

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО**

**СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**

**МАТЕРИАЛЫ
VI ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

2 марта 2016 г.

Луганск

УДК 74
ББК 85.1
С11

Становление изобразительного искусства в современном социокультурном пространстве : материалы VI Откр. республ. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 2 марта 2016 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2016. – 137 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы изобразительного искусства: теория и практика современного художественного образования, историко-культурологические измерения изобразительного искусства, проблемы современного дизайна и др.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов вузов культуры и искусств.

УДК 74
ББК 85.1

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

В. К. Суханцева,
Л. М. Филь,
Н. В. Колотовкина,
Н. И. Шилина

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 5 от 27 января 2016 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала.

Ответственный за выпуск:

Л. М. Филь

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Матусовского, 2016

**СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Феденко Н. Г.</i> Визуализация как феномен современного искусства.....	5
---	---

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

<i>Асташова М. С.</i> Основные аспекты арт-критики в пространстве постмодернизма.....	11
<i>Батурина О. В.</i> Вызовы времени – новые возможности культуры.....	14
<i>Безуглый О. Н.</i> Современные вопросы арт-критики.....	17
<i>Гонтарь Э. Г.</i> Театральные работы Михаила Врубеля.....	20
<i>Гончарук Н. П., Чайка В. В.</i> Мягкорисующая оптика как выразительное средство русской пикториальной фотографии.....	23
<i>Козлов В. В.</i> Метафора как форма создания образа в живописи.....	29
<i>Котилевский Д. А.</i> Искусство и виртуальность.....	31
<i>Никишкина Е. И.</i> К вопросу поддержки иллюстрирования книжной продукции.....	35
<i>Николаева Л. В.</i> Семиотический подход в изучении иконописи.....	37
<i>Плескунова Е. С.</i> Историко-культурологические измерения изобразительного искусства.....	41
<i>Пономарёва М. А.</i> Естественные основы композиции.....	45
<i>Рубченко Л. В.</i> Развитие образно-пластической структуры художников – представителей «сурового стиля» на примере творчества художников Луганщины.....	48
<i>Сержантова И. А.</i> Выражение замысла в геометрическом построении композиции. Значение особенностей восприятия в формировании композиционного мышления.....	50
<i>Скубак-Залунина А. В.</i> Выставка как разновидность новых художественных технологий на современном этапе.....	56
<i>Филь Л. М.</i> Арт-концепт в современной киноиндустрии (на примере сериала «Игра престолов»).....	60

**СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

<i>Борисенко П. Н.</i> Композиция в учебном рисунке.....	65
<i>Возная Т. В.</i> Методика развития художественного восприятия студентов в процессе ознакомления с творчеством донецких художников.....	69

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

<i>Головенко А. Н.</i> Особенности преподавания художественных дисциплин детям 6 – 8 лет в школе искусств.....	74
<i>Клепалов Б. Я.</i> Концепция развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности».....	79
<i>Лукавецкая-Радченко А. В.</i> Значение самостоятельной работы по предмету «Графические техники».....	83
<i>Луткова О. А.</i> Современное художественное образование: теория и практика.....	86
<i>Радченко Н. А.</i> Рисунок как основа изобразительного искусства.....	91
<i>Федоренко К. А.</i> Особенности подготовки старшеклассников для поступления в высшие профессиональные художественные заведения.....	94
<i>Шопин А. Л.</i> Роль освещения в живописном произведении на пленэре.....	97
<i>Щепелева Н. М.</i> Техника линогравюры как форма творческой работы в системе дополнительного образования на базе центров помощи детям.....	110

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

<i>Веденева А. В.</i> Современные материалы в дизайне интерьера.....	113
<i>Вейда С. В.</i> Проблемы дизайна биллбордов в наружной рекламе.....	117
<i>Губин И. Н.</i> Методы проектирования в дизайне.....	120
<i>Закорецкая А. Н., Закорецкий А. В.</i> Тематика истории и культуры Луганщины в дипломном проектировании кафедры художественно-компьютерной графики ЛГАКИ имени М. Матусовского.....	124
<i>Закорецкая А. Н., Закорецкий А. В.</i> Курс стилевой пропедевтики на кафедре художественно-компьютерной графики ЛГАКИ имени М. Матусовского.....	127
<i>Лукьянова Т. И.</i> Метод мудборда как первый этап креативной работы над дизайн-проектом.....	130
<i>Сведения об авторах</i>	134

**СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 75:159.937

*Н. Г. Феденко,
г. Луганск*

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Тот факт, что мир
превращается в изображение,
отличает ядро современной мысли.*

Мартин Хайдеггер

Проблема изучения феномена визуализации в современном искусстве важна, так как средства художественно-визуального искусства как способа описания бытия начинают перехватывать средства массовой информации, рекламы, индустрия развлечений. Таким образом, проблема изучения визуализации в современном искусстве приобретает актуальное значение, поскольку она непосредственно связана с мировосприятием и чувствами современного человека.

Несмотря на большой интерес к визуальному, само понятие остается до конца не изученным.

В философии понятие «визуальный образ» появилось не сразу: путь был долгим и тернистым. Начиная с античной философии времен Платона и Аристотеля, когда человек становится центральной темой исследования, у Платона, его мира вещей и мира идей образ рассматривается как отблеск чувственных эйдосов [13, с. 259]. Аристотель, развивая учение Платона об идеях, подчеркивает их формообразующие функции. Аристотель доказывает, что «идеал» – лишь форма материи, где форма и материя не могут существовать друг без друга, но материи всегда присуще внутреннее стремление к «оформлению», к энтелехии [1, с. 351]. «Форма» («фюсис») Аристотеля – это обязательный атрибут существования любого идеального образа – «эйдоса» Платона в каждом конкретном случае.

Евклидова геометрия дала толчок к развитию конгруэнтности, которая стала новым и волнующим до настоящего времени визуальным измерением. И именно Евклидова геометрия помогла отделить зрение от тактильности и слуха, что стало одним из первых шагов перехода человечества из мира звуков в мир визуального. И «если древнегреческая культура была основана на мире звуков, то римляне осуществили обусловленный алфавитной технологией перевод культуры в визуальные термины» [10, с. 35]. Афоризм Квинта Горация Флакка «Задача сводится к сотворению мира. Если известен предмет, слова придут

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

сами» [9, с. 311] в XX веке Умберто Эко перефразировал следующим образом: «Имей вещи, слова придут» [18, с. 27]. В 1994 году искусствовед из Базеля Готфрид Бем предлагает термин «иконический поворот», где роль визуального образа является основополагающей [2, с. 13]. Немецкий исследователь Патрик Эзель в 2005 году вводит термин «spatial turn» (пространственный поворот), рецензируя книгу «Структурирование пространства и ландшафта» [22, с. 208]. Суммирующим все повороты и одновременно фундаментальным является медиальный поворот, который опирается на признание за образом, языком, пространством и т. п. способами и условиями восприятия человека свойства медиальности. Согласно утверждениям Мориса Мерло-Понти, в любом восприятии есть момент «деперсонализации»: «Если бы я захотел точно выразить перцептивный опыт, мне следовало бы сказать, что некто во мне воспринимает, но не я воспринимаю» [11, с. 227]. Продолжая афоризм Горация и инверсию Умберто Эко, петербургский философ В. В. Савчук в книге «Философия после медиального поворота» констатирует: «Имей образ, вещи и слова придут», рассматривая образ как один из видов медиа, конкретизирует: «Имей медиа: образы, слова и вещи найдутся» [15, с. 39]. Медиа сегодня выступают как сильнейшее средство манипуляций, коммуникаций, взаимодействий между людьми. Медиа становятся подобны духу религиозного сознания. И именно в богословской среде начал подниматься вопрос об имманентности образа.

