый год там. Затем судьба привела нас на Красноярскую киностудию, тоже знаковое место. Там, например, Сергей Мирошниченко снял свой первый серьезный фильм» (из интервью с Э. Х. Давлетшиной). Элла Хамзинична не только снимала кино, но и активно занималась его продвижением.

В 1984 году Элла Хамзинична переехала в Новосибирск, где начала работать на Западно-Сибирской студии кинохроники. Там она возглавила выпуск киножурнала «Сибирь на экране», позже стала сценристом и режиссёром авторских документальных фильмов.

Э. Х. Давлетшина создавала документальные фильмы о людях, событиях и культуре не только региона, но и страны. Особое место в ее творчестве занимали фильмы о выдающихся личностях, в частности, о легендарном дирижере Арнольде Каце. Э. Х. Давлетшиной удалось снять

уникальные кадры, раскрывающие масштаб личности маэстро и его влияние на музыкальную жизнь города. Документальный фильм Эллы Давлетшиной «Скажи это по-башкирски» рассказывает о жизни и наследии её деда Габбаса Давлетшина, выдающегося лингвиста, создателя певогого учебника и словаря башкирского языка. Идея фильма родилась, когда Эллы Хамзинична получила приглашение на лингвистический симпозиум в Башкирию, посвящённый ее знаменитому предку.

Во второй половине 1990-х годов новосибирское документальное кино переживало упадок, и лишь к концу десятилетия началось его возрождение, во многом благодаря международному фестивалю документального кино «Встречи в Сибири». Эллы Давлетшина отмечала, что в те времена, когда Интернет еще не был так распространен, а возможности для просмотра качественного зарубежного кино были ограничены, новосибирцы с нетерпением ждали возможности увидеть работы мастеров-документалистов со всего мира [2].

Эллы Хамзинична Давлетшина прекрасно понимала значимость документального кино для развития визуального мышления и художественного вкуса зрителя, она говорила: «...авторское документальное кино находит отклик не у всех. Его зритель – это человек, готовый “смотреть” в себя, пропускать увиденное через призму собственного опыта. Это кино, как и хорошая литература или музыка, требует внутренней готовности к переживанию, к катарсису, о котором говорил еще Аристотель. Зритель, смотря документальный фильм, обращается к себе, читает себя» [2]. Ведь, как известно, правда, показанная в документальном фильме, порой оказывается сильнее любого вымысла.

Эллы Хамзинична Давлетшина ушла из жизни 20 августа 2025 года, оставив богатое творческое наследие и память о себе как о талантливом и преданном своему делу человеке, искренне любившем кино и верившем в его силу.

В 2025 году в жюри фестиваля «Встречи в Сибири» вошли известные деятели кино: директор Красноярской киностудии Александр Калашников, издатель «Киноартели 1895» Станислав Дединский, оператор Алишер Хамидходжаев, генеральный продюсер Фонда поддержки регионального кинематографа Эллы Тухарелли, оператор и режиссер Борис Травкин, в том числе выпускник ассистентуры – стажировки КемГИК по специальности «Операторское мастерство» (кафедра фотовидеотворчества), неоднократный участник фестиваля «Встречи в Сибири» Красимир Стоичков (г. София, Болгария).

Международный фестиваль документального кино «Встречи в Сибири», призванный раскрывать правду через искусство, подчёркивает важность сохранения исторического и культурного наследия Сибири, он продолжает оставаться знаковым культурным событием, даёт возможность увидеть актуальные достижения в неигровом кинематографе, а также шанс для студентов кафедры фотовидеотворчества КемГИК заявить о себе. Фестиваль «Встречи в Сибири» продолжает развиваться, оставаясь верным своим традициям и открытым для новых идей. Это уникальное событие в культурной жизни Новосибирска и всей страны, которое вносит неоценимый вклад в развитие документального кино и воспитание нового поколения кинематографистов. Как отмечала основатель фестиваля Элла Давлетшина, «документальное кино – это зеркало нашей жизни, способ расширить горизонты и погрузиться в неизведанное, а главное – возможность разделить эти открытия с близкими» [2].

Литература

1. Вербовский В. Б. История российского документального кино: от революционных хроник до современного арт-хауса [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/ZydUCrCKuDtdgWom> (дата обращения: 20.10.2023).
2. Давлетшина Э. Документальное Кино Учит Читать Себя [Электронный ресурс] // Miradox: портал для профессионалов и любителей неигрового кино. – URL: <http://www.miradox.ru/news/dokumentalnoe-kino-uchit-chitat-sebya> (дата обращения: 20.10.2023).
3. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.

УДК 791.6:008

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ОТРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ В ФИЛЬМЕ-ПОРТРЕТЕ

Виноградова Светлана Александровна, доцент кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lanagradova@yandex.ru

В статье исследуются современные тенденции репрезентации личности в жанре документального фильма-портрета на российском телевидении. Анализируется специфика выбора героя и художественных стратегий ведущих телеканалов («Первый канал», «Россия 1», «Культура», «Время»), определяемая их программной политикой, целевой аудиторией и идеологическими установками. Рассматриваются ключевые трансформации жанра, включая интеграцию цифровых технологий (иммерсивные реконструкции, интерактивные форматы), смещение акцента на психологизацию образа, а также влияние медиатизации на баланс между аутентичностью и зрелищностью. Доказывается, что современный документальный портрет эволюционировал от летописной модели к сложному авторскому исследованию, где герой становится призмой для осмысления универсальных социальных и житейских проблем. Жанр характеризуется как гибкая система, существующая в симбиозе с традиционным телевидением и цифровой средой.

Ключевые слова: документальный фильм, портрет, жанр, телевидение, телеканал.

MODERN TRENDS FOR REFLECTING A PERSON ON THE SCREEN IN A PORTRAIT FILM

Vinogradova Svetlana Aleksandrovna, Associate Professor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lanagradova@yandex.ru

The article examines current trends of representation the person in the genre of documentary portrait on Russian television. Also, the author analyzes the specifics of the choice of the hero and the artistic strategies of the leading TV channels (“1 Channel”, “Rossiya 1”, “Kultura”, “Vremya”), determined by their program policy, target audience and ideological attitudes. Moreover, the author considers the key transformations of the genre, including the integration of digital technologies (immersive reconstructions, interactive formats), a shift in emphasis to the psychologization of the image, as well as the influence of mediatization on the balance between authenticity and entertainment. Besides, the author states that the modern documentary portrait has evolved from a chronicle model to a complex author’s study, where the hero becomes a prism for understanding universal social and existential problems. The genre is char-

acterized as a flexible system existing in symbiosis with traditional television and the digital environment.

Keywords: documentary, portrait, genre, television, TV channel.

Документальный фильм-портрет – распространённый тип очерка, который прошёл долгий путь эволюции в кино и на телевидении. Предметом исследования всегда была личность человека, вписанная в контекст времени и проявляющая себя так или иначе в определённых обстоятельствах. Предметом исследования в портретном очерке выступает личность, при этом портретный очерк не тождественен в полной мере очерку биографическому, поскольку автору необходимо не столько написать биографию отдельного человека, сколько выявить некий социальный тип [2, с. 57].

Результаты анализа литературы показали, что портретное описание является сложным и противоречивым жанром в современном документальном кино и телевидении. Причина в том, что успех фильма зависит от главного героя, который определяет послание и идеи, которые передает режиссер. Выбор героя повлиял на жанр портретного кино. Портретный фильм – это вид документального кино, требующий высокого уровня мастерства. Ввиду сложности этого жанра и его зависимости от характера героя, портретные фильмы имеют свои жанры и разновидности. В процессе развития и формирования жанра документальные портреты претерпели множество изменений, в том числе изменились типы персонажей, способы подачи материала, методы и приемы [4, с. 2].

Работа режиссера над фильмом-портретом начинается с выбора героя. Это одна из важнейших режиссерских задач, для успешного решения которой необходимо помнить, что от того, насколько неординарным и харизматичным будет герой, зависит притягательность создаваемого образа [3, с. 121].

Среди негативных тенденций развития портретной документалистики на современном экране можно отметить: стремление к тенденциозному изложению и подбору фактов, сведению рассказа о человеческой жизни к подборке скандальных пикантных подробностей, употребление множества клишированных выражений и снижение лексики, мифологизация исторических личностей, искажение фактов, псевдодокументальность. Вышеперечисленные тенденции характерны для телеканалов с преобладанием развлекательной концепции, с намеренным стремлением к сенсационности («Рен-ТВ», «НТВ») [2, с. 59].

Ключевое различие в выборе героя между авторским документальным портретом и телевизионным проектом определяется их фундаментальными задачами: авторское кино ищет героя как «призму» для исследования универсальной идеи или философского вопроса, где индивидуальность важна своей способностью раскрыть глубинный конфликт, архетип или социальный феномен, что позволяет режиссеру-художнику выразить собственное видение. Это мы видим на примере творчества таких режиссёров, как Виктор Косаковский, Сергей Лозница, Кирилл Серебренников и другие. Телевидение же выбирает героя, исходя из его способности решать конкретные задачи вещателя – соответствовать формату, бренду канала и запросам целевой аудитории, где ключевыми критериями становятся общественная известность, рейтинговый потенциал, узнаваемость или соответствие актуальной информационной и развлекательной повестке. Об этом в своей работе «Портрет в документалистике: аудиовизуальные средства художественной выразительности» пишет Л. К. Алексеева, где отмечает, что телевидение в процессе выбора героя опирается на такой критерий, как известность, поскольку он может обеспечить высокий рейтинг программы, в кино же, напротив, отсутствует такая потребность, поэтому в качестве героя режиссёр зачастую выбирает обычного, никому не известного человека [1, с. 5].

Таким образом, если в авторском кино выбор диктуется логикой художественного или философского исследования, то на ТВ – логикой коммуникации с массовым зрителем в рамках заданной медийной стратегии.

В этой статье, выявляя современные тенденции отражения человека в документальном жанре, мы остановимся только на определении специфики создания фильма-портрета для телевизионного экрана.

Люди становятся героями таких фильмов по нескольким ключевым признакам, которые отражают ценности канала: патриотизм, культурное наследие, историческую значимость и общественный интерес. В качестве критерия может быть использован моральный авторитет и пример для подражания, особенно в патриотических проектах. Так или иначе, герои – это личности, чья жизнь и достижения повлияли на развитие России, СССР или мировую культуру, внесли определённый вклад в науку, искусство, литературу или политику, который признан на государственном уровне, например, через награды или юбилеи. Выпуск таких фильмов приурочивают к юбилейным датам (рождение, смерть, юбилей достижений) или актуальным событиям, например, юбилеи Победы.

В качестве примера обратимся к юбилейной дате – 80-летие Владимира Высоцкого. Для телезрителей ведущие телеканалы создали не один, а несколько разнообразных портретов, каждый из которых отражал позиционирование и аудиторию самого канала. «Первый» сделал зрелищный и личный проект, опираясь на звезд и свои известные драматические приемы, «Россия» создала каноническую, всеобъемлющую биографию, «НТВ» своему зрителю предложил детективную историю о загадке смерти поэта, «Звезда» показала портрет бунтаря и народного героя. С какой точки бы не рассматривался главный герой фильм, Высоцкий – это не просто персонаж из прошлого. Это живой культурный миф, обращение к которому позволяет телеканалам одновременно прикоснуться к «вечному», гарантировать высокие рейтинги и заявить о своем месте в культурном ландшафте, предлагая аудитории свою, уникальную призму для взгляда на легенду.

Для выявления критериев отбора героев в современном документальном портрете проводится анализ контента четырёх телеканалов, специализирующихся на производстве данного медиапродукта. Это «Первый» – общероссийский федеральный телеканал широкого профиля, «Россия 1», телеканал «Культура», входящие в состав ВГТРК, общероссийские федеральные телеканалы и историко-биографический телеканал «Время».

Как ведущий коммерческий канал «Первый» ориентирован на широкую аудиторию с акцентом на развлечения. Портреты часто посвящены знаменитостям шоу-бизнеса, политикам, спортсменам или историческим фигурам в легком, увлекательном формате. Герои – звезды поп-культуры, актеры, певцы. Практически ни одна звезда отечественного кинематографа, как ушедшая, так и ныне живущая, не осталась без внимания «Первого канала», чья фильмография включает масштабную галерею портретов выдающихся деятелей культуры. Режиссёры обязательно вставят один, а то и несколько эпизодов личной жизни героя, сделают акцент на его ошибках прошлого, расскажут, кто кого любил, кто кому изменил и так далее, делая упор на том, что это обязательно должно быть интересно зрителю. Очень часто в фильмах появляются такие факты, которые, наоборот, не раскрывают личность с положительной стороны, усугубляя внутренний конфликт героя и усиливая кульминацию самого фильма.

Фильмы-портреты «Первого», как правило, созданы в динамичном, постановочном стиле. Их создатели используют высокобюджетные рекон-

струкции, музыкальные вставки, интервью с друзьями/коллегами и элементы шоу (гостевые звезды, спецэффекты). Циклы вроде «Жизнь замечательных людей» или биографические спецвыпуски смешивают факты с развлекательными элементами, чтобы удерживать внимание зрителей. Особенность – коммерческий подход: больше зрелищности, меньше глубины, с возможными упрощениями для рейтинга. Продукция данного типа ориентирована на массовую аудиторию, для которой характерен запрос на облегченный контент рекреационного характера. Стратегия дистрибуции предполагает размещение в наиболее рейтинговые телевизионные слои, преимущественно в эфирные окна выходного дня. Значительная часть релизов программным образом привязывается к социально значимым календарным датам, либо к актуальным событиям, обладающим повышенным медийным резонансом.

Программная политика российских государственных телеканалов «Россия 1» и «Культура» в сфере документального кинематографа ориентирована на реализацию просветительской и патриотической функций. В рамках данной стратегии жанр фильма-портрета развивается как документальная биография, репрезентирующая жизненные пути ключевых персон, чья деятельность оказала определяющее влияние на формирование исторического, культурного и общественного дискурса в национальном и мировом масштабе. Эти фильмы сочетают архивные материалы, интервью и нарратив, но различаются по тематике и подходу. «Россия 1» акцентирует патриотизм и историческую значимость, в то время как Культура подчеркивает культурно-интеллектуальное наследие.

Канал «Россия 1» ориентирован на укрепление национальной идентичности и создает образ «героев нации» – известных политиков, военных, ученых, чьи биографии являются примером служения стране. Фильмы-портреты часто посвящены героям, символизирующим российскую мощь, подвиги и преодоление трудностей. Эти документальные проекты, выходящие часто к государственным праздникам, используют драматические приемы, архивные кадры и реконструкции, чтобы показать личность как часть великой истории. Такой подход, сочетающий факты с определенной идеализацией, ориентирован на широкую аудиторию и укрепление национального самосознания.

Программная стратегия канала ориентирована на широкую целевую аудиторию, проявляющую устойчивый интерес к исторической и актуальной общественно-политической повесткам. Выпуск документальных про-

ектов синхронизирован с ключевыми календарными датами национального значения, что обеспечивает их повышенную социальную значимость. Для этих фильмов характерно поучительное повествование, где исторические факты всегда служат определённой идее, а исторические персоналии, как в случае с портретом И. В. Сталина в проекте «Исторические хроники» или биографией В. П. Чкалова, проецируются через призму значительных национальных достижений, что выражается в тщательном отборе информации и сознательном возвеличивании образа, тем самым создаётся баланс между фактами и пропагандистским посылом, иногда идеализирующий героев. Героями фильмов-портретов на телеканале «Россия 1» стали такие военные личности, как Константин Рокоссовский, Адмирал Кузнецов, генерал Дроздов, большой список исторических деятелей: Михаил Ломоносов, Пётр 1, Сергей Шойгу и многие другие. Есть кумиры из сферы искусства, такие как Светлана Светличная, Анна Ахматова.

Особенность фильмов-портретов на телеканале «Культура» состоит в специализации на деятелях искусства, литературы и науки, на «культурных иконах с интеллектуальным уклоном». Удерживая культурно-интеллектуальный фокус внимания, эти документальные проекты раскрывают творческий процесс, влияние на культуру и личный мир героя. Герои – писатели, композиторы, художники, актеры, например, Александр Пушкин, Дмитрий Шостакович, Андрей Тарковский и многие другие. Создатели этих фильмов зачастую используют аналитический и эстетический подходы, больше внимания уделяют деталям творчества, цитатам, произведениям, используют экспертные интервью, редкие архивы и минималистичный монтаж, чтобы подчеркнуть глубину самой личности.

Программная политика телеканала «Культура» в сфере документального портрета ориентирована на аудиторию, обладающую высокой культурной компетенцией и устойчивым интересом к интеллектуальному контенту. Проекты, размещаемые преимущественно в вечернем эфире, характеризуются выраженной просветительской направленностью. В качестве репрезентативных примеров можно рассмотреть биографию Анны Ахматовой, где акцент смещен на анализ поэтического творчества в контексте исторической эпохи, или портрет Сергея Эйзенштейна, посвященный исследованию его кинематографического наследия. Ключевой особенностью подобных картин является комплексное рассмотрение личности через призму культурного контекста, что предполагает глубокий анализ творческих нюансов при минимальной идеологической нагрузке,

но с безусловным признанием значимости вклада персоналии в отечественную и мировую культуру.

Телеканал «Время» выпускает цикл фильмов-портретов «Свой взгляд». Идея программы заключалась в том, чтобы средствами телевидения создать галерею портретов людей не столь знаменитых и известных, молодых и пожилых, представителей самых разных профессий и увлечений. Среди персонажей были доярки, плотники, кондукторы, почтальоны, земские врачи и те, кого Василий Шукшин называл «странные люди».

С точки зрения методологии создания, документальные фильмы-портреты можно классифицировать по степени присутствия автора в нарративе. Первый тип предполагает дистанцированную позицию автора, чья работа ограничивается функциями куратора и сценариста – отбором и структурированием архивных материалов, без прямого личного взаимодействия с персонажем в кадре. Подобный подход становится методологической необходимостью в случаях физической недоступности героя (смерть, невозможность съемок) или при сознательном выборе режиссером позиции внешнего наблюдателя, что позволяет создать более объективированный, хотя и лишенный непосредственности, образ.

Второй тип документальных портретов отличается активным включением режиссера в структуру фильма. В данном случае автор не остается за кадром, а становится полноправным участником повествования, непосредственно взаимодействуя с героем и демонстрируя зрителю собственный исследовательский путь. Такой подход позволяет создать эффект совместного проживания и осмысления материала, где процесс съемки становится частью содержания. Режиссер выступает не просто как наблюдатель, а как проводник, чьи личные открытия и реакции формируют эмоциональную канву произведения. Этот метод особенно эффективен при работе с живыми героями, готовыми к открытому диалогу и совместному творческому поиску.

Именно этот, авторско-исследовательский подход, находит свое органичное воплощение в цикле фильмов «Свой взгляд» телеканала «Время». В череде героев проекта особое место занимают личности, чей артистизм и уникальность буквально притягивают к экрану. Зрительский интерес к фильмам о поэте и прозаике Ларисе Васильевой, эрудите Александре Эдигере, авторе «высокой русской кухни» Анатолии Комме, стояре Михаиле Горбункове во многом обусловлен не только их профессиональными достижениями, но и тем, как режиссер, становясь со-исследователем, раскрывает их яркую индивидуальность через живой, не-

посредственный диалог. Не менее важно и то, насколько герой понятен и интересен непосредственно автору фильма: «В портретном образе героя отражается не только модель, но и сам художник... модель портрета оказывается в известной степени поводом, средством, материалом, через который и с помощью которого художник выражает себя», – пишет в своём монументальном труде «Монтаж аттракционов» С. М. Эйзенштейн [5]. Поэтому у различных режиссеров получаются разные портреты, хотя предмет изображения один и тот же. Подтверждение этого правила неожиданно проявилось при создании фильма о художнике Владимире Любарове. Параллельно с программой «Свой взгляд» фильм-портрет о нем снимал телеканал «Культура». Оба фильма вышли в эфир с разницей в несколько дней. Сам Любаров, посмотрев их, с удивлением констатировал, что увидел себя в этих портретах очень разным. В одном случае он предстал ироничным, скромным и органичным на фоне жизни деревни «Перемилово», которую так любит и воспекает в своих картинах. В другом случае – новой медийной фигурой в среде современных художников. Однако во втором фильме он не обнаружил той «перемиловской» атмосферы, которая и оказывает основное влияние на его творчество [3].

Проведенный анализ позволяет констатировать, что произведения, формально относящиеся к единому жанру документального фильма-портрета, демонстрируют принципиальные различия в своей художественной и концептуальной организации, определяются спецификой производящей структуры. Идентичность канала-вещателя, его идеологическая и программная политика, наряду с индивидуальным авторским стилем и творческим методом режиссера-документалиста, выступают системообразующими факторами в формировании итогового образа произведения. Таким образом, каждый фильм-портрет существует не только как отражение своего героя, но и как отражение ценности и творческий подход своих создателей, что подтверждает тезис о жанре как о гибкой системе, а не жестко заданной форме.

В контексте современных тенденций отражения личности в документальном кинематографе наблюдается активная интеграция цифровых технологий, трансформирующая традиционные подходы к созданию портретного образа. Ключевыми инструментами становятся погружающие реконструкции, где компьютерная графика используется не как иллюстративный элемент, а как нарративный инструмент, динамически воссоздающий исторический контекст и ключевые события жизни героя. Это позволяет преодолеть статичность архивного материала, визуализируя

прошлое как развивающееся действие, что особенно ярко проявляется в биографических проектах о значимых исторических фигурах. В качестве примера технологической трансформации жанра можно рассмотреть проект «Первого канала» «Гагарин. Человек, сошедший с небес», созданный к 90-летию первого космонавта. Структура фильма построена на синтезе традиционных архивных хроник и современных визуальных решений – стилистики комиксов и компьютерной анимации. Данный подход выполняет не просто декоративную, а компенсаторную и смыслообразующую функцию: он позволяет реконструировать недостающие элементы исторического повествования, создавая целостное и эмоционально насыщенное представление о личности героя. Этот метод демонстрирует, как цифровые технологии становятся полноценным инструментом интерпретации истории, расширяя языковые возможности документального кинематографа.

Параллельно развитие технологий съемки – использование формата 4К, аэросъемки с дронов и мобильных камер – формирует эффект присутствия, достигаемый через гиперреалистичное изображение и нестандартные ракурсы. Данный подход, наиболее выраженный в портретах спортсменов или представителей экстремальных профессий, способствует эмоциональному вовлечению зрителя, стирая границу между наблюдением и соучастием. Однако технологический прогресс порождает и методологическую дилемму: стремление к кинематографичности образа неизбежно вступает в противоречие с документальной природой жанра, создавая риск подмены аутентичности зрелищностью, когда визуальные эффекты начинают доминировать над фактографической основой.

В рамках современной тенденции к психологизмам документального портрета акцент смещается с внешних достижений героя на его внутренний мир, что достигается через глубокий анализ эмоций, личных кризисов и поисков, раскрываемых посредством откровенных интервью, дневниковых записей и архивных аудиоматериалов. Такой подход, намеренно избегающий идеализации, демонстрирует личность в её человеческой многогранности – со слабостями, ошибками и внутренними противоречиями, что дополнительно усиливается за счёт включения полифонии голосов: мнений близких, критиков и оппонентов, создающих стереоскопический и лишённый однозначности образ. Подобная стратегия репрезентации, отказывающаяся от создания иконического изображения в пользу аутентичности, позволяет зрителю не только наблюдать, но и эмоционально соотносить себя с героем, порождая тем самым глубокий эмпатический отклик и усиливая эффект сопричастности.

Современная трансформация жанра фильма-портрета характеризуется активной интеграцией интерактивных и мультимедийных форматов, что принципиально меняет способы взаимодействия зрителя с контентом. Ключевыми проявлениями этой тенденции выступают сериализация произведений, их адаптация для онлайн-платформ (RuTube, кино-сервисы) и обогащение дополнительными функциональными элементами – интерактивными голосованиями, комментариями и архивными материалами, превращающими пассивного зрителя в соучастника нарратива. Одновременно в структуру портретов включается пользовательский контент из социальных сетей, что позволяет реконструировать образ современных героев – например, инфлюенсеров – через призму цифровой повседневности. Однако медиатизация жанра порождает и новые вызовы. Стремление сделать контент популярным и угодить алгоритмам соцсетей часто приводит к тому, что развлекательная часть становится важнее смысла, а в отдельных случаях – к использованию спорных методов, таких как фейковые реконструкции, вызывающие критику за манипуляцию фактами. Таким образом, современный документальный портрет балансирует между двумя полюсами: с одной стороны, он демократизирует образ героя, делая его эмоционально ближе аудитории, а с другой – вынужден постоянно находить равновесие между образовательной миссией и логикой медийного потребления.

Эволюция жанра документального фильма-портрета прошла путь от дидактичного «официального образа», создававшегося в логике летописца и часто служившего целям пропаганды или создания канона, через эстетику «прямого кино» 1960-х, стремившегося к объективному наблюдению и «правде момента», к ключевому повороту – осознанию субъективности и интерпретации как главного метода. Современный портрет окончательно отказался от претензии на единственно верную биографию, превратившись в сложноустроенное авторское исследование, где режиссер выступает одновременно художником и аналитиком, конструируя образ героя через драматургию, визуальную метафору и работу с архивом. Этот образ теперь понимается не как фиксация сущности, а как призма, через которую рассматриваются универсальные социальные и житейские проблемы, а сам герой важен ровно настолько, насколько его частная история отвечает на актуальные запросы времени, будь то кризис идентичности, поиск аутентичности или травма коллективной памяти.

Сегодня жанр документального портрета переживает значительный подъем и демократизацию, став одним из самых востребованных и гибких форматов. Его популярность объясняется смещением зрительского интереса от глобальных повесток к «человеческому измерению» – историям частных лиц, чьи личные драмы, творческие поиски или экзистенциальные конфликты оказываются релевантными для широкой аудитории. Бум стриминговых платформ (таких, как «Кинопоиск» «VK Видео») создал устойчивый коммерческий спрос на качественные «портреты» знаковых фигур и неординарных людей, в то время как соцсети и онлайн-сервисы культивируют запрос на аутентичность, который жанр успешно удовлетворяет, предлагая глубокое, художественно осмысленное погружение в личность. Таким образом, из нишевого артхаусного направления портрет превратился в важный, востребованный продукт, существующий в симбиозе с телевизионными циклами, фестивалями и цифровыми медиа, и остаётся актуальным как инструмент осмысления сложной человеческой природы в быстро меняющемся мире.

Литература

1. Алексеева Л. К. Портрет в документалистике: аудиовизуальные средства художественной выразительности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – СПб., 2016. – 19 с.
2. Бабенко В. А. Портретный очерк в документальной телепублицистике: этапы развития и причины трансформации жанра // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2018. – № 1(27). – С. 57–62.
3. Голото Л. Л. Фильм-портрет: специфика работы режиссера // Вестник электронных и печатных СМИ. – 2014. – № 20. – С. 119–127.
4. Трофимова А. Б. Режиссура документального фильма-портрета [Электронный ресурс] // Interactive plus. – 2024. – № 3. – С. 1–6. – URL: <https://interactive-plus.ru> (дата обращения: 12.11.2025).
5. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2.

УДК 005.963.2

НАСТАВНИЧЕСТВО В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Гаденов Сергей Сергеевич, заместитель директора, Томский государственный колледж культуры и искусств (г. Томск, РФ). E-mail: sergeygad@inbox.ru

В статье исследуется роль наставничества в колледжах культуры на направлениях, связанных с экранным искусством как явления, обусловленного необходимостью развития личности, перечисляются варианты форм наставничества, его основные цели и задачи. В результате обоснована важность наставничества как социального феномена в контексте решения проблем в сфере экранных искусств.

Ключевые слова: наставничество, педагог, экранные искусства, творческие навыки.

MENTORSHIP IN SCREEN ARTS

Gadenov Sergey Sergeevich, Deputy Director, Tomsk State College of Culture and Arts (Tomsk, Russian Federation). E-mail: sergeygad@inbox.ru

The article examines the role of mentorship at colleges of culture on specialities related to screen art as a phenomenon connected with the need for development of person; also, the author enumerates the options for mentorship forms, its main goals and objectives. As a result, the author substantiates the importance of mentorship as a social phenomenon in the context of solving problems in the field of screen arts.

Keywords: mentorship, teacher, screen arts, creative skills.

Формализованная система наставничества в Губернаторском колледже действует последние шесть лет, однако практика такой деятельности значительно древнее. Наличие специального положения о наставничестве и списка соответствующих лиц свидетельствует о стремлении руководства колледжа к созданию полноценной инфраструктуры наставничества, способствующей повышению качества образовательного процесса.

Разнообразие форм наставничества включает четыре базовых варианта:

Педагог → Ученик: традиционная форма, где преподаватель передает знания учащимся.

Педагог → Педагог: взаимодействие между коллегами, позволяющее обмениваться опытом и повышать квалификацию.

Ученик → Ученик: самостоятельная помощь учащихся друг другу, развивающая лидерские способности и навыки коммуникации.

Работодатель → Стажёр: подготовка будущих профессионалов в реальных рабочих условиях.

Каждая из перечисленных форм способна эффективно функционировать в любой образовательной структуре, обеспечивая повышение квалификации всех субъектов образовательного процесса.

История показывает, что наставничество возникло задолго до письменных свидетельств и сохранило своё значение вплоть до современности. Первобытные общины использовали примитивные формы наставничества для передачи жизненно важных навыков, таких как распознавание растений и охота. Формализованные процедуры, включая ритуалы посвящения, заложили основу возрастных традиций и социальной интеграции членов племени. Эти исторические примеры демонстрируют ключевое значение наставничества как универсального механизма трансляции знаний и культурных ценностей.

Процесс изучения экранных и визуальных искусств предполагает глубокое погружение в сферу художественных образов, техник съемки и монтажных приемов. Поскольку сфера требует высокого уровня творческих навыков и понимания культурного контекста, наличие наставника приобретает особую важность. Основная цель наставничества заключается в предоставлении качественной менторской поддержки студентам, занимающимся исследованием экранных искусств.

Это достигается путем передачи уникальных знаний и личного опыта, накопленного преподавателем. Такая передача знаний служит основой для расширения творческого кругозора и приобретения необходимых профессиональных навыков. Важнейшие задачи наставничества включают:

- Способствование раскрытию художественного потенциала каждого студента.
- Повышение уровня теоретической и практической подготовки.
- Укрепление связей между наукой и практическим творчеством.
- Поддержка разработки оригинальных подходов и идей в создании фильмов и телевизионных передач [1].

Современные реалии показывают невозможность самостоятельного овладения необходимыми знаниями и навыками без посредничества наставников. Этот факт обусловлен возрастающими требованиями к качеству образования и динамичным характером социально-экономического развития. Следовательно, наставничество остается необходимым элементом формирования профессиональных качеств.

Современное наставничество характеризуется преимущественно индивидуальным подходом, ориентированным на персональную взаимо-

связь наставника и подопечного. Однако различают две ключевые разновидности взаимоотношений:

- Неформальное наставничество, которое развивается естественным путем и обладает высоким потенциалом эффективности.
- Формальное наставничество, представляющее собой организованную и регулируемую структуру, направленную на достижение конкретных целей.

При всей важности нематериальных факторов мотивации, таких как чувство признания и удовлетворенности трудом, значимость материального стимулирования трудно переоценить. Эффективная система вознаграждения, включающая премии и льготы, играет существенную роль в привлечении и удержании талантливых наставников. Например, улучшенные рабочие условия и оборудование способствуют формированию позитивного имиджа учреждения и повышают престиж профессии преподавателя.

Особое внимание заслуживает проблема выбора подходящей категории обучающихся для включения в программы наставничества. Опыт показывает, что успешные проекты нацелены на высокопотенциальных студентов, испытывающих недостаток внимания на стандартных групповых занятиях. Индивидуальный подход позволяет таким студентам получать специализированную помощь, необходимую для раскрытия их способностей.

Причины низких академических достижений многообразны и включают социальные факторы, медицинские показания и когнитивные ограничения. Особенное внимание заслуживают учащиеся из социально уязвимых слоев населения, лица с ограниченными возможностями здоровья и особыми потребностями в обучении. Основной задачей наставника в данном случае является содействие социализации таких учеников внутри учебного коллектива, одновременно повышая их профессиональные компетенции до среднестатистического уровня группы [2].

Работа с учениками, имеющими трудности в освоении учебной программы, предъявляет повышенные требования к эмоциональной устойчивости и временной занятости наставника.

Эффективность наставнического процесса напрямую связана с квалификационными характеристиками самих наставников. Объективные причины невозможности исполнения обязанностей наставника связаны с низким уровнем педагогического опыта, отсутствием личных амбиций и нежеланием заниматься деятельностью сверх установленной нормы ча-

сов. Субъективные препятствия могут включать простую лень или отсутствие желания активно взаимодействовать с подопечными. Решение заключается в добровольном согласии потенциальных наставников принять участие в программе, что обеспечит максимальную отдачу и минимизирует риск возникновения конфликтов.

Основная цель наставничества состоит в формировании гармонично развитой личности студента, готового адаптироваться к новым условиям социальной среды. Помимо передачи профессиональных знаний, наставник делится личным опытом и мудростью, оказывая значительное влияние на нравственное и культурное развитие ученика. Формируется особая атмосфера доверия и сотрудничества, которая способствует укреплению эмоциональной близости между участниками процесса.

Второстепенная, но не менее важная задача – повышение профессионального уровня обучающегося. Данная составляющая включает регулярное проведение индивидуальных консультаций, обсуждение учебных материалов и совместную разработку плана дальнейшего карьерного роста. Важно осознавать, что наставник не обязан владеть всеми аспектами изучаемой дисциплины, однако должен помогать находить альтернативные источники информации и развивать критическое мышление [3].

Воспитательные цели наставничества заключаются в передаче этических стандартов поведения и ответственности. Особое внимание уделяется формированию гражданского сознания, инициативности и готовности брать на себя обязательства. Деятельность наставника оказывает огромное влияние на формирование зрелых лидеров будущего поколения.

Последняя задача наставничества связана с определением дальнейших жизненных ориентиров подопечного. Правильно подобранный наставник содействует выбору подходящего учебного заведения, определению специальности и принятию решений относительно последующего трудоустройства. Его советы помогают избежать ошибок и выбрать оптимальный путь развития.

Наставнический процесс базируется на трех ключевых принципах: постепенной адаптации, поэтапного наращивания компетенций и обеспечении обратной связи. Через установление комфортного контакта и принятие трудностей формируются условия для устойчивого роста ученика. Важнейшую роль играет способность наставника мотивировать подопечного преодолевать возникающие барьеры и уверенно продвигаться вперед.

Привлечение к процессу наставничества волонтеров и молодых учителей способствует распространению положительного опыта. Регу-

лярное обновление программного обеспечения, повышение доступности дистанционных курсов и создание интерактивных платформ поддерживают развитие профессиональной сети наставников и обеспечивают высокую степень вовлечения обучающихся.

Методологическая основа наставничества охватывает широкий спектр способов взаимодействия между наставником и студентом. Одной из важнейших форм является индивидуальное наставничество, при котором опытные мастера оказывают прямую поддержку каждому участнику проекта. Это создает благоприятные условия для развития уникального стиля и подхода к искусству.

Другая форма наставничества – совместное исследование, когда студенты объединяются в творческие команды под руководством признанных мастеров индустрии. Такие мероприятия предоставляют возможности для активного обмена опытом и совместного преодоления возникающих препятствий.

Помимо этого, широко применяется метод прямого наблюдения и подражания, позволяющий студентам учиться непосредственно у наставника, наблюдая за ходом работы над фильмом или проектом. Преподаватели используют разнообразные методики, такие как семинары, воркшопы и лабораторные упражнения для освоения практических навыков и знаний [4].

На основании анализа исторического контекста и актуальных тенденций в сфере образования можно заключить, что институт наставничества является неотъемлемой частью качественного образовательного процесса. Современные подходы позволяют создать эффективные механизмы наставничества, направленные на максимальное использование потенциала каждого участника образовательного процесса. Дальнейшее изучение и внедрение инновационных методик наставничества способно существенно повлиять на эффективность и конкурентоспособность образовательных учреждений.

Наставничество выступает ключевым инструментом в формировании творческих кадров, работающих в сфере экранных и визуальных искусств. Процесс переноса знаний и опыта, осуществляемый наставниками, укрепляет профессиональные навыки студентов, открывает новые горизонты творчества и способствует росту качественных характеристик отечественной кино- и телепродукции. Наставничество продолжает оставаться актуальным методом подготовки будущих поколений режиссеров,

операторов и продюсеров, чьи работы будут определять облик отечественного и международного экранного искусства.

Литература

1. Миллиардов А. Искусство наставничества. Как делиться знаниями и вдохновлять [Электронный ресурс] // Литрес: сайт, 2025. – 90 с.
2. Бочарова Ю. Ю. Методология формирования коллективного субъекта наставничества в системе «университет-школа» [Электронный ресурс] // Наставничество в образовании: культура, идеи, технологии: Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. Часть 1 / Уральский государственный педагогический университет; гл. ред. Г. А. Кругликова. – Екатеринбург: [б. и.], 2023. – С. 45–50. – 1 CD-ROM.
3. Злотникова Т. С. Наставничество в искусстве: актуальный смысл культурной традиции // Культурологический альманах. – 2025. – № 2. – С. 90–96.
4. Рябова Л. В. Феномен учителя жизни: Филос.-культуролог. анализ: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11. – Ростов н/Д., 1995. – 243 с.

УДК 008:791.6

РЕАЛИТИ-ШОУ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН. ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АУДИТОРИЮ

Виноградова Светлана Александровна, доцент кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lanagradovala@yandex.ru

Гарин Иван Олегович, студент 4-го курса кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: garin.rabota.media@yandex.ru

В статье рассматривается жанр реалити-шоу как одного из наиболее динамично развивающихся направлений современного телевидения. Анализируется историческое становление жанра, начиная с его первых форматов и до современных вариаций, представленных на различных телеканалах. Особое внимание уделяется визуальным стратегиям, используемым в реалити-шоу для усиления эмоционального воздействия на зри-

теля и формирования высокой степени вовлеченности аудитории. Цель данной статьи – рассмотреть эволюцию реалити-шоу, выявить ключевые моменты и тенденции в его развитии, а также проанализировать, как социальные и культурные изменения влияли на его формирование; исследовать визуальные и нарративные техники, используемые в реалити-шоу для создания эффекта реальности и вовлечения зрителей, а также понять, как эти стратегии способствуют формированию эмоциональной связи с аудиторией. Представленный материал может быть полезен для специалистов в области медиазнаний, культурологии и социологии, а также для практиков телевизионной индустрии.

Ключевые слова: телевидение, телеканал, жанр, зритель, шоу.

REALITY SHOW AS A CULTURAL PHENOMENON. VISUAL STRATEGIES FOR INFLUENCING THE AUDIENCE

Vinogradova Svetlana Aleksandrovna, Associate Professor, Department of Photo and Video Creativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lanagradova@yandex.ru

Garin Ivan Olegovich, the 4th year student, Department of Photo and Video Creativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: garin.rabota.media@yandex.ru

The article examines the genre of reality show as one of the most dynamically developing areas of modern television. The authors analyze historical formation of the genre, starting from its first formats and up to modern variations presented on various TV channels. Also, the authors pay special attention to the visual strategies used in reality shows to enhance the emotional impact on the viewer and create a high degree of audience engagement. The purpose of the article is to examine the evolution of reality show, identify key points and trends in its development, and analyze how social and cultural changes influenced its formation; explore the visual and narrative techniques used in reality show to create a reality effect and engage viewers, and understand how these strategies contribute to forming an emotional connection with the audience. The authors note that the presented material may be useful for specialists in the field of media studies, cultural studies and sociology, as well as for practitioners of the television industry.

Keywords: television, TV channel, genre, viewer, show.

Первое в истории телевидения реалити-шоу появилось на экранах американцев в 1948 году. Называлось оно «Скрытая камера» (Candid Camera). Зрителям демонстрировались ролики, отображающие реакции людей на неожиданные ситуации. Это самый старый жанр, теперь он может восприниматься как своего рода классика [4, с. 7].

В последние десятилетия жанр реалити-шоу стремительно развивается и занимает всё более значимое место в телевизионном пространстве по всему миру. Этот феномен обусловлен не только высокой степенью вовлечённости аудитории, но и способностью реалити-шоу быстро адаптироваться к меняющимся культурным и социальным трендам. Реалити-шоу нацелены не только на развлечение целевой аудитории, но и претендуют на формирование определенных ценностей, установок, стереотипов мышления и поведения в обществе, особенно среди молодежи. Фактически реалити-шоу формируют сегодня определенный контекст, культуру общения, которая воспринимается культурой массовой и через СМИ в полном смысле этого слова «входит в каждый дом».

Реалити-шоу – это телевизионный формат, в котором участники попадают в различные ситуации и условия, специально сконструированные для них, и их повседневная жизнь или задания снимаются на камеру. В отличие от традиционных сериалов или фильмов, где сюжет и персонажи заранее прописаны, в реалити-шоу акцент делается на спонтанность и естественность реакций участников. Их основной признак – наблюдение за жизнью героев передачи в реальном времени, обращение к реальности во всех её проявлениях, начиная с участников и заканчивая декорациями.

Главная цель создателей реалити-шоу – максимально широкая аудитория. Поэтому участникам необходимо любыми способами привлечь внимание аудитории. Для этого герои прибегают к самым быстрым и действенным способам, таким как эпатаж, отрицание следования нравственным образцам культуры, строгой морали, культуре поведения. В первую очередь по этой причине участники реалити-шоу зачастую демонстрируют фривольное поведение, а их общению присущ жестокий сарказм (насмешки над другими, стремление возвыситься за счет унижения другого), бесконечные скандалы [6, с. 844].

В зависимости от того, на чём основано развитие действия в передаче, С. Акинфиев [1] подразделяет реалити-шоу на следующие группы:

Передачи первой группы: «Последний герой» («Первый канал», «ТВ-3»), «Дом-2» («ТНТ»), «Выживалити» («Пятница!»), «Выжить в Ду-

баи», «Выжить в Самарканде», «Звезды в Африке» («ТНТ») – эксплуатируют, прежде всего, человеческие инстинкты и эмоции, это передачи, построенные по принципу «отношения – конкурс – изгнание». Целью является не столько победа участника в каком-то конкретном соревновании или в проекте вообще, сколько проверка его умения «выжить», умения выстроить отношения с другими персонажами на протяжении всего цикла передач.

Реалити-шоу, объединённые во вторую группу, – это передачи, основанные на самореализации участников: «Фабрика звёзд» («Первый канал», «Муз-ТВ»), «Дом отдыха “Ягодка”», «Большие девочки» («Пятница!»). Внешняя атрибутика проекта такая же, как и в реалити первой группы: разница в том, что в программах второй группы вероятность победы или проигрыша героя зависит не только и не столько от его социального чутья, сколько от его умений. Отношения, хотя и являются важной составляющей проекта, уходят на второй план.

Третья группа – передачи, находящиеся на стыке реалити и шоу, передачи, которые нельзя назвать реалити-шоу в полном смысле этого слова, это разновидность реалити-телевидения. Это проекты, персонажи которых не живут вместе и не изолированы от общества. Суть передачи не в развитии взаимоотношений между ними, а именно в выявлении абсолютного победителя в своей сфере, которым может быть как отдельный человек («Битвы экстрасенсов», «Титаны» («ТНТ»)), так и команда («Сокровища императора» («ТНТ»), «Перехват» («НТВ»)).

Последняя, четвёртая группа реалити-шоу, внешне самая простая и незамысловатая, – это хроники, где камера просто фиксирует происходящее в зависимости от авторского замысла. Здесь нет соперничающих друг с другом участников, а временные и территориальные рамки определяются лишь главным героем, иногда единственным, который в ряде случаев является одновременно и ведущим. Ярким примером передачи этой группы служит реалити-шоу «Блондинка в шоколаде» («Муз-ТВ»), в центре которого Ксения Собчак откровенно снимала и показывала свою повседневную жизнь. Сюда также можно отнести такие проекты, в которых используются съёмки скрытой камерой или хоум-видео: «Сам себе режиссёр» («Россия»), «Видели видео», «Розыгрыш» («Первый канал»).

История реалити-шоу на российском телевидении началась с программы «Любовь с первого взгляда». В 1991 году компания «Игра-ТВ» приобрела лицензию у английской фирмы Action Time на производство

романтического шоу, адаптированного под российского зрителя. Программа выходила до 1999 года на «ОРТ» (сейчас «Первый канал»). Вели передачу Алла Волкова и Борис Крюк. Борис Крюк сейчас известен как ведущий легендарной телепередачи «Что? Где? Когда?». «Любовь с первого взгляда» успешно сочетала в себе элементы драмы, эмоций и романтики, что делало ее привлекательной для широкой аудитории и способствовало ее популярности на российском телевидении. Причин для процветания передачи было несколько:

1. Поиск настоящих чувств. Формат шоу сосредоточен на романтических отношениях и поиске любви, что всегда актуально. Зрители с интересом наблюдают за тем, как участники открывают свои сердца и ищут настоящую связь.

2. Эмоциональная вовлеченность. Участники шоу делятся своими переживаниями, что вызывает у зрителей сильные эмоции. Это создает ощущение близости и сопереживания, позволяя зрителям идентифицировать себя с героями.

3. Непредсказуемость. Каждый выпуск полон неожиданностей – зрители не могут предсказать, как будут развиваться события, и какие пары образуются. Это держит их в напряжении и вызывает искреннюю заинтересованность.

4. Разнообразие участников. В шоу участвуют люди с разными историями и судьбами, что позволяет аудитории увидеть разные аспекты любви и отношений. Это делает программу более многогранной и интересной.

5. Романтическая атмосфера. Шоу создает особую атмосферу, которая привлекает зрителей, желающих увидеть истории любви и счастливые моменты.

В 1996 году проект прекратил своё существование на «Первом канале», но похожие передачи стали выходить на «РТР» (до 1999 года) и «MTV Россия» (до 2011 года).

Но самым успешным среди первых российским реалити-шоу в период становления жанра на российском телевидении стал проект «За стеклом», стартовавший в октябре 2001 года на телеканале «ТВ-6» и положивший начало целой эпохе реалити-телевидения в стране. Продюсеры видели международный успех британского «Большого брата», но платить за права не хотели (спустя четыре года права все-таки выкупил канал «ТНТ») – пришлось создавать аналог. Трех девушек и трех парней поместили в пятикомнатную квартиру и изолировали от внешнего мира.

Им нельзя было выходить на улицу, смотреть телевизор, узнавать новости. Жилые помещения напичкали камерами и микрофонами, так что каждый шаг участников фиксировался. Рейтинги нового шоу били рекорды – его смотрели до 40 % всех телезрителей. Несколько раз в гости приходили звезды – в частности, Владимир Жириновский и Владимир Сорокин. Герои «За стеклом» ругались и нецензурно выражались, что вызывало гнев у православных активистов и поборников морали. О том, что формат реальности крайне вреден для психики участников, предупреждали психологи. Но зрителю нравилось смотреть на обычных людей, а нецензурная брань лишь в очередной раз доказывала – герои шоу похожи на тех, кто за ними наблюдает [3].

В ноябре 2001 года канал «ОРТ» начал показывать принципиально другое реалити-шоу – международный проект «Последний герой» (оригинальная франшиза принадлежит шведскому каналу SVT) – о приключениях на «необитаемом острове». Её первым ведущим стал Сергей Бодров младший. С третьего сезона неизвестных участников заменили на звезд шоу-бизнеса. Впоследствии формат «бери звезд и ставь в необычные условия» станет одним из главенствующих на российском телевидении. Конкуренция и борьба за выигрыш порождают конфликты, заговоры и расколы в племенах. Участники объединяются в альянсы, коалиции, настраивают других участников против неудобных им людей. За всем этим очень интересно наблюдать телезрителям, особенно когда их любимчики открываются с неведанной ранее стороны.

В приключении за выживание в нечеловеческих условиях приняли участие такие звёзды, как Владимир Пресняков (певец, музыкант), Лариса Вербицкая (телеведущая), актёры Ивар Калныньш, Марина Александрова, Елена Проклова, Александр Лыков, спортивный комментатор Виктор Гусев, Николай Дроздов (легенда российского телевидения), Жанна Фриске, Стас Пьеха и многие другие медийные личности, которые решились проверить себя, свои личностные качества в экстремальных условиях.

Почему звёзды соглашались участвовать? На это было несколько причин:

- Популярность шоу – проект был культовым в 2000-х.
- Пиар – возможность укрепить имидж или «перезагрузить» карьеру.
- Экстрим – вызов себе и проверка на прочность.
- Гонорары – участники получали солидные выплаты за съемки.

Премьера одиннадцатого сезона состоялась 29 июня 2024 года на телеканале «ТВ-3», в котором участники выживали на территории России в Республике Алтай. Производством проекта занималась компания «ВайТ Медиа». Ведущей нового сезона стала Ксения Бородина. А победителем этого сезона стал выпускник нашего вуза, который после окончания КемГИК ещё несколько лет работал режиссером концертных программ в институте культуры. Дмитрий прославился на всю страну как капитан команды КВН «Зелёный чемодан», ставшей победителем первого выпуска комедийного шоу «Лига городов» на канале «ТНТ». Он достойно проявил себя как участник легендарного реалити-шоу «Последний герой» и получил главный приз 10 миллионов рублей.

Вернемся в историю. В 2002 году на «Первом канале» вышло первое музыкальное реалити-шоу (и тоже сделанное по франшизе) – «Фабрика звёзд». Молодые и талантливые музыканты боролись за расположение продюсеров и любовь зрителей. В заглавной песне проекта вполне справедливо пелось, что если ты попал на телевидение, то автоматически становишься звездой. Важно, что «Фабрика» акцентировала внимание на жизни музыкантов и их отношениях друг с другом, сами выступления занимали не более четверти эфирного времени.

Зрителям дали возможность не только смотреть выступления начинающих знаменитостей, но и следить за их жизнью в ежедневных выпусках «Дневника звёздного дома». Всего было 10 сезонов. Большинство выпускников первых фабрик до сих пор остаются на плаву шоу-бизнеса, это группа «Фабрика», Полина Гагарина, Ирина Дубцова, Виктория Дайнеко и многие другие.

Положение дел с реалити-шоу на сегодняшний день. Основные телеканалы, которые традиционно выпускают реалити-шоу: «Первый канал», «ТНТ», «СТС», «Домашний», «Ю», «Пятница!», «НТВ». Лидером является канал «ТНТ». Только в 2024/25 году он выпускает в эфир такие проекты, как «Сокровища императора», «Титаны», «Экстрасенсы. Битва сильнейших», «Выжить в Самарканде», «Звездные танцы», «Большое переселение», «Первые на деревне», «Звезды в джунглях», «Игры без границ», «Вызов», «Место силы», «Невеста. Экстра любовь», «Выжить в Дубае» и другие.

На канале «ТНТ» реалити-шоу демонстрируют высокие рейтинги благодаря нескольким ключевым факторам:

1. *Уникальный формат*, в котором сочетаются интеллектуальные и физические испытания героев; экзотические локации (Китай, Индия,

Африка, Латинская Америка и другие); разнообразие участников (блогеры, актеры, спортсмены, обычные люди).

2. *Захватывающий контент*, в котором проявляются как физические, так и умственные способности участников во время испытаний; неожиданные повороты сюжета; жёсткая конкуренция между соперниками.

3. *Качественное производство*: профессиональная съемка, красочные локации, высокий уровень постановочной части – всё это делает проекты визуально эффектными и притягательными для зрителя.

4. *Факторы привлекательности для зрителей*: возможность наблюдать за людьми в непривычных условиях, где эксплуатируются базовые человеческие инстинкты – любопытство, потребность в эмоциях и социальном взаимодействии. Непривычные условия обнажают истинные черты участников, а монтаж превращает их жизнь в захватывающий «сериал», где зритель становится невидимым судьёй или соучастником. Драматизм ситуаций, не прописанный сценарием, элемент соревнования и интриги – всё это является обязательными факторами привлекательности реалити-шоу.

5. *Сильная команда создателей*. Профессиональные ведущие, опытная команда продюсеров, высококлассные видеооператоры, качественная техническая поддержка канала – основные факторы создания визуальной составляющей проектов.

Рассмотрим телеканал «Пятница!», общероссийский федеральный развлекательный телеканал, один из лидеров по производству реалити-шоу в России. За время своего существования канал выпустил десятки рейтинговых реалити-шоу и полностью изменил представление о том, каким может быть телевидение в России. Среди самых успешных проектов канала: «Выживалити», «Большие девочки», «Работяги», «Пацанки» (каждый сезон собирает около 10–11 млн просмотров только в Интернете), «Битва шефов», «Четыре свадьбы», «Дом отдыха "Ягодка"», «Молодые ножи», «Черный список», «Свадьба вслепую», «Мистер Х» и многие другие.

Особенности реалити-шоу на «Пятнице!»:

- Многоплатформенность – проекты развиваются не только на ТВ, но и в диджитал-пространстве. Это позволяет телеканалу «Пятница!» охватывать максимально широкую аудиторию и обеспечивать доступ к своему контенту через различные устройства и каналы распространения.

- Создание тематических сообществ вокруг каждого проекта.

- Активное использование социальных сетей для продвижения.
- Фокус на различных направлениях: еда, путешествия, любовь.
- Поддерживает активное взаимодействие с аудиторией.

«Пятница!» создает оригинальные форматы, а не просто копирует зарубежные шоу, развивает проекты в различных медиапространствах (RuTube, Telegram) и регулярно запускает новые сезоны успешных проектов. Благодаря всему этому телеканал занимает высокие позиции в рейтинге самых цитируемых СМИ в категории лайфстайла, что подтверждает популярность и влияние их реалити-шоу на российскую аудиторию.

Итак, реалити-шоу действительно становится одним из самых популярных жанров на телевидении, и этому есть несколько важных причин.

1. Эмоциональная связь и вовлеченность. Зрители могут легко идентифицировать себя с участниками, их переживаниями и эмоциями. Это создает ощущение близости и вовлеченности. Реалити-шоу демонстрирует неподдельные, искренние эмоции участников. Зрители могут «примерить на себя» различные жизненные ситуации, они получают возможность пережить эмоции, которых им может не хватать в повседневной жизни. Формат позволяет переживать весь спектр чувств через экран. Искренность происходящего создает эмоциональную связь со зрителями. Причина успеха реалити-шоу часто совпадает с причиной успеха сериалов и фильмов. Механизм реалити-шоу тот же, что используется в фикшн-проектах. Все дело в героях, которых зритель полюбил, которым он может сопереживать, которые находятся в развитии. И это всегда развитие личности. Реалити-шоу дает совершенно другую – поразительную – меру идентификации зрителей с персонажами. Развитие темы в реальном времени – вот что притягивает в реалити-шоу [5, с. 52–53].

2. Человеческое любопытство. Реалити дает возможность заглянуть в частную жизнь других людей. Камеры следят за участниками 24/7, и зрители могут наблюдать за людьми в разных ситуациях: как в лучшие, так и в худшие моменты. Здесь же может проявляться так называемый «Эффект испанского стыда», когда наблюдение за неловкими ситуациями других людей создаёт возможность сравнивать себя с участниками и чувствовать себя лучше, тем самым повышая собственную самооценку через контраст.

3. Захватывающая драматургия, интрига, непредсказуемость событий. Реалити-шоу часто наполнены неожиданными поворотами и драмами, что делает их интересными для зрителей. Никто не знает, как будут развиваться события! Формат отвечает на провокационный вопрос «А что

если...?», и зрителей захватывает процесс и желание узнать результат эксперимента.

4. *Разнообразие форматов.* Существует множество видов реалити-шоу: от кулинарных соревнований до шоу о моде и отношениях. Это позволяет привлечь разные аудитории.

5. *Социальный аспект.* Наблюдая за сложностями жизни участников шоу от серии к серии, у зрителей формируется привязанность к ним. Регулярное следование за развитием сюжета создает ощущение причастности. Герои проекта становятся своеобразными «виртуальными друзьями», особенно для одиноких людей, реалити-шоу создает ощущение социальной связи.

6. *Социальные сети.* Участники реалити-шоу становятся популярными в социальных сетях, что создает дополнительный интерес к шоу. Зрители следят за их жизнью и обсуждают их поступки. Создаются онлайн-сообщества вокруг популярных шоу. Практически каждый проект имеет своих фанатов и почитателей. У них есть возможность обсуждать увиденное с другими зрителями и формировать общий культурный контекст.

7. *Отражение общества, социальное «зеркало».* Реалити-шоу часто поднимают актуальные социальные темы, что позволяет зрителям задумываться о важных вопросах, таких как дружба, любовь, конкуренция и личные отношения. Проект предлагает для своей зрительской аудитории отражение актуальных общественных тенденций, демонстрация различных жизненных стратегий и возможность увидеть разные модели поведения в схожих ситуациях.

8. *Доступность контента.* Наличие множества платформ для просмотра позволяет зрителям выбирать интересующий формат и следить за событиями проекта в удобное время.

9. *Терапевтический эффект.* Отвлечение от собственных проблем через наблюдение за чужими, возможность «выпустить пар» через эмоции, переживаемые вместе с героями, позволяют зрителю получить эмоциональную разрядку. Погружаясь в виртуальную реальность таких шоу, человек получает возможность искусственным путем пережить всю гамму чувств и эмоций, демонстрируемых на экране. Следовательно, просмотр реалити-шоу приобретает для многих практическую значимость, удовлетворяя некоторые потребности [2, с. 30]. Поэтому не случайно самые популярные и яркие проекты этого жанра всегда стоят в сетке вещания в прайм-тайм.

Эти факторы в совокупности создают мощный механизм привлечения и удержания аудитории, что делает реалити-шоу одним из самых успешных телевизионных форматов на сегодняшний день.

Визуальные стратегии воздействия на зрителя в реалити-шоу.
Определим основные из них.

1. *Интерьер и декорации.* Профессиональная качественная съемка в экзотических локациях, оформление пространства, где происходят события, влияют на визуальное восприятие. Телеканалы «ТНТ» и «Пятница!» используют весь мир как огромную съемочную площадку, делая само путешествие и знакомство с культурой страны чуть ли не главным героем своих шоу. Отчётливо это проявилось при создании проекта канала «ТНТ» «Сокровища императора», где Китайский город Ханчжоу и провинция Хэнань стали, в прямом смысле, главными героями проекта, в котором участники проявляли свои способности коммуникации и ориентации в пространстве. Использование экзотических локаций создаёт ощущение приключения и уникальности. В объективе камер – Таиланд, Китай, Дубай, Самарканд, Африка, Колумбия, не говоря уже о курортах Краснодарского края.

2. *Образ ведущего.* Ведущие проектов – это обязательно звезды шоу бизнеса. Михаил Галустян, Ольга Бузова уже давно незаменимые лица самых популярных проектов канала «ТНТ». Этери Тутберидзе – заслуженный тренер России по фигурному катанию, ведущая реалити-шоу «Большие девочки» на телеканале «Пятница!». Для неё это первый опыт работы телеведущей, и, судя по рейтингу проекта, достаточно успешный. Несмотря на то, что Константин Ивлев пришёл на ТВ, как говорится, «из народа», он мгновенно стал популярным благодаря образу, который он создал на экране. До него на ТВ кулинарные шоу вели в основном галантные шефы в белых кителях (как Анатолий Комм или Юрий Рожков). Ивлев занял противоположную, свободную нишу «шефа-бунтаря», «повара из народа». Это был гениальный ход, позволивший ему привлечь огромную аудиторию, которая не интересовалась «высокой» кухней. Стиль Константина Ивлева – это удачный сплав его реальной личности, профессионального опыта и телевизионной стратегии. Он создал уникальный амплуа «шефа-антигероя», который, с одной стороны, шокирует и провоцирует, а с другой – остается профессионалом, чье мнение уважают в индустрии. Это сделало его не просто телезвездой, а культурным феноменом, который изменил представление о шеф-поваре в массовом сознании россиян.

3. *Использование постшоу-интервью* – это форма обратной связи от участника, в которой он выражает свою версию событий (иногда не совпадающую с продемонстрированными), для того чтобы зритель мог наблюдать за происходящим с точки зрения участника. Также это создаёт эффект полноты картины, показанные события подкрепляются объяснениями и позволяют в некоторой мере прокомментировать ситуацию, свои/чужие действия и обстановку в целом.

4. *Цветовая палитра*. Использование ярких и насыщенных цветов может создать определенное настроение. Например, теплые тона могут вызывать у зрителя чувство уюта и радости, в то время как холодные тона – передавать драматизм или напряжение.

5. *Кадровка и композиция*. Правильное кадрирование помогает акцентировать внимание на важных моментах. Например, крупные планы участников могут передать их эмоции, в то время как общие планы помогают показать окружение и атмосферу. Взгляд исподлобья перед ссорой, нервный смех, украдкой брошенный взгляд. Крупный план – это визуальное тире, выделяющее кульминацию. Зритель видит малейшие морщинки, дрожь губ, блеск слёз. Стирается грань «они на экране» – возникает ощущение «я с ними рядом».

6. *Монтаж*. Быстрый и динамичный монтаж может создать ощущение напряженности и ускорить ритм шоу, медленный, напротив, – использоваться для создания более эмоциональных и трогательных моментов.

7. *Использование графики*. Вставки с текстовой информацией, анимация или графические элементы могут помочь пояснить происходящее или выделить важные моменты, такие как голосования или результаты испытаний. Графические перебивки также создают определенный стиль и узнаваемость проекта.

8. *Символика и метафоры*. Визуальные символы, такие как определенные предметы или места, могут использоваться для передачи глубинных смыслов или тем. Например, огонь может символизировать страсть или конфликт. В качестве символов часто используют какие-то атрибуты игры. Так, в «Последнем герое» тотем является важным элементом игры, он символизирует победу в испытаниях и даёт защиту на голосовании.

9. *Эмоциональные реакции участников*. Визуальные моменты, когда участники выражают свои чувства (радость, разочарование, страх), могут

быть усилены монтажом и музыкой, что делает эти моменты более запоминающимися для зрителей.

Данные визуальные стратегии помогают создавать захватывающий и эмоционально насыщенный контент, который удерживает внимание зрителей и делает реалити-шоу более привлекательным.

Таким образом, популярность реалити-шоу объясняется их способностью удовлетворять базовые человеческие потребности в любопытстве, эмоциях и социальном взаимодействии, при этом предоставляя зрителям уникальный контент, который невозможно создать искусственно. Реалити-шоу становятся не просто развлечением, а настоящим культурным феноменом, который отражает современные тенденции и интересы общества.

Литература

1. Акинфиев С. Н. Жанровая структура российского развлекательного телевидения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 22 с.
2. Григорова Д. Е. Факторы выбора медийной информации (на материале реалити-шоу) [Электронный ресурс] // Медиаобразование. – 2007. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/factory-vybora-mediynoy-informatsii-na-materiale-realiti-shou> (дата обращения: 24.03.2025).
3. Камышенко Дмитрий. От постановочных драк к смертям на треш-стримах: как реалити-шоу стали опасным жанром [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/470613-ot-postanovocnyh-drak-k-smertam-na-tres-strimah-kak-realiti-sou-stali-opasnym-zanrom> (дата обращения: 24.03.2025).
4. Овсянникова Н. А. Реалити-шоу: специфика жанра, актуальность и проблемы исследования // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. – 2010. – № 1. – С. 12. – EDN NUDVXT.
5. Реалити-шоу как жанр телевизионной публицистики [Электронный ресурс]. – URL: https://studbooks.net/722143/zhurnalistika/realiti-shou_kak_zhanr_televizionnoy_publitsistiki (дата обращения: 24.03.2025).
6. Чебиняева И. Л. Манипуляционное воздействие современных реалити-шоу [Электронный ресурс] // Экономика и социум. – 2013. – № 1 (6). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/manipulyatsionnoe-vozdeystvie-sovremennyh-realiti-shou> (дата обращения: 14.04.2025).

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФОТОСТУДИИ «ВРЕМЯ»
Г. ТАРЫ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ В 1980-Е ГОДЫ
(РУКОВОДИТЕЛЬ С. В. МАЛЬГАВКО)**

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, профессор, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена особой значимостью кинофото-самодеятельности в 1980-е годы. Цель: изучение творческого опыта фотостудии. Задачи: изучение форм, тематики и критериев деятельности. Материалы и метод: анализ сайта г. Тары Омской области. Результаты: исследованы формы работы, тематика, критерии получения звания «народный». Выводы: 1. Важно использовать творческий опыт фотостудий советской эпохи для активизации современного фотолюбительства. 2. Необходимо ориентировать локальную тематику фотостудийцев на сохранение традиционных ценностей и развитие чувства красоты малой родины. 3. Нужно транслировать опыт лучших фотостудий СССР в деятельности современных медиаклубов. 4. Следует развивать комплексные формы кино-, фотосамодеятельности в различных направлениях творчества студийцев. 5. Следует расширять тематику фотодеятельности участников фотостудий в общероссийском масштабе. 6. Обновление форм работы современных медиacentров должно опираться на творческий опыт прошлого и сохранять культурную память Отечества.

Ключевые слова: фотостудия, кинофотосамодеятельность, летопись, фестивали, конкурсы, фотовыставки, круговой обмен, творческий опыт, формы работы, тематика, критерии получения звания «народный».

**ACTIVITIES OF THE PHOTO STUDIO “TIME”, TARA,
OMSK REGION IN THE 1980s (S.V. MALGAVKO, THE HEAD)**

Khilko Nikolay Fedorovich, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The relevance of the article is due to the particular importance of film and photography in the 1980s. The purpose is to study the creative experience of the photo studio. The tasks are to study the forms, topics, and criteria of activity. The materials and method: to analyse the site of Tara, Omsk region. The results: the forms of work, topics, criteria for obtaining the “People’s rank” are investigated. Conclusions: 1. It is important to use the creative experience of Soviet-era photo studios to activate modern photography. 2. It is necessary to pay attention of the members of photo studio for local theme to preserve traditional values and develop a sense of beauty of a small homeland. 3. It is necessary to broadcast the experience of the best photo studios of the USSR in the activities of modern media clubs. 4. Complex forms of film and photo activity should be developed in various areas of creative development of students. 5. It is necessary to expand the subject of photography of the participants in photo studios on an all-Russian scale. 6. Updating the forms of work of modern media centers should be based on the creative experience of the past and preserve the cultural memory of Russia.

Keywords: photo studio, film and photo activity, chronicle, festivals, competitions, photo exhibitions, circular exchange, creative experience, forms of work, subject matter, criteria for obtaining the “People’s rank”.

Развитие кино-, фотолюбительства в Таре Омской области отмечается особой активностью в 1980-е годы. В этот период в Тарском РДК была кинофотостудия. Как пишет в своих воспоминаниях ее руководитель с 1982 года С. В. Мальгавко, студия формально была в ДК, числилась как любительская киностудия. Ею в 1970-е и до начала 1980-х годов руководил *Федор Васильевич Берендеев*, который «просто сам что-то снимал о ДК». Любительское кино в Таре было, фильмы были сданы в Государственный архив Омской области. Впоследствии Федор Васильевич работал в управлении культуры Омской области методистом по кинофотосамодеятельности. С. Мальгавко приехал в Тарский ДК на практику: «...сначала месячную, до отъезда в Московский институт культуры на зимнюю сессию, потом преддипломную... с октября по ноябрь 1982-го, а потом... до середины мая 1983 года, и за это время успел не только в ДК снимать и создавать студию, но и сотрудничать внештатно с газетами “Ленинский путь” и “Омская правда”» [3].

Еще будучи на практике, С. В. Мальгавко фактически стал создавать именно кинофотостудию. Структура сразу предполагала три подраз-

деления: детская фотостудия, любительская киностудия и фотостудия для взрослых (что-то типа районного фотоклуба). Изначально это трехслойное образование называлось кинофотостудией Тарского районного Дома культуры. Некоторые фотоработы, которые попали на первую отчетную выставку студии в апреле 1984 года, были сделаны в зиму 1982/83 года. Таким образом, можно заключить, что это была *разновозрастная фотостудия*.

Студия начала свою работу в 1984 году. Ежегодно на занятиях обучалось более 30 человек, объединялись взрослые и юные фотолюбители. В студии имелись выставочный зал и галерея. *Формы работы* были многообразные: обсуждались работы, присланные по круговому обмену между фотоклубами страны, проводились семинары, фотоолимпиады, организовывались творческие встречи с работниками прессы, фотохудожниками, поэтами, писателями, благодаря чему создавался повод для новых работ и развивалось творческое отношение к фотографии. Также выполнялся план получения платных услуг. Члены фотостудии принимали участие в более чем 20 выставках и смотрах художественной фотографии, проводимых в нашей стране и за рубежом [4].

1 апреля 1984 года в Тарском Доме культуры состоялось открытие первой районной выставки работ местных фотолюбителей под названием «Мир тебе, планета Земля!». Выставка проходила в рамках показа самодеятельного творчества трудящихся, посвященного 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Тематика представленных фоторабот была разнообразна: будни и праздники тружеников района, ветераны Великой Отечественной войны, красота природы родного края. Немало фотографий было посвящено Таре. Участниками фотостудии являлись взрослые (В. Сафронов, А. Аскаленко, С. Токц, В. Вильдэ, С. Мацилевич) и дети (Ю. Харитонов, Е. Петухов, А. Прошкин, Н. Максимов). Фотостудия Тарского РДК была награждена главным призом за I место в выставке [6].

В мае 1984 года коллектив фотостудии участвовал в областной фотовыставке «Мир глазами детей» в г. Омске, посвященной Дню рождения Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. На фотовыставке были представлены 26 фотоснимков тарских школьников. *Тематика работ была локализованная*: запечатлевались образы природы северного края, кадры из жизни тарских мальчишек и девчонок. Тарский фотоклуб занял первое место. Пятеро тарчан отмечены специальными

призами и грамотами. Среди них Юрий Харитонов, Николай Максимов, Олег Петухов, Андрей Пайор, Александр Шпирёнок.

В октябре 1984 года коллектив любительской фотостудии из Тары получил Почетную грамоту за лучшую коллекцию работ на областной фотовыставке «Мир тебе, планета Земля».

Руководитель фотостудии С. Мальгавко – победитель Международного фотоконкурса «Ассофото-84» – награжден дипломом Международной выставки стран Балтии и Норвегии по итогам Всесоюзного смотра к 40-летию Победы (1985). Он – обладатель бронзовой медали ВДНХ СССР. В 1980-е годы занимал призовые места на более чем 20 республиканских и всесоюзных конкурсах.

Дважды фотостудия занимала 2-е место на областных выставках детской фотографии. В 1984 году студийцы принимали участие во Всесоюзной выставке детской фотографии в г. Красногорске. В архиве, например, хранятся дипломы за фильм «Чужая боль – моя» [2].

Коллективу было присвоено звание лауреата с вручением диплома на зональной фотовыставке Урала и Западной Сибири в рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества (г. Новосибирск, 1986). Взрослые фотостудийцы заняли 1-е место на областной фотовыставке, посвящённой 70-летию Великой Октябрьской революции в Омске в 1987 году.

В студии было 5 лауреатов Всесоюзной выставки юных фотолюбителей «Открывая мир» (г. Москва, 1987). Более 24 работ было отобрано для фестиваля, посвященного 70-летию Великого Октября в 1987 году для экспонирования на ВДНХ СССР [6].

В 1985 году фотостудии (единственной в области!) присвоили звание народной. Тогда появилось название «Время». Студия активно участвовала в различных зональных, всероссийских и всесоюзных выставках, а там, как правило, все студии или фотоклубы имели название. Название, по словам С. Мальгавко, связано с желанием «правдиво отражать жизнь. Как некая декларация. Фотография как зеркало, отражающее жизнь без прикрас» [3].

Фотостудия в своей работе вышла на всероссийские и всесоюзные выставки. Фотоработы тарских детей побывали на выставках в США и Болгарии – целое событие по тем временам! «Когда мы заняли первое место на областной фотовыставке, выдающийся омский фотопедагог – основатель по существу первой фотошколы в нашей стране, Борис Васильевич Чигишев подошел ко мне и пожал руку. Впервые не студия Чигишева, а студия Мальгавко заняла первое место на областной выставке.

Некоторые фотографии тогда обиделись...», – рассказывал С. Мальгавко [5, с. 72]. Здесь сработали *критерии получения звания «народный»*: стабильный коллектив, участие в фотовыставках, конкурсах общесоюзного, общероссийского масштаба и областных, наличие призовых мест.

Фотостудия «Время» – это пример того, как много зависит от личности организатора, руководителя, наставника, его убежденности, веры, мастерства. Вдохновлять других на качественную работу, собирать вокруг себя единомышленников можно, если вы сами отличаетесь высоким профессионализмом в выбранной сфере. Свой путь руководителя народной фотостудии «Время» Сергей Владимирович Мальгавко завершил в 1989 году, когда активно начал заниматься журналистикой.

Неповторимая красота провинциального сибирского города, самобытный уклад жизни жителей, северная природа, люди – это то, что вдохновляло, давало творческие силы и позволяло при помощи художественных средств запечатлеть историю нашего края.

Сегодня с появлением разнообразной техники, облегчением процесса печати создается новая фотолетопись города и района, но черно-белые фотографии народной фотостудии «Время» и его руководителя с запечатленными на них мгновениями из жизни земляков останутся яркой страницей в истории Тары [6].

Мы согласны с мнением А. А. Гука о том, что «данная форма творческого досуга стала для многих людей средством информирования, воспитания и общения, способом творческого осмысления и отражения окружающей жизни» [1, с. 3]. При этом досуг фотолюбителей становится визитной карточкой их разновозрастного волонтерства, помогающего осмыслить себя и понять свое место в современном мире. Исходя из этого, можно сделать следующие выводы:

1. Важно использовать творческий опыт фотостудий советской эпохи для активизации современного фотолюбительства.

2. Необходимо ориентировать локальную тематику фотостудийцев на сохранение традиционных ценностей и развития чувства красоты малой родины.

3. Нужно транслировать опыт лучших фотостудий СССР в деятельности современных медиаклубов.

4. Требуется развивать комплексные формы кино-, фотосамодеятельности в различных направлениях творчества студийцев.

5. Следует расширять тематику фотодеятельности участников фотостудий в общероссийском масштабе.

6. Обновление форм работы современных медиацентров должно опираться на творческий опыт прошлого и сохранять культурную память Отечества.

Литература

1. Гук А. А. История любительского кино-, фото-, и видеотворчества. – Кемерово: КемГИК, 2020. – 133 с.
2. Диплом за фильм «Чужая боль – моя». 1984–1985 // Арх. отд. Адм. Тарского муницип. р-на. – Ф. Р-49. – Оп. 1. – Д. 12. – Л. 3 (об.), 9.
3. Из письма С. Мальгавко, адресованного в Архивный отдел Администрации Тарского муниципального района [Электронный ресурс]. – URL: <https://taralib.ru/content/letopis-fotostudii-vremy>.
4. Летопись фотостудии «Время» [Электронный ресурс] // Тарская ЦБС имени Чашечникова. – URL: <https://taralib.ru/content/letopis-fotostudii-vremya>.
5. Мальгавко С. Моя тема – русская провинциальная жизнь / беседовала О. Кулинич // Сибирь и Я. – 2009. – № 5 (20). – С. 72–77.
6. Творческая характеристика коллектива фотостудии «Время» Тарского районного Дома культуры для представления к званию народного коллектива / сост. В. А. Шевелев, директор районного Дома культуры. 1987 // Арх. отд. Адм. Тарского муницип. р-на. – Ф. Р-49. – Оп. 1. – Д. 11. – Л. 5.

Раздел 3. МЕДИАКОММУНИКАЦИИ И МЕДИАТИЗАЦИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 004.58:002

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ЦИФРОВОГО КОНТЕНТА ИНСТИТУТОВ ПАМЯТИ В МЕДИАСРЕДЕ

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lubgt@mail.ru

Проводится комплексный анализ ключевых проблем, связанных с долгосрочным сохранением цифрового контента, создаваемого и курируемого институтами памяти (архивами, библиотеками, музеями) в условиях медиасреды. Автор рассматривает парадигмальный сдвиг от сохранения материального артефакта к управлению цифровым объектом, чья целостность, аутентичность и доступность находятся под постоянной угрозой технологического и социального характера. В фокусе исследования – системные вызовы: цифровая эфемерность, технологическое устаревание, правовая неопределенность, ресурсные ограничения и трансформация роли куратора.

Ключевые слова: цифровое сохранение, институты памяти, цифровой контент, медиасреда, цифровое культурное наследие, технологическое устаревание, цифровая археология, метаданные, аутентичность, долгосрочная доступность.

THE PROBLEMS OF PRESERVING DIGITAL CONTENT OF THE INSTITUTIONS OF NATIONAL REMEMBRANCE IN MEDIA ENVIRONMENT

Taranenko Lyubov Gennadiievna, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Documentary and Media Communication Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lubgt@mail.ru

The author conducts a comprehensive analysis of the key challenges associated with the long-term preservation of digital content created and curated by the institutions of national remembrance (archives, libraries, museums) in the media environment. The author examines the paradigmatic shift from preserving a material artifact to managing a digital object, whose integrity, authenticity, and accessibility are constantly threatened by technological and social factors. The study focuses on systemic challenges: digital ephemerality, technological obsolescence, legal uncertainty, resource constraints, and the transformation of the curator's role.

Keywords: digital preservation, institutions of national remembrance, digital content, media environment, digital cultural heritage, technological obsolescence, digital archaeology, metadata, authenticity, long-term accessibility.

Современная медиасреда, характеризующаяся взрывным ростом объемов информации, ее сиюминутностью и доминированием цифровых форматов, порождает фундаментальный парадокс для институтов памяти (архивов, библиотек, музеев). С одной стороны, цифровизация открывает беспрецедентные возможности для демократизации доступа к культурному наследию, создания интерактивных пользовательских опытов и формирования глобальных цифровых коллекций. С другой – она поставила под сомнение саму возможность выполнения этими институтами их основной миссии – сохранения свидетельств человеческой деятельности и культуры для будущих поколений. Как справедливо отмечает Е. И. Замаева, ключевыми каналами передачи информации и формирования исторического сознания становятся именно цифровые каналы [2].

Если на протяжении столетий сохранение обеспечивалось за счет физической стабильности носителя (пергамента, бумаги, холста, пленки), то цифровой объект принципиально эфемерен. Его существование неразрывно связано с комплексом технологий – аппаратных, программных, сетевых, – которые находятся в состоянии постоянного и стремительного обновления. Цифровая информация, лишенная своего материального воплощения в привычном смысле, существует лишь до тех пор, пока есть возможность ее корректно интерпретировать. Эта «цифровая хрупкость» усугубляется коммерциализацией медиаплатформ, на которых все чаще размещаются цифровые коллекции, правовой неопределенностью в отношении цифровых копий и оригиналов, а также хроническим дефицитом ресурсов у большинства учреждений культуры.

Актуальность данного исследования обусловлена нарастающим разрывом между скоростью генерации цифрового культурного контента и способностью общества его сохранять. Утрата цифровых данных – будь то сайты, социальные медиа, оцифрованные коллекции или цифровые объекты, изначально созданные в цифровом формате (born-digital артефакты) – означает формирование «черных дыр» в исторической памяти будущего.

Цель статьи – выявить и систематизировать ключевые проблемы долгосрочного сохранения цифрового контента институтов памяти в современной медиасреде, проанализировав их технологические, правовые и социокультурные аспекты.