Первая открытая дискуссия об образе и первообразе, доходившая порой до военного противостояния, имела место в Византии в эпоху иконоборчества. Патриарх Никифор, один из иконопочитателей, разъясняет: «Икона (eikon) есть подобие первообраза ... или подражание первообразу и отражение его; своей сущностью, однако, от архетипа она отлична; икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична. И если бы она ни в чем не отличалась от первообраза, то это была бы и не икона, а не что иное, как сам архетип» [16, с. 356]. Интерес к теме образа в иконе в настоящее время стремительно возрастает. И если в VIII – IX веках богословы церкви Дионисий Ареопагит, Григорий Богослов, патриарх Никифор, Федор Студит, преподобный Иоанн Дамаскин заложили фундаментальные теоретические обоснования, без которых вообще не было бы икон, то современные исследователи подходят к изучению иконообраза с точки зрения соотношения искусства и религии в рамках культуры (М. Д. Угринович, М. Г. Писманик) [17]. Т. А. Рулева разрабатывает концепцию взаимоотношений светского и религиозного искусства [14]. Активно разрабатывается синтез искусств в православном храме, где поднимается вопрос их иконообразности (Е. А. Минаев) [12]. Храмовую архитектуру рассматривают как «храмовую икону» К. В. Бобков и Е. В. Шевцов в труде «Символ и духовный опыт

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

православия» [3]. Екатеринбургский архитектор И. Л. Ильмуратова в своей диссертации «Иерархия в интерьере православного храма» рассматривает особенности устройства пространства православного храма [8]. Е. В. Швыдкая разрабатывает теорию образа в иконе как смысловой континуум храма [20].

Современные художники также обращаются к религиозному образу, но эти работы являются своеобразным барометром современного общества. Очень часто contemporary art в виде перформансов, инсталляций, фотографий реагируют достаточно провокационно на изменения в духовной культуре. Это, в частности, выставки «Культурный альянс» (2012), «Icons» (2012). Но есть проекты, которые построены в форме диалога между религией и contemporary art, например, «Хлеб неба» (2010) – выставка московского художника Гора Чахала, который для визуализации идей использует фотографию. Правда, выкрашенную в золото и изображающую все в обратной перспективе, которой он добился при помощи специальной линзы. Сюда же можно отнести проекты «Обратная перспектива» (2012), «Искусство и религия в пространстве современной культуры» (2013).

Произведения современного искусства сродни иконе даже тогда, когда и не иллюстрируют религиозные сюжеты. Самим своим фактом причастности к иному миру, «...самой своей телесностью... обретает право быть источником вечного смысла» [13, с. 30].

Визуализация этого иного бытия была основной задачей и в эпоху Возрождения. Одним из тех немногих, кто не только исследовал зрительные образы, но и владел искусством мнемоники в XVI веке, был философ, поэт, монах Джордано Бруно. Как философ Бруно считал, что имеется два реальных вечных начала существования, от коих произошли все вещи: «Это – душа мира и первая материя» [7, с. 353]. Высшая субстанция есть Бог. И как целое она проявляется во всем единичном – «все во всем» [Там же, с. 295]. Как пантеист и натурфилософ Бруно считал, что во Вселенной нет ничего неодушевленного. Да и сама Вселенная у Бруно бесконечна и безгранична, где повсюду действуют одни и те же законы, является «зеркалом Бога» [Там же, с. 412].

К творчеству Джордано Бруно обратился Йоан Петру Кулиану, ученик Мерче Элиаде в книге «Эрос и магия в эпоху Возрождения», где он приоткрывает тайную концепцию «Великого манипулятора», или, как называл Ги Дебор, «общество спектакля» [6]. Исследуя книгу Бруно «О связях в общем» («De vinculis in genere»), Кулиану провел параллель между современным обществом, где прототипом фигуры мага является система масс-медиа, которая обладает магической силой над массами [21]. У Бруно «эрос» понимается как человеческое желание, которое несет ответственность за создание мысленных образов как в уме самого человека, так и у других людей. Это опыт, который может вдохновлять и распространяться в «психике» других людей. «Эрос»

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

может создавать связи между друзьями, между членами группы, между лидером и его последователями. Согласно Бруно, достижение и поддержание обретенной власти является «магической» операцией, поскольку, пусть цель и остается той же (обретение контроля над ситуацией), изменяются только средства (убеждение). «Vincula» – связывание людей посредством эроса. Человек от природы своей является существом «желающим» и пытающимся обрести реализацию своего «я» за пределами самого себя и является главной темой в этой работе Бруно. Под «эросом» Бруно понимает именно воображение, которое создает и направляет желания, чувства и эмоции человека. Именно образы, возникающие в аппарате воображения (а это не что иное, как визуализация), имеют преобладающее значение для осуществления манипуляции. По мнению О. В. Горшуновой, автора единственной статьи в России о жизни и творческой биографии Кулиану, философ считал, что современное сетевое общество пытается взять под контроль именно воображение человека при помощи аудиовизуальных средств, телевидения, кино, виртуальной реальности, Интернета, рекламы и, конечно же, современного искусства [5, с. 109]. Но Кулиану делает одно очень важное замечание: «...свобода возможна лишь в пределах искусства... Свобода возможна только в момент, когда активизирована определенная зона воображения, которая даст импульс к спонтанному существованию» [Цит. по: 5, с. 108]. Визуализация как феномен современного искусства как раз и активизирует эту определенную зону, которая дает импульс к нахождению баланса между биосферой и техносферой, что должно стать фундаментальной основой в исследованиях, связанных с конвергентными технологиями. В этом направлении одним из первых работал Мартин Хайдеггер. В своей работе «Наука и осмысление» философ предлагает вернуться к истокам, к античному пониманию «природы» и «действительности», которая понималась как предельная осуществленность возможностей, заложенных в природе. Проблема современной науки заключается в том, что она не ставит вопроса о смысле бытия, а понимает его как само собой разумеющийся факт. Хайдеггер предлагает дополнить науку философствованием или, как он говорит, «осмыслением» [19, с. 123].

Русский философ А. А. Богданов работал над вопросом методологически организовать науку, поставив ее на службу людям. В работе «Эмпириомонизм» он вводит понятие «подстановка», что является синонимом слова «моделирование» (В. Н. Садовский) или, иначе, визуализацией [4, с. 5]. Ее начало лежит в общении людей, в их взаимном понимании. Эта теория предвосхитила современные герменевтические исследования в философии и науке, трактующие интерпретацию информации в контексте коллективного информационного пространства, в котором существует современный человек [Там же, с. 8].