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Определить и классифицировать основные типы цифрового контента, подлежащего сохранению.
2. Проанализировать технологические риски, связанные с устареванием форматов, носителей и программного обеспечения.
3. Исследовать правовые и экономические барьеры на пути обеспечения долговременной доступности цифровых объектов.
4. Оценить трансформацию профессиональной роли куратора (специалиста института памяти) в условиях цифровой реальности.

Методология исследования базируется на системном подходе, позволяющем рассмотреть процесс цифрового сохранения как сложный, многокомпонентный контур, подверженный влиянию внешних и внутренних факторов.

Типология цифрового контента институтов памяти: объект сохранения

Первый шаг к решению проблемы – ее четкое определение. Понятие «цифровой контент» в контексте деятельности институтов памяти крайне неоднороден.

Цифровой контент – это любая информация, существующая в цифровой форме [7].

Ключевые атрибуты, отличающие цифровой контент от традиционных форм:

- *Нематериальность* (не имеет физического воплощения и существует как набор данных на электронном носителе).

- *Копируемость* (может быть тиражирован без потери качества и с малыми затратами).
- *Изменяемость* (легко поддается редактированию, модификации).
- *Сетевой характер* (существование и распространение зачастую неразрывно связаны с сетевыми технологиями).
- *Интерактивность* (способен реагировать на действия пользователя, обеспечивая двустороннюю коммуникацию).
- *Технологическая зависимость* (для создания, воспроизведения и использования требуются соответствующие аппаратные и программные средства).

Многообразие цифрового контента можно структурировать по нескольким основаниям:

- *по формату и способу восприятия*: текстовый (электронные документы, книги, статьи, сообщения в мессенджерах, посты в социальных сетях); аудиальный (музыка, подкасты, аудиокниги, звуковые эффекты); визуальный (цифровые фотографии, изображения, инфографика, иконки); аудиовизуальный (видеоролики, фильмы, анимация, стримы, видеолекции); интерактивный и комбинированный (веб-сайты, видеоигры, приложения, образовательные курсы, VR/AR-опыты и др.).
- *по характеру происхождения*: цифровые репрезентации – контент, созданный путем оцифровки аналоговых оригиналов (отсканированные книги, оцифрованные киноплёнки); цифровые оригиналы (born-digital) – контент, изначально созданный в цифровой среде (веб-сайты, цифровые фотографии, электронные письма, твиты);
- *по функциональному назначению*: информационный (новости, научные статьи, блоги); развлекательный (фильмы, музыка, игры, мемы);
- *образовательный*: онлайн-курсы, вебинары, электронные учебники;
- *коммерческий*: реклама, описания товаров в интернет-магазинах, маркетинговые рассылки;
- *пользовательский*: контент, создаваемый самими пользователями (отзывы, комментарии, видео и др.).

В профессиональной сфере для институтов памяти понятие «цифровой контент» приобретает специфические особенности [4; 7]. Оно включает:

- *объекты сохранения* (оцифрованные коллекции, born-digital архивы, веб-сайты, базы данных и др.);
- *метаданные* – это структурированная информация, описывающая, объясняющая и систематизирующая цифровые объекты (без метаданных цифровой контент теряет научную и культурную ценность);

- *контекстные данные*: пользовательские теги, комментарии, истории использования, которые сами по себе становятся ценным источником для исследований. Его можно структурировать по происхождению, функциональному назначению и технической сложности.

Таблица 1

Основные компоненты цифрового контента культурного наследия

Категория по происхождению	Подкатегория	Примеры	Ключевые характеристики и проблемы сохранения
Цифровые оригиналы	Оцифрованные коллекции	Сканы рукописей, фотографий, картин; цифровые копии аудио- и видео-плёнок	Высокие требования к качеству и разрешению. Проблема «оригинала» (цифровая копия как новый артефакт). Необходимость сохранения мастер-файлов (TIFF, WAV) и производных (JPEG, MP4)
	Цифровые документы	Текстовые файлы, электронные таблицы, презентации, PDF-документы	Зависимость от проприетарного программного обеспечения. Риск повреждения файлов. Проблема сохранения визуального оформления и функциональности
Цифровые репрезентации	Веб-архивы и контент социальных сетей	Сайты, блоги, страницы в соцсетях, форумы	Динамический, интерактивный характер. Сложность захвата и воспроизведения. Правовые ограничения на сбор
	Цифровое искусство и сложные объекты	Компьютерное искусство, инсталляции, VR/AR-проекты, базы данных	Зависимость от специфического «харда» и «софта». Необходимость сохранения поведения и интерактивности, а не только статического состояния. Требуется эмуляция или миграция
Цифровой контекст	Метаданные	Описательные (каталогизационные), административные,	Без метаданных цифровой объект теряет смысл и аутентичность.

Категория по происхождению	Подкатегория	Примеры	Ключевые характеристики и проблемы сохранения
		технические, структурные метаданные	Необходимость использования открытых стандартов (XML, METS, PREMIS). Проблема синхронизации метаданных и объекта
	Данные пользовательской активности	Комментарии, теги, лайки, пользовательские коллекции, истории поиска	Новый, социально сконструированный слой культурного наследия. Проблема модерации, приватности и прав на контент

Как показано в таблице, объект сохранения – это не монолит, а сложный конгломерат взаимосвязанных цифровых объектов, каждый из которых требует специфических стратегий и инструментов для обеспечения своей долговечности.

Технологические вызовы: эфемерность и устаревание

Одним из главных технологических вызовов является *устаревание форматов и носителей* информации [1]. Цифровые носители (жесткие диски, SSD, ленточные картриджи, оптические диски) физически недолговечны. Их срок жизни редко превышает 5–10 лет, после чего возникает риск физической деградации и потери данных. Однако более серьезной проблемой является логическое, а не физическое устаревание. Форматы файлов, операционные системы и программное обеспечение, необходимые для их чтения, быстро сменяют друг друга. Файл, созданный в текстовом редакторе 1980-х годов, сегодня представляет собой лишь набор «нулей» и «единиц», лишенный смысла, если не сохранилось программное обеспечение для его интерпретации. Это требует постоянного процесса миграции данных в актуальные форматы или эмуляции старого программного и аппаратного окружения – обе стратегии ресурсоемки и сопряжены с рисками потери информации или функциональности.

Проблема целостности и аутентичности также стоит очень остро. В аналоговом мире подлинность часто устанавливается через физические характеристики объекта (бумага, чернила, следы старения). В цифровой среде любой объект может быть бесконечно и без потерь скопирован, но также и незаметно изменен. Гарантировать, что цифровой документ спус-

тя 50 лет останется идентичным оригиналу, – ключевая задача. Для этого используются такие методы, как хэширование (контрольные суммы, например, SHA-256), которые позволяют обнаружить малейшее изменение в файле. Однако это не решает проблему смысловой аутентичности: является ли отсканированная рукопись аутентичным представлением оригинала, если при сканировании были утрачены особенности переплета, текстуры бумаги?

Сложность сохранения комплексных цифровых объектов является вызовом для специалистов. Веб-сайты, цифровые инсталляции и базы данных – это не статические файлы, а сложные системы. Их сохранение требует не просто архивирования HTML-кода, но и всех связанных с ним ресурсов (CSS, JavaScript, изображений, видео), а также, в идеале, возможности воспроизведения серверной логики. Эта область, известная как «цифровая архитектура», сталкивается с тем, что многие современные веб-приложения генерируют контент «на лету», что делает традиционные методы веб-архивирования неэффективными.

Правовые и экономические барьеры

Законодательство в области интеллектуальной собственности во многих странах, включая Россию, не поспевает за технологическим развитием [5; 7]. Неясен правовой статус веб-архивирования, сохранения контента из социальных сетей, создания цифровых копий. Даже если институт памяти имеет право на хранение физического объекта, это право автоматически не распространяется на его цифровую репрезентацию. Процедуры оцифровки и предоставления доступа к защищенным авторским правом произведениям XX–XXI веков крайне затруднены, что создает «цифровую тьму» вокруг огромного пласта культуры новейшего времени. При этом надо отметить, создание устойчивой инфраструктуры цифрового сохранения – дорогостоящий процесс. Он требует инвестиций в надежные системы хранения, специализированное программного обеспечения для управления цифровыми коллекциями; необходимы специалисты новой формации – цифровые кураторы, IT-архивисты, эксперты по данным; необходимо обеспечение энергии, так как дата-центры потребляют огромное количество электроэнергии. Для большинства институтов памяти, особенно в регионах, эти затраты неподъемны, что ведет к цифровому неравенству и концентрации цифровой памяти в нескольких крупных центрах.

Социокультурный контекст и трансформация кураторской функции

Особое значение приобретает проблема отбора в эпоху информационной избыточности [3; 6]. Если в аналоговую эпоху отбор на вечное хранение был привилегией немногих артефактов, то сегодня институты памяти сталкиваются с необходимостью отбора в условиях лавинообразного роста цифрового контента. Какие твиты, блоги или мемы достойны сохранения как свидетельства эпохи? Кто и на каких основаниях должен принимать это решение? Это заставляет пересматривать сами принципы экспертизы и критерии ценности, смещая фокус с «шедевроцентричной» модели на сохранение контекста и повседневности. Естественно меняются роли специалистов институтов памяти, их определяют как кураторов цифрового контента. Роль куратора трансформируется от хранителя физического объекта к менеджеру цифровых активов и интерпретатору. Он должен не только обеспечить техническую сохранность файла, но и обогатить его метаданными, связать с другими объектами, создать вокруг него нарративы, обеспечивающие его понятность и релевантность для будущих пользователей. Куратор становится создателем смыслов в цифровой среде.

Проведенный анализ позволяет констатировать, что проблема сохранения цифрового контента институтов памяти в медиасреде носит системный и многогранный характер. Это не просто техническая задача, а комплексная социотехническая проблема, затрагивающая основы нашей способности транслировать культурную память в будущее.

Основные выводы исследования:

1. Объект сохранения радикально изменился. От стабильных материальных артефактов мы перешли к хрупким, технологически зависимым и сложносоставным цифровым объектам, требующим активного и непрерывного управления на протяжении всего их жизненного цикла.

2. Технологические риски носят латентный и накапливающийся характер. Устаревание форматов и носителей – это не внезапное событие, а постепенный процесс, который, будучи проигнорированным, приводит к безвозвратной утрате данных. Борьба с ним требует проактивных стратегий, таких как регулярная миграция, эмуляция и создание технологических репозиторий, основанных на открытых стандартах.

3. Правовая и экономическая среда неадекватна вызовам времени. Существующее законодательство об интеллектуальной собственности создает значительные барьеры для легитимного сохранения и предоставления доступа к цифровому культурному наследию. Хроническое недо-

финансирование делает большинство институтов памяти уязвимыми, ведя к цифровому неравенству.

4. Профессиональная парадигма требует пересмотра. Куратор и архивист XXI века должны обладать компетенциями на стыке гуманитарных наук, информационных технологий и права. Их роль эволюционирует в сторону менеджера цифровых активов, интерпретатора и создателя смыслов.

Таким образом, обеспечение долговременной сохранности цифрового контента – это не второстепенная техническая функция, а стратегическая задача национального и международного масштаба. Ее решение требует консолидированных усилий государства, профессионального сообщества, IT-индустрии и общества в целом в соответствии с Хартией сохранения цифрового наследия [8]. Необходима разработка и реализация национальных стратегий цифрового сохранения, адаптация законодательной базы, инвестиции в инфраструктуру и подготовку кадров. Без этого нас ждет будущее, в котором обширные пласты культуры и истории конца XX – начала XXI века окажутся безвозвратно утраченными, оставив после себя лишь «цифровую тишину».

Литература

1. Долговременное хранение цифровых документов в условиях старения данных, информатизации знаний // Естественно-гуманитарные исследования. – 2024. – № 4 (54). – С. 413–419.
2. Замараева Е. И. Проблемы сохранения исторической памяти в эпоху цифровизации // Казанский педагогический журнал. – 2022. – № 3. – С. 263–268.
3. Золотовский В. А. Цифровая музеефикация как перспективный механизм сохранения и презентации (репрезентации) историко-культурного наследия: к постановке вопроса // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. – 2021. – Т. 26, № 5. – С. 256–271. – DOI 10.15688/jvolsu4.2021.5.21.
4. Лопатина Н. В., Неретин О. П. Сохранение цифрового культурного наследия в едином информационном пространстве // Вестник МГУКИ. – 2018. – № 5 (85). – С. 74–80.
5. Проблемное поле сохранения цифрового культурного наследия / Н. В. Борисов, В. В. Захаркина, И. А. Мбого, Д. Е. Прокудин, П. П. Щербаков // Информационное общество: образование, наука,

- культура и технологии будущего. – СПб., 2022. – Вып. 6. – С. 09–26. – DOI 10.17586/2587-8557-2022-6-09-26.
6. Проблемы сохранения цифрового культурного наследия в контексте информационной безопасности / Д. В. Кондратьев, А. Н. Ненашев, С. Т. Петров, А. А. Тарасов [Электронный ресурс] // Вестник РГГУ. Серия: Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. – 2013. – № 14(115). – С. 36–52. – URL: https://www.rsuh.ru/upload/main/vestnik/daizi/Vestnik-14_13.pdf#page=36 (дата обращения: 1.11.2025).
 7. Сохранение цифрового наследия в России: методология, опыт, правовые проблемы и перспективы: монография / И. И. Горлова, А. Л. Зорин, А. А. Гуцалов; отв. ред. А. В. Крюков; Юж. ф-л Рос. науч.-иссл. ин-та культурного и природ. наследия имени Д. С. Лихачёва. – М.: Институт Наследия, 2021. – 384 с.
 8. Хартия сохранения цифрового наследия [Электронный ресурс]. – URL: <https://ifap.ru/ofdocs/unesco/digit.htm> (дата обращения: 01.11.2025).

УДК 004.896:027

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗОВСКИХ БИБЛИОТЕК

Абрамова Эльвира Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: elechka_abramova@mail.ru

Гулич Яна Константиновна, студент, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: sonuashlep@mail.ru

Цифровая трансформация высшего образования и экспоненциальный рост объемов научной информации обуславливают необходимость модернизации сервисов вузовских библиотек, что делает внедрение технологий искусственного интеллекта (ИИ) особо востребованным. Ком-

плексный анализ потенциала, существующих практик и барьеров внедрения технологий ИИ в образовательный процесс вузовских библиотек.

Исследование проведено на основе анализа современных отечественных и зарубежных научных публикаций, отчетов и практик ведущих университетских библиотек. Применялись методы системного анализа, сравнительного сопоставления и классификации. Выделены и охарактеризованы два ключевых направления интеграции ИИ: разработка адаптивных курсов по информационной грамотности и создание интеллектуальных систем поддержки научного поиска (чат-боты, рекомендательные и семантические системы). Систематизированы преимущества (персонализация, эффективность) и риски (финансовые, этические, кадровые) внедрения. Установлено, что ИИ трансформирует миссию библиотеки в активный образовательный хаб. Для успешной интеграции необходима сбалансированная стратегия, сочетающая технологическое развитие с преодолением кадровых и нормативных барьеров.

Ключевые слова: цифровая грамотность, адаптивное обучение, интеллектуальные системы, научная коммуникация, анализ данных, машинное обучение, электронные ресурсы, информационно-поисковые системы, университет.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF UNIVERSITY LIBRARIES

Abramova Elvira Gennadyevna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Library and Information Science and Electronic Communications, Matyusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: elechka_abramova@mail.ru

Gulich Yana Konstantynovna, Student, Matyusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: sonuashlep@mail.ru

The digital transformation of higher education and exponential growth of scientific information necessitate the modernization of university library services, making the introduction of artificial intelligence (AI) technologies highly relevant. Also, it is necessary to fulfill a comprehensive analysis of the potential, existing practices, and barriers for implementing AI technologies in the educational process of university libraries.

The study is based on the analysis of modern domestic and foreign scientific publications, reports, and practices of leading university libraries. Also, the authors apply methods of system analysis, comparative comparison, and classification. Two key areas of AI integration are identified and characterized: the development of adaptive information literacy courses and the creation of intelligent scientific search support systems (chatbots, recommendation and semantic systems). Besides, the authors systematize the advantages (personalization, efficiency) and risks (financial, ethical, personnel) of implementation. As a result, the authors establish that AI transforms the library's mission into an active educational hub. A balanced strategy combining technological development with overcoming personnel and regulatory barriers is necessary for successful integration.

Keywords: digital literacy, adaptive learning, intelligent systems, scholarly communication, data analysis, machine learning, electronic resources, information retrieval systems, university.

Современная система высшего образования находится в состоянии перманентной трансформации, обусловленной стремительным развитием цифровых технологий. Гибридные форматы обучения, массовые открытые онлайн-курсы (МООК), цифровые симуляторы и интерактивные образовательные платформы становятся неотъемлемой частью академического ландшафта. В этом динамичном контексте вузовские библиотеки переживают реконцептуализацию своей миссии: из пассивных хранилищ информации они превращаются в активные образовательные хабы, центры компетенций и технологические кластеры, призванные сопровождать студента и исследователя на всех этапах работы [3, с. 78].

Искусственный интеллект, понимаемый как совокупность технологий, позволяющих машинам выполнять когнитивные функции, традиционно ассоциирующиеся с человеческим интеллектом (обучение, решение задач, распознавание образов), выступает ключевым драйвером этой трансформации. Его применение в библиотечной практике позволяет перейти от унифицированных сервисов к проактивным, персонализированным и адаптивным. Однако процесс внедрения ИИ сопряжен с комплексом вызовов, лежащих не только в технологической, но и в финансовой, кадровой и этической плоскостях [7, с. 34].

Целью настоящего исследования является комплексный анализ потенциала, существующих практик и барьеров внедрения технологий ис-

кусственного интеллекта в образовательный процесс вузовских библиотек. Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Выявить и охарактеризовать ключевые направления применения ИИ в деятельности вузовских библиотек.

2. Проанализировать возможности автоматизированных курсов на базе ИИ для развития информационной грамотности пользователей.

3. Исследовать функционал интеллектуальных систем поддержки научного поиска и анализа информации.

4. Систематизировать преимущества и недостатки интеграции ИИ, сформулировав рекомендации по его сбалансированному внедрению.

Формирование цифровой грамотности (Digital Literacy) становится одной из сквозных компетенций, обязательных для успешной академической и профессиональной реализации выпускника. Вузовские библиотеки, обладая экспертизой в области информационного менеджмента, закономерно берут на себя функцию разработки и курирования соответствующих образовательных траекторий. Технологии ИИ позволяют вывести этот процесс на качественно новый уровень, обеспечивая его автоматизацию, масштабируемость и адаптивность.

Ярким примером являются адаптивные обучающие системы (Adaptive Learning Systems), построенные на алгоритмах машинного обучения. Такие системы в реальном времени оценивают текущий уровень знаний студента, выявляют пробелы и динамически подстраивают содержание и сложность учебных модулей. Например, если система фиксирует, что студент последовательно допускает ошибки при построении сложных поисковых запросов с использованием булевых операторов, она может автоматически предложить ему дополнительный интерактивный модуль, посвященный именно этой теме, с примерами и упражнениями [5, с. 102].

Другим перспективным направлением является использование интеллектуальных тренажеров для освоения специализированного программного обеспечения и профессиональных баз данных. Вместо статичных PDF-инструкций библиотеки могут внедрять интерактивные симуляторы, где виртуальный ассистент на базе ИИ пошагово направляет пользователя в интерфейсе сложных систем, таких как Scopus, Web of Science, или правовых баз типа «КонсультантПлюс». Так, для медиков может быть создан тренажер по работе с PubMed, который не только учит форматам поиска, но и на основе анализа введенных запросов подсказывает, какие фильтры (например, по типу исследования, дате публикации)

позволят сузить поиск до наиболее релевантных клинических испытаний [1, с. 56].

Особый интерес представляет применение ИИ для организации проектной деятельности. Современные облачные платформы, такие как Microsoft Teams или Miro, уже являются стандартом для групповой работы. Интеграция в них ИИ-ассистентов может кардинально повысить эффективность коллаборации. Такой ассистент мог бы анализировать коммуникацию внутри группы, автоматически распределять задачи на основе анализа текстовых обсуждений, напоминать о сроках, предлагать оптимальные форматы для визуализации данных и даже проводить первичный анализ собранных материалов, выделяя ключевые тезисы и выявляя возможные противоречия [8, с. 91].

Таким образом, автоматизированные курсы на базе ИИ трансформируют библиотеку из поставщика ресурсов в активного участника образовательного процесса, предоставляющего персонализированные, контекстно-зависимые и интерактивные траектории обучения.

Научно-исследовательская деятельность в современном мире характеризуется лавинообразным ростом объема публикуемых данных. В этих условиях традиционные методы поиска информации становятся недостаточно эффективными. Технологии ИИ предлагают ряд решений, кардинально меняющих ландшафт научного поиска.

Одним из наиболее распространенных применений ИИ в библиотечной практике стали чат-боты и голосовые ассистенты. Эволюция этих систем идет от простых ответов по заранее прописанным сценариям (FAQ-боты) к сложным диалоговым системам, способным понимать контекст и поддерживать многоуровневую беседу. Например, современный библиотечный чат-бот может не просто указать на статью по запросу, но и, проанализировав ее содержание, предложить смежные работы, авторов, которые цитируют данное исследование, или даже визуализировать научную школу, к которой принадлежит автор. Зарубежный опыт, такой как бот Columbia Libraries Assistant, демонстрирует, что подобные системы способны взять на себя до 70 % рутинных запросов, высвобождая время библиографов для решения сложных, нестандартных задач [10, с. 112].

Рекомендательные системы, долгое время ассоциировавшиеся с коммерческими платформами (Amazon, Netflix), находят глубокое применение в научной среде. В основе их работы лежит коллаборативная фильтрация и анализ контента. Система, внедренная в библиотечном пор-

тале, отслеживает поведение пользователей (просмотренные, скачанные статьи, время чтения, запросы), строит семантические профили их научных интересов и сопоставляет их с профилями других пользователей. В результате исследователь получает персональные рекомендации по формату: «Пользователи, интересовавшиеся вашей тематикой, также прочитали...», «На основе анализа ваших последних публикаций рекомендуем обратить внимание на...». Опыт Университета Джона Хопкинса показывает, что такие системы значительно увеличивают «обнаруживаемость» (discoverability) релевантных научных материалов, которые пользователь мог бы упустить при традиционном поиске [6, с. 124].

Семантический поиск представляет собой качественный скачок по сравнению с ключевым поиском. Он оперирует не лексемами, а смыслами и понятиями. Технологии обработки естественного языка (NLP) позволяют системе понимать, что запрос «последние исследования в области лечения онкологических заболеваний с помощью иммунотерапии» подразумевает поиск по таким ключевым концептам, как *immuno-oncology*, *checkpoint inhibitors*, *CAR-T therapy*, даже если они не были прямо указаны в запросе. Библиотека Принстонского университета, внедрившая семантический поиск, отметила значительный рост удовлетворенности пользователей, так как система способна находить глубоко скрытые взаимосвязи между исследованиями из разных, на первый взгляд, дисциплин [9, с. 45].

Перспективным направлением является также использование ИИ для анализа больших массивов текста (Text Mining) и метаанализа. Специализированные алгоритмы могут за несколько минут проанализировать тысячи научных статей по заданной теме, выявить основные тренды, методологические паттерны, кластеры соавторства и даже предсказать зарождающиеся области исследований (emerging research areas). Такой инструмент становится незаменимым для аспирантов и ученых, проводящих обзор литературы для диссертации или нового исследовательского гранта.

Интеграция искусственного интеллекта в вузовские библиотеки – это многогранный процесс, несущий в себе как значительные преимущества, так и серьезные риски, требующие взвешенного управления.

Ключевые преимущества:

1. Персонализация и доступность. ИИ позволяет создать «образование без границ» и сервис «24/7». Студент в любой точке мира может получить доступ к адаптивному курсу или персональной консультации от

интеллектуального ассистента, что особенно актуально для студентов дистанционных форм обучения [2, с. 29].

2. Эффективность и скорость. Автоматизация рутинных операций (поиск, каталогизация, ответы на частые вопросы) высвобождает человеческие ресурсы для творческих и консультационных задач. Скорость обработки информации и выдачи релевантных результатов несопоставима с человеческими возможностями.

3. Глубина анализа. ИИ-инструменты способны выявлять скрытые паттерны и взаимосвязи в гигантских массивах данных, открывая новые возможности для междисциплинарных исследований и генерации научных гипотез.

Систематизированные вызовы (challenges) и риски:

1. Финансовые барьеры. Разработка, внедрение и, что особенно важно, поддержка и регулярное обновление ИИ-систем требуют значительных капиталовложений. Для многих региональных вузов это может стать непреодолимым препятствием [7, с. 36].

2. Цифровой разрыв (Digital Divide) и кадровый голод. Внедрение сложных технологий требует наличия квалифицированных IT-специалистов, способных их обслуживать, и библиотекарей, готовых перейти от традиционных функций к роли кураторов цифровых сервисов. Одновременно существует риск углубления неравенства между студентами, владеющими и не владеющими цифровыми навыками.

3. Этические дилеммы и безопасность данных. Алгоритмы ИИ обучаются на данных, и, если эти данные содержат скрытые предубеждения (bias), система будет их воспроизводить и усиливать. Например, рекомендательная система может необъективно предлагать работы только авторов определенного пола или из определенных стран. Вопросы конфиденциальности и защиты персональных данных, которые система собирает для персонализации, также выходят на первый план [4, с. 88].

4. Техническая надежность и «объяснимость» (Explainable AI). Любая система может давать сбои или совершать ошибки. Более того, решения, принимаемые сложными нейронными сетями, часто являются «черным ящиком» – непрозрачными для понимания. Почему система рекомендовала именно эту статью? На основании каких критериев, она оценила уровень знаний студента? Отсутствие объяснимости подрывает доверие пользователей.

**Сводный анализ преимуществ и рисков внедрения ИИ
в вузовских библиотеках**

Критерий	Преимущество	Риск/Недостаток
Эффективность	Ускорение поиска, обработки данных и рутинных операций	Зависимость от стабильности системы; риск технических сбоев
Качество сервиса	Персонализация, проактивность, круглосуточная доступность	Дегуманизация сервиса, потеря личного контакта для решения нестандартных задач
Финансы	Долгосрочная экономия за счет автоматизации рутины	Высокие первоначальные затраты на внедрение и постоянные расходы на поддержку и апгрейд
Безопасность	Возможность усиления защиты цифровых коллекций	Риски утечек и неэтичного использования персональных данных пользователей
Образование	Создание адаптивных, интерактивных траекторий обучения	Цифровое неравенство; риск алгоритмической предвзятости в учебных материалах

Проведенное исследование позволяет констатировать, что искусственный интеллект является не просто технологическим трендом, а инструментом фундаментальной трансформации миссии и функций вузовской библиотеки. Интеграция ИИ позволяет перейти от модели пассивного информационного склада к модели активного интеллектуального участника образовательной и научной экосистемы университета.

Перспективы развития видятся в конвергенции рассмотренных направлений: создании единой цифровой образовательной среды, где адаптивные курсы, интеллектуальный поиск, рекомендательные системы и инструменты анализа данных будут тесно интегрированы, формируя персональную научно-образовательную траекторию для каждого пользователя.

Однако путь цифровой трансформации требует стратегического и взвешенного подхода. Невозможно добиться успеха, фокусируясь только на технологической составляющей. Необходима параллельная работа:

- Развитие кадрового потенциала: переподготовка библиотечных специалистов, формирование команд на стыке компетенций – библиотечное дело, педагогический дизайн, наука о данных (Data Science).
- Формирование нормативной базы: разработка внутренних политик и регламентов, регулирующих использование ИИ, сбор данных и обеспечение этики алгоритмов.
- Преодоление цифрового разрыва: создание программ поддержки для пользователей, испытывающих трудности с адаптацией к новым технологиям.

Таким образом, будущее вузовских библиотек видится в гибридной, «бимодальной» модели, где высочайшая технологическая оснащенность и эффективность ИИ-сервисов гармонично сочетается с экспертизой, эмпатией и критическим мышлением человека-библиотекаря. Только такой симбиоз позволит библиотекам оставаться актуальными и востребованными центрами знания в стремительно меняющемся мире.

Литература

1. Алексеева И. Ю., Иванов С. П. Цифровая трансформация библиотек университета: вызовы и возможности // Университетская книга. – 2021. – № 5. – С. 54–59.
2. Васильев В. И. Искусственный интеллект в образовании: от адаптивного обучения к интеллектуальным тьюторским системам // Открытое образование. – 2022. – Т. 26, № 1. – С. 25–33.
3. Гендина Н. И. Информационная грамотность и образование в течение жизни: роль библиотек // Научные и технические библиотеки. – 2020. – № 8. – С. 76–85.
4. Ефремова М. А. Этика искусственного интеллекта: проблемы предвзятости алгоритмов и конфиденциальности данных // Вопросы философии. – 2023. – № 4. – С. 85–95.
5. Карпов Д. А., Семенова Е. Л. Адаптивные обучающие системы на основе машинного обучения // Информатика и образование. – 2021. – № 6. – С. 100–108.
6. Коротков А. В. Рекомендательные системы в научной среде: опыт зарубежных университетских библиотек // Международный форум по информации. – 2022. – Т. 47, № 3. – С. 120–128.

7. Петрова Э. Р., Федоров Г. И. Внедрение искусственного интеллекта в библиотечную практику: финансовые и организационные аспекты // Научные и технические библиотеки. – 2023. – № 2. – С. 32–42.
8. Смирнова Е. С. Университетская библиотека как центр цифровых компетенций // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 4. – С. 88–94.
9. Фролов К. В. Семантический поиск в электронных библиотечных системах: технологии и перспективы // Информационные ресурсы России. – 2021. – № 5. – С. 42–47.
10. Ястребова А. Л. Чат-боты и виртуальные ассистенты в обслуживании пользователей академических библиотек // Библиосфера. – 2022. – № 1. – С. 110–117.

УДК 008

ФОРМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ БИБЛИОТЕКИ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

Боброва Елена Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).
E-mail: library@kemguki.ru

Рассмотрены формы визуализации в научной библиотеке Кемеровского государственного института культуры, выявленные на основе анализа публикаций и паблика библиотеки в социальной сети «ВКонтакте». Формы визуализации соотнесены с видами творческих индустрий согласно Федеральному закону № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий». Представлены инструменты визуализации, используемые в работе библиотеки для повышения привлекательности и продвижения услуг: выставочные экспозиции, книжные выставки, проекты на базе технологии виртуальной реальности, виртуальные выставки-экскурсии, интерактивные плакаты, мобильная библиотека, визуализация в оформлении паблика библиотеки в социальной сети «ВКонтакте», визуализация репрезентации библиотеки в виде фильмов, видео- и фотоматериалов, интерьер библиотеки, оформленный с использованием элементов дизайна и декора.

Добавлена форма визуализации на основе аддитивных технологий в виде трехмерных моделей. В каждом виде креативных индустрий представлены формы визуализации в библиотечных учреждениях. Библиотека института культуры также представлена по всем позициям. Благодаря сотрудничеству с подразделениями института в библиотеке присутствует атмосфера творчества преподавателей и студентов. Тема требует дальнейшего исследования, уточнения терминологии форм визуализации, соотнесения наглядных форм, присутствующих в библиотеках с формами визуализации.

Ключевые слова: креативные индустрии, формы визуализации, библиотеки, Кемеровский государственный институт культуры.

THE FORMS OF VISUALIZATION IN THE SPACE OF THE LIBRARY OF A CREATIVE UNIVERSITY

Bobrova Elena Ivanovna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Technology of Documentary and Media Communications, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: library@kemguki.ru

This article examines the forms of visualization used in the scientific library of Kemerovo State University of Culture, identified through an analysis of publications and the library's social media account VKontakte. These forms of visualization are correlated with the types of creative industries in accordance with Federal Law No. 330-FZ "On the Development of Creative Industries". The article presents visualization tools used in the library's work to enhance the appeal and promote its services: exhibition displays, book fairs, virtual reality projects, virtual exhibition tours, interactive posters, a mobile library, visualizations used in the library's social media account VKontakte, visualizations of the library's representation in the form of films, videos, and photos, and the library's interior, decorated with design elements and decor. A visualization form based on additive technologies in the form of 3D models has been added. Each type of creative industry is represented by forms of visualization in library institutions, and the library of the Institute of Culture is also represented in all categories. Due to collaboration with the institute's departments, the library fosters a creative atmosphere among faculty and students. The issue requires further research, clarification of the terminology of visuali-

zation forms, and correlation of visual forms present in libraries with visualization forms.

Keywords: creative industries, forms of visualization, libraries, Kemerovo State University of Culture.

В библиотечных учреждениях всегда уделялось внимание наглядным формам: оформление интерьеров, стеллажей с книгами, представление книжных выставок, библиотечных плакатов. С развитием и доступностью информационно-телекоммуникационных технологий появились новые формы визуализации.

Современные библиотеки становятся площадками, где визуальная культура сочетается с научным знанием. Визуальная культура (англ. Visual culture) – это «академическое поле исследования, которое обычно включает в себя некоторые комбинации культурологии, истории искусства, критической теории, философии, антропологии, и фокусируется на зрительных образах» [6]. Исследователи различных научных направлений рассматривают эту тему. Так, О. В. Пескова приводит следующее определение: «Визуализация информации – безусловно, мультидисциплинарная область, которая базируется на знании предметной сферы визуализируемых данных и процессов, понимании основ визуального восприятия человеком информации» [5, с. 159], и выделяет «виды визуализации:

- научная визуализация;
- визуализация программного обеспечения;
- визуализация информации [5, с. 162].

Специальных исследований, посвященных формам визуализации в библиотеках, нами не выявлено. Есть отдельные работы [1; 2; 4; 6], в которых перечисляются современные формы визуализации в библиотечных учреждениях. Коллеги Государственной публичной научно-технической библиотеки России, Томского государственного университета, Смоленского государственного института искусств приводят перечень визуальных форм в библиотеках. Так, Ю. В. Соколова выделяет «три предметные области исследования визуального сообщения:

1. Производство изображения (кто создал визуальный материал и почему?)
2. Содержание изображения (что представлено и как, по какому каналу?)
3. Восприятие аудиторией и эффекты (как получено и интерпретировано?)» [6].

Изучение отдельных визуальных форм указывает на достаточно широкое освещение в исследованиях. Например, такая форма, как «книжные выставки», рассматривается в 779 публикациях, выявленных на базе научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU, а «виртуальные книжные выставки» – в 84 работах. С. Ф. Павлова указывает: «Широко используются в библиотеках вузов самые разнообразные формы визуализации, как библиотечный плакат, содержащий текстовую и графическую информацию по различной тематике. Интерактивный плакат – форма визуализации с использованием ссылок на веб-ресурсы и мультимедиа, а вот фотография, как наиболее распространенная форма визуализации, применяется для анонсирования мероприятий» [4, с. 130].

Нами проанализированы формы визуализации, представленные в публикациях и в официальном представительстве научной библиотеки Кемеровского государственного института культуры (НБ КемГИК) за 2023–2025 годы в социальной сети «ВКонтакте» [3]. Выявленные формы визуализации соотнесены с видами творческих индустрий по ФЗ-330 «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации», статья 6:

- 1) индустрии, основанные на историко-культурном наследии;
- 2) индустрии, основанные на произведениях литературы и искусства;
- 3) индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях;

- 4) индустрии, основанные на прикладном творчестве [5].

Результаты выявленных форм представлены в таблице 1.

Таблица 1

**Формы визуализации в библиотеках в соответствии
с видами творческих индустрий по ФЗ-330**

№ п/п	Виды креативных индустрий	Формы визуализации, выявленные на основе публикаций	Формы визуализации, выявленные в социальной сети «ВКонтакте» НБ КемГИК за 2023–2025 годы
1	Индустрии, основанные на историко-культурном наследии (включая народные художественные	Пространства инсталляций и экспозиций	Выставочные экспозиции в сотрудничестве с кафедрой музейного дела

№ п/п	Виды креативных индустрий	Формы визуализации, выявленные на основе публикаций	Формы визуализации, выявленные в социальной сети «ВКонтакте» НБ КемГИК за 2023–2025 годы
	промыслы, ремесла, деятельность по представлению обществу музейных предметов и музейных коллекций)		
2	Индустрии, основанные на произведениях литературы и искусства (включая литературные, драматические и музыкально-драматические произведения, хореографические, музыкальные, аудиовизуальные произведения, произведения изобразительного искусства, фотографические произведения и др.), результатах издательской деятельности и фонограммах	– Книжные выставки. – Библиографические указатели	– Книжные выставки. – Биобиблиографические указатели
3	Индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях (включая обработку данных и разработку программного обеспечения, в том числе с использованием технологий виртуальной и дополненной реальности, деятельность по созданию и распространению информации, рекламную деятельность, деятельность аудиовизуального сервиса, создание и использование иных результатов интеллектуальной деятельности, предназначенных для использова-	– Видеотаймлапс, ленты и карты времени. – Визуализация в оформлении библиотечных сайтов. – Визуализация репрезентации библиотеки (фильмы, видео и фото). – Визуальные медиаперсонажи (электронный промоутер, анимированные помощники на сайте). – Визуальные представления электронного каталога. – Виртуальная выставка на сайте. – Выпуск и распространение информационно-рекламной продукции. – Интерактивные карты. – Интерактивные медиаинсталляции.	– VR-проекты. – Виртуальные выставки-экскурсии. – Интерактивные плакаты. – Мобильная библиотека. – Визуализация в оформлении представительства библиотеки в социальной сети «ВКонтакте». – Визуализация репрезентации библиотеки (фильмы, видео и фото). – Виртуальная выставка на сайте. – Информационно-рекламная продукция. – Трехмерные объекты (аддитивные технологии)

№ п/п	Виды креативных индустрий	Формы визуализации, выявленные на основе публикаций	Формы визуализации, выявленные в социальной сети «ВКонтакте» НБ КемГИК за 2023–2025 годы
	ния в информационно-телекоммуникационных сетях, в том числе в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», для распространения в средствах массовой информации), деятельности средств массовой информации, деятельности в сфере связей с общественностью	– Интерактивные плакаты. – Интерактивные публикации. – Инфографика. – Кроссворды. – Страница / группа библиотеки в социальных медиа. – Тематические просветительские медиа (выставки, буктрейлеры, видеоролики и т. д.). – Экскурсии, мультимедийные и 3D-туры). – Элементы дополненной реальности (QR-коды, голограммы)	
4	Индустрии, основанные на прикладном творчестве (включая декоративно-прикладное и сценографическое искусство, дизайн, архитектуру)	– Образ-дизайн помещений. – Интерьер библиотеки, оформленный с использованием элементов дизайна и декора. – Организация зоны отдыха и релаксации. – Дизайн-бренд-решения	– Библиотечное пространство. – Комфортная среда для обучающихся. – Интерьер библиотеки, оформленный с использованием элементов дизайна и декора

В каждом виде креативных индустрий представлены формы визуализации в библиотечных учреждениях, формы визуализации НБ КемГИК также присутствуют по всем позициям.

Вид индустрии, основанной на историко-культурном наследии, включает деятельность по представлению обществу музейных предметов и музейных коллекций. Он представлен формой визуализации «Пространства инсталляций и экспозиций». Примерами реализации в НБ КемГИК служат выставочные экспозиции в сотрудничестве с кафедрой музейного дела: «Информационное сопровождение передачи шахтерской лампы – символа эстафеты Комсомольского огня поколений в КемГИК», «Выставка плакатов военной тематики (1941–1945) “Во имя Победы”», посвящен-

ная Году защитника Отечества и 80-летию Победы в Великой Отечественной войне, а также ряд других.

Индустрии, основанные на произведениях литературы и искусства, включают литературные произведения, результаты издательской деятельности. Для библиотечных учреждений это «Библиографические указатели» и «Книжные выставки», которые реализованы в НБ КемГИК в виде ряда биобиблиографических указателей нашего профессорско-преподавательского состава и книжными выставками, специально подобранными по тематике печатными изданиями.