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что исследования визуализации основываются на результатах анализа становления понятия «визуального», представленного в работах Платона, Аристотеля, отца Никифора, Иоанна Дамаскина, Джордано Бруно, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, М. Мак-Люэна, А. А. Богданова, В. В. Савчука. Исследователи рассматривают визуализацию как доминантную способность человека, позволяющую объяснять непонятное и отсутствующее. Новизна такого подхода к теме исследования заключается в разработке феномена визуализации как основы современного искусства, которая позволяет преобразовывать реальность, трансформировать культурную среду. Формы визуализации могут быть основаны на мнемонике, на творческом воображении и могут быть пассивными в виде фантазмов, мечтаний, сновидений. Все формы визуализации проявляются во всех видах деятельности человека: в искусстве, в науке, в развлекательной деятельности. Таким образом, феномен визуализации в современном искусстве может быть представлен как особый вид мыслительной деятельности человека, трансформирующий культурную среду человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Собр. соч. : в 4 т. / Аристотель ; под общ. ред. А. Ф. Лосева. – М. : Мысль, 1990 – 1999. – Т. 1. – 1990. – 550 с.
2. Bohm G. Wiederkehr der Bilder / G. Bohm // Was ist ein Bild / G. Bohm (Hg). – Munhen Fink Verlag, 1994. – S. 13.
3. Бобков К. В. Символ и духовный опыт православия / К. В. Бобков, Е. В. Шевцов. – М. : ТОО ИЗАН, 1996. – 312 с.
4. Богданов А. А. Эмпириомонизм / А. А. Богданов. – М. . Изд. дом «Республика», 2003. – 260 с.
5. Горшунова О. В. «Тетга инкогнита» Йоана Кулиану / О. В. Горшунова // Этнографическое обозрение. – 2008. – № 6. – С. 94 – 110.
6. Дебор Ги Э. Общество спектакля / Ги Э. Дебор ; пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М. : Логос, 1999. – 224 с.
7. Джордано Бруно. Избранное / Джордано Бруно. – Самара : Агни, 2000. – 592 с.
8. Ильмуратова И. Л. Принципы формообразования интерьера православного храма : дис. ... канд. арх-ры : 18.00.01 / Ильмуратова Инна Леонидовна. – Екатеринбург, 2000. – 180 с.
9. Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии / Квинт Гораций Флакк // Квинт Гораций Флакк. Собр. соч. – М. – Л. : Наука, 1936. – 345 с.
10. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. – Киев : Ника-Центр, Изд. дом ДМИТРИЯ БУРАТО, 2003. – 205 с.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия : пер. с фр. / М. Мерло-Понти ; под ред. И. С. Вдовина, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента, Наука, 1999. – 606 с.
12. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства / Е. А. Минаев. – М. : Музыка, 2000. – 392 с.
13. Платон. Собр. соч. : в 4 т. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева. – М. : Мысль, 1990 – 1999. – Т. 2. – 1992. – 539 с.
14. Рунева Т. А. О роли искусства и религии в формировании отношения человека к миру / Т. А. Рунева // Наука и развитие общественных отношений. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1980. – С. 119 – 123.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

15. Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-во РХГА, 2013. – 350 с.
16. Творения святого отца Никифора, архиепископа Константинопольского. – Минск : Харвест, 2001. – 557 с.
17. Угринович Д. М. Искусство и религия. Теоретический очерк / Д. М. Угринович. – М. : Политиздат, 1982. – 288 с.
18. Умберто Эко. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко. – М. : Астрель, 2011. – 160 с.
19. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. Наука и осмысление : пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 247 с.
20. Швыдкая Е. В. Явление иконы: смысл и содержание / Е. В. Швыдкая // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Серия: Философские науки. – 2009. – № 1. – С. 162 – 167.
21. Culianu J. P. Eros and Magic in the Renaissance / J. P. Culianu. – Chicago : University of Chicago Press, 1987. – 271 p.
22. Strukturierung von Raum und Landschaft. Konzepte in Ökologie und der Theorie gesellschaftlicher Naturverhältnisse / Rez. P. Eser: hrsg. M. Weingarten. Munster, 2005// Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie. – 2006. – No. 1. – S. 205 – 209.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 130.2

*М. С. Асташова,
г. Луганск*

**ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ АРТ-КРИТИКИ
В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Современное арт-пространство, получившее общее название «постмодернизм», сформировалось как реакция художников нового поколения на идеологический кризис модернизма. Искусство XXI века, наполненное иррациональными галлюцинациями, противоречиями и провокациями, сложилось на фоне социальных, политических и прочих «землетрясений» урбанистического мира.

В произведениях постмодернистского толка нередко отсутствует герменевтическая связь между изображенной формой и идейно-содержательным замыслом. Это обуславливает актуальность услуг арт-критика, предоставляющего сопроводительный текст, доступно излагающий концептуальную нагрузку произведения. Современный критик не дает исчерпывающей интерпретации замысла – он позволяет зрителю самостоятельно «домыслить» идею проекта. Он подчеркивает нетривиальность в раскрытии темы, иронию над морально-этическими ценностями современного общества, но при этом провоцирует зрителя на интеллектуальное сотрудничество с художником.

Арт-критики задействованы в коммуникации отдельных авторов или художественных сообществ и массовой аудитории. С одной стороны, они действуют как коммерчески заинтересованные лица, популяризуя арт-продукцию «заказчика» в пространстве арт-рынка. С целью утрирования художественной ценности и эмоционально-психологического воздействия того или иного произведения критики преувеличивают выразительность образного строя, композиционно-ритмической организации, колористических сочетаний, пропорционирования тона и т. д. С другой стороны, они позиционируют себя в качестве цензоров, дающих оценку произведениям и устанавливающих соответствие этих произведений эстетическим предпочтениям современников.

В творческой практике утвердилась тенденция фрагментарного использования и эклектического синтеза элементов, искусственно вырванных из художественных формул традиционных стилистических направлений. Поэтому одной из функций критиков является приживание, своего рода переадаптация устаревших изобразительных приемов на почве новых эстетических

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

приоритетов. Подобный подход к анализу постмодернистских арт-объектов позволяет предложить публике неожиданные альтернативные варианты прочтения идейно-содержательного замысла, реанимировать устаревшие художественные формы в ключе актуальных тем современности.

Большинство арт-критиков поощряет отрицание революционного новаторства модернистов и крайний традиционализм contemporary art, подразумевающий авторские реминисценции, цитирование и художественные заимствования. Вторичное использование элементов культурного наследия предшествовавших поколений в произведении постмодернистского толка может осуществляться как неосознанно, то есть на уровне зрительного впечатления, так и преднамеренно – как имитация или как часть творческого замысла.

При этом критики «закрывают глаза» на то, что в ряде произведений использованы изобразительные полуфабрикаты, как бы перефразированные и преподнесенные в качестве творческого открытия. В случаях, когда заимствования являются слишком очевидными, критики указывают на подмену идейно-содержательного замысла первоначального образца как на нетривиальный авторский ход. Ставка делается на экспериментальный метод художника, когда заимствованный элемент изымается из первоначального контекста и помещается в оригинальные условия зрительного восприятия. Наиболее популярными приемами в данном ключе являются иллюзии перевернутого пространства и остановившегося времени, погружение в трехмерную среду, усиление зрелищных эффектов, коллажирование фактур, эпизодов и пространственных планов, усиление цветовых и тональных контрастов.

Оказывая поддержку постмодернистам, которые разбирают устаревший культурный пласт на разрозненные «обломки стиля», арт-критики актуализируют деканонизацию изживших себя идеалов и эстетических предписаний. Некоторые из них отрицают саму необходимость замысла и навязывают публике абсурдные бессодержательные произведения. Бессодержательность и отчужденность от духовного переживания стали нормой в постмодернизме ввиду утраты ценностных приоритетов. В мире, где истина перешла в категорию абстрактных понятий, искусство отказалось от поиска первопричин и стало поверхностным, отвергающим нормы и чувственное созерцание.