Наибольшее количество – 17 форм визуализации, выявленных на основе публикаций, представлено в индустрии, основанной на информационно-телекоммуникационных технологиях, и соответственно 9 в официальном представительстве НБ КемГИК в социальной сети «ВКонтакте». Некоторые формы визуализации не реализованы в работе библиотеки, например, «Видеотаймлапс, ленты и карты времени», «Визуальные медиа-персонажи (электронный промоутер, анимированные помощники на сайте)», «Интерактивные карты», «Кроссворды» и другие. При этом, например, «Интерактивные плакаты» активно применяются для представления студентам нормативно-правовой информации различной тематической направленности: финансовая безопасность, гарантии государства. Представлен ряд виртуальных выставок, созданных по тематике научных конференций КемГИК и юбилейных мероприятий.

По инициативе ректора А. В. Шункова реализован проект «Мобильная библиотека» с фрагментами оригинальных образцов русской словесности – от крупных прозаических жанров до лирики и драмы на выставочных стендах, оснащенных технологией считывания QR-кодов. В отделе абонементов сформирована полка с печатными изданиями идентично «Мобильной библиотеке». Проект объединил усилия разных структурных подразделений: научной библиотеки, факультетов информационных, библиотечных и музейных технологий и визуальных искусств; кафедры дизайна, кафедры литературы, русского и иностранных языков. Этот проект является эффективным инструментом интеграции новейших цифровых технологий в сферу гуманитарного образования и способствует распространению литературного наследия среди студентов, преподавателей и сотрудников вуза.

В официальном представительстве НБ КемГИК представлен ряд VR-проектов: виртуальная экскурсия по научной библиотеке, художественная VR-коллекция КемГИК, виртуальная выставка ансамбля народного танца «Молодой Кузбасс».

Визуализация в оформлении официального представительства НБ КемГИК в социальной сети «ВКонтакте» включает такие формы репрезентации библиотеки, как фотографии, видеозаписи, информационно-рекламную продукцию.

Наряду с рассмотренными формами визуализации выявлены ранее не упомянутые аддитивные технологии, трёхмерная печать моделей. В НБ КемГИК совместно с ГКУК «Специальная библиотека Кузбасса для незрячих и слабовидящих», лабораторией по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора на базе кафедры музейного дела КемГИК реализован ряд проектов: опытный образец «Пситтакозавр Сибирский», неофициальный символ Кузбасса – Кузбассик; опытный образец памятника первооткрывателю кузнецкого угля Михайле Волкову (скульптор Г. Н. Баранов); опытный образец точной копии памятника советскому солдату в берлинском Трептов-парке (скульптор Е. В. Вучетич), установленный в г. Кемерово в 2022 году.

Индустрии, основанные на прикладном творчестве (включая декоративно-прикладное и сценографическое искусство, дизайн, архитектуру), рассматриваются как организация библиотечного пространства, создание комфортной среды для обучающихся. Создание визуально привлекательных и функциональных пространств позволяет привлечь внимание обучающихся, расширить кругозор. Продвижением и представлением работ студентов кафедры декоративно-прикладного искусства в библиотеке являются ежегодные выставочные экспозиции.

Таким образом, в пространстве НБ КемГИК представлены все направления творческих индустрий. К упомянутым в публикациях формам визуализации в п. 3 таблицы 1 добавлены трехмерные объекты, созданные на основе аддитивных технологий. Итоговые данные приведены в таблице 2.

Таблица 2

**Итоговые данные по формам визуализации в библиотеках
в соответствии с видами творческих индустрий**

№п/п	Виды креативных индустрий	Формы визуализации, выявленные на основе публикаций	Формы визуализации, выявленные в официальном представительстве НБ КемГИК в социальной сети «ВКонтакте»
1	Индустрии, основанные на историко-культурном наследии	1	1

№п/п	Виды креативных индустрий	Формы визуализации, выявленные на основе публикаций	Формы визуализации, выявленные в официальном представительстве НБ КемГИК в социальной сети «ВКонтакте»
2	Индустрии, основанные на произведениях литературы и искусства	2	2
3	Индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях	17	9
4	Индустрии, основанные на прикладном творчестве	4	3

Библиотеки – это креативные центры, где воплощается множество идей, которые выходят далеко за пределы книгохранения. Одним в этом помогают финансовые и технические возможности, другие создают новые форматы силами своих творческих сотрудников. Благодаря сотрудничеству с подразделениями института библиотека пронизана творчеством преподавателей и студентов КемГИК.

Тема требует дальнейшего исследования, уточнения терминологии форм визуализации, соотнесения наглядных форм присутствующих в библиотеках с формами визуализации.

Литература

1. Бирюкова Д. А. Возможности и применение визуализации в библиотеках [Электронный ресурс]. – URL: <https://clk.li/wrRk> (дата обращения: 10.10.2025).
2. Иванова Я. И. Визуализация в работе библиотек (опыт и инновации) [Электронный ресурс] // V Зональная научно-практическая конференция «Детское чтение: новый формат». – URL: <https://glazovlib.ru/znpk/iyi.html> (дата обращения: 10.10.2025).
3. Научная библиотека КемГИК [Электронный ресурс] // ВКонтакте. – URL: <https://vk.com/public191612604/> (дата обращения: 30.10.2021).
4. Павлова С. Ф. Визуализация информации в практике библиотек вузов культуры и искусств // Современная культура: проблемы истории и технологии развития: мат-лы Всерос. Конф. с междунар. участием в рамках Всерос. фестиваля науки «НАУКА 0+», Смоленск, 22 октября 2021 года. – Смоленск: Смоленский государственный институт искусств, 2021. – С. 128–132.

5. Пескова О. В. О визуализации информации [Электронный ресурс] // Инженерный журнал: наука и инновации. – 2012. – № 1 (1). – С. 158–173.
6. Соколова Ю. В. Визуальные медиа в реальной и виртуальной среде библиотек [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gpntb.ru/libcom/2018/docs/Sokolova.pdf> (дата обращения: 10.10.2025).
7. Федеральный закон «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» от 08.08.2024 № 330-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_482580/ (дата обращения: 10.10.2025).

УДК 339.138:004.89

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА ДЛЯ РАЗРАБОТКИ СТРАТЕГИЙ МАРКЕТИНГА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Гальченко Кристина Александровна, кандидат экономических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: ivan_kris@mail.ru

В статье рассмотрены аспекты применения технологий искусственного интеллекта при разработке маркетинговых стратегий в сфере культуры. Подчеркивается актуальность интеграции технологий искусственного интеллекта в сферу управления учреждениями социально-культурной сферы в условиях высокой конкуренции и быстро меняющихся потребностей потребителей. Выделены ключевые направления использования технологий искусственного интеллекта на каждом этапе разработки маркетинговой стратегии. Рассмотрены конкретные аспекты применения технологий искусственного интеллекта при анализе внешней и внутренней маркетинговой среды, изучении рынка и его сегментов, анализе конкурентов, изучении целевой аудитории, позиционировании на рынке. Подчеркивается эффективность интеграции технологий интеллекта в маркетинговую деятельность учреждений культуры. Определен круг дискуссионных вопросов касательно применения технологий искусственного интеллекта при разработке маркетинговых стратегий в сфере культуры.

Сделан вывод о необходимости сбалансированного подхода к формированию стратегий маркетинга в сфере культуры.

Ключевые слова: стратегия, маркетинг, искусственный интеллект, учреждения сферы культуры, внешняя маркетинговая среда, внутренняя маркетинговая среда, целевая аудитория, позиционирование, рынок, сегментация.

USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES FOR DEVELOPING MARKETING STRATEGIES AT INSTITUTIONS OF CULTURE

Galchenko Kristina Aleksandrovna, Candidate of Economic Science, Associate Professor, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: ivan_kris@mail.ru

The article discusses aspects of using artificial intelligence technologies in developing marketing strategies for the institution of culture. Also, the author emphasizes the importance of integrating artificial intelligence technologies into management of social and cultural institutions in the context of high competition and rapidly changing consumer needs. Besides, the author highlights the key directions of using artificial intelligence technologies at each stage of marketing strategy development. Moreover, the author considers the specific aspects of using artificial intelligence technologies in the analysis of external and internal marketing environment; studies the market and its segments; analyses the competitors; studies the target audience and market positioning. The effectiveness of integrating intelligence technologies into the marketing activities of cultural institutions is emphasized. And the author defines the range of controversial issues regarding the use of artificial intelligence technologies in developing marketing strategies for institutions of culture. The author concludes about the necessity of a balanced approach to the formation of marketing strategies for institutions of culture.

Keywords: strategy, marketing, artificial intelligence, institutions of culture, external marketing environment, internal marketing environment, target audience, positioning, market, segmentation.

На сегодняшний день учреждения сферы культуры сталкиваются с рядом проблем, обусловленных высоким уровнем конкуренции, транс-

формацией потребностей в социально-культурном контенте, появлением новых технологий. Многие учреждения ввиду стремительных трансформаций в цифровом, экономическом и социальном направлении, вызванных технологическими изменениями, не успевают перестроить свои управленческие и маркетинговые подходы. Это опасно тем, что они рискуют быть неконкурентоспособными в условиях динамично меняющейся среды. Технологические изменения (цифровизация, автоматизация, нейросетевые технологии) требуют гибких подходов к управлению и формированию маркетинговых стратегий.

Помимо этого, возрастает влияние таких факторов, как изменение подходов к традиционным формам работы. На сегодняшний день уже недостаточно проводить мероприятия в классическом формате. Важно медийное сопровождение, наличие онлайн-контента, активное присутствие в социальных сетях и мессенджерах, использование современных платформ для коммуникации с аудиторией. Для того чтобы поддерживать интерес целевой аудитории и оставаться конкурентоспособными на рынке, учреждениям сферы культуры важно не только развивать цифровые навыки и метакомпетенции, но и активно трансформировать стратегические подходы, искать новые форматы взаимодействия с целевой аудиторией, развивать подходы к персонализации продуктов и услуг.

Одним из инструментов, который может обеспечить учреждениям культуры высокий уровень конкурентоспособности, оптимизировать подходы к маркетингу, помочь в создании персонифицированных предложений, выступают технологии искусственного интеллекта (ИИ). Они могут стать для учреждений культуры катализатором адаптации к новым требованиям в условиях трансформации технологий, что обуславливает актуальность выбранной темы исследования.

Целью настоящего исследования является изучение влияния применения технологий искусственного интеллекта на определение стратегий маркетинга в сфере культуры.

Методы исследования представлены:

- контент-анализом для изучения существующих публикаций в области маркетинга и применения искусственного интеллекта в сфере культуры;
- сравнительный анализ для определения факторов, способствующих успешному внедрению технологий ИИ при разработке стратегий маркетинга в сфере культуры;

– синтез для формулирования общих итогов и определения дискуссионных вопросов.

Технологии искусственного интеллекта возникли в середине XX века. В то время ученые впервые задумались о возможности создания технологий, способных «думать» и решать задачи по аналогии с человеческим мышлением. Согласно определению, данному Стюартом Расселом и Питером Норвигом в книге «Искусственный интеллект: современный подход» в 1995 году, «искусственный интеллект – это системы, которые думают и действуют либо подобно человеку, либо рационально» [2]. На сегодняшний день ИИ включает анализ больших данных, технологии распознавания образов, генерацию и обработку текстов, обучение, а также технологии принятия решений. Технологии ИИ прочно входят как в повседневную, так и в профессиональную жизнь общества. Голосовые помощники, рекомендательные технологии в сети Интернет, VR и AR-технологии – это всё сегодня базируется на технологиях ИИ.

Безусловно, проникая в различные сферы, ИИ затрагивает и отрасль культуры. На сегодняшний день учреждения культуры могут создавать персонализированные программы для посетителей с учётом их интересов и запросов; на основании алгоритмов ИИ стало возможным прогнозирование посещаемости тех или иных мероприятий; основываясь на аналитических данных и статистке отзывов, голосовые помощники и чат-боты имеют возможность клиентской поддержки; технологии администрирования на базе ИИ позволяют оптимизировать многие управленческие аспекты, вопросы ценообразования, бухгалтерский учёт. На основе ИИ стало возможным создание интерактивных выставок, обучающих кейсов и тренингов в сфере культуры и искусства. Многие учреждения культуры дополняют традиционные форматы развлекательными и образовательными приложениями, где можно углублённо ознакомиться с социально-культурными мероприятиями и артефактами. Технологии ИИ выступают базисом коллаборации между различными учреждениями, позволяя создавать уникальные проекты на основе нетривиальных подходов к использованию технологий в искусстве.

Одним из приоритетных направлений использования технологий ИИ в сфере культуры выступает разработка маркетинговых стратегий. Маркетинговая стратегия представляет собой способ достижения целей организации, реализацию концепции маркетинга, задает общие ориентиры для организации, направленность действий для достижения максимального результата при наиболее эффективном использовании имеющихся ре-

сурсов. Формирование маркетинговых стратегий в сфере культуры во многом зависит от самого культурного продукта или услуги, поскольку они зависимы от целевой аудитории, динамики рынка, наличия конкурентов, а также от финансовых возможностей учреждения. При формировании маркетинговых стратегий учреждений культуры большое значение имеют методы некоммерческого маркетинга, поскольку потребитель в большей степени стремится к удовлетворению духовных потребностей. Зачастую большое влияние имеют региональные особенности, национально-культурные аспекты.

Сфера социально-культурной жизни динамична. Ценностные установки и ориентиры не стабильны, они могут трансформироваться под влиянием различных факторов социального, экономического, политического, демографического, технологического и иного характера. В результате влияния данных факторов возникают новые ценности, а старые подвержены трансформации и модернизации, формируются культурно-досуговые тренды, возникают новые субкультуры. Следовательно, важно отслеживать эти изменения и учитывать при формировании маркетинговой стратегии. Основываясь на специфике культурных учреждений, их целевой аудитории необходимо использовать комплексный подход к формированию маркетинговых стратегий.

Маркетинговая стратегия включает в себя:

- анализ внешней маркетинговой среды;
- изучение рынка и его сегментов;
- анализ конкурентов;
- изучение целевой аудитории;
- анализ внутренней маркетинговой среды;
- позиционирование продукции на рынке.

Анализ внешней маркетинговой среды учитывает макроэкономические факторы, среди которых уровень доходов населения, темпы экономического роста, законодательство в сфере культуры, государственные программы поддержки культурных инициатив, социокультурные и региональные аспекты.

Изучение рынка и его сегментов включает в себя анализ его динамики, изменения потребительских предпочтений.

Анализ конкурентов предполагает определение основных организаций-конкурентов в исследуемой нише, оценку их сильных и слабых сторон. С этой целью может быть использован SWOT-анализ, помогающий

оценить сильные и слабые стороны организации, а также возможности и угрозы.

Изучение целевой аудитории подразумевает определение основных характеристик целевой аудитории (половозрастной состав, психологические и поведенческие характеристики, социально-экономическое положение), статистика отзывов об участии в мероприятиях.

При анализе внутренней маркетинговой среды изучаются внутренние ресурсы и возможности организации: оценка собственного ресурсного потенциала, анализ внутренней организационной культуры и текущей маркетинговой стратегии.

Позиционирование продукции на рынке основывается на определении уникальных характеристик предлагаемых мероприятий, каналов информирования и коммуникации, формировании узнаваемости организации.

Рассмотрим, каким образом технологии ИИ могут быть применимы в каждом из компонентов маркетинговой стратегии.

При анализе внешней маркетинговой среды технологии ИИ могут активно применяться при обработке больших массивов данных. На основе алгоритмов ИИ возможно моделирование макроэкономических сценариев, позволяющее учреждениям культуры быть готовыми к изменению рыночной конъюнктуры. Также технологии на основе ИИ помогают анализировать данные о посещаемости тех или иных мероприятий, определяя корреляцию между экономическими условиями и поведением целевой аудитории. На основе ИИ возможно обрабатывать большие потоки информации из социальных сетей, форумов и блогов, анализируя текущую ситуацию, изучая тренды в сфере культуры и искусства и определяя предпочтения аудитории. Технологии ИИ могут помочь в моделировании форматов мероприятий, учитывающих региональные культурные особенности, что позволит учреждениям предлагать форматы, которые будут наиболее востребованными в конкретном регионе.

Анализируя рынок и процессы сегментации, также целесообразно обращаться к инструментарию ИИ, поскольку на сегодняшний день стала возможной быстрая обработка больших данных на основе ИИ. Это позволяет в сжатые сроки провести анализ больших массивов рыночной информации в реальном времени и представлять отчеты в сжатые сроки, следовательно, максимально оперативно реагировать на изменения рыночной конъюнктуры. Алгоритмы машинного обучения способны также оказывать прогностическую помощь при построении трендовых моделей и определения предполагаемого спроса на тот или иной культурный про-

дукт. На основе собранных данных алгоритмы ИИ могут использоваться для создания персонализированного контента, основываясь на данных о потребительском поведении и предпочтениях. NLP-технологии могут использоваться при анализе обратной связи, что позволит оперативно реагировать на изменение культурных потребностей целевой аудитории. Интеграция ИИ в бизнес-процессы в сфере культуры и системы CRM поможет автоматически обновлять информацию о сегментах потребителей, позволяя создавать различные сценарии развития событий на рынке, что обеспечит большую гибкость учреждениям социально-культурной сферы, снижая риски их деятельности.

Технологии ИИ также могут оказать существенное содействие в процессе анализа конкурентной среды учреждений культуры. Так, алгоритмы веб-скрейпинга (технология автоматического извлечения данных с веб-страниц) могут использоваться при автоматизации сбора данных об организациях-конкурентах посредством анализа их сайтов, социальных сетей, новостных порталов. При организации SWOT-анализа можно опираться на анализ пользовательских отзывов для определения сильных и слабых сторон организаций-конкурентов. Мониторинг маркетинговой активности на основе ИИ позволит автоматизировать процесс анализа рекламы и социальной активности конкурентов, их маркетинговых стратегий. Также системы ИИ могут использоваться для анализа активности в социальных медиа для выявления того, какие сообщения организаций-конкурентов вызывают наибольший интерес и отклик.

При изучении целевой аудитории технологии ИИ улучшают процессы сбора, обработки и анализа данных о потребителях. Алгоритмы машинного обучения автоматически анализируют демографические данные, посредством технологий ИИ, что поможет сегментировать целевую аудиторию по различным категориям в зависимости от демографических, половозрастных, психологических и социальных характеристик. Это позволит сделать эффективным продвижение учреждения культуры благодаря таргетированной рекламе. С помощью ИИ стало возможным осуществление поведенческого анализа на основе данных о времени, проведённом на определённых страницах, способах взаимодействия с контентом, выделения предпочтительных мероприятий. ИИ способен проанализировать транзакционные данные, социально-экономическое положение той или иной группы с целью определения доли трат на социально-культурные мероприятия и досуг. Технологии ИИ могут проводить контекстный анализ для сопоставления отзывов о социально-культурных мероприятиях

с дополнительной информацией, например, демографическими данными, для лучшего понимания, какие группы активно проявляют себя в процессе обратной связи, а какие воздерживаются от отзывов и по каким причинам. Технологии ИИ позволяют моделировать поведение целевой аудитории, формировать более детализированный профиль потенциальных потребителей социально-культурного контента.

ИИ также может сыграть важную роль при анализе внутренней маркетинговой среды. Оценка собственного ресурсного потенциала на базе алгоритмов ИИ позволит оценить затраты на проведение мероприятий, моделировать различные сценарии при управлении бюджетом, оценивать выполнение управленческих задач. Использование IoT-устройств поможет отслеживать состояние оборудования без участия человека, а анализ внутренних документов – выявить ключевые ценности и нормы, которые действуют внутри коллектива организации. Посредством анализа настроений можно выявить проблемные области в организационной культуре, такие как недостаток открытой коммуникации или неудовлетворенность определёнными управленческими решениями. Технологии ИИ оказывают значительную помощь при визуализации и интерпретации данных, что важно для анализа текущей маркетинговой стратегии. Например, интерактивные дашборды позволяют визуализировать ключевые показатели хозяйственной деятельности, включая финансовые показатели, производительность труда и оценку общей эффективности текущей маркетинговой стратегии. Технологии ИИ не только ускоряют процесс анализа внутренней маркетинговой среды, но и делают его более точным и информативным, что требует меньших временных и финансовых ресурсов.

Важным аспектом является позиционирование на рынке. Технологии ИИ позволяют значительно усовершенствовать этот процесс. ИИ может анализировать данные об источниках получения информации о мероприятиях, актуальных для целевой аудитории, например, на основе трассировки путей конверсии через различные каналы (социальные сети, email-рассылки, веб-сайт и т. д.). Это позволит определить наиболее эффективные каналы коммуникации. ИИ использует полученные данные для создания персонализированных предложений в зависимости от интересов целевой аудитории, повышая вовлеченность. Данные, собранные с помощью ИИ, в дальнейшем позволят моделировать уникальные форматы мероприятий, создавать позитивный имидж учреждения культуры.

Таким образом, интеграция технологий ИИ в маркетинговую деятельность учреждений культуры положительно повлияет на эффектив-

ность всех её составляющих. От мониторинга внешней среды и анализа рынка до изучения целевой аудитории и позиционирования продукции – на каждом этапе формирования маркетинговой стратегии ИИ становится мощным инструментом учреждений культуры для анализа, прогнозирования и построения линий трендов. Благодаря возможности анализа больших массивов данных, эффективному прогнозированию и созданию персонализированных предложений, учреждения культуры могут не только повысить свою устойчивость, но и обеспечить более высокую степень удовлетворенности и вовлеченности целевой аудитории. Следовательно, интеграция технологий ИИ создаёт широкие возможности для повышения эффективности работы учреждений культуры, улучшения качества обслуживания.

Исследование позволяет сделать вывод, что использование технологий ИИ для разработки стратегий маркетинга в сфере культуры предоставляет множество преимуществ, однако важным аспектом является учёт возможных рисков и угроз. Прежде всего, это риск неверного интерпретирования данных, полученных в результате анализа, угрозы безопасности данных, этические вопросы, технические ограничения. Необходимо четкое понимание того, что при формировании маркетинговых стратегий не следует перекладывать все задачи только на ИИ, поскольку зависимость от технологий может ослабить критическое мышление, снижая эффективность принятых решений. Внедрение технологий ИИ требует значительных финансовых вложений.

Принимая во внимание специфику учреждений культуры, не следует полностью полагаться только на инструментарий ИИ для прогнозирования поведения целевой аудитории, нивелируя человеческий опыт и интуицию. Также следует учитывать, что сфера культуры полагается не только на количественную интерпретацию данных, полученных в результате исследования, но и во многом на их качественную составляющую, что требует привлечения экспертов. Важно понимать, что на сегодняшний день технологии на основе ИИ не способны учитывать локальные культурные особенности, что может привести к ошибкам и неверным маркетинговым предложениям.

ИИ – это только инструмент поддержки стратегических управленческих решений в сфере культуры. Внедрение технологий ИИ при разработке маркетинговой стратегии в сфере культуры должно быть сбалансированным. Максимально используя весь потенциал современных технологий, не надо забывать о специфике сферы культуры и важности человеческого фактора.

Литература

1. Колантаевская Е. А. Использование искусственного интеллекта в работе учреждений социально-культурной деятельности // Актуальные исследования. – 2023. – № 44 (174), ч. I. – С. 101–106.
2. Рассел С., Норвиг П. Искусственный интеллект: Современный подход. – СПб.: Диалектика, 2019. – 1408 с.
3. Чиркина И. Влияние технологий искусственного интеллекта на современные методы в маркетинге // Вестник науки. – 2024. – № 3 (72). – С. 123–132.

УДК 316.422.44

РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ И МЕТОДОВ МАССОВОЙ РАБОТЫ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

Гальченко Кристина Александровна, кандидат экономических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: ivan_kris@mail.ru

Рудая Екатерина Павловна, магистрант 1-го курса обучения кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: rudaya9090@mail.ru

Настоящая статья посвящена исследованию влияния инноваций и модернизации на развитие современных библиотек. Рассматриваются исторические этапы перехода библиотек от традиционного книгохранилища к современным информационным центрам, использующим передовые технологии и методики. Особое внимание уделено влиянию информатизации и технологических изменений на массовые формы работы библиотек, включая организацию мероприятий, продвижение чтения и повышение привлекательности библиотек среди разных групп населения. Подчеркиваются преимущества интеграции цифровых платформ и медиа-

ресурсов в библиотечную практику, а также необходимость постоянного мониторинга и адаптации к меняющимся социальным и технологическим требованиям. Рассмотрены внешние и внутренние факторы, влияющие на инновационные процессы в библиотеках. Определены основные принципы деятельности современной публичной библиотеки в направлении массовой работы, которые обеспечивают её гуманистическую и этическую основу. Предложен продукт, который представляет собой единый центр для доступа к ресурсам библиотеки, а также для взаимодействия пользователей друг с другом и с библиотекарями.

Ключевые слова: модернизация, инновации, цифровая среда, массовая работа, информационные технологии, культурно-просветительная деятельность, читатели, образовательные программы, общественное пространство.

THE ROLE OF MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES FOR IMPROVING INNOVATIVE FORMS AND METHODS FOR PUBLIC ACTIVITY OF LIBRARY

Galchenko Kristina Aleksandrovna, Candidate of Economic Science, Associate Professor, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: ivan_kris@mail.ru

Rudaya Ekaterina Pavlovna, the 1st year master's student, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: rudaya9090@mail.ru

The article studies an impact of innovation and modernization on developing modern libraries. The authors consider historical stages of library transition from traditional book storage to modern information centers with advanced technologies and methods. The article focuses on influence of informatization and technological changes on the mass forms of library work, including organization of events, promoting reading, and increasing the attractiveness of libraries among different groups of the population. Besides, the authors highlight the benefits of integrating digital platforms and media resources into library practices, as well as the need for continuous monitoring and adaptation to changing social and technological requirements. The external and internal factors influencing innovative processes in libraries are examined in the article. Also,

the authors identify the main principles of modern public library operations in the field of mass work, which provide a humanistic and ethical foundation. As a result of the research the authors suggest a product that serves as a unified center for accessing library resources and facilitating user interaction with each other and with librarians.

Keywords: modernization, innovation, digital environment, mass work, information technologies, cultural and educational activities, readers, educational programs, public environment.

Библиотеки Российской Федерации одними из первых учреждений культуры начали осваивать компьютерные технологии ещё в 1990-х годах. Это расширило технологические возможности для реализации их социальных функций, стимулировало разработку инновационных практик в различных областях библиотечного производства и обогатило арсенал предоставляемых продуктов, услуг и сервисов [6, с. 15].

Однако реформирование системы российских библиотек не ограничивается лишь адаптацией информационных технологий в деятельность общественных библиотек. На трансформацию этой сферы заметно повлияли социально-экономические изменения в российском социуме, начавшиеся в 90-х годах прошлого века. В тот период преобразования происходили в контексте мировых тенденций, характеризующихся ускоренным темпом технологического прогресса, отказом от традиционных норм и переходом на новую социокультурную парадигму постиндустриальной эпохи. В XXI веке модернизация становится ключевой тенденцией мирового социального развития, представляя собой системный процесс, охватывающий экономические, технологические и социокультурные изменения. Учёные считают, что эти изменения создают фундамент для рационализации экономики, совершенствования производственных процессов и прогрессивных культурных трансформаций. Тем не менее они также акцентируют внимание на том, что для поддержания стабильности в обществе, находящемся на пути модернизации, важно учитывать национальные и региональные особенности, а также уникальные черты различных социальных институтов.

На рубеже тысячелетий, в условиях модернизации, библиотечная сфера изменила направление своего развития: от линейного и количественного прогресса к интенсивной и качественной трансформации. Усложнённые экономические условия в период перестройки подтолкнули библиотеки к активному поиску нового контента, инновационных подходов

и методов работы, что помогло им увеличить востребованность и занять своё место в кардинально изменившейся социокультурной среде России.

Вторым важным фактором, стимулирующим преобразования в библиотечной информационной деятельности, стало активное внедрение компьютерных технологий. С этим процессом связано появление, а затем и широкое использование в профессиональном дискурсе понятия «модернизация библиотечного дела», внедрение новшеств во всех направлениях и в массовой работе публичных библиотек [4, с. 92].

Таким образом, ситуация в обществе, призывающая к переосмыслению роли библиотек, является непрерывным процессом, который требует от библиотечных специалистов адаптации к меняющимся потребностям общества, что обуславливает актуальность выбранного направления исследования. Принимая инновационные формы деятельности и пересматривая свои цели и задачи, библиотеки могут оставаться актуальными и ценными учреждениями в современном мире.

Целью настоящего исследования является исследование роли современных информационных технологий в совершенствовании форм и методов массовой работы публичной библиотеки, а также инновационных подходов в массовой работе публичных библиотек.

Среди материалов и методов, используемых при написании данного исследования, можно выделить: метод теоретического анализа посредством изучения научной литературы, посвященной инновационным подходам в массовой работе публичных библиотек, а также смежных областей знаний (маркетинг, менеджмент, социология); метод анализа, включающий исследование планов работы библиотек, отчетов о проведенных мероприятиях и других документов, отражающих инновационную деятельность библиотек; метод интервью с экспертами в области библиотечного дела, представителями органов власти и общественных организаций.

Библиотеки России смогли быстро приспособиться к новым реалиям. Они не просто стали объектами компьютеризации, активно применяя новейшие технологии, но и самостоятельно участвовали в этом преобразовательном процессе. Инновационные процессы в библиотеках того времени были обусловлены как внешними, так и внутренними факторами, тесно связанными с общей модернизацией отрасли.

Внешние факторы включали:

– Политические, экономические, социальные, информационные и культурные направления развития страны.

- Регионализацию социальной и экономической жизни, а также формирование системы местного управления и передачу социально-культурных объектов на муниципальный уровень в рамках административных реформ.

- Общемировую тенденцию компьютеризации, широкое внедрение цифровых технологий в производство и признание информации в качестве стратегического общественного ресурса.

- Активное освоение рынка технической информации, программ, медиапродуктов, включая цифровые книги, компьютерные игры и гаджеты.

- Реформу системы общего и профессионального образования, переход на концепцию непрерывного обучения.

Эти факторы способствовали трансформации библиотек, направляя усилия на интеграцию современных технологий, переосмысление своих ролей и значений в новом социокультурном контексте.

Среди внутренних факторов, способствующих инновациям в библиотечном деле, можно выделить:

- Укрепление и развитие правовой основы для функционирования библиотек на региональном уровне, способствующее их устойчивому развитию.

- Ориентация на долгосрочные приоритеты развития, определяемые национальными и региональными программами, проектами и концепциями.

- Реструктуризация сети библиотек на уровнях регионов и муниципалитетов, приводящая к оптимизации управления и повышения эффективности.

- Повсеместное внедрение цифровых технологий, радикально изменяющее способы предоставления информационных услуг и формирование ресурсной базы.

- Обновление видов и структуры информационных ресурсов через обогащение коллекции цифровыми носителями.

- Изменения в общественных информационных потребностях, требующие быстрой адаптации библиотек к новым вызовам.

- Совершенствование управления библиотеками с помощью современных методологий и маркетинговых инструментов, включая экономическую оценку и обновление дизайна.

- Усиление социального взаимодействия библиотек с местными сообществами и обществом в целом для увеличения их социальной значимости.

– Развитие профессионального общения через конференции, форумы, обучающие семинары, круглые столы и специализированные издания.

Принятый в 1994 году Федеральный закон «О библиотечном деле» (№ 78–ФЗ) сыграл важную роль в повышении социального статуса библиотек, позволив создать надёжную правовую основу, необходимую для реализации инновационных практик. Законы, разработанные в регионах России, также способствовали укреплению этой базы, обеспечивая правовое обеспечение деятельности библиотек.

Современные библиотеки стремятся организовать свою деятельность таким образом, чтобы быть максимально полезными, комфортными и притягательными для множества посетителей. Ранее считалось, что ключевым аспектом является оснащение библиотек компьютерами, однако сегодня понятно, что информационные технологии следует рассматривать как инструмент для раскрытия интеллектуального и духовного потенциала мирового сообщества и передачи накопленного жизненного опыта. Таким образом, библиотека, обогащая свои информационные функции, продолжает играть роль хранителя памяти и просветителя, особенно заметно это в массовой работе с детьми и молодежью.

Сегодня библиотечное обслуживание, как индивидуальное, так и массовое, направлено на создание культурного пространства, способствующего развитию личности через чтение.

Понятие инновация стало неотъемлемой частью лексикона профессиональной библиотечной среды. Оно включает внедрение новых технологий, создание инновационных продуктов и услуг, совершенствование организации труда и управления. Инновации охватывают все аспекты деятельности библиотеки, включая массовую работу, которая предполагает разнообразие методов и форм взаимодействия с широким кругом читателей.

Инновации проявляют себя через уникальность, перемены и достигнутые результаты. В наше время библиотеки увеличивают своё воздействие, становясь многофункциональными культурными, образовательными и развлекательными площадками, где организуются разнообразные мероприятия для различных читательских аудиторий. Продвижение книг и популяризация чтения продолжают быть центральной задачей в их работе.

В последние годы публичные библиотеки во всем мире переживают трансформацию, направленную на совершенствование своих услуг и адаптацию к изменяющимся условиям современного общества. Инновационные идеи и технологии становятся неотъемлемой частью массовой

работы библиотек, давая возможность не только сохранить библиотеки как культурные и информационные центры, но и превратить их в динамичные пространства для обучения, общения и самореализации.

Массовая работа как сфера деятельности современной публичной библиотеки, ориентированная на созидание и просвещение, должна основываться на принципах, которые обеспечивают её гуманистическую и этическую основу. Ключевыми аспектами являются уважение к личности, добровольность, прозрачность, социальная справедливость и креативность. Эти принципы помогают создать атмосферу доверия и взаимопонимания среди всех участников, включая организаторов, волонтеров и бенефициаров.

Принцип уважения к личности подразумевает признание уникальности каждого участника, что способствует формированию доверительных отношений. Добровольность гарантирует, что участие в массовой работе будет осознанным и свободным, без какого-либо давления. Прозрачность действий и решений укрепляет доверие и ответственность, что является важным для успешного взаимодействия.

Стремление к социальной справедливости и креативности позволяет массовой работе преодолевать неравенство и находить новые пути для повышения её эффективности. Соблюдение этих принципов превращает массовую работу в мощный инструмент для позитивных изменений в обществе, объединяя людей и способствуя созданию более справедливого и гуманного мира.

Внедрение инновационных форм популяризации литературы позволит всесторонне и нетрадиционно раскрыть богатство книг, выявлять и обновлять знания пользователей в различных сферах, раскрывать их творческий потенциал.

Цели, задачи и основные направления технологических, функциональных и содержательных изменений библиотечной деятельности были определены двумя государственными документами: «Создание общероссийской информационно библиотечной компьютерной сети libnet (1998–2001)» и «Национальная программа сохранения библиотечных фондов Российской Федерации (2001–2010)». Цель платформы:

- Создание единого цифрового пространства, объединяющего все ресурсы библиотеки (книги, журналы, базы данных, мультимедиа) с образовательными программами и мероприятиями.

- Предоставление персонализированных рекомендаций пользователям на основе их интересов и потребностей.

– Стимулирование непрерывного обучения и развития в течение всей жизни.

Основные функции платформы:

1. Каталог ресурсов: полный онлайн-каталог всех материалов библиотеки с функцией поиска по ключевым словам, авторам, темам и другим параметрам.

2. Виртуальные выставки: цифровые экспозиции, посвященные различным темам, с возможностью просмотра, прослушивания и скачивания материалов.

3. Онлайн-курсы и вебинары: доступ к образовательным программам по широкому спектру дисциплин, проводимые как библиотекой, так и её партнерами.

4. Форумы и группы обсуждения: возможность общения и обмена идеями с другими пользователями платформы, а также с экспертами в различных областях.

5. Система рекомендаций: алгоритм, анализирующий интересы пользователя и предлагающий ему персонализированный контент и мероприятия.

6. Интеграция с социальными сетями: возможность делиться материалами и событиями из платформы в социальных сетях.

Национальные, региональные библиотечные программы, дополняющие и конкретизирующие государственные программы с учетом особенностей развития региональных библиотечных сетей, были созданы и реализованы на уровне субъектов Российской Федерации. Важную роль в инновационных преобразованиях библиотечной отрасли в рассматриваемый исторический период сыграла плеяда ее лидеров, в том числе В. Н. Зайцев – председатель РБА, Е. И. Кузьмин – руководитель библиотечного дела в рамках компетенции Министерства культуры Российской Федерации, Е. Ю. Гениева, открывшая новые горизонты международных контактов российских библиотекарей с зарубежными коллегами, Я. Л. Шрайберг – идеолог и постоянный организатор крымских конференций, которые сегодня являются крупнейшей площадкой для генерации новых идей, проектов и технологий [5, с. 7]. Поэтому новые содержательные и функциональные векторы в деятельности библиотек, возникающие под влиянием актуальных социальных задач и инновационной потребности общества, стимулировали процессы инновации и модернизации и затрагивали все сферы библиотечного дела. Приобретение и формирование базы информационных ресурсов для конкретных методов и подходов в обслуживании публичных библиотек и массовой работе. Однако одной из проблем, с ко-

торыми библиотеки столкнулись на пути к внедрению инноваций, было противоречие между новым подходом проведения массовой работы и устоявшимся укладом. На начальном этапе этого процесса широко обсуждались вопросы взаимосвязи модернизации и традиций в развитии библиотек, необходимости сохранения их методологической функции [1, с. 6].

Согласно теории модернизационного развития, жесткое противопоставление инноваций и традиций непродуктивно и даже опасно [1, с. 10]. При модернизации общества и его институтов важно учитывать сложившиеся традиции. Успешное и устойчивое движение к инновациям требует продуктивного взаимодействия между традициями и новшествами. Однако, поскольку инновации распространяются неравномерно, появляются привлекательные «точки роста», смелые стратегии порой вызывают осторожность у специалистов, не всегда готовых к темпу перемен. Скорость системных изменений определяется множеством факторов, включая степень подготовленности участников к этим изменениям. Особенности каждого региона и отрасли существенно влияют на развитие библиотечного дела, формируя его модернизацию. На начальном этапе изменения в этой сфере происходили почти скрытно, образуя так называемые «инновационные анклавы» с ускоренным развитием.

В начале 2000-х годов библиотеки начали смещать акцент с технологической модели на концептуальную, что связано с их новой социокультурной миссией в цифровой среде, базирующейся на информации и знаниях. Такой поворот задал новое направление для российских библиотек, способствуя развитию инновационных изменений. В основе модернизации библиотечного дела лежит цифровое технологическое ядро и новое смысловое наполнение, которое сочетает лучшие традиции прошлого, стимулируя библиотечные инновации.

Методические службы перешли от строгого управления, руководства и надзора к мониторингу и анализу библиотечной практики, консультированию и развитию персонала. Фактически в научно-методической работе библиотек сложилась новая система приоритетов: стимулировать профессиональную рефлексию и поиск инновационных решений в массовой работе, анализировать их, оценивать, тестировать и внедрять в библиотечную практику на основе использования всех методологических инструментов. Новый подход к реализации методологической функции массовой работы библиотек, разработанный в начале 2000-х годов, послужил важным стимулом для развития библиотечных инновационных подходов в массовой работе и стал эффективным каналом их внедрения на практике [3, с. 22].

В результате обновления библиотеки смогли адаптироваться к изменившимся социально-экономическим и технологическим условиям, что способствовало расширению их социальных функций. Деятельность библиотек обрела новые значения и содержания, что укрепило их статус как значимого социального института. Инновационные преобразования дали возможность библиотекам не только преодолеть экономические сложности 1990-х, но и уверенно развиваться в новом тысячелетии.