При этом подобная деконструкция воспринимается как игра, в которой нет правил, нет побежденных и победителей. Постмодернизм утверждает свободу выбора и плюрализм как единственно верный путь к творческой самореализации, тем самым предоставляя шанс на существование «всему и каждому», устраняя противоречия и напряжение. Однако существует и «обратная сторона медали»: мир, где отсутствует необходимость отказываться

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

от чего-либо и «делать ставки», подрывает подлинность выбора, а также актуальность нравственных и эстетических ценностей.

Следует заметить, что на сегодняшний день арт-критики не пришли к единству мнений и прогнозов касательно дальнейшей судьбы искусства. По какому пути арт-пространство будет развиваться в последующие десятилетия? Утвердится ли постмодернизм как новый виток в эволюции культуры, либо окажется, что он – лишь кризисное явление на фоне противоречий в идеологии модернизма? Концентрируя внимание на тех или иных творческих проектах, критики катализируют становление определенных художественных тенденций, навязывая зрителю субъективные суждения и идеалы. Посредством отбора и пиара разрозненной арт-продукции они формируют устойчивую конструкцию в пространстве искусства, определяя тенденции и динамику ее развития в ближайшем будущем.

Таким образом, современная арт-критика имеет двойственную природу: с одной стороны, поощряется отказ от творческого поиска новых художественных форм и идей, с другой – забытые и вышедшие из моды образы актуализируются через популяризацию их синтетических вариаций. С одной стороны, арт-критики, подобно двойным агентам, «выводят искусство на улицу», а с другой – делают его маргинальным и китчевым. Если искусство традиционно воспринималось как элитарная категория, то сегодня оно стало ориентированным на массового потребителя.

Критики стремятся адаптировать постмодернизм к запросам современной аудитории, но при этом арт-среда все еще не в состоянии найти точки взаимопонимания со зрителем. Публика выражает недоверие не только к абсурдности идей и творческих формулировок в произведениях, но также и к самим критикам, воспринимая их как персонал, обслуживающий коммерческие интересы творческих сообществ.

Посредством положительной оценки тех или иных постмодернистских арт-объектов критики оказывают содействие в трансформации вышедших из моды художественных идей и образов. Они пытаются перекроить устаревшие стилистические направления в новые фасоны, соответствующие габаритам современного мышления.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 130.2

*О. В. Батурина,
г. Алматы, Республика Казахстан*

ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ – НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КУЛЬТУРЫ

В современном глобальном мире только культура дает надежду на сохранение уникального многообразия национальных языков, образов, традиций; только культура позволяет осмыслить и оценить происходящие события. Культура аккумулирует духовные ценности и генерирует позитивные идеи, без которых невозможно успешное развитие человеческого сообщества.

В культуре сконцентрированы архетипы национального сознания, в пространстве культуры формулируются переживания и мысли человека. Наконец, культура – это способ человеческого самовыражения и самопознания.

В зависимости от контекста культура каждый раз предстает в разном ракурсе. Для философа, культуролога, историка, искусствоведа, политолога, лингвиста, психолога, экономиста, педагога понятие «культура» будет наполняться разным смыслом.

Современный подход к пониманию культуры предполагает формирование новой социокультурной среды, в которой творческая активность становится одним из главных факторов успеха личности, бизнеса и государства: на передний план выходят креативность и конкурентоспособность. Культура обеспечивает сохранение традиционных морально-нравственных ценностей, укрепляет взаимное доверие между людьми, формирует сознание личности и общества в русле гражданской ответственности и духовной связи поколений и, соответственно, становится важной составляющей развития экономики, привлекательной инвестиционной сферой для бизнес-инициатив.

Культура – это живая система, развитие которой зависит от многих факторов. Поэтому главным стержнем культурной политики государства становится дилемма между формальным (внешним) и идейным (внутренним) содержанием. Форма наполняется содержанием, но и содержание изменяет форму.

В сентябре 2014 года Указом Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаевым был подписан важнейший государственный документ – Концепция культурной политики [4]. Это стало важным и значимым, поистине историческим событием, так как в истории нашей страны такой документ появился впервые! Сам факт появления Концепции культурной политики очень важен и свидетельствует о многом. Прежде всего о том, что Казахстан достиг определённых успехов в экономическом, политическом, социальном развитии, а вместе с этими успехами пришло понимание важности, значимости сферы

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

культуры как одного из главных индикаторов общественного благополучия. Основной целью Концепции культурной политики РК в проекте прописано «формирование гармоничного казахстанского общества на основе единого культурного пространства страны, высокой духовности и конкурентоспособной культурной ментальности». Живое пространство культуры – необходимая среда для воспитания личности. А гармонично развитая личность – опора успешного государства. Не будем забывать, что личностное становление каждого человека начинается в семье. Поэтому так важно уделять внимание и создавать условия для поддержки семьи как традиционного института. С благополучия каждой семьи начинается расцвет государства. И культуре здесь отводится особая роль.

Обеспечение возможности равного доступа к культуре для каждого казахстанца, независимо от места его проживания и социального положения, – одно из главных требований и условий развития личности и общества. Каждый ребенок в нашей стране должен получить возможность творческого развития, приобщения к миру искусства. Когда-то, во времена советского прошлого, в нашей стране осуществлялось 54 тысячи концертов в год. Это значит, что музыкальные, театральные, творческие коллективы доезжали до каждого аула. Гораздо более активной была и выставочная деятельность, и кинопрокат базировался на отечественных фильмах, с их устойчивой ценностной ориентацией. Все это создавало единую культурную среду, атмосферу доверия людей друг к другу и к государству. Не идеализируя советское прошлое, приходится признать, что многое из того багажа и опыта поддержки культуры и искусства можно было бы взять на вооружение и сегодня.

Анализ ситуации, сложившейся сегодня в культурной сфере нашей страны, показывает, что в русле ее развития приоритетными становятся не финансовая и организационная сторона, но вопросы идеологии, воспитания.

Если мы хотим сохранить собственную идентичность, если мы хотим, чтобы уникальная национальная культура Казахстана была успешно интегрирована в мировое пространство, нам необходимо сконцентрировать свои усилия на поддержке и развитии нашего культурного наследия.

Проблемные точки нашей культуры можно и нужно превратить в опорные точки, точки роста. Для этого необходимо, чтобы основные механизмы реализации культурной политики стали практически выполнимыми. В Концепции культурной политики РК среди них главное место уделяется: совершенствованию системы управления и финансирования в сфере культуры; приведению нормативно-правовой базы в соответствие с требованиями современных инновационных и интеграционных процессов в сфере культуры; совершенствованию инфраструктуры отрасли через развитие современных культурных кластеров. Кроме того, приоритетами становятся развитие образовательного и научного пространства культуры и искусства, реализация

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

международных научно-исследовательских программ; широкое применение информационных и коммуникационных технологий в сфере культуры.

Проблемы развития культурной сферы должны рассматриваться целостно, во всей их совокупности – от признания культуры как важнейшего фактора социально-экономического развития страны до свободы творчества личности и форм культурного самовыражения; от осознания приоритетности национального культурного наследия, определяющего самобытность и национальную идентичность отечественной культуры в глобальном мире, до обеспечения равных возможностей культурного развития для всех граждан Казахстана.

Одним из важных моментов культурной политики страны должна стать интеграция отечественной культуры в мировое культурное пространство, широкое продвижение историко-культурного наследия Казахстана в стране и за рубежом, формирование собственных национальных культурных брендов. Имея богатейшее культурное наследие, уникальные шедевры древнего искусства (не только изобразительного и декоративного, но и архитектуры, музыки, литературы), мы обязаны не только сохранять и изучать его, но – проявить миру, сделать его частью мировой культуры.

Успешный образ нашего государства складывается не только благодаря достижениям экономики и политики, но очень во многом зависит от уровня культурного развития. Поэтому тысячу раз прав наш Президент Н. А. Назарбаев, который уделяет такое пристальное внимание развитию национальной культуры и искусства. Очень многое уже сделано на этом пути: осуществляются феноменальные, грандиозные масштабные проекты, благодаря которым мир узнает Казахстан как страну креативную, стремительно движущуюся, созидательную, как страну талантливых, позитивных, открытых людей. Открываются новые театры и музеи, привлекаются к национальным проектам лучшие выдающиеся культовые мастера мирового искусства, модернизируются прежние институты культуры и появляются новые (кластеры) – все это обеспечивает синтез, интеграцию национального и международного культурного пространства, приводит к духовному росту человека и общества.

Перед нашей страной сегодня стоят грандиозные задачи, решить которые невозможно без опоры на культуру и искусство как главный капитал нашего общества, который обеспечивает сохранение ценностных ориентиров, традиций, обеспечивает духовное развитие страны. Мировой опыт подтверждает, что успешное развитие государства зависит не только от наращивания экономического капитала, но и от капитала социального. В этом решающую роль играет культурная политика государства, выработанная на основе национальной идеи и принципов казахстанского патриотизма.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ИСТОЧНИКИ

1. Закон Республики Казахстан о культуре (подписан Президентом Республики Казахстан Н. Назарбаевым 15 декабря 2006 года №207-III ЗРК).
2. Послание Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева народу Казахстана «Стратегия „Казахстан – 2050“»: новый политический курс состоявшегося государства».
3. Послание Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева «Казахстанский путь – 2050: единая цель, единые интересы, единое будущее» от 17.01.2014.
4. Концепция культурной политики РК, утверждена 4 ноября 2014 г.

УДК 7.075

*О. Н. Безуглый,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННЫЕ ВОПРОСЫ АРТ-КРИТИКИ

Спецификой современного искусства является его противоречивость и парадоксальная неоднозначность. Революционные тенденции начала XX века на всех уровнях социокультурной сферы стали предпосылкой существенных реформаций в пространстве изобразительного искусства, в том числе отрицания традиционных способов художественного формообразования и активного применения научно-технических инноваций.

Эти процессы обусловили изменения функций арт-критики, сотрудничество с которой позволяет представителям арт-рынка эффективно осуществлять масштабную коммуникацию с массовым зрителем. При поддержке профессиональных арт-критиков и кураторов искусство реализуется как мощное средство формирования необходимых психологических настроений в социуме, канал информационной трансляции, постепенно «формирующий каркас общественного сознания» [2].

На современном этапе арт-критика крайне необходима для легитимации искусства, в котором утрачена адекватная связь между формой и содержанием и которое нуждается в разъяснении, базировании на четко сформулированной философской концепции.

В случае если произведения изобразительного искусства не снабжены текстовой интерпретацией, сопроводительным информационным листом или очерком в тематически ориентированном журнале, то они воспринимаются как «брошенные на произвол окружающего мира – потерянные, беззащитные, обнаженные», ввиду чего функция художественного критика «усматривается в том, чтобы изготавливать защитное платье для художественных произведений» [1]. Потребность в доступно изложенном разъяснении, обоснованная Арнольдом Геленом как свойственная современному искусству «нужда в комментариях», стала актуальной в связи с непониманием публики по отношению к тенденциям

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

в искусстве модернизма [2]. Недоступность содержательного замысла для подавляющего большинства зрителей была не следствием неполноценности в контексте коммуникации, но заведомой целью соорудить барьер между художником и социальными массами, чтобы маркировать критическую дистанцию.

Фактор оценивания, осуществляемого с позиции арт-критики, мотивирован категориями нормативности и культурными приоритетами, с учетом которых устанавливается художественная ценность той или иной арт-продукции. При этом поощряются те образцы, которые удовлетворяют эстетическим ожиданиям публики. Однако современное искусство нелегитимно, поскольку находит понимание у крайне ограниченного круга ценителей. Арт-полемика ориентирована на плюрализм, что отрицает потенциальную привилегированность какой-либо позиции или суждения при сопоставлении противоположных точек зрения. Но не все дифференции равноценны, поскольку некоторые из них могут получить более оживленный резонанс.

Арт-критики выполняют роль своего рода цензоров и, одновременно, уполномоченных посредников в социокультурной коммуникации. «Сложный путь от художника к зрителю... пролегает сквозь множество посредников, от которых, в конечном счете, зависит, кто именно будет представлен аудитории, а кто окажется за кулисами современной арт-сцены» [1].

Реакция на посредничество арт-критики не всегда положительна. Так, с точки зрения ряда художников, текстовое сопровождение способно исказить идейно-содержательный замысел произведения и изолировать его от потенциальной аудитории. Кроме того, арт-критики осуществляют оценивание «не столько самого произведения, которое может не иметь какой-либо художественной ценности, а его герменевтической составляющей, что исключает из культурного поля само произведение, которое может быть заменено каким угодно подобным артефактом» [2].

Публика же воспринимает критика как двойного агента, заигрывающего с общественностью и реализующего коммерческие интересы отдельного лица или художественного сообщества. Ввиду исторического опыта многочисленных революций в изобразительном искусстве утвердилось устойчивое мнение, согласно которому отрицательная рецензия более эффективна в контексте популяризации чьего-либо творчества, нежели положительная. Кроме того, арт-критик предрасположен к преувеличению ценности и содержательности того или иного произведения в силу личной заинтересованности. В данном случае необходимо учитывать, что первостепенное значение имеет не столько сама арт-продукция, сколько ожидания, которые в нее инвестируются.

В конце XVIII – начале XIX века художественный критик выступал не в качестве репрезентанта художественного сообщества, но как внешний цензор,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

которому публика доверяла объективную оценку произведения. «Отказаться от независимой, критической, эстетически не заинтересованной дистанции по отношению к искусству означало для критика... пренебречь своим профессиональным долгом» [1]. Однако сегодня арт-критики стали, в некотором роде, персоналом, обслуживающим интересы как отдельных авторов, так и корпоративных институций, формирующих художественное пространство современности. Сегодня не зритель дает оценку произведению, но само произведение становится результатом критического суждения о публике. Иными словами, «вместо художественной критики от имени общества появилась критика общества от имени искусства» [Там же]. При этом, опасаясь быть причисленным к заурядному большинству, зритель проявляет готовность озвучивать оценку, противоречащую его внутренним убеждениям.

«Измена» критика по отношению к общепринятым критериям эстетического вкуса перевела его в категорию художника, что обусловило расширение свободы его действий. На сегодняшний день художественная критика тождественна самому искусству, оперирующему средствами языка для преобразования динамики тенденций на арт-рынке. В то же время арт-критикам фактически не доступна возможность непредвзято отстаивать свои позиции ввиду коммерциализации всех сфер искусства.

Таким образом, в современном обществе сложилась неоднозначная ситуация, актуализирующая необходимость реорганизации в контексте развития художественной критики, которая воздействует на формирование художественно-культурного пространства. Contemporary art является механизмом трансформации социального мышления, в то время как арт-критика катализирует переформатирование человеческого мышления.