Инновацию следует рассматривать как концепцию, которая несет в себе новую идею и наполнена творческим, изменяющим отрасль значением. Концепция «инновации библиотек» охватывает не только технологические изменения, но и социально-культурные, институциональные, операционные, функциональные и организационные трансформации, которые стали особенно заметны на рубеже десятилетий. Эта концепция включает в себя:

- реформирование механизма управления, разработку новых инструментов регулирования на всех уровнях государственного, регионального и муниципального управления отраслью;
- радикальное изменение библиотечного дела: переход от традиционных технологий к цифровым, сетевым и инновационным подходам;
- разработка новых форм, методов и инструментов библиотечной деятельности, которые включают в себя услуги и сервис библиотек, виды и методы, используемые в библиотечном деле;
- преобразование организационной структуры библиотек и функциональных направлений библиотечной деятельности;
- консолидация библиотечного сообщества, появление «команды» руководителей и широкого круга профессиональных элит, выступающих своеобразным центром притяжения для динамичных преобразований в отрасли [2, с. 102].

Конкретным продуктом, который может значительно повысить эффективность массовой работы публичной библиотеки, является разработка и запуск «Интерактивной платформы lifelong learning». Эта платформа будет служить единым центром для доступа к ресурсам библиотеки, а также для взаимодействия пользователей друг с другом и с библиотеками. Методы реализации:

1. Анализ потребностей пользователей: проведение опросов, фокус-групп и анализа данных посещаемости библиотеки для определения приоритетных направлений развития платформы.

2. Разработка концепции и дизайна платформы: определение структуры, функциональности и визуального оформления платформы.

3. Создание контента: цифровизация существующих ресурсов библиотеки, разработка новых образовательных программ и материалов.

4. Тестирование и запуск платформы: проведение тестового периода для выявления и устранения ошибок, а затем официальный запуск платформы.

5. Продвижение и поддержка платформы: разработка маркетинговой стратегии для привлечения пользователей, организация обучающих мероприятий для сотрудников библиотеки и пользователей.

Ожидаемые результаты:

- Повышение доступности ресурсов библиотеки для всех категорий населения.

- Увеличение числа пользователей библиотечных услуг.

- Стимулирование интереса к lifelong learning и саморазвитию.

- Укрепление роли библиотеки как центра знаний и общения.

Внедрение «Интерактивной платформы lifelong learning» позволит превратить публичную библиотеку в современный, динамичный и инновационный центр, способствующий развитию общества.

Успешная реализация инноваций в публичной библиотеке требует постоянного мониторинга, анализа и адаптации к меняющимся потребностям пользователей. Библиотеки должны быть открытыми к сотрудничеству с другими организациями и учреждениями, а также активно использовать новые технологии, для того чтобы оставаться центром знаний и культуры в современном мире.

Инновации в массовой работе публичных библиотек имеют решающее значение для привлечения и обслуживания разнообразной аудитории в современную эпоху. Реализуя конкретные рекомендации, изложенные выше, библиотеки могут:

- Улучшить доступ к библиотечным ресурсам и услугам с помощью цифровых платформ и технологий.

- Создать более интерактивные и захватывающие мероприятия, интегрируя технологии и разрабатывая инновационные программы.

- Персонализировать обслуживание, предоставляя пользователям индивидуальные рекомендации и создавая профили пользователей.

- Создать инновационные пространства, которые служат многофункциональными центрами для обучения, совместной работы и отдыха.
- Обучить и развить персонал, чтобы они могли эффективно использовать инновационные технологии и практики.
- Сотрудничать с другими организациями для расширения охвата и совместного использования ресурсов.

Подводя итог, следует отметить, что современный информационный век диктует требования к библиотекам, в том числе обязательное включение современных информационных технологий в спектр библиотечных инноваций. Виртуальное пространство может быть местом проведения образовательных мероприятий в рамках библиотечной аудитории.

Важно отметить, что проект *lifelong learning* является лишь одним из возможных направлений совершенствования библиотечных инноваций. Необходимо постоянно следить за новыми технологиями и трендами, а также активно взаимодействовать с пользователями для выявления их потребностей и ожиданий, что может выступать предметом дальнейших исследований и дискуссионных аспектов в данном направлении.

Литература

1. Гавров С. Н. Модернизация незападных обществ: соотношение локального и универсального // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2003. – № 2. – С. 5–11.
2. Инновации в библиотеках: сборник статей / сост.: М. Я. Дворкина, Е. Н. Гусева. – М.: Пашков дом, 2010. – 130 с.
3. Качанова Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек. – СПб.: Профессия, 2018. – 222 с.
4. Кузнецова Т. Я. Модернизация библиотек и их инновационные социальные практики: опыт системного анализа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 5. – С. 81–92.
5. Орлова Э. А. Социокультурные предпосылки модернизации в России // Библиотека в эпоху перемен: информационный сборник (дайджест). – М.: Издательство Российской государственной библиотеки, 2001. – Вып. 2 (10). – С. 7–25.
6. Цапф В. Теория модернизации и различие путей общественного развития // Социологические исследования. – 1998. – № 8. – С. 14–26.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕКИ ВУЗА В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Дышловая Юлия Георгиевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: Dmitruk1985@mail.ru

Шашенко Екатерина Анатольевна, студент 4-го курса кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: Biblioartservice@mail.ru

В статье раскрыта цифровая трансформация вузовской библиотеки, позволяющая создать цифровую образовательную среду и серьезно модернизировать учебную деятельность. Охарактеризована тенденция к созданию открытых образовательных ресурсов и обеспечению свободного доступа к научным публикациям библиотеки.

Ключевые слова: библиотека вуза, цифровизация, цифровые образовательные ресурсы, электронная библиотека.

UNIVERSITY LIBRARY ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Dyshlovaya Yuliya Georgievna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: Dmitruk1985@mail.ru

Shashenko Ekaterina Anatolyevna, the 4th year student, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: Biblioartservice@mail.ru

The article reveals the digital transformation of the university library, which makes it possible to create a digital educational environment and a seri-

ous modernization of educational activities. Also, the authors describe the tendency towards the creation of open educational resources and ensuring free access to scientific publications of the library.

Keywords: university library, digitalization, digital educational resources, electronic library.

Переход к цифровой экономике и цифровому обществу становится важнейшим направлением государственной политики РФ, что акцентирует внимание на процессе цифровизации профессионального образования. Эта трансформация ориентирована на создание цифровой образовательной среды и серьезную модернизацию учебной деятельности, охватывая все стадии эволюции библиотек, включая и библиотеки вузов. Новые вызовы, с которыми сталкиваются университетские библиотеки в условиях цифровизации, при этом сохраняя свою традиционную основную функцию – предоставление информации и поддержка учебного и научного процессов, кардинально меняют технологии и формы их работы, вводят новые социальные и технологические задачи, специфику взаимодействия с пользователями и внедрение библиотечно-информационных услуг. Это также приводит к изменению доступа к электронным ресурсам и современным знаниям, к новым требованиям к публикационной активности преподавателей и ученых в специализированных изданиях, а также к повышению профессиональной квалификации, креативности и инновационного подхода руководителей и специалистов вузовских библиотек [3, с. 170].

В современном контексте для повышения конкурентоспособности участников процесса цифровизации, включая образовательные учреждения, цифровая экономика не только пересматривает традиционные модели высших учебных заведений и их библиотек, но и способствует развитию компетентности и цифровых навыков, а также расширяет возможности для внедрения новых технологий и инновационных подходов к работе.

В условиях цифровизации библиотекам вузов необходимо активно интегрировать современные технологии, такие как искусственный интеллект и облачные технологии в свою повседневную практику. Это позволит не только повысить эффективность работы библиотек, но и улучшить качество обслуживания пользователей. Например, использование аналитических инструментов для анализа пользовательского поведения помогает выявить потребности студентов и преподавателей, что, в свою очередь, способствует формированию актуального и востребованного фонда.

Кроме того, тенденция к созданию открытых образовательных ресурсов и обеспечению свободного доступа к научным публикациям предопределяет необходимость активного участия библиотек в процессе обеспечения открытой науки. Библиотеки должны стать центрами поддержки открытых исследований, предлагая услуги по управлению данными, организации публикации и продвижению научных результатов. Это открывает новые возможности для сотрудничества между библиотеками, исследовательскими группами и образовательными учреждениями.

Не менее важным аспектом является непрерывное обучение и повышение квалификации библиотечных специалистов, что позволяет им адаптироваться к быстро меняющимся условиям. Внедрение программ по развитию цифровых навыков и инновационных компетенций будет способствовать созданию команды профессионалов, способной эффективно решать новые вызовы и реализовывать стратегию цифровой трансформации в университетах [2, с. 96].

Активные действия государства, связанные с целым рядом «революционных преобразований в жизни страны из-за взятого нового экономического курса», заставляют в корне менять ситуацию в системе высшего профессионального образования, затрагивая деятельность вузовских библиотек в сторону её цифровизации с опорой на основные федеральные стратегические документы, в которых закреплено развитие отечественной цифровой экономики на современном этапе:

- О Стратегии развития информационного общества в РФ на 2017–2030 годы [4].
- О реализации национальной технологической инициативы.
- Современная цифровая образовательная среда в РФ.
- Цифровая экономика РФ и др.

Одной из ключевых задач является поиск и разработка новых цифровых образовательных ресурсов, а также внедрение актуальных компьютерных технологий для их доступа в быстро меняющейся образовательной среде. Это напрямую связано с созданием нового облика вуза – библиотеки, модель которой ориентирована на современного пользователя – читателя цифровой эры с новыми знаниями и требованиями.

На сегодняшний день электронные библиотечные системы уверенно занимают свою нишу в области образовательных ресурсов. Современные информационно-коммуникационные технологии предоставляют библиотекарям возможность разнообразить существующие методы работы и внедрить новые форматы взаимодействия со студентами. Новые програм-

мы и сервисы поддерживают библиотеки в поиске эффективных способов передачи информации и установлении более тесной связи с обучающимися, что привело к созданию электронных библиотечных систем, интегрируемых в образовательный процесс [1, с. 215].

В условиях цифровизации библиотеки становятся не только хранилищами информации, но и активными участниками образовательного процесса. Они предлагают интерактивные платформы для студентов, где можно не только находить материалы, но и взаимодействовать с ними. Это включает в себя использование виртуальных выставок, онлайн-курсов и интерактивных библиотечных ресурсов, что существенно увеличивает вовлеченность студентов.

Кроме того, современные библиотеки внедряют инструменты аналитики и искусственного интеллекта для оценки потребностей пользователей. Такие технологии позволяют библиотекарям отслеживать популярность учебных материалов, выявлять интересы студентов и адаптировать фонды в соответствии с новыми запросами. Это становится важным аспектом в обеспечении оперативного доступа к актуальной информации [3].

Не менее значимой задачей является обучение пользователей эффективному поиску и критическому анализу информации. Библиотеки организуют семинары и тренинги, направленные на развитие информационной грамотности. Это помогает студентам не только находить нужные материалы, но и осмысленно использовать их в процессе обучения, что в конечном итоге повышает качество образования.

Благодаря современным информационно-коммуникационным технологиям у библиотекарей появилась возможность разнообразить уже имеющиеся формы работы и даже внедрить новые способы взаимодействия с читателями [1, с. 215]. Достичь более плотного и разнообразного контакта с обучающимися библиотекам позволяют следующие сервисы и программы:

- компьютерные программы, предназначенные для создания печатной продукции: книг, буклетов, брошюр;
- презентационные программы, с помощью которых можно оформлять портфолио или презентации;
- онлайн-сервисы, ориентированные на совместную работу над файлами нескольких пользователей;
- вики-сервисы, предназначенные для разработки сайтов;
- блоги для создания дискуссий, обсуждений, рекомендаций;

- веб-квесты, позволяющие формировать навыки аналитической деятельности;

- социальные медиасервисы для повышения мотивации к учёбе;

- подкасты, развивающие навыки устной речи.

На сегодняшний день без применения информационных технологий невозможно представить многие виды библиотечной деятельности. К ним относятся:

- организация электронных каталогов, локальных или корпоративных, и поддержание их функционирования;

- создание и поддержка электронных библиотечных систем;

- редакционно-издательская деятельность;

- создание и поддержка баз данных различного содержания;

- обмен информацией и взаимодействие с другими библиотеками по созданию совместных электронных ресурсов;

- обслуживание читателей с использованием медиатек;

- приобретение новой литературы в интернет-магазинах;

- доставка документов с помощью телекоммуникационных технологий;

- сканирование книг, журналов, газет и т. д.

В деятельности высших учебных заведений электронным библиотекам отводится значительная роль. Электронная библиотека вуза представляет собой информационную систему, состоящую из упорядоченных электронных ресурсов различных форматов, которые объединяются через единый пользовательский интерфейс и общую концепцию организации данных для поддержки учебного процесса. На сегодняшний день такие библиотеки воспринимаются как важный элемент информационно-образовательной среды университетов и обеспечивают онлайн-представительство библиотек. Электронная библиотека включает в себя различные массивы информации и средства доступа к ним. Причинами для создания электронных библиотек в вузах стали потребности современных студентов, требования федеральных образовательных стандартов и прогресс в библиотечно-информационных технологиях. В рамках проекта «Современная цифровая образовательная среда в Российской Федерации» предусмотрено создание информационного портала, доступного для всех граждан и предлагающего онлайн-курсы на разных уровнях образования. Документ подчеркивает важность создания электронных библиотек в вузах, выделяя их преимущества: доступ 24/7, удобный интерфейс, возможность частичного копирования и онлайн-чтение книг. Программы по про-

движению услуг электронной библиотеки включают организацию лекций и семинаров по её использованию. Таким образом, развитие электронных библиотек отражает динамичное развитие информационных процессов в обществе, что способствует увеличению спроса на такие услуги.

С учетом растущей зависимости образовательного процесса от цифровых технологий, электронные библиотеки становятся не только инструментом доступа к информации, но и важным ресурсом для формирования учебной среды. Они позволяют студентам и преподавателям оперативно находить необходимые материалы, участвовать в научных исследованиях и обмениваться знаниями. Внедрение электронных библиотек значительно упрощает процесс обучения, обеспечивая доступ к тысяче книг, журналов и исследовательских работ, что особенно важно в условиях ограниченного времени и ресурсов.

Кроме того, электронные библиотеки способствуют интеграции высшего образования с глобальным образовательным пространством. Университеты, располагая современными цифровыми ресурсами, открывают свои двери для международного сотрудничества и обмена опытом, что немаловажно в условиях глобализации. Это позволяет студентам получить доступ к мировым образовательным стандартам и ресурсам, таким как открытые учебники и специализированные базы данных [6, с. 189].

Создание электронных библиотек также инициирует новые формы взаимодействия между преподавателями и студентами. С помощью интерактивных платформ можно организовывать виртуальные семинары, обсуждения и научные конференции, что расширяет возможности для учебного процесса и формирования сообщества исследователей. Таким образом, электронные библиотеки становятся ключевым элементом в современных тенденциях образования, представляя собой не только технологии, но и новые подходы к обучению и научной деятельности.

Среди электронных библиотечных систем в вузовских библиотеках активно используются современные профессиональные базы данных и информационные справочные системы, содержащие различные виды изданий, способствующие обеспечению образовательного и научно-исследовательского процессов и развитию обучающихся в творческой и социально-культурной сферах. В настоящее время для этих целей используется:

- ЭБС: Znanium.com;
- IPR books;
- Национальная Электронная Библиотека (НЭБ);

- Библиотека диссертаций РГБ;
- Научная электронная библиотека eLibrary.ru;
- Информационно-аналитическая система Polpred.com;
- КонсультантПлюс;
- Индексы научного цитирования: Web of Science Core Collection; Scopus;
- Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Библиотеки высших учебных заведений продолжают выполнять ключевые академические и просветительские задачи; они активно развивают электронные библиотечные сервисы. Библиотеки выходят за пределы своих стен, предоставляя доступ к ресурсам независимо от местоположения пользователей (читателей). На базе библиотек формируются научные и учебные центры; также наблюдается рост клиентоориентированных услуг, которые отвечают современным требованиям образования и науки, появляются новые библиотечные услуги. Продолжается работа по созданию комфортной среды и модернизации инфраструктуры, при этом приоритет отдается электронным источникам информации [5, с. 29].

Сегодня требуется развитие и повышение уровня управленческих и информационно-цифровых компетенций библиотечных сотрудников; создание профессиональных сообществ, новых электронных платформ для взаимодействия, библиотечных приложений для широкой аудитории; активное внедрение цифровых библиотечных сервисов и сетевая интеграция библиотек. Политика цифровой трансформации библиотек, затрагивающая традиционные модели вузов и библиотек, предполагает активное участие в цифровизации и освоение новых технологий и форм работы. Вузовские библиотеки должны стать основными институтами, способствующими обучающимся в получении знаний и формировании цифровых компетенций.

Литература

1. Голубева Е. А., Смагина М. В. Использование потенциала электронных библиотечных систем в образовательной деятельности вуза // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 211–218.
2. Иванченко Д. А. Сервисная модель цифровой (электронной) библиотеки образовательной организации // Научные и технические библиотеки. – 2022. – № 7. – С. 92–115.

3. Левченко М. Е., Пачина Н. Н., Вартумян А. А. Цифровая политика государства: риски и возможности // Современная наука и инновации. – 2023. – № 4(44). – С. 167–173.
4. О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы: Указ Президента Российской Федерации от 9 мая 2017 года № 203 [Электронный ресурс]. – URL: https://base.garant.ru/71670570/6e21b42610f5717e5cbdf9e63827297f/#block_1000 (дата обращения: 19.09.2025).
5. Серова О. В. Качество услуг в электронной среде и новые сервисы // Библиосфера. – 2019. – № 1. – С. 27–32.
6. Цифровая научно-образовательная среда университета: от теории к практике / А. П. Абрамов, В. А. Афанасьева, А. Ю. Супрун, М. А. Смирнова // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. – 2024. – Т. 14, № (2). – С. 186–197.

УДК 316.774

АУДИТ МЕДИАПРОСТРАНСТВА ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

Малышева Елена Николаевна, кандидат физико-математических наук, доцент, доцент кафедры цифровых технологий и ресурсов, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: selenanmal@gmail.com

В статье представлены результаты аудита медиапространства вузов культуры средствами веб-аналитики. При анализе сайтов образовательных учреждений использовался сервис SEO-анализа SimilarWeb. Сравнительный анализ сайтов вузов культуры проводился по таким критериям, как индекс качества сайтов (ИКС), среднее время, проведенное пользователем на цифровом ресурсе, число просмотров, источники трафика.

Инструментом мониторинга сообществ «ВКонтакте» вузов культуры как наиболее популярной платформы среди высших образовательных учреждений послужил сервис Socstat.ru. В работе дана общая характеристика сообществ, также проанализированы такие показатели активности

пользователей, как среднее количество реакций, средняя вовлеченность по сообществу.

Ключевые слова: сайты, социальные сети, вузы культуры, медиа-мониторинг, поисковая оптимизация, веб-аналитика.

AUDIT OF THE MEDIA ENVIRONMENT OF UNIVERSITIES OF CULTURE

Malysheva Elena Nikolaevna, Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Digital Technologies and Resources, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: selenanmal@gmail.com

This article presents the results of a web analytics audit of the media environment of universities of culture. The author uses SimilarWeb SEO analysis service to analyze the websites of the educational institutions. Moreover, the author conducts a comparative analysis of the websites of universities of culture using criteria such as the Site Quality Index (SQI), average time spent by users on the digital resource, number of views, and traffic sources.

Besides, the author uses Socstat.ru to monitor profiles of universities of cultural in social media VKontakte, as the most popular platform among higher education institutions. The paper provides a general description of the communities and also analyzes user activity indicators such as the average number of reactions and average community engagement.

Keywords: websites, social networks, universities of culture, media monitoring, search engine optimization, web analytics.

В настоящее время одним из важных аспектов деятельности вузов культуры является их продвижение в медийном пространстве. Это необходимо для привлечения абитуриентов, повышения узнаваемости бренда вуза среди работодателей, а также для создания имиджа современного инновационного учреждения культуры.

В качестве объектов исследования рассмотрены сайты и социальные площадки вузов культуры как учреждений, задающих вектор развития культурного пространства страны.

Для оценки продвижения вуза культуры в медиaprостранстве, эффективности его деятельности в веб-среде возрастает важность вебомет-

рического анализа, позволяющего объективно принимать решения по управлению цифровыми ресурсами.

Для эффективного продвижения вуза культуры в медиапространстве важно выявить источники трафика на сайт. В качестве инструмента веб-аналитики выступал сервис SEO-анализа SimilarWeb.

В работе проанализированы информационные каналы, по которым пользователи попадают на сайты вузов культуры. Доминирующим источником трафика для большинства вузов культуры (69,2 %) являются прямые заходы на сайты, отображающие посещения постоянных посетителей. Вторым по важности информационным каналом притока пользователей являются поисковые системы. К примеру, для сайта Кемеровского государственного института культуры они обеспечивают приток около 38 % пользователей. Эти показатели подчеркивают важность проведения вузами культуры мероприятий по поисковой оптимизации своих сайтов.

Одним из показателей, характеризующих цифровой ресурс и позволяющих оценить его качество, является индекс качества сайтов (ИКС). Данный индикатор представляет собой интегральную характеристику сайта, учитывающую большое количество критериев, связанных с требованиями полезности и удобства для пользователя (уникальность контента, размер аудитории сайта, количество ссылок на ресурс, степень удовлетворенности пользователей, скорость загрузки сайта, адаптивность сайта к мобильным устройствам и т. д.). Этот параметр является динамичным, его обновление осуществляется ежемесячно.

На рисунке 1 представлен сравнительный анализ показателя ИКС для сайтов вузов культуры на сентябрь 2025 года (см. Прил., рис. 1).

Согласно мнениям SEO-специалистов, значение ИКС считается удовлетворительным от 500 [1].

По значению показателя ИКС сайты вузов культуры можно разделить на следующие группы: со значением ИКС до 500, от 500 до 1000 и от 1000 и выше.

Как видно из рисунка 1, у трех вузов культуры (21,4 %) значение данного показателя превышает 1000, у шести – значение ИКС не достигает 500 (42,9 %), у пяти вузов культуры (35,7 %) ИКС находится в пределах от 500 до 1000.

В ходе исследования были проанализированы такие поведенческие индикаторы сайтов, как среднее время пребывания на сайте и количество просмотренных страниц за визит (табл. 1). Данные представлены за сентябрь 2025 года.

Таблица 1

**Общая характеристика сообществ социальной сети «ВКонтакте»
вузов культуры (сентябрь 2025 года)**

Сокращенное наименование вуза культуры	Число подписчиков	Общее число постов	Средний охват постов	Количество добавленных постов за период (месяц)	Среднее количество постов в день
Алтайский госу- дарственный ин- ститут культуры	5 069	1 973	2 680,5	15	0,5
Восточно- Сибирский госу- дарственный ин- ститут культуры	4 240	3 541	1 318,5	44	1,5
Казанский госу- дарственный ин- ститут культуры	13 230	10 014	2 345,0	86	2,9
Кемеровский го- сударственный институт куль- туры	8 473	5 622	2 288,7	31	1,0
Краснодарский государственный институт куль- туры	7 859	2 419	2 425,3	42	1,4
Московский го- сударственный институт куль- туры	23 755	5 796	4 056,2	106	3,5
Орловский госу- дарственный ин- ститут культуры	7 184	3 541	2 765,7	67	2,2
Пермский госу- дарственный ин- ститут культуры	10 335	6 859	2 194,4	39	1,3
Самарский госу- дарственный ин- ститут культуры	13 037	6 649	3 222,0	54	1,8

Сокращенное наименование вуза культуры	Число подписчиков	Общее число постов	Средний охват постов	Количество добавленных постов за период (месяц)	Среднее количество постов в день
Санкт-Петербургский государственный институт культуры	28 072	9 841	5 200,1	51	1,7
Северо-Кавказский государственный институт искусств	724	2 923	182,1	50	1,7
Тюменский государственный институт культуры	5 609	4 519	1 767,3	100	3,3
Хабаровский государственный институт культуры	2 586	1 581	1 198,0	6	0,2
Челябинский государственный институт культуры	13 005	5 130	4 603,3	57	1,9

На рисунке 2 представлено среднее время посещения сайтов вузов культуры (см. Прил., рис. 2).

Согласно вебометрическим данным, наибольшее количество времени пользователи проводят на сайтах Пермского (4 мин 10 с), Кемеровского (4 мин 3 с) и Казанского институтов культуры (3 мин 30 с), наименьшее – на сайте Северо-Кавказского института искусств (18 с).

Наибольшее количество страниц, просмотренных за посещение, наблюдается у сайтов Восточно-Сибирского (10,29), Казанского (6,15) и Кемеровского институтов культуры (5,49), наименьшее – у Северо-Кавказского института искусств (1,41).

Согласно статистическим данным, в 2025 году аудитория социальных сетей составляет 106 млн человек, 73,4 % населения России являются пользователями различных социальных площадок [2]. Вузы культуры ак-

тивно используют данный канал коммуникации для освещения и популяризации своей деятельности, привлечения абитуриентов, обмена опытом.

Большинство вузов культуры ведут активную работу с пользователями на разных социальных площадках. Наиболее популярной социальной сетью для анализируемых учреждений является сеть «ВКонтакте», в ней имеют свои сообщества все вузы культуры.

В работе проведен мониторинг деятельности вузов культуры в социальной сети «ВКонтакте» как наиболее популярной. В качестве средства веб-аналитики использовался сервис Socstat.ru. Данные анализировались за сентябрь 2025 года.

Показателями общей оценки сообщества в социальной сети могут служить такие индикаторы, как число подписчиков, общее число постов, средний охват постов, количество добавленных постов за период, а также среднее количество добавленных постов в день (табл. 1).

На рисунке 3 представлен рейтинг вузов культуры по наибольшему количеству подписчиков в социальной сети «ВКонтакте» (см. Прил., рис. 3).

По числу подписчиков в социальной сети «ВКонтакте» лидируют Санкт-Петербургский (28 072) и Московский институты культуры (23 755), численность аудитории социального сообщества у них составляет более 20 тысяч.

Наибольшим количеством постов обладают Казанский (10 014) и Санкт-Петербургский государственные институты культуры (9 841).

Средний охват поста показывает, сколько в среднем уникальных пользователей просмотрели публикацию. Лидирующие позиции по этому показателю занимает Санкт-Петербургский институт культуры (5 200,1). Значение данного показателя зависит от комплекса показателей: количества постов, уникальности контента, регулярности публикаций, а также от настройки рекламы в сообществе.

Наибольшее количество постов за рассматриваемый период добавлено Московским (106) и Тюменским (100) государственными институтами культуры. Соответственно, данным учреждениям отводятся лидирующие позиции по такому показателю как среднее количество постов за период.

Однако такие показатели, как количество подписчиков, постов, их охват не означает эффективное продвижение учреждения в медиапространстве. Для достижения качественного результата необходимо учитывать, насколько пользователи реагируют на размещенный контент и вовлечены в коммуникацию.

В ходе исследования для сообществ «ВКонтакте» вузов культуры проанализированы такие показатели активности их пользователей, как количество реакций, среднее количество реакций, а также средняя вовлеченность по сообществу (табл. 2).

Таблица 2

**Показатели активности сообществ в социальной сети «ВКонтакте»
вузов культуры (сентябрь 2025 года)**

Сокращенное наименование вуза культуры	Количество реакций (лайки / репосты / комментарии)	Среднее количество реакций на пост	Средняя вовлеченность по сообществу, %
Алтайский государственный институт культуры	591 (561 / 26 / 4)	39,4	11,7
Восточно-Сибирский государственный институт культуры	1 335 (1 212 / 69 / 54)	30,3	31,5
Казанский государственный институт культуры	2 496 (2 285 / 176 / 35)	29,0	18,8
Кемеровский государственный институт культуры	1 659 (1 527 / 110 / 22)	53,5	19,6
Краснодарский государственный институт культуры	2 906 (2 743 / 135 / 28)	69,2	37,0
Московский государственный институт культуры	8 743 (8 040 / 571 / 132)	82,5	36,8
Орловский государственный институт культуры	5 842 (5 230 / 568 / 44)	87,2	81,3
Пермский государственный институт культуры	1 067 (890 / 177 / 0)	27,4	10,3
Самарский государственный институт культуры	3 055 (2 499 / 523 / 33)	56,6	23,4

Сокращенное наименование вуза культуры	Количество реакций (лайки / репосты / комментарии)	Среднее количество реакций на пост	Средняя вовлеченность по сообществу, %
Санкт-Петербургский государственный ин- ститут культуры	3 881 (3 461 / 420 / 0)	76,1	13,8
Северо-Кавказский го- сударственный инсти- тут искусств	298 (289 / 7 / 2)	6,0	41,2
Тюменский государст- венный институт куль- туры	3 538 (3 304 / 205 / 29)	35,4	63,1
Хабаровский государ- ственный институт культуры	279 (243 / 18 / 18)	46,5	10,8
Челябинский государ- ственный институт культуры	7 062 (6 485 / 509 / 68)	123,9	54,3

Важный показатель коммуникационной результативности работы вузов культуры в социальной сети – среднее количество реакций на пост. Наиболее активными оказались подписчики у Челябинского государственного института культуры (123,9).

Другим важным показателем коммуникационной активности сообщества может служить коэффициент вовлеченности по сообществу. Данный показатель отражает активность аудитории в целом, позволяет оценить эффективность проводимой коммуникационной стратегии образовательного учреждения. Сообществу Орловского государственного института культуры (число подписчиков 7 184) соответствует средняя вовлеченность по сообществу – 81,3 %, то есть около 80 % подписчиков вовлечены в коммуникацию.

Таким образом, аудит медиапространства вузов культуры дает количественную оценку ряду вебометрических показателей учреждения в медиасреде, что позволяет получить объективное представление об эффективности его позиционирования в виртуальном пространстве.

Проведенный мониторинг позволяет выявить направления по совершенствованию вузами культуры своих цифровых ресурсов. Вовремя скорректированная контент-стратегия позволит учреждению культуры

адаптироваться к новым вызовам в условиях цифровизации общества, повысив его конкурентоспособность.

Литература

1. Рагимова П. Индекс качества сайта (ИКС): для чего нужен показатель и как его увеличить [Электронный ресурс] // Генеральный директор: персональный журнал руководителя, 2024. – URL : <https://www.gd.ru/articles/15531-indeks-kachestva-sayta#a5> (дата обращения: 15.10.2025).
2. Digital 2025: ключевые данные из нового отчета DataReportal [Электронный ресурс] // BYYD : [сайт]. – URL : <https://www.byyd.me/ru/blog/2025/03/digital-2025-key-data-datareportal/> (дата обращения: 15.10.2025).

УДК 008:004.8

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ПРАКТИКЕ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО ОПЫТА

Олейникова Елена Александровна, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: lgaki_oleynikova@mail.ru

Серищева Татьяна Владимировна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

В условиях стремительного развития технологий искусственного интеллекта и их активного внедрения в сферу культуры особую актуальность приобретает исследование новых форматов трансляции культурного опыта. Настоящее исследование направлено на комплексный анализ возможностей искусственного интеллекта как инновационного инструмента в практике современных учреждений культуры, включая изучение успешных примеров его внедрения, систематизацию накопленного прак-

тического опыта и сравнительный анализ эффективности различных подходов. Искусственный интеллект становится мощным инструментом не только в управлении культурными ресурсами, но и в формировании инновационных форматов взаимодействия с аудиторией и персонализации контента. Его внедрение в практику способствует повышению доступности наследия, оптимизации процессов и расширению аудитории без ущерба для аутентичности культурного опыта.

Ключевые слова: искусственный интеллект, культурные институции, цифровизация культуры, трансляция опыта, виртуальная реальность, персонализация контента, культурное наследие.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE PRACTICE OF INSTITUTIONS OF CULTURE AS A TOOL FOR TRANSMITTING CULTURAL EXPERIENCE

Oleynikova Elena Aleksandrovna, Senior Lecturer, Department of Library Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: lgaki_oleynikova@mail.ru

Serishcheva Tatyana Vladimirovna, Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Department of Library Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

In the context of rapid development of artificial intelligence technologies and their active integration into cultural sphere, research on new formats for transmitting cultural experience becomes particularly relevant. The study aims to conduct a comprehensive analysis of AI's potential as an innovative tool in modern practices of institutions of culture, including exploring successful implementation of the examples, systematizing accumulated practical experience, and comparing the effectiveness of different approaches. Artificial Intelligence is becoming a powerful instrument not only in managing cultural resources but also in creating innovative interaction formats with audiences and personalizing content. Its introduction enhances accessibility to heritage, optimizes processes, audience expansion without compromising the authenticity of the cultural experience.

Keywords: artificial intelligence, cultural institutions, digitalization of culture, transmission of experience, virtual reality, personalized content, cultural heritage.

Современный этап цифровой трансформации охватил все сферы общественной жизни, кардинально изменив и способы взаимодействия с культурным наследием. Повсеместная алгоритмизация и распространение технологий машинного обучения привели к качественному скачку в возможностях сохранения, интерпретации и презентации культурных ценностей. Искусственный интеллект из футуристической концепции превратился в рабочую инфраструктуру, которая генерирует новые форматы культурного диалога и опыт восприятия.

Сегодня термин «искусственный интеллект» является не просто объектом дискуссий, но и реальным инструментом, который культурные институции активно внедряют в свою практику. Музеи, библиотеки, культурные центры и другие учреждения культуры создают цифровые лаборатории и запускают пилотные проекты, где искусственный интеллект не просто выполняет роль помощника, а становится настоящим проводником в мир культуры.

Разные аспекты применения технологии искусственного интеллекта (ИИ) в культурной практике активно изучаются отечественными исследователями, среди которых М. А. Бакуменко, О. Г. Басалаева, А. Ф. Кудряшев, А. Э. Мазинова, С. С. Филенко и др. Их работы формируют теоретическую базу для понимания того, как алгоритмы не просто автоматизируют процессы, но и становятся активными агентами в диалоге между культурой и обществом.

Исследования роли ИИ как инструмента трансляции культурного опыта отражены в работах Я. А. Акатьева, Е. К. Беликовой, Н. С. Верховод, О. О. Гордиенко, И. С. Замулина, Н. М. Мавлютовой, Е. А. Морковкина, И. О. Морозовой, А. А. Новичихиной, К. И. Олешкевич и др.

Так, Е. К. Беликова обосновывает, что ИИ является самостоятельным феноменом культуры, способным не только решать практические задачи, но и сохранять, трансформировать и транслировать культурные ценности, выступая новым языком коммуникации с аудиторией [2, с. 60–65].

Ученые Я. А. Акатьев, Н. С. Верховод и И. О. Морозова изучают методы сохранения наследия с помощью ИИ, включая реставрацию цифровых копий и каталогизацию архивов, отмечая при этом технические ограничения и вопросы достоверности контента [1, с. 2635].

И. С. Замулин, Е. А. Морковкин и А. А. Новичихина анализируют практическое применение ИИ в искусстве и музеях через виртуальных гидов и персонализированные маршруты [8, с. 55–59].

Н. М. Мавлютова, исследуя применение искусственного интеллекта в музейной практике, отмечает, что ИИ используется в двух основных направлениях: как инструмент для создания новых экспонатов путём анализа и генерации произведений искусства, а также как средство оптимизации музейной работы – в сферах реставрации, систематизации фондов, сохранения культурного наследия и организации пространства [7, с. 464].

Исследователи О. О. Гордиенко и К. И. Олешкевич отмечают потенциал современных технологий в контексте создания «культурных продуктов» с помощью ИИ. При этом они подчеркивают, что ИИ, выходя за рамки автоматизации, активно влияет на творческие процессы, выступая со-автором и интерпретатором. Этот потенциал находит прямое воплощение в практике учреждений культуры, где алгоритмы не только реставрируют утраченные фрагменты картин или генерируют описания экспонатов, но и создают иммерсивные среды, адаптируя сложное наследие для цифрового поколения. Однако в работе справедливо отмечается что эта трансформация сопровождается комплексом этических вызовов: от вопросов авторства сгенерированных произведений до риска упрощения смыслов при их алгоритмической обработке. Таким образом, ИИ становится не просто техническим посредником в трансляции опыта, а активным агентом, переопределяющим саму природу культурного диалога, что требует от учреждений культуры выработки сбалансированного подхода, где инновации будут сочетаться с ответственностью за аутентичность передаваемого наследия [4, с. 18–20].

Несмотря на возрастающий интерес к интеграции искусственного интеллекта в культурную сферу, наблюдается существенный дефицит комплексных исследований, направленных на системный анализ роли ИИ именно как инструмента трансляции культурного опыта в практике учреждений культуры, а также отсутствует всесторонняя оценка эффективности конкретных технологических решений в контексте сохранения и передачи культурного наследия. В связи с этим целью настоящего исследования выступает детальный анализ потенциала и возможностей искусственного интеллекта как инновационного инструмента трансляции культурного опыта в деятельности современных учреждений культуры, включая оценку его влияния на качество и результативность культурных процессов.

Первый в России инновационный сервис для комплексной цифровизации библиотек на базе искусственного интеллекта, в рамках национального проекта «Молодёжь и дети», был разработан на базе Арктиче-

ского государственного института культуры и искусств, совершив прорыв в сфере библиотечного дела. Платформа объединяет передовые технологии машинного обучения, автоматизированного распознавания текста и интеллектуальной каталогизации, позволяя библиотекам существенно оптимизировать рабочие процессы: от создания цифровых копий документов до персонализированного поиска материалов. Сервис отличается многофункциональностью, включая автоматизированную обработку документов, интеллектуальную систему классификации, инструменты для создания цифровых архивов и аналитические модули для библиотекарей, что делает его универсальным решением для библиотек различного уровня и специализации. Внедрение платформы способствует повышению доступности информационных ресурсов, улучшению качества обслуживания читателей и сохранению культурного наследия в цифровом формате [9].

В выставочной деятельности трансляция культурного опыта с применением искусственного интеллекта представляет собой многогранный процесс, выходящий далеко за рамки простой оцифровки. Технологии искусственного интеллекта позволяют оживлять исторические события, реконструировать утраченные архитектурные объекты и генерировать интерактивные инсталляции. Такие решения не просто сохраняют культурное наследие и делают доступными утраченные памятники, но придают новые смыслы, позволяя аудитории буквально «войти» в исторический контекст и эмоционально пережить культурный опыт. Например, специалисты «Сбера» совместно с искусствоведами восстановили 14 утраченных картин из коллекции Воронежского художественного музея при помощи нейросети Kandinsky – полотна пропали во время военных действий 1940-х годов. Используя только детальные инвентарные описания в качестве промптов и обучив ИИ на ранних работах художников для точного воспроизведения стиля, эксперты создали «Возрождённую коллекцию», которую теперь можно увидеть, как в музее имени Крамского, так и в онлайн-формате [3].

Адаптация и интерпретация культурных кодов – уникальная способность алгоритмов «переводить» сложные исторические и художественные смыслы на язык, понятный современной аудитории. Например, ИИ-гиды в музеях могут не просто сообщать факты об экспонатах, но и выстраивать персонализированные нарративы, связывая их с интересами и предыдущим опытом конкретного посетителя. Особая ценность таких гидов заключается в их способности адаптировать экскурсии под интере-

сы каждого посетителя: для юных гостей они создают увлекательные интерактивные истории с элементами игры, для студентов предлагают углублённый академический контент, а для профессионалов дают детальные экспертные комментарии. Кроме того, ИИ-гиды могут работать 24/7 без перерывов и усталости, позволяя гостям музея планировать свой визит в наиболее удобное время, включая вечерние часы и выходные дни. Важной особенностью является их способность анализировать поведение посетителей для улучшения сервиса: они отслеживают популярные маршруты, фиксируют время у каждого экспоната, собирают обратную связь и на основе этих данных постоянно совершенствуют качество экскурсий. Это превращает пассивное потребление культуры в активный диалог, где каждый зритель получает уникальный маршрут погружения в культурное наследие.