Внутренняя полемика в среде художественных критиков чревата обостренными противоречиями, связанными с неустойчивыми позициями представителей этой сферы, пытающихся одновременно давать оценку искусству от имени публики и социуму от имени художников.

Кроме того, искусство как таковое отрицает возможность объективного истолкования с внешней позиции. Оно подвластно исключительно индивидуальному восприятию и пониманию, именно поэтому сопроводительный текст является одновременно необходимым и излишним.

Прослеживаются опасения критиков переоценить искусство современной формации, прогнозировать развитие которого крайне сложно на отдельном этапе его генезиса. Это обуславливает попытки обосновать contemporary art посредством рациональных фактов и логических умозаключений.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс Б. О современном положении художественного комментатора [Электронный ресурс] / Б. Гройс // Художественный журнал Moscow art magazine. – 2001. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/41/groys/>
2. Стоян С. П. Современное искусство в контексте арт-критики: философско-культурологический контекст [Электронный ресурс] / С. П. Стоян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-v-kontekste-art-kritiki-filosofsko-kulturologicheskiy-kontekst>

УДК 792.01

*Э. Г. Гонтарь,
г. Луганск*

ТЕАТРАЛЬНЫЕ РАБОТЫ МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ

Для Михаила Врубеля театр явился тем пространством, в котором его талант и самобытность проявились во всю силу. Следует отметить, что увлеченность театральным искусством стала определяющей чертой для русских художников, чье творчество сформировалось на рубеже XIX – XX веков. Особенно много в качестве сценографов работают мастера, объединившиеся вокруг журнала «Мир искусства». Можно смело утверждать, что русская театральная сценография достигла своего апогея благодаря тому, что в театр пришли К. Коровин, А. Головин, М. Врубель, Ап. Васнецов и многие другие.

В чем же обнаруживается такой интерес молодых художников к театру? Скорее всего, это вызвано тем, что в данный период русская театральная сцена стала своеобразной творческой лабораторией для молодых талантливых режиссеров и актеров. Блестящая плеяда будущих корифеев проходила «школу» становления, находясь в поисках собственной эстетики, средств художественной выразительности. При этом нельзя не подчеркнуть значимость таких меценатов, как С. Мамонтов, С. Дягилев, благодаря которым были воплощены многие театральные проекты того времени.

Михаил Врубель пришел в театр по приглашению С. Мамонтова, и в основном все его работы как сценографа связаны с постановкой оперных спектаклей на сцене Московской частной оперы.

Составить представление о работах, выполненных для оперных спектаклей, можно по отдельным эскизам, фотографиям, дошедшим до нашего времени. Особый интерес представляют большие живописные полотна, продолжающие образную линию того или иного спектакля. Вместе с тем даже среди работ,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

созданных в технике майолики, находим те, которые отражают театральные темы.

4 октября 1900 года в Частной опере состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», декорации и костюмы разработаны М. Врубелем. Эта работа стала одной из самых и ярких в театральном опыте художника. Отметим, что в его наследии необходимо назвать еще три спектакля, ставшие результатом диалога Н. А. Римского-Корсакова и М. Врубеля – оперы «Садко» и «Царская невеста», «Моцарт и Сальери».

Сценография спектакля сразу же принесла мастеру успех и получила одобрение критиков. Надежда Забела-Врубель, жена художника, выдающаяся оперная певица, писала: «Даже его страшные враги – газетчики – говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и все это при такой скорости: в две с половиной недели все было написано» [Цит. по: 1]. В. П. Шкафер и М. М. Ипполитов-Иванов, присутствовавшие на премьере, отмечали: «Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике...» [1].

В Третьяковской галерее и Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина сохранилось несколько эскизов декораций оперного спектакля, которые дают нам возможность оценить их оригинальность и художественные достоинства.

Потрясающими воображение зрителя стали декорации, изображавшие волшебный город Леденец. Создается впечатление, что открываются широкие, мощные ворота – и сцена наполняется потоками льющегося света. Перед нами высятся белоснежные чертоги праздничного города. Выстроенность перспективы создает у зрителя ощущение присутствия на палубе корабля, который вот-вот причалит к берегу. На фоне сиреневых вод реки вырастают сказочные башни, словно вылепленные из белоснежного сахара, украшенные карамелью. Дуга ворот сияет синими вставками эмали и золотыми медальонами, празднично обрамляя всю картину.



Ил. 1. Город Леденец

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В этой работе художник совершенно преодолел присущую ему трагичность. Широкой, размашистой кистью проходит Врубель по поверхности полотна, привнеся мощность звучания симфонического оркестра. Что-то богатырское и по-царски величественное есть в этих декорациях.

Царевна-Лебедь для Врубеля не только отдельный театральный образ. Партию Царевны в опере исполняла Надежда Забела-Врубель – муза художника. Известно, что Михаил Врубель сам разрабатывал сценические костюмы для своей жены. Сегодня можно увидеть целый ряд фотографий, на которых запечатлена певица в разных сценических образах. В 2013 году в Санкт-Петербурге состоялась выставка «Россия – Запад: глазами мирискусников», где было представлено театрально-декорационное творчество мирискусников. Среди экспонатов можно было увидеть костюмы Снегурочки, Волховы, Марфы, созданные Врубелем для Надежды Забелы.

Костюм Царевны-Лебеди отличается тем, что художник, с одной стороны, придерживается традиций русского народного костюма, а с другой – в костюме подчеркивается сказочно-возвышенная сущность девы. Невесомая, словно парящая ткань платья свободными каскадами струится вдоль фигуры. Широкие рукава-крылья вверху обрамлены рядами маленьких буфов, ассоциирующихся с трепещущими под дуновением ветра перышками. Выполненный в форме кокошника головной убор – корона, венчающая гордую царевну. Кокошник вышит нитями белого жемчуга, матовый отблеск которого подчеркивает тонкие благородные черты певицы.



Ил. 2. Костюм Царевны-Лебеди

В 1901 году Врубель пишет две живописные работы: «Царевна-Лебедь» и «Лебедь», свидетельство того, что увлеченность театром и феерией сказки не оставляют художника. «Царевну-Лебедь» нельзя рассматривать как портрет Надежды Забелы-Врубель, хотя именно такая трактовка стала уже классической. Здесь воплощаются принципы мифотворчества, и художник творит символический образ совершенной женской красоты, тем самым приближаясь к

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Александру Блоку и его «Незнакомке». Тонкие черты лица Царевны подчеркивают мистическое мерцание глаз, огромных и бездонных, как море. Сквозь дымку прозрачной фаты проглядывает по-девичьи заплетенная коса, что придает образу некоторую юношескую наивность. Трепетно прижата рука, держащая край платка, и в этом жесте выражается желание девушки укрыться от посторонних взглядов, спрятать какую-то тайну. Фигура Царевны утопает в складках платья, ритм которых продолжают морские волны на втором плане. В этом движении ткани и моря можно обнаружить особенную полифонию всей композиции. Шитый серебром платок и кокошник, украшенный сверкающими камнями, служат обрамлением прекрасному лицу девушки. Глаза ее светятся, словно черный бриллиант в обрамлении сапфиров и топазов. Фантастический пейзаж на заднем плане погружается в темноту, расцветивая ее всполохами красного, синего, серебристые линии пронизывают горизонт. Мы становимся свидетелями рождения чуда.

В своих театральных работах Михаил Врубель органично сочетает черты модерна с традициями древнерусской культуры, вместе с тем наполняя их собственным художественным видением и творческой свободой. «Для Врубеля, очутившегося в Москве в мамонтовском кругу художников, музыкантов, ученых, актеров, занятых созданием московского направления русского искусства конца 19 века на основе проникновения в традиции древнерусской художественной культуры, было естественно стать, по существу, во главе этого движения, так как его творческая мысль, эстетическая чуткость, понимание духа и стиля древнего искусства опережали всех», – пишет П. К. Суздалев [2, с. 257].

ЛИТЕРАТУРА

1. Врубель и театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://vrubel-lermontov.ru/>
2. Суздалев П. К. Врубель / П. К. Суздалев. – М. : Сов. художник, 1991. – 368 с.

УДК 77.01

*Н. П. Гончарук, В. В. Чайка,
г. Луганск*

МЯГКОРИСУЮЩАЯ ОПТИКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО РУССКОЙ ПИКТОРИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ

Масштабы интенсивности развития цифровых технологий и чрезвычайное насыщение визуального поля электронными имиджами уже несколько лет создают обратную тенденцию увлеченности «уникальным» фотоизображением.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Такое направление творческого поиска профессиональных фотографов и любителей определило обращение к технологиям, практиковавшимся в период «ранней фотографии» (сейчас называемых «альтернативными фотопроцессами»), обеспечивающим единичность, нетиражность, буквальную оригинальность фотоснимка (дагерротип, амбротип) либо свободу манипуляций с тональным характером изображения, что позволяет фотографу ощутить себя художником-графиком (например: карбоновая печать, вариации гуммибихроматного процесса).

Актуализация эстетики поляроида, активность международного ломографического движения подтверждает ту же тенденцию, обозначая парадигму пространства фототворчества, чей вектор прогресса не идентичен направлению совершенствования современной фотоаппаратуры и технологий, определяющему развитие медийной, социокоммуникативной, прикладной и т. п. функций фотографии. И если для коммерческих фотографов на данный момент приоритетными для изучения являются стремительно развивающиеся цифровые технологии получения и обработки фотоизображения, то для фотохудожников и творческих любителей (изначально, на заре развития арт-фотографии имевших более высокий статус приверженцев «высокого искусства» в сравнении с «профессионалами», но утративших его, ныне – синонимом «дилетантов») особую актуальность приобретает изучение истории мировой и отечественной фотографии.

История технических приемов и оборудования может иметь важнейшее, даже определяющее значение для истории эстетики и теории фотографии.

Технология, определяющая особенности характерных черт формы произведения, создает соответствующие выразительные средства и способна оказать значительное влияние на индивидуальный авторский стиль.

Фотография, признанная пространственным (пластическим) искусством (наряду с изобразительными искусствами), в любом своем воплощении всегда остается искусством техническим (наряду с пространственно-временными (синтетическими)), таким образом позволяя рассматривать отдельно свои пластические и технические выразительные средства.

Выразительные средства фотографии как пластического искусства аналогичны выразительным средствам любого иного двумерного статического изображения – это средство создания плоской композиции: линия, тон, цвет, формат, размер, организуемые в соответствии с устоявшимися принципами и приемами в зависимости от художественной задачи.

Выразительные средства фотографии как технического искусства более многочисленны и аналогичны выразительным средствам других технических визуальных искусств, являются собственно характерными особенностями оборудования и технологическими приемами, способными буквально

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

определять форму пластических средств (например: тон может быть сформирован посредством управления диафрагмой, интенсивностью, направлением и способом создания освещения; характер линий – длиной выдержки, точкой съемки, оптическими аберрациями; цвет – температурой источника света, типом светочувствительного материала, количеством заполняющего света и т. п.).

Характер фотографической оптики, ее типологические и даже индивидуальные особенности (нередки случаи изготовления оригинальных, единичных «авторских объективов») определяет репрезентацию видения фотографа, заменяя своими, порой совсем «необъективными» преобразованиями природы в поле фотоизображения, прикосновения инструментов художника, прикосновения, определяющие индивидуальность восприятия и перевода объектов материального мира или воображения в мир художественных образов.

Конструкции фотообъективов стремительно усовершенствовались уже в период ранней фотографии. Исправленные геометрические искажения, высокая разрешающая способность, позволяющая четко воспроизводить мельчайшие детали, а также одинаково резко воспроизводить все поле изображения, и увеличенная светосила утвердили прикладную пользу фотографии, но вызвали рассуждения и ожесточенные споры о неестественности подобного «видения», противоречившего локально фокусирующемуся человеческому зрению, и желание сравниться с изобразительным искусством способности к обобщению форм и нивелированию детали, располагающих к иерархичности композиционных построений.

Практика увлеченного использования мягкорисующей оптики на рубеже XIX – XX веков (в ключевой период поиска направления развития и самоопределения фотографии как визуального искусства) в контексте интернационального течения пикториализма, «первого великого движения в искусстве фотографии» [1, с. 307], «практически полвека доминирующего на мировой фотосцене» [Там же, с. 311], имела важное историческое, эстетическое и идейное значение. Именно мягкорисующая оптика во многом определила волшебство ауры «светописи настроения» [2, с. 125].

Термином «пикториализм» (от англ. pictorial – изобразительный, живописный) теория фотографии обязана Генри Пич Робинсону, одной из самой почитаемых фигур в ее истории.

Пикториализм выступает «против вульгаризации произведений искусства средствами фотографии, против количества, враждебного качества» [1, с. 308]. Однако «главный парадокс пикториализма» проявился в «неистовом желании привести фотографическое искусство к слиянию с живописью, чистейшим образцом искусства», рискуя «не прийти к живописи и потерять фотографию» [Там же, с. 309].

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Противостояние двух концепций понимания искусства фотографии возникло еще во Французском фотографическом обществе и обозначилось отношением к ретуши, «накладывающей работу рисовальщика на работу фотографа» [Там же]. Согласно первой, «это искусство может быть только гибридом, смесью фотографии и рисунка», согласно второй – «должно обрести... силу... в искусном использовании образующей его технологии» [Там же, с. 309 – 310]. Первая обрела воплощение в деятельности пикториалистов в 1890-х, вторая «легла в основу модернизма 1920-х» [Там же, с. 310].

Раскатом лозунга «Нажмите на кнопку, остальное сделаем мы!» в 1888 году грянула «Kodak-революция». Лавину «легкодоступной» фотографии (ставшей грубой, демократичной, наивной и невероятно спонтанной, обретая тем самым «исключительный потенциал формальных открытий и дерзновений» [Там же, с. 312]) пикториалисты восприняли «как потерю и закат... одновременно со значительным снижением качества продукции мастерских, где в конце века... экономика взяла верх над эстетикой» [Там же]. «Пикториалисты ставили своей целью восстановить ценность фотографии, перевести ее из сферы механического искусства в область искусства в полном смысле слова» [Там же, с. 313].

«Пикториальная визуальность» определяется «слиянием... машины-фотографии и руки фотографа-художника. Именно полное принятие этого слияния, категорически отвергнутого другими направлениями в фотографии, составляет уникальность пикториализма... Именно на этом их конфликтном единстве основана смешанная практика пикториализма, который стремится поместить свои изображения между фотографией и живописью таким образом, чтобы они не смешивались ни с первой, ни со второй» [Там же, с. 317].

«Выстраивая дискурс об интерпретации как признаке художественности, пикториализм делает вид, будто он верит, что документальная фотография воспроизводит реальность как она есть», забывая, «что фотография – это всегда уже интерпретация. Пикториализм... стремится возвести фотографию в ранг искусства интерпретации», увеличивая «эстетическую значимость операций, совершаемых с изображением. Вмешательство имеет место на всех стадиях фотографического процесса» [Там же, с. 319].