В России одним из первых музеев, где появился гид на основе искусственного интеллекта, стал Государственный Эрмитаж. Работа гида осуществляется через мобильное приложение, в основе которого лежат алгоритмы машинного обучения и компьютерного зрения. Посетители могут навести камеру на экспонат, и приложение расскажет о его истории, авторе и значении. Достаточно распознать экспонат через камеру смартфона, и система предоставит пользователю развёрнутую информацию о нём. Это особенно удобно для иностранных туристов, так как информация доступна на десятках языков, что делает культурное наследие более доступным и устраняет языковые барьеры [5].

Наконец, трансляция культурного опыта через ИИ включает генерацию новых культурных продуктов – от картин в стиле великих мастеров до музыкальных произведений и литературных текстов. Этот аспект показывает, что ИИ становится не просто инструментом сохранения, но и активным участником культурного процесса, способным создавать новые художественные ценности и культурные смыслы, обогащающие традиционное наследие.

Показательным примером практической реализации потенциала ИИ стал инновационный проект Русского музея по созданию цифровых портретов в стиле великих художников, который демонстрирует успешное сочетание современных технологий и классического искусства. Система, основанная на алгоритмах глубокого обучения, проанализировала тысячи художественных работ из коллекции музея, изучая уникальные стили и техники мастеров, и создала персонализированные портреты посетителей в духе различных художественных эпох. Данный проект не только подтверждает эффективность использования ИИ в культурной сфере, но

и включает образовательный компонент с детальным объяснением художественных приёмов, обеспечивая интерактивное взаимодействие с аудиторией. Это позволяет формировать новый формат художественного образования и значительно повышать интерес к классическому искусству. Аналогичная идея была реализована в Музее Фаберже, где успешно внедрили инновационную ИИ-систему, которая позволяла создавать современные интерпретации классических произведений ювелирного искусства. Технология на основе чат-бота социальной сети «ВКонтакте» генерировала уникальные дизайны ювелирных изделий, создавала высокоточные цифровые копии исторических экспонатов, разрабатывая новые интерпретации традиционных техник мастеров. Проект не только расширил коллекцию музея виртуальными экспонатами, но и открыл новые горизонты в представлении ювелирного искусства, привлекая молодую аудиторию и формируя современный подход к демонстрации шедевров ювелирного мастерства [6].

Сегодня генеративный ИИ быстро завоевывает популярность в различных сферах культуры. Благодаря технологиям учреждения культуры получают возможность создавать оригинальные произведения искусства, музыку и литературные тексты, открывая новые перспективы для творчества. Универсальные генеративные модели, такие как GigaChat и YaGPT, играют ключевую роль в трансформации культурной практики. Эти модели обеспечивают обработку больших объемов данных и генерацию уникального контента в различных формах, включая текст, изображения, музыку и видео.

Анализ современных практик применения ИИ в культурной сфере позволяет выделить несколько ключевых направлений трансляции культурного опыта:

- Сохранение и оцифровка культурного наследия. Современные технологии позволяют восстанавливать утраченные произведения искусства, реконструировать исторические события и воссоздавать разрушенные объекты.

- Создание новых форматов взаимодействия с аудиторией. ИИ-гиды и виртуальные экспозиции предоставляют возможность интерактивного знакомства с объектами культуры.

- Персонализация культурного контента. Использование ИИ позволяет создавать индивидуальный подход к восприятию искусства и традиций, обеспечивая максимальную вовлечённость зрителя в культурный процесс.

– Расширение доступности культурных ценностей. Введение технологий ИИ увеличивает степень открытости и привлекательности культурных институтов, устраняя географические и языковые барьеры.

Практическое применение ИИ в учреждениях культуры проявляется в трех основных направлениях:

– Управление культурными ресурсами: автоматизация процессов каталогизации, оптимизация расписания мероприятий, анализ посещаемости и эффективное управление инфраструктурой способствуют улучшению функционирования учреждений культуры.

– Работа с контентом: создание виртуальных экспозиций, автоматическая классификация объектов, генерация описаний экспонатов и реставрация цифровых копий позволяют представить культурное наследие в новом свете и увеличить его восприятие широкой аудиторией.

– Взаимодействие с аудиторией: персонализированные рекомендации, виртуальные гиды и помощники, интерактивные образовательные программы и языковые переводы делают посещение музеев и театров более увлекательными и информативными, вовлекая посетителей в активный диалог с культурой.

Таким образом, ИИ становится ключевым инструментом трансляции культурного опыта, поскольку позволяет эффективно сохранять, развивать и передавать культурное наследие новым поколениям. Вместе с тем важно соблюдать баланс между инновационными технологиями и традиционными методами работы с культурным наследием, учитывая вопросы аутентичности и качества культурного контента. ИИ не замещает существующие практики, а дополняет их, открывая новые возможности для сохранения и распространения культурного наследия. Стоит отметить, что эффективная трансляция культурного опыта требует не только технической продвинутости, но и глубокого понимания культурного контекста, соблюдения этических норм и сохранения смысловой целостности передаваемых ценностей.

Литература

1. Акатьев Я. А., Верховод Н. С., Морозова И. О. Анализ возможностей использования искусственного интеллекта для сохранения культурного наследия // Российский технологический университет. – 2023. – № 5 (23). – С. 2627–2635.
2. Беликова Е. К. Проблема отнесения искусственного интеллекта к числу современных феноменов культуры // Общество: философия, история, культура. – 2024. – № 2. – С. 60–65.

3. Воронежский областной художественный музей им. И. Н. Крамского [Электронный ресурс]. – URL: <https://mkram.ru/ru/2023/11/27/vystavka-vozhrozhennaya-kollektsiya-0/> (дата обращения: 07.10.2025).
4. Гордиенко О. О., Олешкевич К. И. Особенности и перспективы использования искусственного интеллекта в сфере культуры // Педагогика, психология, общество: от теории к практике: мат-лы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / БУ ЧР ДПО «Чувашский республиканский институт образования» Мин-ва образования и молодежной политики Чувашской Республики. – Чебоксары, 2022. – С. 18–20.
5. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hermitagemuseum.org/news/11_2_949?lng=en (дата обращения: 07.10.2025).
6. Культура.РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/news/257919/muzei-fabertzhe-zapustil-neiroset-v-soobshestve-vkontakte> (дата обращения: 07.10.2025).
7. Мавлютова Н. М. Использование нейросетей в организации визуального содержания музейного пространства: опыт российских музеев // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. – 2024. – № 4. – С. 462–465.
8. Морковкин Е. А., Новичихина А. А., Замулин И. С. Искусственный интеллект как инструмент современного искусства // Вестник ХГУ имени Н. Ф. Катанова. – 2021. – № 1 (35). – С. 55–59.
9. Национальные проекты.РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://национальныепроекты.рф/news/v-yakutii-razrabotali-pervuyu-v-rossii-ii-servis-dlya-bibliotek/> (дата обращения: 07.10.2025).

УДК 316.77

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ МЕДИАКОММУНИКАЦИЙ В ЭПОХУ МЕДИАТИЗАЦИИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРУ

Серищева Татьяна Владимировна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

Нетыкша Михаил Евгеньевич, студент 2-го курса магистратуры, направление подготовки 51.04.06 Библиотечно-информационная деятельность, кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: misha.netyksha14@gmail.com

В статье рассматриваются ключевые аспекты медиакоммуникаций и медиатизации в контексте функционирования библиотек как учреждений культуры в условиях современного информационного общества. Актуальность темы обусловлена необходимостью адаптации библиотек к быстроменяющимся условиям цифровизации и интернет-пространства, что предполагает внедрение новых медийных форматов и стратегий взаимодействия с пользователями, а также анализ современного состояния медиатизации в российских библиотеках для выявления как преимуществ, так и недостатков, связанных с внедрением технологий. В ходе работы акцентируется внимание на таких преимуществах, как повышение доступности библиотечных услуг, расширение аудитории, экономия ресурсов и обеспечение сохранности фондов. Также обсуждаются проблемы, возникающие в процессе медиаинтеграции. Статья подчеркивает важность медиакоммуникационных стратегий для повышения качества обслуживания и формирования нового имиджа библиотек как центров культурной активности и самовыражения. В заключение делается вывод о том, что дальнейшие исследования в области медиакоммуникаций способны открыть новые горизонты для библиотечной сферы, способствуя ее трансформации в динамичные и востребованные информационно-культурные центры.

Ключевые слова: автоматизация процессов, информационно-культурные центры, информационные технологии, исследование медиатизации, медиакоммуникации, медиатизация библиотеки, цифровизация.

NEW HORIZONS OF MEDIA COMMUNICATIONS IN THE ERA OF MEDIATIZATION AND THEIR IMPACT ON CULTURE

Serishcheva Tatyana Vladimirovna, Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

Netyksha Mikhail Evgenyevich, the 2nd year Master's student, Direction of training "Library and Information Science", Department of Library and Information Science and Electronic Communications, Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: misha.netyksha14@gmail.com

The article examines the key aspects of media communications and mediatization in the context of functioning libraries as institutions of culture in the modern information society. The relevance of the issue is a need for libraries to adapt to the rapidly changing conditions of digitalization and the Internet, which involves the introduction of new media formats and strategies for interacting with users, as well as the analysis of the current state of mediatization in Russian libraries to identify both advantages and disadvantages associated with the introduction of technologies. The article focuses on the benefits of increasing the accessibility of library services, expanding the audience, saving resources, and ensuring the preservation of collections. The problems that arise during the process of media integration are also discussed. The article emphasizes the importance of media communication strategies for improving the quality of services and creating a new image for libraries as centers of cultural activity and self-expression. The authors conclude that further research in the field of media communication can open up new horizons for the library sector, contributing to its transformation into dynamic and relevant information and cultural centers.

Keywords: automation of processes, information and cultural centers, information technology, research on mediatization, media communication, mediatization of libraries, digitalization.

Современный мир характеризуется стремительным развитием информационно-коммуникационных технологий, которые оказывают значительное влияние на все сферы общественной жизни, включая сферу культуры и искусства. Одной из ключевых тенденций последних десятилетий является процесс медиатизации учреждений культуры, особенно библиотек. Под медиатизацией понимается интеграция цифровых медиатехнологий в деятельность организаций культуры, которая позволяет повысить доступность культурных ресурсов, расширить аудиторию пользователей и обеспечить новые формы взаимодействия с ними.

Медиакоммуникации и медиатизация становятся ключевыми аспектами функционирования библиотек. В результате развития цифровых тех-

нологий и интернет-пространства библиотеки сталкиваются с необходимостью адаптации к новым условиям, что требует внедрения различных медийных форматов и стратегий коммуникации с пользователями. В контексте этих изменений исследование медиакоммуникаций и медиатизации в библиотечной сфере является особенно актуальным, так как позволяет не только улучшить доступ пользователей к информации, но и создать новые форматы взаимодействия между библиотеками и обществом. На сегодняшний день медиакоммуникации также играют ключевую роль и в формировании общественного мнения, в распространении информации и создании культурного контекста. В условиях изменения потребительских предпочтений, учреждения культуры, в частности библиотеки, сталкиваются с необходимостью адаптации к новым условиям. Медиатизация, как процесс интеграции медиа в различные сферы жизни, становится важным инструментом для повышения эффективности работы библиотек, улучшения взаимодействия с пользователями и расширения доступа к культурным ресурсам.

Цель статьи – проанализировать развитие и современное состояние процесса медиатизации в российских библиотеках, выявить преимущества и недостатки внедрения новых технологий, предложить рекомендации по оптимизации процессов цифровизации.

Для осуществления нашей цели мы рассмотрим существующие медиакоммуникационные стратегии, применяемые в библиотеках, исследуем восприятие библиотек как медиаплощадок в современном обществе, рассмотрим существующие практики и технологии, используемые библиотеками для взаимодействия с читателями, а также определим роль медиатизации в библиотечном обслуживании.

Вопрос развития медиакоммуникаций и медиатизации в библиотеках активно изучался рядом ученых, чьи исследования внесли значительный вклад в понимание процессов трансформации учреждений культуры под влиянием цифровых технологий. Елена Левина в своих работах освещает роль библиотек как информационных центров цифровизации. Она подчеркивает, что использование новых медиатехнологий способствует не только преобразованию библиотечного пространства, но и изменению роли библиотек в сообществе.

В работах М. Розенталя охарактеризованы вопросы интеграции информационно-коммуникационных технологий в деятельность культурных учреждений. Он описывает проблемы взаимодействия библиотек с аудиторией посредством социальных сетей, веб-сайтов и мобильных приложений, а также анализа эффективности таких коммуникаций.

В трудах Е. Гончаровой освещаются проблемы использования медиатехнологий в библиотеках и музеях, влияния современных коммуникационных каналов на организацию культурного пространства, взаимодействие пользователей с цифровыми ресурсами и создание интерактивных сервисов.

Р. И. Золотарев проанализировал внедрение цифровых технологий в библиотечную практику и их воздействие на пользовательский опыт. В его работах рассматриваются примеры успешных проектов, которые иллюстрируют, как библиотеки могут использовать медиакоммуникации для улучшения взаимодействия с аудиторией.

И. Горшкова затрагивает проблемы адаптации библиотек к новым формам коммуникации. Она подробно рассматривает изменения, происходящие в структуре и функциях библиотек в эпоху цифровизации, включая развитие онлайн-ресурсов и внедрение мультимедийных инструментов.

Авторы вносят существенный вклад в теоретическое осмысление процесса медиатизации библиотек, помогают выявлять ключевые тенденции и формулируют рекомендации по эффективному применению медиакоммуникаций в профессиональной практике работников библиотечной сферы. Их публикации отражают важность интеграционного подхода к развитию медиасреды в библиотеках, включающего обучение работе с информацией, повышение уровня критического мышления и освоение современных способов коммуникации [4].

Библиотеки развивались как хранилища книг и документов, доступные ограниченному кругу лиц. Однако уже в конце XX века началось активное внедрение информационно-коммуникационных технологий, что значительно упростило доступ читателей к фондам библиотек. Постепенно библиотеки стали осваивать Интернет и мультимедийные технологии, создавая электронные версии изданий, базы данных, онлайн-каталоги и виртуальные выставки. Начало XXI века ознаменовалось массовым распространением социальных сетей, мобильных приложений и облачных сервисов, что привело к существенным изменениям в работе библиотек. Сегодня библиотека становится не только местом хранения и выдачи книг, но и пространством для цифрового творчества, образования и культурного досуга [1].

Одним из главных направлений медиатизации является создание цифровых коллекций и архивов. Библиотеки активно оцифровывают свои фонды, создавая электронную версию каждой единицы хранения. Это позволяет сохранить редкие и ценные издания, сделать их доступными ши-

рокой аудитории и предотвратить утечку информации при физическом износе материалов. Так, Государственная публичная историческая библиотека России создала обширную коллекцию редких книг и рукописей, доступную пользователям в сети Интернет. Подобная практика получила распространение среди многих региональных библиотек страны – областных, универсальных, научных и т. д.

Электронные ресурсы библиотек включают полнотекстовые базы данных статей, диссертаций, монографий и учебных пособий. Они позволяют пользователям получать необходимую информацию удаленно. Многие российские библиотеки предоставляют своим посетителям доступ к таким ресурсам как «КиберЛенинка», научная электронная библиотека eLIBRARY.RU, электронная библиотечная система «Университетская Библиотека Онлайн» и др. Кроме того, библиотеки предлагают разнообразные цифровые услуги: заказ литературы онлайн, подписку на уведомления о поступлении новых книг, участие в вебинарах и мастер-классах [5].

Нельзя оставить без внимания и социальные сети, которые играют важную роль в продвижении услуг библиотек и привлечении новых пользователей. Через аккаунты и мессенджеры в «ВКонтакте», МАХ, Rutube библиотеки публикуют анонсы мероприятий, обзоры новинок, проводят опросы и викторины. Интерактивные мероприятия в социальных сетях, книжные челленджи и флешмобы помогают вовлечь молодежь в культурную жизнь не только региона, но и страны в целом. Некоторые библиотеки создают собственные мобильные приложения, позволяющие быстро находить нужную книгу, бронировать ее заранее, следить за новыми поступлениями и получать персонализированные рекомендации.

В последнее время библиотеки активно становятся центрами обучения новым технологиям и компетенциям. Проводятся занятия по компьютерной грамотности, основам программирования, созданию мультимедийных проектов. Такие образовательные инициативы способствуют повышению уровня цифровой компетентности пользователей, расширению возможностей самообразования и профессионального роста.

В связи со стремительным развитием медиакоммуникаций, сотрудники библиотек сталкиваются с растущими потребностями пользователей в доступе к цифровой информации, онлайн-ресурсам и услугам, требующим освоения новых профессиональных компетенций. Библиотеки вынуждены особое внимание уделять обучению своих сотрудников современным методикам работы с информацией, освоению инновационных подходов к обслуживанию пользователей [2].

Современные технологии предоставляют широкие возможности для улучшения качества предоставляемых услуг, повышения доступности ресурсов и расширения круга потенциальных пользователей. Следовательно, развитие медиакоммуникаций и медиатизации библиотек приносит ряд значительных преимуществ. В первую очередь, повышается доступность информации, пользователи получают возможность воспользоваться услугами библиотеки независимо от своего местонахождения. Благодаря социальным сетям и мобильным приложениям библиотеки привлекают новую целевую группу молодых активных пользователей, что способствует расширению целевой аудитории. Автоматизация многих библиотечных процессов снижает нагрузку на персонал, уменьшает расходы на хранение бумажных носителей, сберегая таким образом финансовые и трудовые ресурсы. Создание цифровых копий защищает оригиналы от повреждений и утраты, обеспечивая сохранность библиотечных фондов. Таким образом, современная библиотека воспринимается как центр интеллектуальной активности, как пространство для самовыражения и креативности, вследствие чего формируется новый образ библиотеки.

Вместе с тем внедрение медиакоммуникаций и медиатизации в библиотечную сферу сталкивается с некоторыми вызовами. Наряду с преимуществами существуют и проблемы, возникающие в процессе медиатизации. Во-первых, существует недостаток специалистов, обладающих необходимыми навыками в области медиа и информационных технологий, что затрудняет процесс внедрения новых форматов работы. Требуется профессиональная подготовка специалистов библиотек, обладающих необходимыми знаниями и умениями в области медиатизации.

Во-вторых, многие библиотеки сталкиваются с финансовыми ограничениями, что ограничивает их возможности в области модернизации и закупки современного оборудования. Процесс перехода на цифровые форматы требует серьезных инвестиций в оборудование, программное обеспечение и обслуживание инфраструктуры. Также отсутствие постоянного доступа к сети Интернет, сбой оборудования приводят к невозможности оказания части услуг. Еще одна проблема заключается в изменении восприятия библиотек как традиционных институтов, что порой препятствует внедрению инновационных методов работы. Это требует комплексного подхода к подготовке сотрудников и ресурсов, направленных на эффективное использование медиакоммуникаций.

Одной из важных проблем внедрения медиакоммуникаций является проблема авторских прав. Использование электронных версий произведе-

ний зачастую сталкивается с юридическими трудностями, связанными с соблюдением законов об охране интеллектуальных прав авторов. С развитием цифровых технологий и онлайн-платформ, библиотеки все чаще используют аудиовизуальные материалы, цифровые копии книг, статей и других произведений, что приводит к возникновению вопросов о правомерности их использования. Внедрение медиакommunikаций требует от практиков четкого понимания законов об авторском праве, в частности, что можно использовать без разрешения авторов, а за что может потребоваться лицензия или плата.

Таким образом, проблема авторских прав является серьезным препятствием для эффективного внедрения медиакommunikаций в библиотеках. Для решения этой проблемы требуется комплексный подход, включая пересмотр законодательных норм, разработку четких инструкций для библиотекарей, а также просветительские мероприятия для пользователей. Важно, чтобы библиотеки смогли найти баланс между открытым доступом к информации и соблюдением прав авторов, что в итоге будет способствовать развитию медиакommunikаций и медиатизации в библиотечной сфере. Все вышеперечисленные факторы могут замедлять процессы модернизации и требовать принятия мер по минимизации рисков [3; 6].

Следовательно, для успешного продвижения процесса медиатизации в библиотеках необходимо повышение уровня подготовки персонала путем организации курсов переподготовки и стажировок, направленных на изучение современных методов управления библиотечными ресурсами. Также требуется регулярный мониторинг удовлетворенности пользователей качеством предоставляемых услуг.

Поддержка межведомственного сотрудничества, привлечение партнеров из смежных отраслей (образовательных учреждений, музеев, театров) может стать стратегически важным для медиатизации библиотек. Такое сотрудничество не только обогащает библиотечный контент и улучшает качество услуг, но и будет способствовать созданию новых форматов взаимодействия с пользователями, повышая социальную значимость библиотек в современном обществе.

Важным шагом для адаптации библиотек и культурных учреждений к вызовам современности является организация научных исследований, посвященных изучению влияния медиатизации на поведение и предпочтения пользователей. Это позволит не только оптимизировать существующие процессы, но и создать новые форматы взаимодействия с пользователями, что способствует росту культурной активности и образованности общества.

Процесс медиатизации учреждений культуры представляет собой неизбежный этап эволюции системы библиотечно-информационного обслуживания, направленный на повышение качества и эффективности предоставления услуг. Российские библиотеки активно участвуют в данном процессе, внедряя передовые технологии и адаптируясь к требованиям современного общества. Однако успех возможен только при условии комплексного подхода, включающего подготовку квалифицированного персонала, достаточного финансирования, соблюдение правовых норм и постоянное совершенствование технологических решений. Все это требует активных действий со стороны библиотекарей, готовности к смене парадигмы работы и рассмотрения новейших технологий в качестве инструмента для более эффективного взаимодействия с пользователями. Применение медиакоммуникационных стратегий не только улучшает качество обслуживания, но и способствует популяризации библиотек как важных субъектов культуры и образования в современном обществе.

Таким образом, развитие и применение медиакоммуникаций и медиатизации в библиотечной сфере открывают новые горизонты для учреждений культуры. Это не только позволяет улучшить качество обслуживания пользователей, но и способствует созданию более динамичной и интерактивной среды. Библиотеки, активно внедряющие медиакоммуникации, становятся центрами культурной жизни, способствуя развитию критического мышления и культурной грамотности общества. В условиях постоянных изменений в информационном пространстве именно библиотеки могут занять уникальную позицию, предоставляя доступ к знаниям и ресурсам, способствуя культурному обмену и социальной интеграции.

Литература

1. Абрамова Э. Г., Хрыкина Н. С. Обучение и профессиональное развитие библиотечных кадров: психологический подход и коучинг // Библиотека – центр притяжения молодежи: от идеи к реальности: сб. мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 5 декабря 2023 года) / кафедра БИД ЭК. – Луганск: ЛГАКИ имени Михаила Матусовского, 2023. – С. 102–105.
2. Дышловая Ю. Г. Цифровизация обучения: за и против (из опыта работы ГОУК ЛНР «Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского») // Инновационные подходы в современном библиотечно-информационном образовании: сб. мат-лов

- Международ. круглого стола (г. Луганск, 18 ноября 2021 года). – Луганск: ЛГАКИ имени Михаила Матусовского, 2021. – С. 5–7.
3. Олейникова Е. А. Универсальные электронные научно-образовательные ресурсы в информационном обеспечении подготовки специалистов в сфере библиотечного дела и документоведения // Новации профессионального образования в области искусств: мат-лы Открытой науч.-практ. конф. (г. Луганск, 21 ноября 2019 года). – Луганск: ЛГАКИ имени Михаила Матусовского, 2019. – С. 257–260.
 4. Пурник А. А. Технологические новинки как базовое условие привлекательности библиотеки у современной молодежи // Информационный бюллетень РБА. – 2014. – № 71. – С. 53–55.
 5. Серищева Т. В., Олейникова Е. А. Инновационная деятельность библиотек в системе новой культурной коммуникации // Инновации и менеджмент качества в деятельности библиотек образовательных организаций: мат-лы науч.-практ. конф. 27 октября 2022 года / Мин-во образования и науки ДНР; Донец. нац. ун-т экономики и торговли имени Михаила Туган-Барановского; науч. ред. Т. П. Ткаченко. – Донецк: ДОННУЭТ, 2022. – С. 85–90.
 6. Трухачева В. И., Назаров А. И. Визуальный и вербальный компоненты в современных образовательных технологиях: преимущества и недостатки // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2015. – № 7. – С. 138–142.

УДК 027:316.77

МЕДИАТИЗАЦИЯ БИБЛИОТЕК В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МЕДИАКОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Серищева Татьяна Владимировна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

Зинченко Александра Ивановна, студент 2-го курса магистратуры направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций, Луганская государственная академия культуры

и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: lgaki_zinchenko@mail.ru

Процесс медиатизации затрагивает все аспекты современного общества, включая библиотеки – как важнейшие культурные учреждения. Медиатизация является не только влиянием массмедиа на социальные институты, но и интеграцией медиатехнологий и культурных феноменов в различные сферы жизни. В частности, речь идет о том, как библиотеки, ориентируясь на медиаиндустрию, трансформируются из традиционных хранилищ знаний в динамичные медиаплатформы. Эта трансформация открывает новые горизонты для доступа к знаниям и развития культурного диалога.

Основная мысль статьи заключается в том, что медиатизация библиотек – это многогранный и многоступенчатый процесс. Статья выделяет этапы медиатизации библиотек, количество возможностей, открывающихся перед библиотеками, акцентируется внимание на сложностях. Будучи интегрированными в цифровую эпоху, библиотеки могут стать центрами гражданской активности, действуя как нейтральные площадки для диалога и обмена мнениями. В заключение подчеркивается, что медиатизация не является конечной целью, а представляет собой непрерывный процесс, который способствует адаптации библиотек к вызовам времени и позволяет им сохранять актуальность в условиях стремительных изменений.

Ключевые слова: медиатизация, библиотеки, медиакommunikации, цифровая культура, цифровая среда, медиаиндустрия, культурные учреждения, библиотечное дело.

MEDIATIZATION OF LIBRARIES IN THE CONTEXT OF DEVELOPING MEDIA COMMUNICATION TECHNOLOGIES

Serishcheva Tatyana Vladimirovna, Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: tanyaserisheva@mail.ru

Zinchenko Aleksandra Ivanovna, the 2nd year Master's student, Direction of Training "Library and Information Activities", Department of Library and Information Activities and Electronic Communications, Matusovsky State Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: lgaki_zinchenko@mail.ru

The process of mediatization affects all aspects of modern society, including libraries as the most important institutions of cultural. The authors emphasize that mediatization is not only the influence of mass media on social institutions, but also the integration of media technologies and cultural phenomena into various spheres of life. In particular, the problem is how libraries, focusing on the media industry, are transforming from traditional knowledge repositories into dynamic media platforms. This transformation opens up new horizons for access to knowledge and the development of cultural dialogue.

The main idea of the article is that library mediatization is a multifaceted and multi-step process. The article highlights the stages of library mediatization, the number of opportunities that libraries face, and focuses on the complexities. Being integrated into the digital age, libraries can become centers of civic engagement, acting as neutral platforms for dialogue and exchange of opinions. In conclusion, it is emphasized that mediatization is not the ultimate goal, but is a continuous process that helps libraries adapt to the challenges of the time and allows them to remain relevant in the face of rapid changes.

Keywords: mediatization, libraries, media communications, digital culture, digital environment, media industry, institutions of culture, librarianship.

В современном мире медиатизация проявляется в двух аспектах. С одной стороны, это сила, формирующая общественное мнение и трансформирующая социальные институты через призму массмедиа, с другой – это пульсирующая сеть информационных технологий, ставшая неотъемлемой частью нашего развития. В сущности, это процесс, в котором медиа пронизывают и изменяют все стороны общественной жизни.

Медиатизация библиотечной сферы – это комплексный процесс, включающий в себя переориентацию библиотечной деятельности в соответствии с тенденциями медиаиндустрии. Это означает использование медиаформатов, учет принципов работы СМИ при выборе форм работы, а также активное освещение деятельности библиотеки в средствах массовой информации. Этот термин, получивший широкое распространение в социально-гуманитарных науках на рубеже XX–XXI веков, отражает современный формат развития практически любой сферы жизни общества, включая библиотечное дело.

«Медиа» можно понимать двояко: как совокупность технических инструментов для передачи информации и как социокультурный феномен,

выступающий в роли технологии, которая доносит информацию до широкой аудитории. Медиа оказывают различное воздействие на социальные и профессиональные сферы, но для образования и культуры это направление развития является особенно важным. Именно медиаформат стал индикатором состоятельности, современности, открытости инновациям, а следовательно, и востребованности, престижа, интереса со стороны пользователей [1, с. 129].

В эпоху стремительного распространения информации и повсеместного внедрения медиатехнологий библиотеки адаптируются к новым реалиям, не оставаясь в стороне от прогресса. Мы существуем в медиапространстве, которое не только определяет нашу среду обитания, но и активно воздействует на наше сознание. Цифровизация современной культуры сопровождается изменением форм коммуникации и взаимодействия с аудиторией, что особенно ярко проявляется в деятельности библиотек как важнейших учреждений культуры. Они активно трансформируются, адаптируясь к новым реалиям и становясь не просто хранилищами книг, а многофункциональными центрами, интегрированными в медиапространство. Процесс медиатизации библиотек знаменует собой переход к новым горизонтам в области доступа к информации, построения сообществ и развития культурного диалога. Если в прошлом библиотечная практика концентрировалась на компьютеризации и формировании электронных информационных пространств (ресурсы и технологии), то ныне в центре внимания – эффективная и многоаспектная коммуникация.

В последнее время активно используется термин медиатизации для объяснения того, как различные общественные институты, включая библиотеки, адаптируются к медийной среде. Они начинают функционировать, опираясь на медийную логику, технологии и инструменты. Медиатизация библиотек подразумевает не только техническое обновление, но и переосмысление их значения в контексте современной медиакультуры.

Понятие медиатизации (от англ. *mediatization*) охватывает процессы, определяющие влияние на формирование и функционирование различных социальных институтов и практик, включая культурные, образовательные и научные сферы. Согласно современным исследователям (Н. Кулдри, А. Хепп и др.), медиатизация – это не просто использование медиа, а трансформация самой логики действия организаций, подчиняющихся законам медиапроизводства: визуализации, скорости, доступности и вовлеченности. Впервые термин «медиатизация» был применен английским социологом и исследователем Дж. Б. Томпсоном в работе «Медиа и модернити» для обозначения роли медиа как институционально организо-

ванных структур, транслирующих не просто информацию, но образцы культуры, формирующие современное общество на протяжении последних веков. Томпсон подчеркивает, что технически медиа имеют ряд специфических характеристик, таких как фиксация символической формы, воспроизведение (производство множества копий), а также пространственно-временное дистанцирование (символическая форма может быть отделена от контекста) (см. [3, с. 195]).

Медиапространство – неотъемлемый элемент современной социальной среды: оно позволяет взаимодействовать и общаться с другими людьми. Внедрение медиапрактик в библиотечную деятельность охватывает широкий спектр направлений: от присутствия в социальных сетях и производства мультимедийных материалов до организации онлайн-мероприятий и реализации цифровых выставочных проектов. Библиотека перестает выполнять роль только хранилища данных и становится медиаплатформой, которая умеет организовывать устойчивую связь с различными категориями пользователей. Выход в онлайн-среду для библиотеки – это уже не вопрос приоритета, а стратегическая необходимость. Именно в социальных сетях библиотека может найти и удержать своих пользователей, как существующих, так и будущих. Для этого требуется освоить их коммуникативные практики и расширить свое присутствие на новых интернет-ресурсах.

Процесс медиатизации библиотек сложен и развивается последовательно. Основные этапы медиатизации:

1) цифровизация ресурсов: создание цифровой инфраструктуры путем оцифровки печатных изданий, архивных материалов, разработки электронных каталогов и полнотекстовых баз данных послужило фундаментом для дальнейшего развития медиакоммуникационных процессов;

2) формирование медиаграмотности: приобретение навыков критического осмысления данных, обнаружения и верификации источников в условиях информационного потока;

3) создание цифровой среды: сайт, личные кабинеты, электронная библиотека для улучшения доступа к информации и организации удалённого обслуживания;

4) присутствие в медиасреде: современные библиотеки активно используют такие платформы, как социальные сети, мессенджеры и видеохостинги для рекламы своих мероприятий, а также для анонсирования книжных новинок и организации онлайн-викторин, лекций, вебинаров и мастер-классов;

5) современные библиотеки выходят за рамки традиционного книгохранения, становясь полноценными медиапроизводителями: они разрабатывают и выпускают собственный контент в виде подкастов, видео, сторис, онлайн-курсов и виртуальных выставок. Это позволяет пользователям не просто знакомиться с текстами, но и получать более глубокое, мультимедийное погружение в культурное пространство.

В монографии Н. Б. Кирилловой «Медиалогия», посвященной медиатизации общества, обозначаются теоретические аспекты новой науки XXI века – медиалогии [4, с. 130], представляющей собой синтез гуманитарных наук, претерпевших существенные изменения в эпоху глобализации, в том числе и под влиянием информационно-коммуникационных технологий. Каждая глава книги анализирует проблемы медиа через призму разных наук, включая политику, менеджмент, педагогику и прочие. Девятая глава монографии содержит параграф под номером 9.5, который озаглавлен «Роль библиотеки в эпоху Интернета». В нем автор анализирует, какую важную роль играют библиотечные учреждения в процессе медиаобразования. При этом само медиаобразование рассматривается как фундаментальный элемент, необходимый для становления и развития информационного общества. В связи с этим, именно на библиотеках лежит основная задача по формированию у молодого поколения как информационной компетентности, так и медиаграмотности.

Медиатизация способствует улучшению диалога между библиотеками и их читателями. Благодаря современным медиакоммуникационным технологиям библиотеки получают доступ к новым формам взаимодействия с пользователями:

- расширение аудитории: присутствие библиотеки в медийном пространстве усиливает связь между литературой и жизнью, автором и читателем. Это способствует привлечению новой аудитории, в том числе тех, кто ограничен в возможности посещения библиотеки по причине удаленности;

- вовлечение пользователей: интерактивные и игровые подходы к работе с контентом увлекают читателей, способствуя не только росту интереса к чтению, но и обучая их эффективному поиску и анализу информации;

- ведение SMM-коммуникации: регулярное размещение контента в социальных сетях («ВКонтакте», Telegram и др.). Отдельно стоит выделить «блог библиотеки». Он является «неофициальным лицом» библиотеки, удобен для предоставления оперативной информации, служит элементом рекламы библиотеки и интерактивной связи с читателями [6].

Функционал библиотечных сайтов охватывает предоставление информации, ее сбор, помощь в поиске и навигации, а также коммуникацию. Блоги же, напротив, призваны служить площадкой для самовыражения, личностного роста и диалога с читателями, помимо прочих возможностей;

- создание образа библиотеки: информация, размещенная на сайте и в соцсетях, может способствовать формированию ее имиджа, делая её более привлекательной и легко узнаваемой;

- устранение временных и географических барьеров для доступа к информации: пользователи теперь могут получать доступ к ресурсам в режиме 24/7, независимо от своего местоположения;

- применение инфографики, фотопроектов и анимационных материалов;

- интерактивные элементы: анкетирования, конкурсы, акции, флеш-мобы;

- взаимодействие с известными личностями: ключ к расширению аудитории и повышению узнаваемости библиотеки.

Благодаря всем этим современным медиаформатам и онлайн-сервисам библиотеки привлекают новую, более молодую и технически продвинутую аудиторию. Это происходит потому, что они трансформируются в площадки для онлайн- и офлайн-взаимодействия, обмена информацией и совместной творческой деятельности.

Процесс медиатизации библиотек может положительно сказаться на качестве контента, в частности, по следующим направлениям:

- структурирование научной информации: одна из главных задач библиотеки на современном этапе, которая является основой для развития образования, производства и науки;

- использование материалов высокого качества: библиотеки целенаправленно формируют свои фонды материалами высокого качества, как с технической, так и с содержательной точки зрения;

- использование креативных форматов: креативные видео библиотек запоминаются, их хочется обсудить и показать друзьям;

- использование аналитических данных: пиар-специалисты в библиотеках ежедневно мониторят информационное поле, оценивают свою работу, анализируют показатели. Это позволяет создавать тексты с большим количеством глубины, аналитики и живых эмоций.

Хотя медиатизация библиотек обладает очевидными преимуществами, она также сопряжена с множеством вызовов:

- цифровое неравенство – одна из главных проблем медиатизации библиотек. Не все пользователи имеют доступ к Интернету или современ-

ным устройствам, что ограничивает их возможности для использования электронных ресурсов. Библиотеки должны разрабатывать стратегии, направленные на преодоление этого барьера, например, предоставляя доступ к компьютерам и Интернету в своих помещениях, а также организуя обучающие программы для пользователей;

- обучение и развитие навыков: не каждый библиотекарь обладает навыками работы с медиа и цифровыми платформами. Поэтому сотрудники библиотек должны постоянно обновлять свои знания, чтобы эффективно использовать новые технологии и медиаформаты. Это требует инвестиций в обучение и профессиональное развитие, что может быть сложно для многих библиотек с ограниченными бюджетами. Важно создать культуру непрерывного обучения, где сотрудники могут обмениваться опытом и находить новые подходы к работе;

- сопротивление изменениям: традиционная библиотечная система порой не готова к быстрому переходу в медиасферу;

- сохранение традиционных функций: с увеличением акцента на цифровые ресурсы и технологии библиотеки могут столкнуться с риском утраты своих традиционных функций, таких как сохранение печатных материалов и предоставление личного обслуживания. Библиотеки должны найти баланс между внедрением новых технологий и сохранением своих корней, обеспечивая доступ к разнообразным ресурсам и услугам;

- проблема контентного баланса: важно не скатиться в поверхностные развлекательные форматы, сохраняя просветительскую и научную миссию;

- конфиденциальность данных: сбор и обработка пользовательских данных в онлайн-среде требует строгого соблюдения правил конфиденциальности и защиты персональной информации.

По мнению А. В. Соколова, «разбиблиотечивание опасно для национальной безопасности, потому что оно ведет к дегуманизации общества. В дегуманизированном обществе расцветают аморальность, алчность, коррупция, недоверие, пассивность населения, насилие, терроризм, с чем мы сталкиваемся повседневно. Информационные технологии должны служить библиотечному делу, а не библиотечное дело – информационным технологиям. Основная миссия библиотек заключается в спасении информационного общества от губительного недуга дегуманизации» [7].

Эти вызовы могут быть последовательно устранены, если будет разработана целенаправленная стратегия и обеспечена государственная поддержка. Ведь будущее библиотек – в гибком сочетании традиционных

и новых форматов. Поэтому стоит отметить несколько перспективных векторов развития:

- формирование у сотрудников навыков работы с цифровыми технологиями через образовательные программы, путем участия в тренингах и семинарах;

- взаимодействие с образовательными и культурными площадками: реализация совместных проектов с музеями, театрами и образовательными платформами для охвата новой аудитории;

- персонализация контента с применением алгоритмов искусственного интеллекта;

- цифровой брендинг библиотек: путь к узнаваемости через формирование индивидуального медиастиля.

Медиатизация не является конечным результатом, а является непрерывным процессом изменения библиотек.

В перспективе можно ожидать:

- углубленное сотрудничество с искусственным интеллектом: ИИ станет важным инструментом в персонализации рекомендаций, автоматизации рутинных процессов, создании виртуальных помощников и анализе содержания книг для более точного поиска информации;

- внедрение VR/AR открывает двери к новым возможностям: эти технологии позволят сделать экскурсии по историческим местам более интерактивными и увлекательными, наглядно демонстрировать трудные для понимания научные концепции, а также разрабатывать образовательные программы с полным погружением, где цифровые симуляции создают максимально реалистичную учебную среду;

- гибридные модели доступа: сочетание физических и цифровых пространств станет нормой. Библиотеки расширят свои возможности, предоставляя доступ к знаниям и общению как в физическом, так и в цифровом формате, предлагая традиционные книжные залы и виртуальные платформы;

- в условиях растущей поляризации общества библиотеки могут стать ключевыми площадками для гражданской активности. Они предлагают нейтральное пространство для диалога и формирования мнений, увеличивая охват пользователей и вовлекая широкую аудиторию через медиа.

Таким образом, медиатизация органично вписывается в стратегию устойчивого развития библиотек в XXI веке, становясь ее неотъемлемой составляющей. Это не просто мимолетное веяние, а неизбежный этап эволюции, обусловленный бурным развитием медиакоммуникационных тех-

нологий. Такой подход позволяет библиотекам укрепить свою значимость в эпоху цифровой культуры. Век медиакоммуникационных технологий дарит библиотекам новые горизонты. Успешно адаптируясь, они не просто сохраняют свою актуальность, но и расширяют свои возможности, становясь более открытыми, интерактивными и востребованными. Они превращаются из мест хранения информации в динамичные медиаплощадки, способствующие образованию, культуре и формированию активного гражданского общества в цифровую эпоху.

Литература

1. Агеева Г. М. Медиатизация библиотечного образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2023. – № 2. – С. 128–134.
2. Боровинский А. И. Цифровая трансформация библиотек // Университетская книга. – 2022. – № 5. – С. 51–59.
3. Гуреева А. Н. Теоретическое понимание медиатизации в условиях цифровой среды // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2016. – № 6. – С. 192–208.
4. Кириллова Н. Б. Медиалогия: монография. – М.: Академический проект, 2015. – 424 с.
5. Матвеева И. Ю. Библиотека в медиасреде // Труды ГПНТБ СО РАН. – 2020. – № 2. – С. 39–45.
6. Огнева И. Н. Социальные медиа как среда для продвижения и развития библиотеки // Библиотечное дело. – 2012. – № 6. – С. 51–53.
7. Соколов А. В. Зачем библиотеки информационному обществу? // Нева. – 2011. – № 9. – С. 188–201.

УДК 791.07

ФЕНОМЕН «ГИБРИДНОГО КИНОКЛУБА»: СОВМЕЩЕНИЕ ОФЛАЙН-ПОКАЗОВ И ЦИФРОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КАК НОВАЯ МОДЕЛЬ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ

Первухина Ксения Александровна, магистрант 2-го курса Московского педагогического государственного университета (г. Москва, РФ).
E-mail: pervukhina.ksenia@yandex.ru

Актуальность исследования гибридных моделей развития киноинно-культурных заведений определяется современными социально-технологическими трансформациями, которые изменяют традиционные способы культурного взаимодействия и требуют внедрения новых методов для обеспечения устойчивости и актуальности культурных пространств. В эпоху цифровой трансформации массовое восприятие культуры открывается перед возможностями онлайн-среды, что сопровождается как увеличением доступности информационных ресурсов, так и возникновением новых форм коммуникации и взаимодействия. Гибридные киноклубы, объединяющие офлайн-форматы с цифровыми технологиями, обеспечивают адаптацию к этим изменениям, поддерживая непрерывность культурного диалога и расширяя географию участников. Они представляют собой ответ на вызовы современной динамики, создавая эффективные платформы для сохранения и популяризации киноискусства в условиях растущей медиаграмотности и ожиданий аудитории, связанных с интерактивностью, доступностью и удобством получения культурных услуг. Современные технологические новшества, такие как онлайн-вещание, виртуальные платформы для взаимодействия и мультимедийные решения, демонстрируют свою эффективность в расширении возможностей традиционных киноклубов, позволяя преодолевать барьеры географической удаленности и социального статуса участников.

Ключевые слова: гибридный киноклуб, устойчивое развитие, учреждение культуры, цифровая трансформация, киноискусство, онлайн-платформа, культурное взаимодействие, медиаграмотность, доступность культуры, интерактивность.

THE PHENOMENON OF “HYBRID FILM CLUB”: INTEGRATING OFFLINE DEMONSTRATIONS AND DIGITAL INTERACTIONS AS A NEW MODEL FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF INSTITUTIONS OF CULTURE

Pervukhina Kseniya Aleksandrovna, the 2nd year Master's student,
Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation), E-mail:
pervukhina.ksenia@yandex.ru

The relevance of researching hybrid models for developing film and cultural institutions is determined by contemporary social and technological transformations. These transformations are altering traditional methods of cultural

interaction and necessitate the implementation of new approaches to ensure the sustainability and relevance of cultural environment. In the era of digital transformation, mass cultural perception is opening up to the possibilities offered by the online environment. This is accompanied by both increased accessibilities to informational resources and the emergence of new forms of communication and engagement. Hybrid film clubs, which integrate offline formats with digital technologies, ensure adaptation to these changes by maintaining the continuity of cultural dialogue and expanding the geographical reach of participants. They represent a response to the challenges of modern dynamics, creating effective platforms for preserving and promoting cinema art amidst growing media literacy and audience expectations regarding interactivity, accessibility, and convenience in receiving cultural services. Modern technological innovations, such as online broadcasting, virtual interaction platforms, and multimedia solutions, are proving effective in enhancing the capabilities of traditional film clubs, allowing them to overcome barriers related to geographical distance and the social status of participants.

Keywords: hybrid film club, sustainable development, institution of culture, digital transformation, cinema art, online platform, cultural interaction, media literacy, cultural accessibility, interactivity.

Архитектура онлайн-показов в гибридных киноклубах играет ключевую роль в гармонизации взаимодействия классической культурной среды и новых цифровых технологий. Присутствие зрителей вживую и непосредственный опыт просмотра создают исключительную атмосферу, которая во многом превосходит возможности стандартного цифрового транслирования. Ощущение совместного переживания киносеанса укрепляет чувство единства и общности среди участников, что имеет первостепенное значение для культурной деятельности. Онлайн-показы создают пространство для неформального общения, обмена мнениями и эмоционального сопричастия, что в свою очередь содействует укреплению театральной, кинематографической и культурной идентичности сообщества [8].

Исследования подтверждают, что именно физическая атмосфера просмотра и возможность делиться переживаниями с другими зрителями усиливают эмоциональный отклик и запоминаемость культурного опыта. Эти элементы существенно увеличивают привлекательность традиционных форматов и служат основой для внедрения цифровых технологий, которые расширяют горизонты вовлечения и взаимодействия. Также важным аспектом является создание интуитивно доступных платформ для

участников, что не только сохраняет, но и обновляет концепцию присутствия, преобразуя её в многомерный опыт с использованием мультимедийных решений, дополненной реальности и интерактивных элементов. Таким образом, архитектура офлайн-показов в рамках гибридных кино клубов формирует ядро, объединяющее эмоциональную ценность живого просмотра и преимущества современных цифровых коммуникаций, создавая прочную и перспективную структуру для развития культуры в эпоху цифровизации. В результате, слияние традиционной атмосферы с возможностями цифровых форматов не только укрепляет связи внутри сообщества, но и расширяет географию участия, позволяя привлекать аудиторию даже за пределами локальных границ, что является критически важным для сохранения и развития культурного наследия в широком социально-интерактивном контексте [10].

Архитектура офлайн-показов в рамках гибридных кино клубов выступает основополагающим элементом, формируя базу традиционной культурной платформы и обеспечивая её надёжную интеграцию с современными цифровыми технологиями. Значение физического присутствия и непосредственного опыта просмотра подкрепляется не только эмоциональной насыщенностью и уникальной атмосферой, способствует укреплению культурных связей, но и даёт возможность межличностного взаимодействия, обсуждения и формирования локальных культурных сообществ. Инфраструктура таких офлайн-мероприятий включает современные кинозалы с высоким качеством изображения и звука, а также специальные пространства для диалога и неформальных встреч, что значительно обогащает культурный опыт. Аналитические исследования показывают, что атмосфера сопричастности и совместного восприятия усиливает эмоциональный отклик и делает культурный опыт более устойчивым. В современную архитектуру офлайн-показов активно внедряются мультимедийные решения, дополненная реальность и интерактивные элементы, которые открывают новые горизонты взаимодействия и погружения участников. Этот подход не только обновляет традиционные форматы, но и создает новые, многоуровневые сценарии культурных событий, привлекающие разнообразную аудиторию, включая молодых зрителей и специалистов из других областей.

Важно отметить, что пространственный дизайн (spatial design) ориентирован на комфорт и универсальность использования, предназначен для адаптации пространства под разные типы мероприятий. Учитывая вызовы цифровизации и растущие ожидания потребителей культуры, архи-

текстура офлайн-показов должна трансформироваться, интегрируя новые технологические решения и одновременно сохраняя ценность живого переживания, создавая прочную основу для устойчивого развития и масштабирования культурных инициатив. Проектирование таких пространств подразумевает междисциплинарный подход, учитывающий архитектурные, технические, психологические и социальные аспекты, что позволяет обеспечить гармоничное соединение традиции и инноваций в контексте гибридных кино клубов. В конечном итоге грамотно спроектированная архитектура офлайн-показов не только содействует сохранению и передаче культурного наследия, но и становится мощным катализатором развития межрегиональных связей и расширения доступа к культуре в условиях современного цифрового пространства [6].

Цифровое взаимодействие в рамках гибридных кино клубов играет ключевую роль в расширении возможностей традиционной офлайн-модели, обеспечивая более широкий охват аудитории и повышая вовлеченность участников. Онлайн-платформы, такие как стриминговые сервисы, социальные сети и специализированные сообщества, становятся важнейшими инструментами в поддержании культурного интереса. Они позволяют организаторам кино клубов не только демонстрировать фильмы, но и создавать интерактивные пространства для обсуждений, обмена мнениями и неформального общения, что усиливает ощущение сообщества и способствует формированию лояльной аудитории. Примером выступают платформы, такие как Discord или Telegram, где организаторы могут обмениваться информацией о кинопоказах, проводить опросы и организовывать онлайн-дискуссии, тем самым расширяя границы традиционной встречи.

Медиа сообщества и интерактивные форматы, такие как виртуальные кинопоказы с участием режиссеров и экспертов, интерактивные викторины и тематические онлайн-обсуждения, играют важную роль в поддержании интереса к кинематографу и культуре кино. Их интеграция обеспечивает доступность контента для участников, находящихся в различных регионах, что существенно расширяет географический охват. Работа с медиа сообществами способствует не только популяризации кинофестивалей и кино клубов, но и укреплению культурной связи на межрегиональном уровне.

Интерактивные форматы, основанные на цифровых технологиях, позволяют активизировать участие зрителей, делая их не просто пассивными потребителями контента, а активными соучастниками событий. На-

пример, онлайн-опросы перед показом активируют подготовку зрителей к просмотру, а после – предоставляют платформу для обсуждения, что усиливает персонализацию опыта и удовлетворение от участия. Такие подходы способны привлекать более молодую аудиторию, для которой интерактивность и социальное взаимодействие являются важнейшими факторами восприятия культурного события.

Таким образом, цифровое взаимодействие дополняет и укрепляет традиционный формат кино клубов, создавая синергию между офлайн-обстановкой и онлайн-активностями. Реализация этих возможностей требует развития технической инфраструктуры, внедрения мультимедийных решений и повышения квалификации организаторов. Комплексный подход, сочетающий традиционные элементы атмосферы живого просмотра и цифровые инструменты, помогает сформировать устойчивую модель, способную модернизировать культурное пространство, повышать вовлеченность зрителей и расширять аудиторию за счет доступности и интерактивности.

В рамках развития цифрового взаимодействия в гибридных кино клубах важным аспектом является интеграция современных аналитических инструментов, которые позволяют не только следить за вовлеченностью участников, но и выявлять их предпочтения, анализировать активности и оптимизировать контентную стратегию. Исследования показывают, что использование аналитических платформ и систем сбора данных способствует формированию персонализированных предложений, что повышает удовлетворенность участников и обеспечивает поддержание их долгосрочной лояльности [4].

Кроме того, внедрение элементов геймификации и интерактивных технологий, таких как виртуальная реальность или дополненная реальность, расширяет границы традиционных методов взаимодействия, делая поход в кино клуб более захватывающим и современным. Эти технологии создают иммерсивные пространства, усиливающие эмоциональное восприятие фильмов и способствующие более глубокому культурному восприятию.

Еще одним важным направлением является развитие платформ для совместной кинопроизводственной деятельности и креативных коллабораций, что способствует укреплению сообщества и расширению возможностей для молодых режиссеров и сценаристов. Виртуальные мастер-классы, совместные проекты и онлайн-конкурсы стимулируют креативное взаимодействие и внедрение новых форматов культурного диалога.

Таким образом, интеграция анализа пользовательских данных, геймификационных элементов и инновационных технологий не только дополняет традиционный офлайн-формат, но и создает условия для формирования целостного, динамичного и устойчивого культурного пространства. Такой подход позволяет развивать киноклубы в условиях цифровой эпохи, обеспечивая их адаптивность, расширение аудитории и повышение уровня вовлеченности, что является фундаментом для долгосрочного развития современных культурных учреждений.

Техническая инфраструктура и инновации в рамках гибридных киноклубов являются ключевыми компонентами, обеспечивающими качество кинопроигрывания, взаимодействия участников и интеграцию мультимедийных решений. В условиях, когда сочетание офлайн-форматов и цифровых технологий становится определяющим фактором для устойчивого развития культурных учреждений, особое внимание уделяется созданию надежной и современной технической базы.

Обеспечение высококачественной трансляции фильмов и мероприятий требует использования профессиональных систем видеопроектора, цифровых экранов и звукового оборудования, способных подавать изображение и звук в разрешении, максимально приближенном к кинотеатральному стандарту. Такой подход способствует сохранению атмосферы живого просмотра, важной для формирования общности и эмоционального вовлечения аудитории. Современные решения включают использование 4K-проекторов, систем объемного звука и акустических панелей, что позволяет обеспечить визуальное и аудиовосприятие на высшем уровне [7].

Платформы для взаимодействия и коммуникации с участниками являются неотъемлемой частью цифровой составляющей гибридных моделей. Интеграция облачных решений и специализированных платформ обеспечивает возможность онлайн-голосований, обсуждений, обмена мнениями и участия в мероприятиях в реальном времени. Это расширяет географические границы киноклуба, делая его доступным для широкой аудитории. Примерами являются интерактивные платформы с возможностью реального времени комментирования, а также мобильные приложения, подключающиеся к трансляциям, что способствует повышению вовлеченности и эффективности коммуникаций.

Инновационные мультимедийные решения включают внедрение интерактивных экранов, виртуальной реальности и дополненной реальности, создающих новые формы кинематографического опыта. Так, использование AR- и VR-технологий позволяет участникам погрузиться в

дополненные миры, расширяя традиционные способы потребления кино и способствуя созданию уникальных образовательных и культурных программ.

Организация стабильной и отлаженной технической инфраструктуры требует постоянных инвестиций, технического обслуживания и обновлений. Важную роль играют партнерские соглашения с технологическими компаниями, что позволяет быть в курсе последних инноваций и своевременно внедрять их в деятельность киноклуба. Кроме того, использование облачных решений для хранения и потоковой передачи контента обеспечивает масштабируемость и гибкость в работе, а также повышает устойчивость к возможным сбоям.

Суммарно, внедрение современных технологий и инновационных мультимедийных решений в деятельность гибридных киноклубов обеспечивает не только качество трансляций и взаимодействия, но и способствует созданию дифференцированных методов привлечения и удержания аудитории. Это позволяет повысить уровень профессиональной организационной деятельности, усилить роль культурных институций в цифровую эпоху и обеспечить долгосрочную устойчивость и развитие моделей объединения традиционных и цифровых форм культурной деятельности.

Для более полного освещения роли технической инфраструктуры и инноваций в гибридных киноклубах важно учитывать не только материальные и программные компоненты, но и аспекты стратегического управления, а также образовательных и гуманитарных аспектов внедрения технологий. В частности, необходимым условием успешной реализации современных решений является разработка комплексных программ обучения для персонала и участников, что способствует повышению технической грамотности и эффективной эксплуатации новых мультимедийных систем. Кроме того, внедрение инновационных технологий должно сопровождаться разработкой стандартов и протоколов обеспечения информационной безопасности, что особенно актуально в контексте использования облачных платформ и систем потоковой передачи данных [9].

Продуманное управление данными и их защита обеспечивает доверие участников и способствует укреплению репутации культурных учреждений, внедряющих технологические инновации. Также важно рассматривать вопросы интероперабельности различных платформ и технологий, что позволяет создавать интегрированные системы, способные адаптироваться к меняющимся технологическим трендам и требованиям аудитории. Включение элементов устойчивого развития и экологической ответ-

ственности, связанных с использованием новых технологий, также становится важной составляющей стратегий современного киноклуба, способствуя не только технологическому прогрессу, но и социальной ответственности культурных институтов. Таким образом, расширение технической базы за счет стратегического менеджмента, обучения, безопасности и устойчивого развития способствует полноценной реализации потенциала инноваций, укрепляет позиции гибридных моделей и создает основу для их долгосрочной эффективности.

Менеджмент и организация событий в рамках гибридных киноклубов представляют собой ключевые компоненты, обеспечивающие их устойчивое функционирование и развитие. Создание эффективной программы, сочетающей офлайн-мероприятия и онлайн-активности, требует системного подхода, ориентированного на баланс традиционной культуры и цифровых технологий. В условиях современного социально-технологического контекста подобный подход становится не только возможностью расширения аудитории, но и необходимостью для повышения вовлеченности участников [2].

Основная задача при разработке программы – обеспечить гармоничное сочетание элементов живого просмотра и виртуальных форм взаимодействия. На практике это предполагает организацию очных кинопоказов, создающих атмосферу коллективного присутствия и живого опыта, что важно для формирования чувства общности. В то же время расширение форматов за счет онлайн-трансляций, дискуссионных платформ, интерактивных мероприятий и медиасообществ позволяет привлечь участников из различных географических регионов, повысить доступность содержания и обеспечить постоянную коммуникацию вне рамок физического пространства.

Организация таких мероприятий требует установки четкой предварительной стратегии и системы менеджмента. Необходимо определить методы отбора фильмов, составить календарь событий, обеспечить техническую поддержку для онлайн-трансляций и интерактивных сессий, а также разработать программу коммуникационных кампаний для продвижения мероприятий. Важной задачей является формирование имиджа сообщества, что предполагает создание фирменных элементов, активное ведение социальных сетей и регулярное взаимодействие с участниками. Это способствует укреплению идентичности киноклуба, развитию лояльности и формированию сообщества заинтересованных сторон.

Инновационные решения в управлении мероприятиями могут включать использование платформ для виртуальных залов и онлайн-общений, внедрение элементов геймификации для повышения вовлеченности, а также организацию тематических сетевых событий, что способствует более глубокому погружению участников. Важным аспектом является постоянный мониторинг обратной связи, анализ эффективности деятельности и адаптация программы в соответствии с меняющимися потребностями аудитории.

Создание устойчивой модели требует проникновения в сферу бизнес-стратегий и партнерских отношений, что подразумевает не только использование различных источников дохода – от продажи билетов и спонсорских соглашений до онлайн-услуг и мерчандайзинга, – но и умение формировать синергетические связи с образовательными, культурными или коммерческими структурами. В совокупности грамотно спланированная и реализуемая программа мероприятий в гибридных киноклубах выступает драйвером их развития, укрепляя имидж, расширяя аудиторию и способствуя сохранению культурного наследия в цифровую эпоху [1].

В рамках современного менеджмента и организации событий в гибридных киноклубах важно подчеркнуть стратегическую важность интеграции планирования и инновационных технологий для повышения эффективности их функционирования. Помимо технического обеспечения онлайн-платформ, необходимо учитывать аспекты стратегического маркетинга и коммуникаций, что позволяет формировать устойчивый имидж и расширять охват аудитории. В условиях цифровой трансформации значительное внимание уделяется развитию персонализированного взаимодействия с участниками посредством использования аналитических инструментов и систем автоматизации, что способствует повышению уровня вовлеченности и удовлетворенности участников.

Для достижения этих целей важна разработка мультиканальных коммуникационных стратегий, включающих социальные сети, емейл-рассылки, мобильные приложения и другие цифровые каналы, ориентированные на формирование лояльности и расширение сообщества. Важной задачей является создание устойчивых партнерских связей с образовательными, культурными и коммерческими структурами, что позволяет реализовать совместные проекты и расширить финансовые возможности киноклуба. Более того, внедрение элементов креативного менеджмента, таких как совместное создание контента и интерактивные мероприятия, способствует укреплению связи между участниками и повышению их мотивации.

Обеспечение гибкости и адаптивности в управлении мероприятиями, а также регулярная аналитика показателей эффективности позволяют своевременно корректировать стратегию организации и внедрять новые форматы, отвечающие современным требованиям аудитории. В целом успешное управление и организация событий в гибридных киноклубах требуют системного подхода, сочетающего понимание культурных ценностей, современных технологий и бизнес-стратегий, что обеспечивает долгосрочную устойчивость модели и способствует сохранению культурного наследия в цифровую эпоху [5].

Социальный и культурный эффект гибридных киноклубов является важнейшим аспектом их устойчивого развития, обеспечивающим расширение и укрепление культурной среды в условиях современных социально-технологических перемен. В рамках реализации моделей, сочетающих офлайн- и онлайн-форматы, происходит существенное повышение вовлеченности аудитории, что способствует формированию более активных и лояльных участников культурных процессов. Такой подход обеспечивает доступность культурных мероприятий для широкой географической аудитории, что особенно актуально в условиях глобализации и цифровизации, когда границы традиционного пространства культурного взаимодействия значительно расширяются. В результате расширяется не только численность участников, но и их географический охват, формируется многообразие участников с разным культурным бэкграундом, что способствует межкультурному диалогу и социальной интеграции. Увеличение вовлеченности достигается за счет использования интерактивных онлайн-платформ, форумов, социальных сетей и иных цифровых инструментов, позволяющих участникам взаимодействовать в реальном времени, обсуждать просмотренные фильмы и делиться мнениями, что значительно усиливает чувство причастности и принадлежности к сообществу. Более того, активное участие в гибридных киноклубах способствует сохранению и популяризации культурного наследия, делая кинофильмы и связанные с ними культурные практики доступными для более молодой и разнообразной аудитории, а также создавая возможности для архивации и дигитализации национальных и региональных традиций. В рамках сценариев внедрения таких моделей важным аспектом является не только техническое оснащение, но и формирование образа сообщества, основанного на ценностях культурного обмена и образовательной деятельности [3]. Итогом становится создание устойчивой культурной среды, способной адаптироваться к вызовам времени, и значимое увеличение культурной вовле-

ченности и осведомленности участников, что в конечном счете способствует более широкому распространению культурного наследия, укреплению культурной идентичности и развитию межрегиональных связей.

Важно подчеркнуть, что гибридные киноклубы способствуют укреплению социальной солидарности и культурного самоопределения в условиях глобальных изменений. Внедрение цифровых технологий позволяет создавать платформы для обмена культурными ценностями, мнениями и опытом между различными регионами и сообществами, что способствует не только расширению культурной сферы, но и формированию социальной ответственности и взаимодействия. Исследования показывают, что такие модели помогают преодолевать барьеры социального и культурного неравенства, предоставляя возможность участия различным социальным группам, включая маломобильные и социально изолированные сообщества. На практике это проявляется в повышении уровня культурной осведомленности, укреплении межкультурного диалога и формировании локальных сообществ с высоким уровнем гражданской активности. В итоге цифровая интеграция в деятельность киноклубов создает условия для развития устойчивых культурных инфраструктур, которые не только размещают культурный контент, но и становятся центрами социальных инноваций и формирования гражданских инициатив, что способствует социально-культурной устойчивости на региональном и межрегиональном уровнях.

Литература

1. Аксенов К. В. Медиатизация и цифровизация коммуникаций учреждений культуры // Российская школа связей с общественностью. – 2022. – № 24. – С. 10–18.
2. Гобозов И. А. Цифровизация общества и деинтеллектуализация человека // Философия и общество. – 2021. – № 3(100). – С. 35–54.
3. Ерзаулова А. Г. Культура и искусство в эпоху технической воспроизводимости // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4(75). – С. 73–76.
4. Купцова И. А., Васильева Ю. С. Цифровизация культуры: токентехнологии как новая форма репрезентации искусства // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2024. – № 1(882). – С. 145–150.
5. Лифанова Т. Е., Кривоносова Ж. В., Ерохов М. В. Социальная роль цифровизации в становлении всеобщей культуры и ее воздействие на

- молодежь // Экономика. Социология. Право. – 2023. – № 3 (31). – С. 49–58.
6. Репринцев А. В. Искусство и человек в системе духовных ценностей постиндустриального мира: векторы эволюции смыслов и эталонов культуры // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 3(59). – С. 242–260.
 7. Филиндаш Л. В. Специфика массовой культуры в эпоху цифровизации // Вестник университета. – 2023. – № 4. – С. 199–206.
 8. Фролова С. М., Листвина Е. В. Культура в эпоху цифровизации: социально-философское осмысление // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2019. – Т. 19, № 4. – С. 408–412.
 9. Халитова А. Ю. Расширение возможностей для разнообразных голосов: влияние NFT и блокчейна на индустрию искусства // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: Исторические науки. Культурология. Политические науки. – 2023. – № 4. – С. 74–81.
 10. Яркова Е. Н. Цифровая культура как объект культурологии: к проблеме методологических альтернатив // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 41. – С. 112–126.

УДК 81.1.004.522

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ЛЕКСИКИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ СТРИМЕРОВ

Лушней Анастасия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anal534@ya.ru

Гуликовский Кирилл Олегович, студент 2-го курса направления подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lshonon@gmail.com

Основной чертой сетевой коммуникации является ее изменчивость и корреляция с развитием общества, именно поэтому механизм общения

и передача информации в нем стал меняться благодаря появлению все более инновационных и передовых устройств, разрабатываемых человеком, еще больших возможностей транслировать язык разными способами. Важно, что стрим является не только достижением цифровых технологий, но и лингвокультурным феноменом, при этом его культурологический, лингвистический и коммуникативный статус до сих пор лишь точечно представлен в научном дискурсе. Особенностью коммуникативного поведения стримера является его понимание жанровой специфики стрима: коммерческой или игровой. В коммерческом стриме важно показать характеристики товара, вызвать у зрителя желание его купить, следовательно, для реализации этих целей стример будет выбирать определенные стратегии и тактики речевого поведения. На игровом стриме коммуникация в большинстве случаев будет проходить в семантическом поле транслируемой игры. Если стример играет в многопользовательскую онлайн-игру, то он может рассказывать о своей игровой тактике, обосновывать правильность своих действий или неправильность действий игрока своей команды.

Ключевые слова: сетевая коммуникация, прямая трансляция, языковая характеристика стримов, коммуникативное поведение.

FEATURES OF MODERN VOCABULARY OF RUSSIAN-SPEAKING STREAMERS

Lushpey Anastasiya Aleksandrovna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ana1534@ya.ru

Gulikovskiy Kirill Olegovich, the 2nd year student, Direction of Training “Museology and Protection of Cultural and Natural Heritage Sites”, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lshonon@gmail.com

The main feature of network communication is its variability and correlation with the development of society, which is why the mechanism of communication and information transmission in it began to change due to the emergence of more and more innovative and advanced devices developed by humans, and even greater opportunities to translate language in different ways. It is important that streaming is not only an achievement of digital technolo-

gies, but also a linguistic and cultural phenomenon, while its cultural, linguistic and communicative status is still only pointwise represented in scientific discourse. A feature of the streamer's communicative behavior is his understanding of the genre specifics of the stream: commercial or gaming. In a commercial stream, it is important to show the characteristics of the product, to make the viewer want to buy it, therefore, to achieve these goals, the streamer will choose certain strategies and tactics of speech behavior. On a game stream, communication in most cases will take place around the game being broadcast. If a streamer is playing an online multiplayer game, then he can talk about his game tactics, justify the correctness of his actions or the wrongness of the actions of his team's player.

Keywords: network communication, live broadcast, language characteristics of streams, communicative behavior.

Конец первого десятилетия XXI века ознаменовался бурным ростом стриминга в России. Именно тогда большинство из известных ныне стримеров достигли пика своей популярности и уже к концу обозначенного периода индустрия стриминга сформировалась окончательно. Стримеры из любителей превратились в профессионалов, естественным последствием формирования такой новой сферы стало развитие специфичной лексики, отвечающей запросам и целевым установкам носителей языка.

Для понимания специфики лексики русскоязычных стримеров следует коснуться истории возникновения понятия «стрим»: этот термин появился в узусе вместе с развитием технологий потоковой передачи данных в 1990-х годах, но в современном значении как именно массового явления сформировался в 2010-х годах. В узком понимании термина «стрим» – это прямая трансляция контента через Интернет в реальном времени (например, видео с камеры, запись экрана или аудио), позволяющая зрителям смотреть его сразу, не дожидаясь полной загрузки [5].

Важной является мысль о том, что если раньше трансляция могла быть запущена с телебашни и всегда ассоциировалась с телевизором, то сейчас каждый человек, обладающий смартфоном, может запустить стрим, исходя из целеполагания такой коммуникации: например, самовыражение или монетизация контента продвигаемого товара. Отсюда следует жанровая природа стримов [2] с разными языковыми приемами и способами передачи контента. Игровой стрим – это видеотрансляция игрового процесса посредством специальных сервисов в режиме реального времени, сопровождающаяся комментариями стримера и общением со

зрителями [4]. В свою очередь, стример – это человек, который проводит стрим, комментируя свои действия и совершая опосредованную коммуникацию со зрителями в режиме реального времени с целью развлечения или заработка денег [3]. Совмещение этих понятий формирует определение «стример видеоигр» – человек, который проводит игровой стрим посредством специальных сервисов, комментируя свои действия и совершая опосредованную коммуникацию со зрителями в режиме реального времени.

Анализ современного зарубежного научного дискурса [6; 7; 8; 9] обнаруживает начальную точку процесса языковой адаптации англоязычных терминов русской грамматикой, следствием чего являются существительные «лайв стрим» («лайв-стрим», «лайвстрим»), «бродкастинг», «влогинг», «лайв стример», «бродкастер», «влогер», «ютьюбер», «контент криэйтер» и инфлюенсер. Об относительной новизне этих адаптированных слов говорит их функционирование в преимущественно устной речи носителей языка: так, на ресурсе <https://orfo.ruslang.ru> Института русского языка имени В. В. Виноградова РАН лишь слово «инфлюенсер» добавлено к перечню кодифицированной лексики с указанием родовой принадлежности и грамматической характеристикой в 2024 году. Следовательно, мы можем говорить о начальном этапе стандартизации, кодификации заимствованной лексики, что отражает основные характеристики грамматического строя русского литературного языка. Однако это не является свидетельством нелегитимности такого рода лексики, напротив, ее устная форма функционирования как нельзя лучше характеризует сам процесс стриминга, его спонтанный и неподготовленный характер; наличие вариантов письменной презентации устных форм лишь подтверждает эту мысль.

Важно понимать зависимость употребления лексики от транслируемого контента: так, в процессе игрового стрима самой на данный момент популярной игры в мире Counter-Strike 2 мы обнаружим специфичные термины, характерные именно для этого игрового пространства: «спрей», «тап», «эко». Стримы чемпионатов CS2 собирают онлайн свыше 300 тысяч человек одновременно, русскоязычные стримеры посещают данные мероприятия и даже берут у киберспортсменов в перерыве между матчами и после интервью, где используют лексику, понятную всем игрокам CS2.

Формируется ядро глагольной лексики, употребляемой в процессе стримов вне жанровой дифференциации: *потянуть* (справляться с задачей, выдерживать нагрузку), *запалить* (начать интересное действие, при-

влечь внимание), *дропнуть* (сбросить, отказаться от какого-то аспекта стрима), *зарубиться* (полностью погрузиться в игру или ситуацию), *залететь* (случайно попасть в неудобную ситуацию), *чекинуться* (попасть в кадр, появиться перед камерой), *отжечь* (активно выступить, ярко провести мероприятие), *флексить* (демонстрировать уверенность, крутость), *заходить* (включаться в беседу, присоединяться к игре), *аффегачить* (сделать нечто крутое, удивительное), *тильтовать* (расстроиться, выйти из равновесия), *забустрить* (быстро повысить эффективность, прокачать персонажа), *прозреть* (понять истину, осознать важную мысль).

С 2017 года на платформе Twitch.TV появилась новая категория стримов под названием IRL – это прямые трансляции из реальной жизни, в отличие от игровых стримов или эфиров, фокусирующихся на цифровом контенте. В рамках таких трансляций стримеры показывают свою повседневную деятельность, такую как путешествия, готовка, занятия фитнесом или хобби, то есть с того момента не обязательно стало играть во что-то на трансляции. Это открыло дорогу многим начинающим стримерам, которые просто запускали «поток», чтобы поболтать, отвечать на вопросы, смотреть со зрителями видеоролики или кино.

Категория IRL только расширила границы уже существующей категории под названием «Общение», теперь стример мог полностью транслировать свою жизнь даже за пределами дома. Следовательно, появлялась новая лексика, отвечающая запросам коммуникации профессионального сообщества, так возникает понятие «стримхата» – коллаборация нескольких контент-мейкеров, которые ведут длительный эфир из одной локации, где проводят вместе от нескольких часов до пары дней. Основу контента составляют диалоги в аспекте личных взаимоотношений блогеров, непринужденное общение и участие в разнообразных мероприятиях: будь то компьютерные игры, викторины, настолки или спортивные соревнования. Нередко ход программы определяется самой аудиторией, которая посредством пожертвований или иных инструментов влияет на выбор занятий блогера. Начинает функционировать слово «донат» в значении добровольной финансовой поддержки от зрителей, подписчиков или поклонников в адрес автора контента, стримера; «*подрубить*» – включить, запустить видеотрансляцию (чаще всего встречается выражение «подрубить стрим», означающее «начать прямую видеотрансляцию»).

Пожалуй, к наиболее распространенному слову, помимо «бан», звучащему после запрещенного слова, относится глагол «осуждаю», его не-

обходимо произносить согласно политике толерантности платформы. Стример соглашается с его употреблением, так как для многих русскоязычных пользователей стрим – основной источник заработка. Практически каждый русскоязычный стример проводит аукционы – вид поддержки, на котором зрители делают ставки (часто с помощью реальных денег или виртуальной валюты) на различные варианты контента, например, на то, что посмотреть вместе со стримером (фильмы, аниме) или какую игру проходить. То есть русскоязычному зрителю важно вносить свою лепту и управлять контентом стримера таким образом. Взаимодействие с русскоязычным стримером привлекает зрителя своей доступностью, ведь ты его видишь, а он тебя нет, и имеешь право написать любое сообщение в чат, которое непременно увидит стример. Особенность русскоязычных стримеров еще в том, что они берут своей непринужденность и открытостью, здесь принято говорить открыто о своих проблемах и желаниях, чего нельзя сказать про зарубежных коллег.

Большинство зрителей стримов – обычные взрослые сформировавшиеся люди, успешные в профессиональной деятельности и востребованные обществом. Стример для такой категории – это не просто человек, транслирующий свою жизнь, но и психолог, который может подобрать нужные слова и привлечь людей личными качествами и высоким уровнем владения потоковой речью.

Стримером может стать каждый, но станут ли смотреть вас, это будет зависеть только от вашего умения пользоваться лексикой. Перед русскоязычным стримером стоит тяжелая задача – заинтересовать, привлечь внимание, и стримами одних игр невозможно достичь высокого уровня доходов, нужно уметь грамотно говорить и расставлять языковые барьеры между стримером и зрителем. Важно, что некоторые образовательные коммерческие онлайн-платформы уже успешно запустили курсы по обучению стримерству под руководством профессионалов (например, Антон mob5ter Ерохин): как начать стримить, как повысить популярность своего канала, как зарабатывать, при этом ваш наставник методично объясняет и показывает, как грамотно структурировать контент, какие механизмы для этого задействовать; отслеживает поведение на стриме.

Лексика русскоязычных стримеров понятна только русскоязычному зрителю, она связана с игровой индустрией и платформой, на которой транслирует стример. Так, например, в русскоязычном узусе сформировалось ядро субстантивной лексики, функционирующей преимущественно в

лексике стримеров: *комм* (комментарий, сообщение в чате), *донер* (зритель, отправивший донат), *фарм* (сбор ресурсов, опыта или денег в игре), *чекерс* (активные участники обсуждений, задающие много вопросов), *банхаммер* (инструмент наказания нарушителей), *изи-киллы* (легкие победы над соперником), *шмотки* (предметы экипировки в игре), *отжигатель* (человек, показывающий высокий уровень мастерства или зрелищности), *гринд* (монотонная работа, длительное выполнение однотипных действий), *лутер* (персонаж, занимающийся поиском и присвоением ценностей), *агрегат* (устройство или оборудование, используемое для стриминга), *прохлада* (перерыв, пауза в ходе события).

Русскоязычные стримеры только набирают обороты и ищут новый подход к реализации своего контента, который бы отвечал актуальным запросам зрителя. Лексика в этой среде формируется зрителями, ведь без них у стримера не было бы мотивации выстраивать речь таким образом, чтобы ее презентация приносила доход [1]. Таким образом, уровень языковых компетенций русскоязычного стримера повышается в том числе за счет обратной связи со зрителями. Будущее лексики стримеров тесно связано с развитием технологий и изменениями в культуре общения, в целом оно строится на принципе интерактивности и вместе с тем интеграции самого процесса трансляции, что приведет к расширению лексикона за счет заимствований из азиатских языков и одновременно к универсализации, стандартизации уже имеющегося вокабуляра для облегчения процесса коммуникации носителями разных языков.

Литература

1. Бочарова Т. И. Особенности коммуникации в формате видеоблога // Текст в социальном, политическом, культурном пространстве: сб. науч. ст. / отв. редактор В. В. Никульцева. – М.: Московский финансово-юридический университет МФЮА, 2020. – С. 215–220.
2. Галичкина Е. Н. Типология речевых жанров сетевой компьютерной коммуникации // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 2(135). – С. 97–100.
3. Зиновьева Н. А. Игровые стримы и летсплеи: перспективы социологического анализа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. – 2020. – Т. 13, № 4. – С. 460–475.
4. Косовова М. С. Прямые эфиры и лайв-стриминг как новый тренд коммуникации и продвижения в медиа индустрии // Журналистика и ме-

- диакоммуникации в цифровой среде: международный научно-практический медиафорум: мат-лы Междунар. студ. науч.-практ. конф., Москва, 23 марта 2022 года. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2022. – С. 182–187.
5. Мирошник М. А. Стрим как современный формат прямого репортажа: аудиторный фактор и особенности развития // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2020. – № 1. – С. 117–119.
 6. Chen W.-K., Chen L.-S., Pan Y.-T. A text mining-based framework to discover the important factors in text reviews for predicting the views of live streaming [Электронный ресурс] // Applied Soft Computing. – 2021. – No. 111. – URL: https://www.researchgate.net/publication/353253002_A_text_miningbased_framework_to_discover_the_important_factors_in_text_reviews_for_predicting_the_views_of_live_streaming (дата обращения: 22.11.2025).
 7. Chou S.-W., Nguyen T. Understanding donation intention in livestreaming from dedication and constraint perspectives // Proceedings of The International Conference on Electronic Business. – 2002. – No. 22. – P. 714–719.
 8. Deng Z., Lee J.-A. Legalization of live game streaming through statutory licence in China [Электронный ресурс] // Computer Law & Security Review. – 2022. – No. 46. – URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0267364922000619> (дата обращения: 22.11.2025).
 9. Ensslin A. Discourse of Games // The International Encyclopedia of Language and Social Interaction. Ch. Discourse of Games. Publisher: John Wiley & Sons, 2016. – No. 05. – P. 406–411.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

К статье Салагаевой А. С.

ВЛИЯНИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ, СФОРМИРОВАННЫХ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ, НА ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПОСЛЕВОЕННОМ ИСКУССТВЕ



Рисунок 1. Н. О. Боброва. Диптих «Бессмертный полк», 2023. Холст, масло. 80х40



Рисунок 2. Н. О. Боброва. Неизвестному Солдату, 2023. Холст, масло. 103х180



Рисунок 3. А. И. Лактионов. Письмо с фронта, 1947. Холст, масло. 225х152



Рисунок 4. Б. М. Неменский. Безымянная высота, 1962. Холст, масло. 120х210



Рисунок 5. Е. Н. Юманова. Между боями, 2025. Холст, масло. 105х100

К статье Медведевой А. Б.
**СОВРЕМЕННАЯ ГОРЯЧАЯ ЭМАЛЬ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД
 НОВОКУЗНЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ**

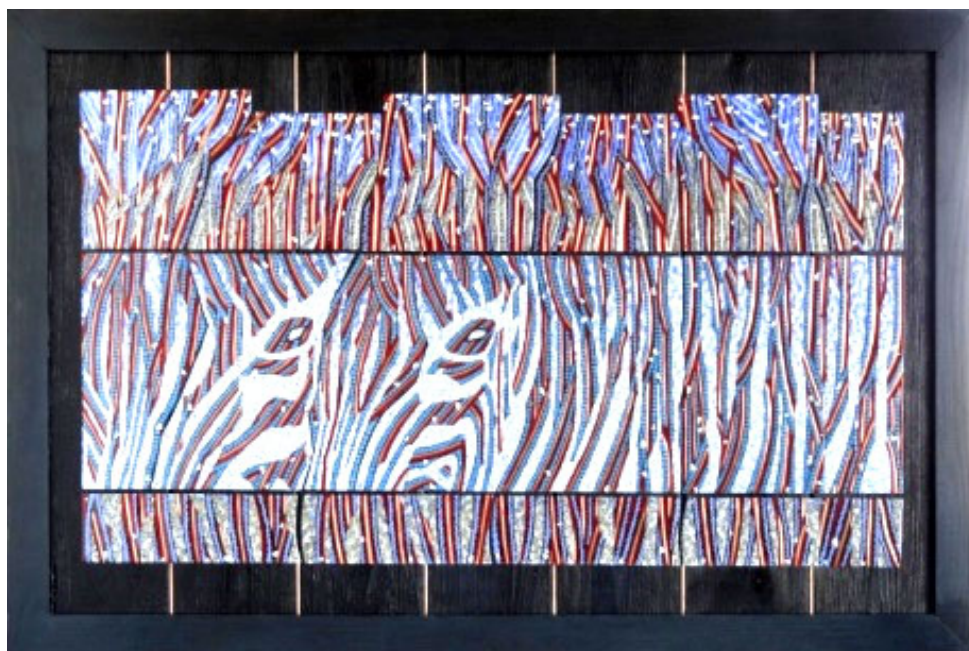


Рисунок 1. Н. А. Спесивцева. Грезы озерной лошади, 2023. Медь, горячая эмаль. 67х100



*Рисунок 2. Е. В. Чепис. Триптих «Полнолуние», 2024.
Медь, горячая эмаль. 10x10(2), 20x30*



*Рисунок 3. В. Ю. Спесивцев. Натюрморт с пальто, 2020.
Медь, горячая эмаль. 15,5x20*



Рисунок 4. В. А. Сулов. Время, 2024. Медь, горячая эмаль. 20x20

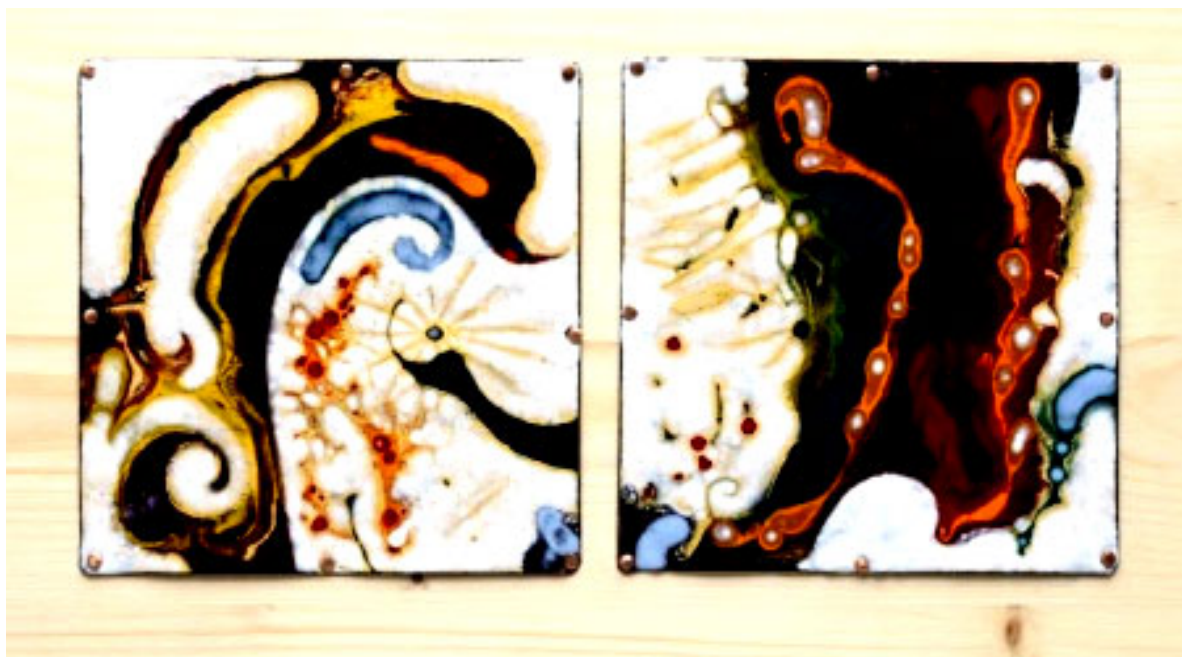


Рисунок 5. А. В. Суслов. Диптих «22 марта 2024 года», 2024.
Медь, горячая эмаль. 20х20

К статье Крюгер С. Д.
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗНОГО СТРОЯ КАРТИНЫ
«ПИР КОРОЛЕЙ» Е. М. ТИЩЕНКО

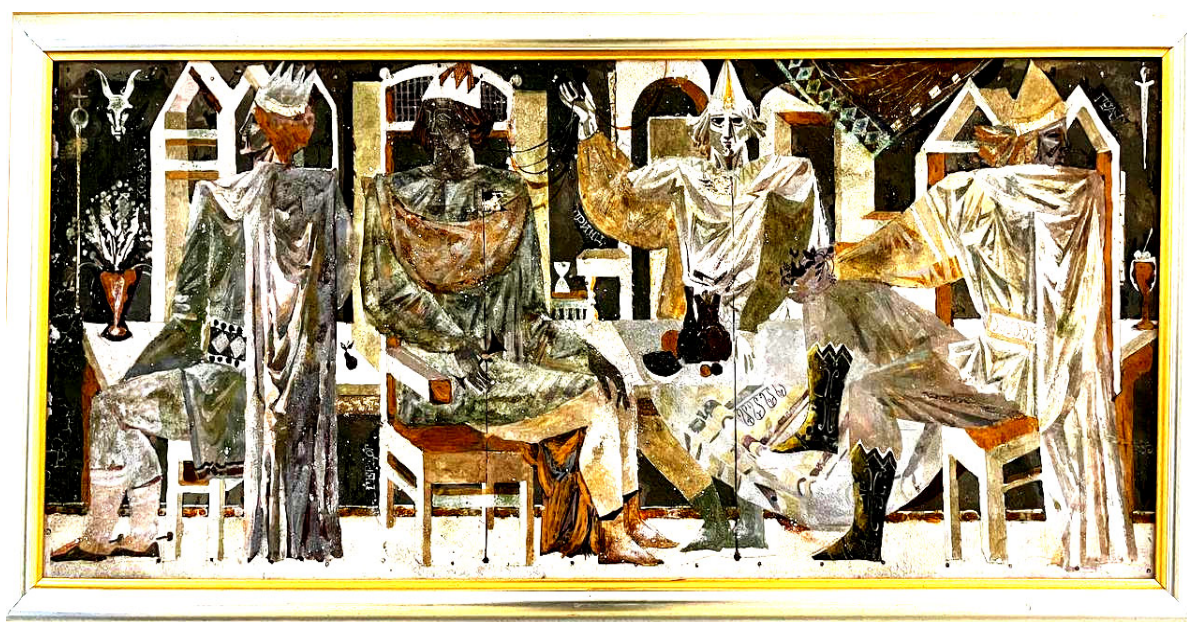


Рисунок 1. Е. М. Тищенко. Пир королей, 1990-е годы. Оргалит, темпера. 42х99

К статье Шкабровой Т. Ю.
ОБРАЗ СЛАВЯНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
Е. М. ТИЩЕНКО



*Рисунок 1. Е. М. Тищенко. Славянские девушки, 1988.
Оргалит, паволока, энкаустика, 170х165*

К статье Старовойтенко А. В.
ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОЧНЫХ НАТЮРМОРТОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. ФИЛИЧЕВА



Рисунок 1. И. И. Филичев. Сирень, 1990. Холст, масло. 100х100



Рисунок 2. И. И. Филичев. Цветы, 1991. Холст, масло. 56х50

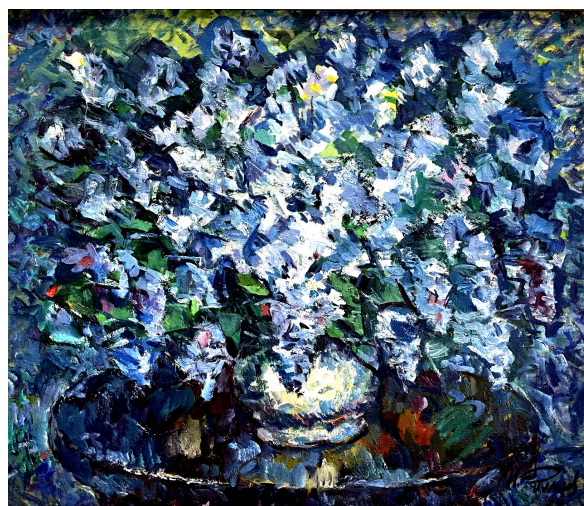


Рисунок 3. И. И. Филичев. Черёмуха, 1996. Холст, масло. 100х100

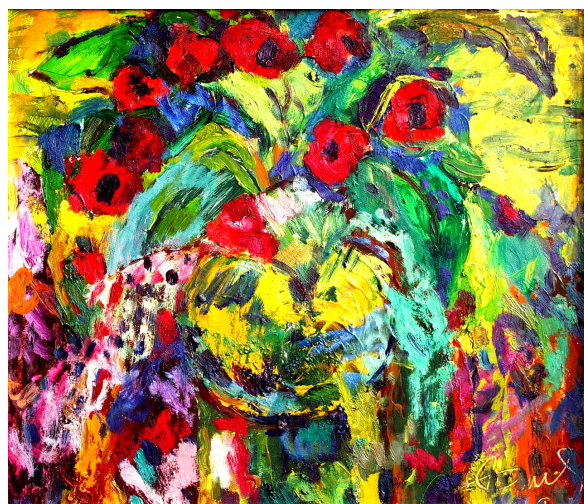


Рисунок 4. И. И. Филичев. Цветы. Букет, 2011. Картон, масло. 49х50



Рисунок 5. И. И. Филичев. Цветет экзотика, 2017. Холст, масло. 68х77

**К статье Захаренко Е. А.
ФИГУРАТИВНОСТЬ В БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
И. И. ФИЛИЧЕВА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ
«СОЗВЕЗДИЕ “РЫБЫ”»**



Рисунок 1. И. И. Филичев. Сотворение, 1990. Холст, масло. 100х115



Рисунок 2. И. И. Филичев. Рождается солнце, 1990. Холст, масло. 100х115

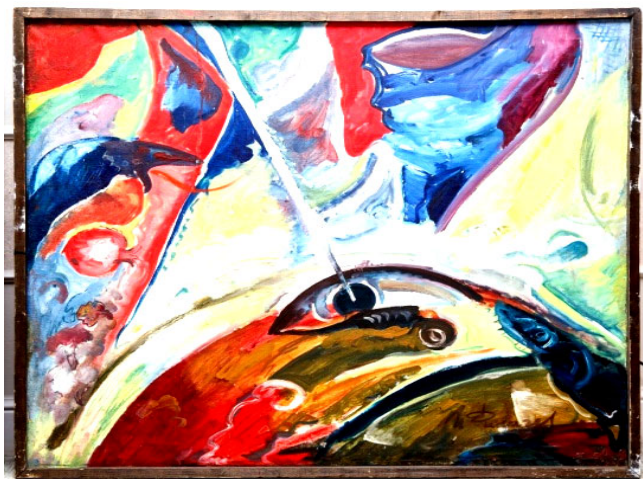


Рисунок 3. И. И. Филичев. Созвездие «Рыбы», 1990. Холст, масло. 100х115

***К статье Горбуновой В. И.
ОБРАЗ ПРАВОСЛАВНОЙ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. П. АКСЕНОВА***

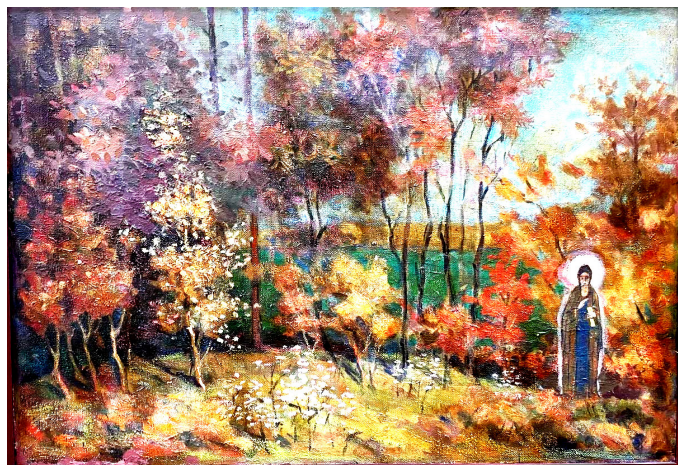


Рисунок 1. В. П. Аксенов. Осень, 1990-е годы. Холст, масло. 60х78

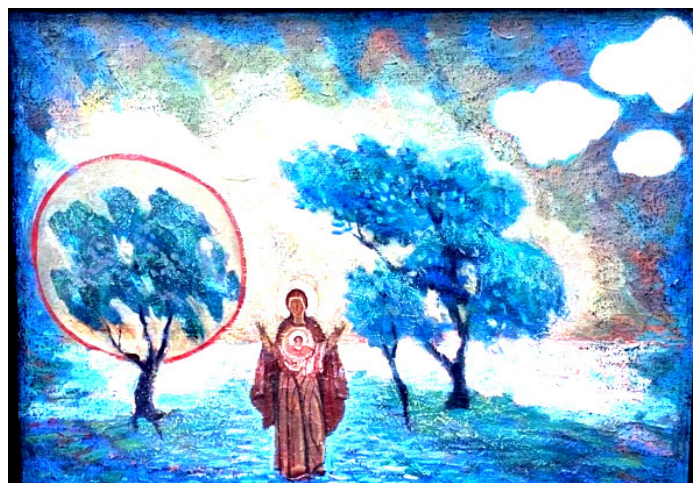


Рисунок 2. В. П. Аксенов. Ветлы, ветер, 1990-е годы. Холст, масло. 57х80

К статье Русинович В. В.
**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ДЕРЕВЕНСКОГО» ПЕЙЗАЖА
В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ЗЕВАКИНА**



В. С. Зевакин. Красная горка, 1980-е годы. Холст, масло. 106x125

К статье Шань Личжуан
**НАСЛЕДОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ
(НА ПРИМЕРЕ СЕРИИ “СУНЬЯТСЕНОВКА” СУЙ ЦЗЯНЬГО)**



Рисунок 1. Суй Цзяньго. Наследие (衣钵), 1997. Стекловолокно. Высота – 240 см

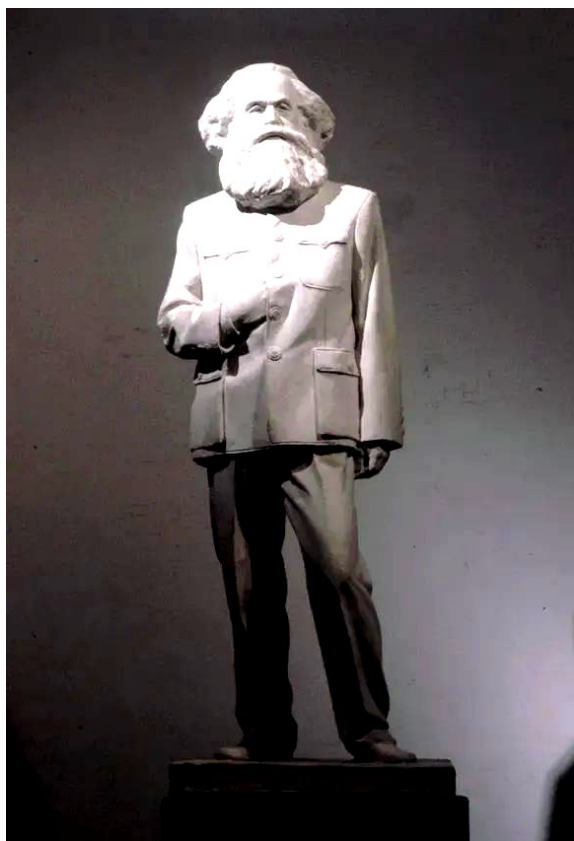


Рисунок 2. Суй Цзяньго. Исследование складок одежды: Маркс в Китае (衣纹研究：马克思在中国), 1998. Стекловолокно. Высота – 120 см



Рисунок 3. Суй Цзяньго. Исследование складок одежды – Восставший раб (слева) и Умирающий раб (справа) (衣纹研究 – 被缚的奴隶 (左) 与垂死的奴隶 (右), 1998. Окрашенная литая бронза. Высота – около 230 см



*Рисунок 4. Суй Цзяньго. Исследование складок одежды: Дискобол
(衣纹研究：掷铁饼者), 1998. Окрашенная литая бронза. Высота – 172 см*

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

К статье Кодировой М. Д.
**ИНКЛЮЗИВНЫЙ ДИЗАЙН И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МЕБЕЛИ
ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ**



Рисунок 1. Прототип роботизированного инвалидного кресла-ассистента (NIST, США), демонстрирующий помощь ИИ в мотивации и контроле двигательной активности

К статье Казариной Т. Ю., Казарина С. Н., Соколовой О. С.
**AR-ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ
СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ**



а)

б)

Рисунок 1. Эль Лисицкий. Иллюстрации. а) «Супрематический сказ про два квадрата», 1922; б) «Для голоса – Владимир Маяковский», 1923



Рисунок 2. Лебедев В. В. Иллюстрация к книге С. Маршака «Цирк», 2025



Рисунок 3. Дизайн-проект иллюстраций к детской интерактивной книге сказок коренных народов Сибири «Песнь тайги» с AR-графикой.

Автор: Соколова О. С. Руководители: Казарин С. Н., Алексеев А. Г.

К статье Вороновой И. В.
**ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ
КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ И ВНЕДРЕНИЯ
В ПРАКТИКУ НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ**



*Рисунок 1. Пример трансформации животного «суслик краснощекий»
в тиражную сувенирную продукцию (авторский художественный проект
«Уникальный Кузбасс»)*



а – пример элементов домовой росписи



*б – роспись по металлу,
основанная на элементах
Урало-Сибирской росписи
(работа М. А. Павленко)*



*в – берестяной промысел (фото из коллекции музея «Береста Сибири»,
г. Мариинск)*

Рисунок 2. Примеры регионального наследия Кузбасса



Рисунок 3. Логотип творческого проекта по созданию елочных игрушек из керамики «Расписной ларец»



Рисунок 4. Львы (стилизованные элементы проекта «Расписной ларец»)



Рисунок 5. Птицы (стилизованные элементы проекта «Расписной ларец»)



Рисунок 6. Розаны (стилизованные элементы проекта «Расписной ларец»)

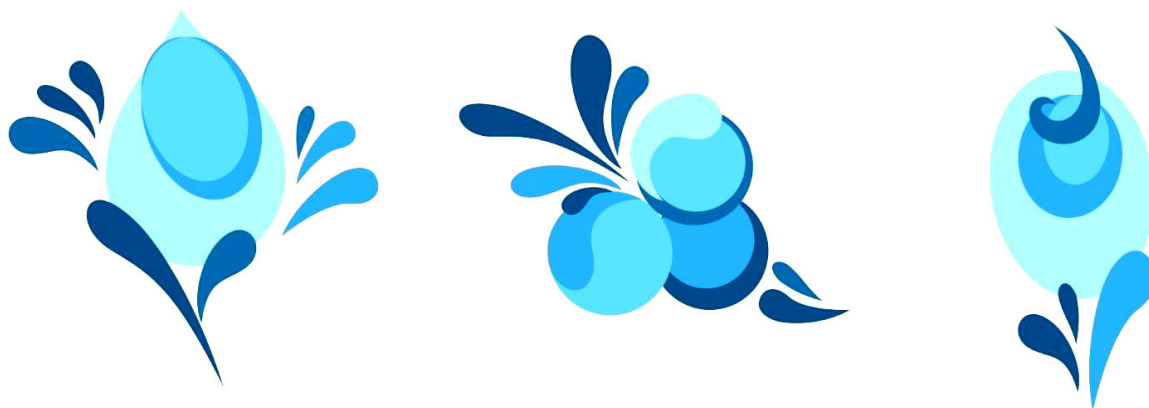


Рисунок 7. Цветы и ягоды (стилизованные элементы проекта «Расписной ларец»)



Рисунок 8. Листья (стилизованные элементы проекта «Расписной ларец»)

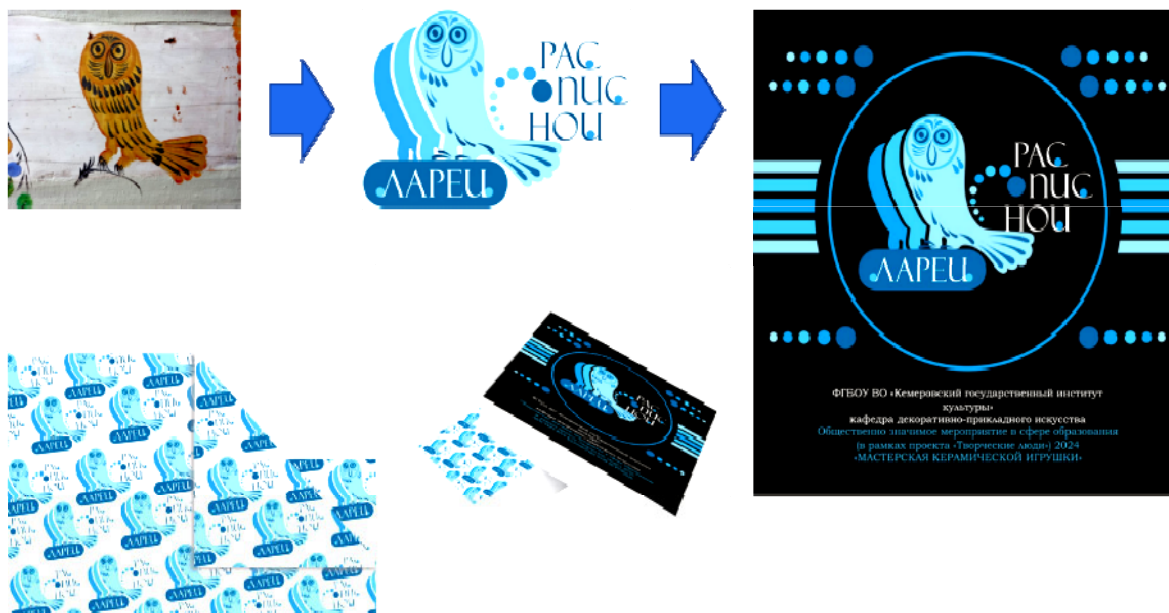


Рисунок 9. Составляющие фирменной стилистики брендированного проекта «Расписной ларец»



Рисунок 10. Составляющие фирменной стилистики брендированного проекта «Расписной ларец»

К статье Агеевой Т. В.
СОХРАНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО
НАСЛЕДИЯ ЧЕРЕЗ СОЗДАНИЕ СУВЕНИРОВ



Рисунок 1. Сувенирный набор «Уникальный КУЗ.БАСС.». Керамика, глазурь



Рисунок 2. Серия декоративных свистулек-динозавров. Керамика, глазурь

Раздел 3. МЕДИАКОММУНИКАЦИИ И МЕДИАТИЗАЦИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ

К статье Малышевой Е. Н.
АУДИТ МЕДИАПРОСТРАНСТВА ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

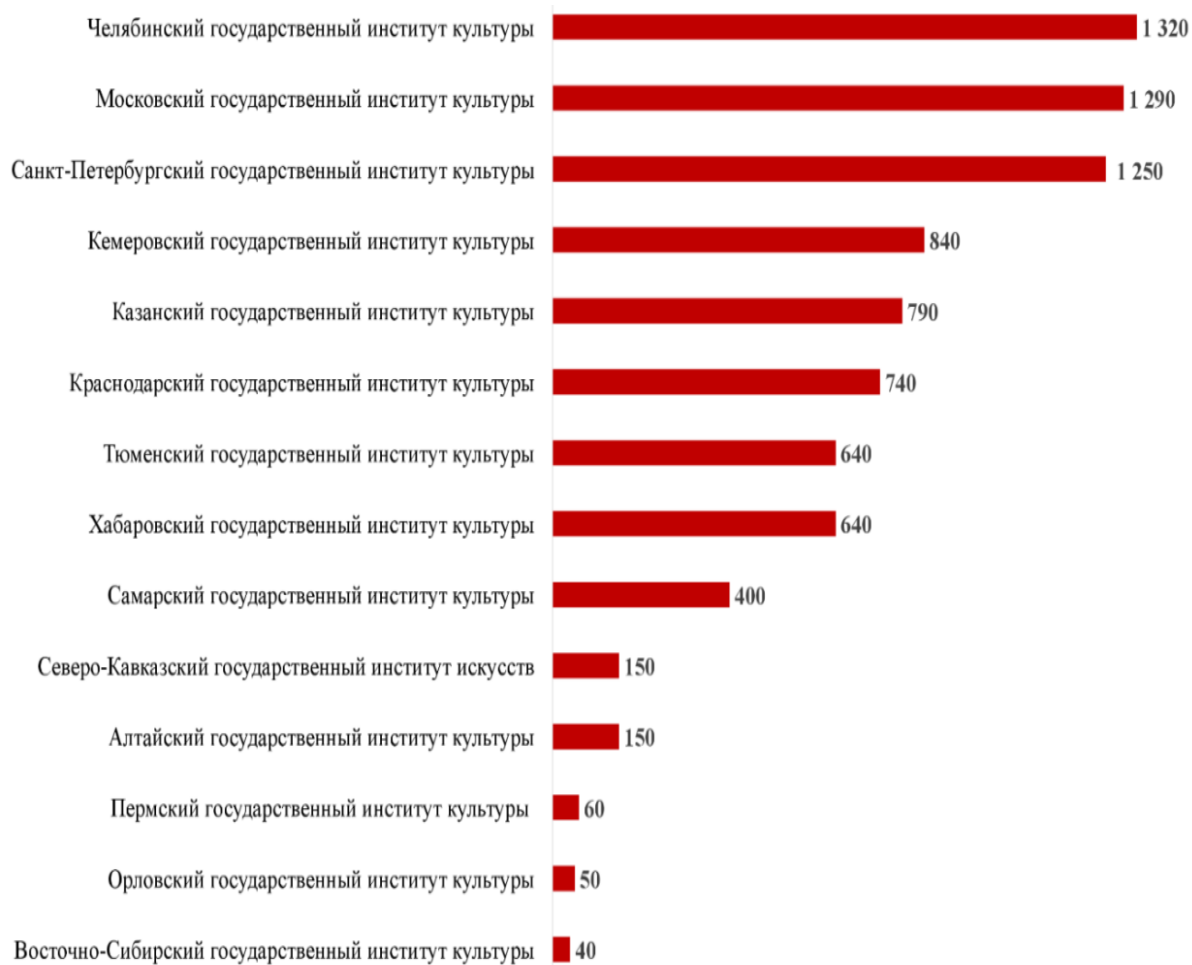


Рисунок 1. Индекс качества сайтов вузов культуры

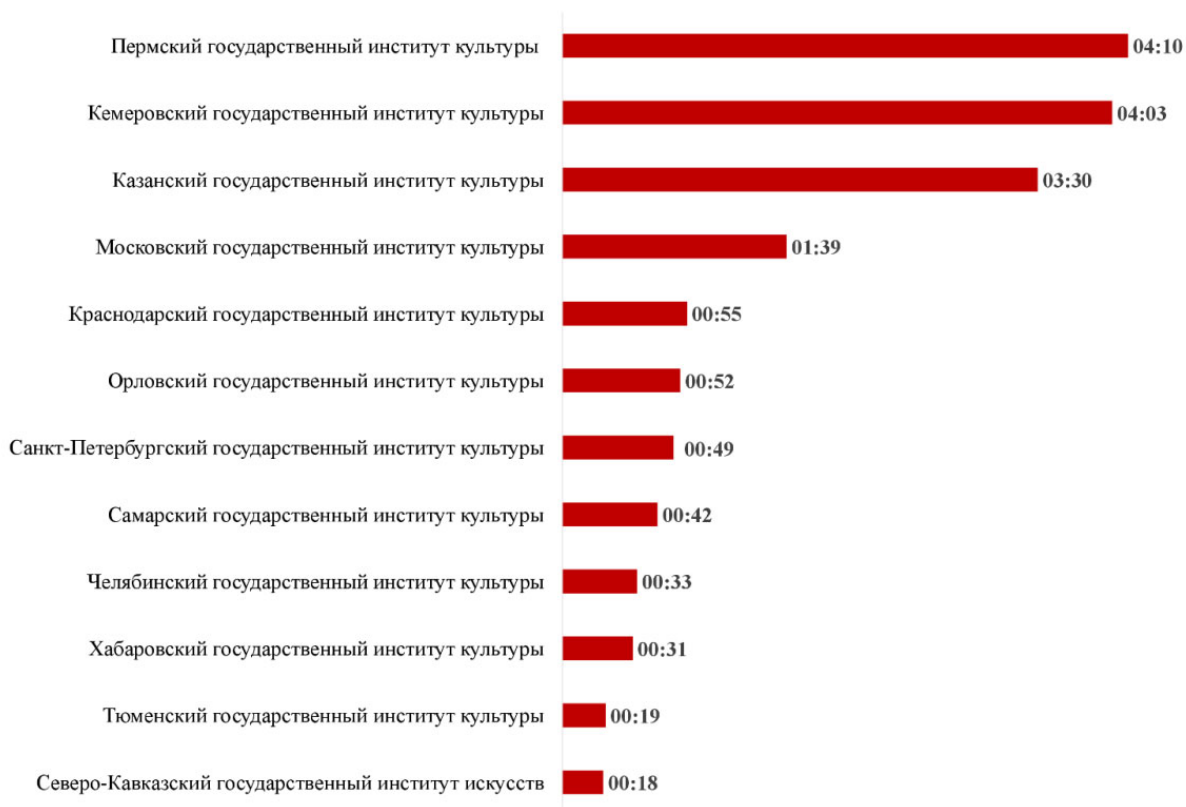


Рисунок 2. Среднее время посещения сайтов вузов культуры

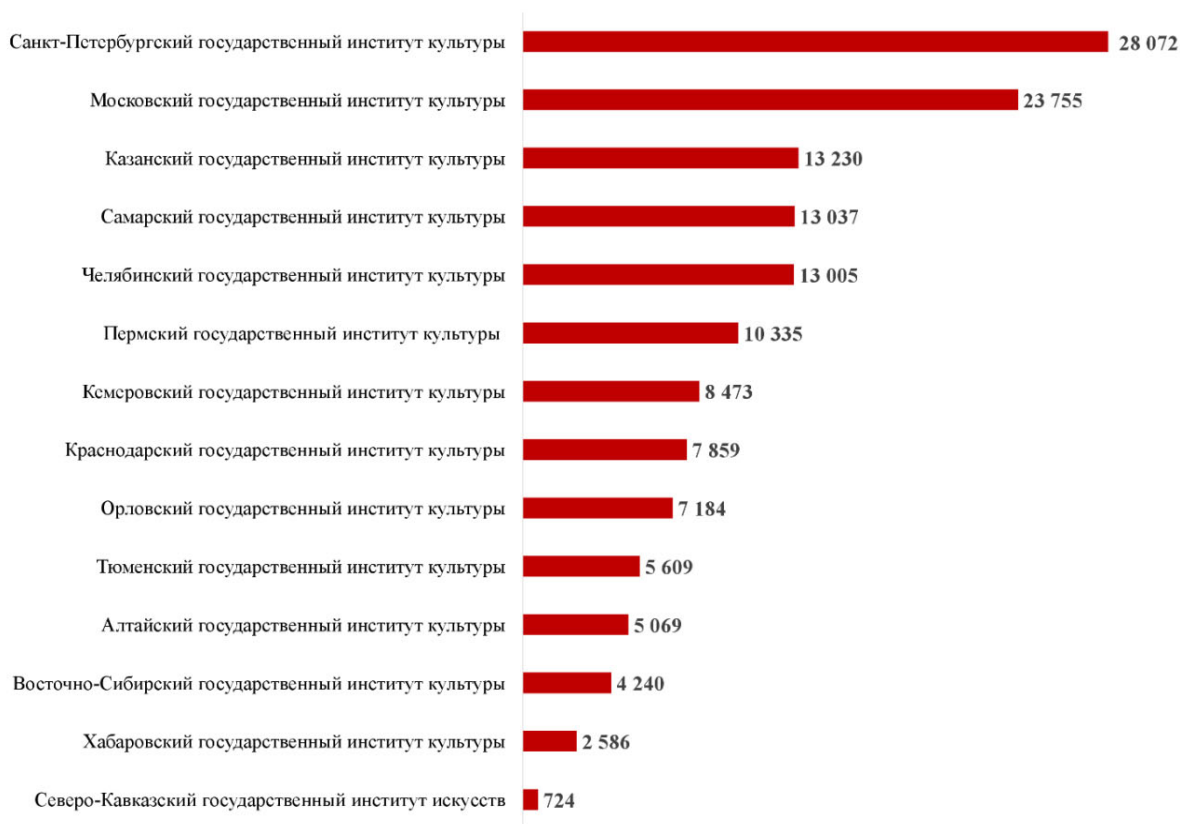


Рисунок 3. Количество подписчиков в социальной сети «ВКонтакте» вузов культуры

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Салагаева А. С.</i> Влияние ценностных ориентиров, сформированных в годы Великой Отечественной войны, на формирование культурных смыслов и художественных образов в послевоенном искусстве.....	6
<i>Попова Н. С.</i> Этапы развития абстрактного искусства Сибири.....	17
<i>Корнева В. А.</i> Творческий метод И. И. Филичева в контексте развития экспрессивного пейзажа	24
<i>Медведева А. Б.</i> Современная горячая эмаль: творческий подход новокузнецких художников	29
<i>Крюгер С. Д.</i> Интерпретация образного строя картины «Пир королей» Е. М. Тищенко	37
<i>Кучма П. О.</i> Сравнительный анализ женских образов в творчестве Е. М. Тищенко	43
<i>Гладунова С. А.</i> Эстетика Ренессанса в панно А. В. Сулова, посвященном факультетам КемГИК.....	50
<i>Шкаброва Т. Ю.</i> Образ славянской женщины в творчестве Е. М. Тищенко	55
<i>Колобова А. С.</i> Символика и образ в творчестве А. Н. Дрозда на примере картины «Новый Мессия»	63
<i>Старовойтенко А. В.</i> Особенности цветочных натюрмортов в творчестве И. И. Филичева	69

<i>Захаренко Е. А.</i> Фигуративность в беспредметной живописи И. И. Филичева на примере картины «Созвездие “Рыбы”».....	76
<i>Горбунова В. И.</i> Образ православной России в творчестве В. П. Аксенова.....	83
<i>Русинович В. В.</i> Интерпретация «деревенского» пейзажа в творчестве В. С. Зевакина.....	90
<i>Шань Личжуан.</i> Наследование культурных традиций в современной китайской скульптуре (на примере серии “Суньятсеновка” Суй Цзяньго).....	97
<i>Шелюгина О. А., Ярных В. В.</i> Промпт как композиционный инструмент в генеративной художественной практике.....	106
Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ	
<i>Елисеенков Г. С.</i> Суперграфика в контексте дизайна визуального пространства.....	116
<i>Безрукова Е. А., Ткаченко Л. А.</i> Проблемы создания визуально-художественного образа в графическом дизайне (на примере графической символики)	124
<i>Кодирова М. Д.</i> Инклюзивный дизайн и искусственный интеллект: художественные технологии проектирования мебели для людей с ограниченными возможностями.....	132
<i>Казарина Т. Ю., Казарин С. Н., Соколова О. С.</i> AR-технологии в дизайн-проектировании современной детской книги	142
<i>Воронова И. В.</i> Трансформация регионального наследия как возможность формирования и внедрения в практику новых творческих проектов.....	147

<i>Агеева Т. В.</i> Сохранение и передача культурно-исторического наследия через создание сувениров.....	159
<i>Шаринская О. В., Беляева О. А.</i> Промысел художественной обработки бересты в Томской области.....	164
<i>Светлакова Е. Ю.</i> Международный фестиваль документального кино «Встречи в Сибири» (г. Новосибирск) как фактор развития визуальной культуры региона в контексте творческого наследия Эллы Хамзиничны Давлетшиной.....	167
<i>Виноградова С. А.</i> Современные тенденции отражения человека на экране в фильме-портрете.....	174
<i>Гаденов С. С.</i> Наставничество в экранных искусствах.....	185
<i>Виноградова С. А., Гарин И. О.</i> Реалити-шоу как культурный феномен. Визуальные стратегии воздействия на аудиторию.....	191
<i>Хилько Н. Ф.</i> Деятельность фотостудии «Время» г. Тары Омской области в 1980-е годы (руководитель С. В. Мальгавко).....	204
Раздел 3. МЕДИАКОММУНИКАЦИИ И МЕДИАТИЗАЦИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>Тараненко Л. Г.</i> Проблемы сохранения цифрового контента институтов памяти в медиасреде	210
<i>Абрамова Э. Г., Гулич Я. К.</i> Искусственный интеллект в образовательном процессе вузовских библиотек.....	219
<i>Боброва Е. И.</i> Формы визуализации в пространстве библиотеки творческого вуза.....	228
<i>Гальченко К. А.</i> Использование технологий искусственного интеллекта для разработки стратегий маркетинга в сфере культуры.....	237

<i>Гальченко К. А., Рудая Е. П. Роль современных информационных технологий в совершенствовании инновационных форм и методов массовой работы публичной библиотеки.....</i>	246
<i>Дышловая Ю. Г., Шашенко Е. А. Деятельность библиотеки вуза в условиях цифровизации.....</i>	258
<i>Малышева Е. Н. Аудит медиапространства вузов культуры.....</i>	265
<i>Олейникова Е. А., Серищева Т. В. Искусственный интеллект в практике учреждений культуры как инструмент трансляции культурного опыта.....</i>	273
<i>Серищева Т. В., Нетыкиша М. Е. Новые горизонты медиакоммуникаций в эпоху медиатизации и их влияние на культуру.....</i>	281
<i>Серищева Т. В., Зинченко А. И. Медиатизация библиотек в контексте развития медиакоммуникационных технологий.....</i>	290
<i>Первухина К. А. Феномен «гибридного киноклуба»: совмещение офлайн-показов и цифрового взаимодействия как новая модель устойчивого развития учреждений культуры.....</i>	299
<i>Лушпей А. А., Гуликовский К. О. Особенности современной лексики русскоязычных стримеров.....</i>	311
Приложение.....	319

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск IX

Редакторы: *О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева*

Автор предисловия *Н. С. Попова*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки: *С. Н. Казарин*

Компьютерная верстка *Я. А. Сорокиной*

Подписано в печать 30.01.2026. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 21,2. Усл. печ. л. 19,9.

Тираж 550 экз. Заказ № 10.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.

E-mail: izdat@kemguki.ru