В современных публикациях нередко встречается классификация, выделяющая «оптический» и «технический» пикториализм. Последнее определение, подразумевающее использование различных способов художественной печати, близкой к графическим техникам, не представляется удачным, поскольку оба выделенных метода являются по сути «техническими», а также могли компилироваться. Но дабы соблюсти точность, стоит добавить, что кроме «оптического» и «печатного» способов «субъективной интерпретации» пикториальная практика обращалась к радикальным манипуляциям с негативом (например, методика «резцовой ретуши» Демаши.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«Подобно граверам, они наносят... пятна, царапины или отщепляют кусочки желатина» [Там же, с. 323]).

В качестве определения национальных черт в общем можно отметить тяготение западноевропейского пикториализма к печатным методам, приближающим характер изображения к гравюре; американского – к более реалистичным способам «благородной печати» (платинотипия и т. п.); русского – к оптическому пикториализму.

Пикториализм был импортирован в Россию не без флера европейской «новомодности», но не столько в виде строгой концепции, сколько в качестве эстетической практики. Русские пикториалисты, создавая свои произведения на отечественной натуре, выставлялись и собирали медали в европейских салонах, где, в свою очередь, создавая многочисленные сообщества и печатные органы, их европейские коллеги, фотографы-художники, вели борьбу за публику, арт-рынок и возможность называть фотографию тем искусством, коим она никогда не могла являться.

Пикториализм в России – вторичен. Идеейно лишенный претенциозного пафоса и обреченности заблуждения, русский пикториализм составил особую эстетику, впитав наиболее светлые и бескорыстные устремления первоисточника.

Полная исчерпанность мирового пикториализма как гибридного искусства, «зажатого между фотографией и живописью, приходит с наступлением модернизма, сделавшего возможным понятие «техногенного» искусства, полагавшегося ранее немислимым» [Там же, с. 302], совпадает и с его трагическим насильственным завершением и жестким искоренением в СССР.

Учитывая основополагающую «гибридность» пикториализма, можно с уверенностью предполагать современные гибридные технологии (такие как дигитальное искусство, photo-based art) в качестве идейных наследников пикториализма.

Ныне понятие пикториализма прежде всего ассоциируется с определённым характером фотоизображения, подразумевающим сложную и прочувствованную художественную обработку, а не с определёнными историческими идеями. Пикториальные мотивы оказали и продолжают оказывать огромное влияние на мировую художественную фотографию. Технические методы, использовавшиеся, дабы приблизить фотографию к изобразительному искусству, были полностью ассимилированы в собственном семиотическом поле в процессе становления языка фотоискусства, его выразительных средств, специальных приемов и способов художественной обработки.

Креативные фотопечатные технологии, близкие графическим техникам, позволяющие активные художественные манипуляции, приобретают особую актуальность в современном контексте ценности создания уникального

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

фотопроизведения. Не менее актуальным для современной творческой фотографии является обращение к так называемой «неисправленной оптике», использование винтажных и самодельных оптических конструкций, поиск объективов с индивидуальным «рисунком».

Оптический пикториализм в России, впитав поэтику русской живописи и литературы, сформировался в уникальную эстетическую парадигму, в которой главенствует стремление не к картинной живописности посредством обязательного использования изобразительных техник, трансформирующих реализм натуры, и не к декларативной свободе печатных манипуляций, обеспечивающих их частичную рукотворность, идейно фиксирующую индивидуальность интерпретации как гарантию художественности; а буквально – к одухотворенности образа, «освещенности», к чему напрямую располагает природа фотографии – создание изображений светом – светопись, в которой фотограф может стать не просто художником, выражающим креативное видение (но иными специфическими фотографическими средствами), а своего рода «проводником» света – медиумом, участвующим в создании нерукотворного отраженного образа реальности, вектор эстетического посыла которого налагает ответственность на фотографа.

Вдохновляясь живописью, русские пикториалисты обращаются не к ее внешнему (технологическому), а внутреннему – поэтическому.

В 70-е годы XX века парадигма русской пикториальной фотографии явила свое продолжение, интенсивно развиваясь и в настоящее время.

Таким образом, при всей парадоксальности данного определения в связи с его идейно-историческим контекстом, можно говорить об эстетическом феномене современного русского пикториализма, уже всецело принадлежащего художественному пространству фотоискусства.

Использование мягкорисующей оптики как одного из определенных технических выразительных средств не утратило своей актуальности, а обогатилось новым опытом (например: неслыханное сочетание «монокля» (однолинзового объектива) и малоформатной фотокамеры или, казалось бы, чуждые ауритичности пикториальной эстетики опыты с цифровой техникой). Пронырливость малоформатного аппарата позволяет случаться ракурсным точкам съемки и сценам, запечатляемым в репортажном режиме, совершенно органично вписывающимся в классическую пикториальную эстетику.

Основополагающим отличием фотографического художественного образа от художественного образа в изобразительном искусстве является выраженная в той или иной степени, но неотъемлемая документальная природа (теория художественно-документального образа была окончательно сформулирована С. Морозовым в 80-х гг. XX века в одном из главных отечественных трудов по теории фотоискусства «Творческая фотография» [2], упразднив таким образом

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

противопоставление и эфемерное разграничение художественной и документальной фотографии).

Достоверный фотографический образ (в особенности жанровый и портретный), одухотворенный светом лучезарной моноклической оптики (безусловно, объективно обладая художественными достоинствами, коими его способен наделить автор), может явиться для своих героев и зрителей не только эстетической, но и психотерапевтической практикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / А. Руйе. – СПб. : Клаудберри, 2014. – 712 с.
2. Морозов С. А. Творческая фотография / С. А. Морозов. – М. : Планета, 1985. – 413 с.

УДК 75.01

В. В. Козлов,
г. Луганск

МЕТАФОРА КАК ФОРМА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В ЖИВОПИСИ

Всякое искусство есть образное мышление, т. е. мышление при помощи образа. Художник не может рабски купировать натуру, он вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины. Одно ремесло, взятое без зрительного воображения, ведет к пассивности художественного мышления. Разум и чувство должны руководить рукой художника. Эти два понятия должны идти параллельно. Умение образно мыслить способствует рождению обобщенного образа, достигающего иногда до символа. Проблеме создания образа во все времена уделялось большое внимание. Этот вопрос актуален и в наши дни.

Одной из форм создания образа является метафора. Метафора – это способ не прямого, а косвенного выражения мысли, переносного изображения предмета или явления. При этом метафора не просто стилистическая фигура, это – мировосприятие, питающее художественное творчество. В портретах В. Серова присутствуют удачно найденные зрительные ассоциации, скрытые метафоры: девочка – персик – свежесть; княгиня – ваза – роскошь и т. п. Зрителю предлагается выбор: хочешь – смотри без перевода на метафорический язык, хочешь – угадывай и сопоставляй. Живопись импрессионистов – Моне, Гогена, Сера – метафорична в своей основе. Зрителю представлен мир через призму субъективного восприятия художника, не таким, каким он есть на самом деле. Метафора в живописи создается с помощью изменения цвета, формы и функций объекта. Характерными приемами можно назвать изогнутые часы С. Дали, летающие фигуры М. Шагала, овец М. Кадишмана.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Метафора образуется замещением ожидаемых элементов неожиданными. Изобразительная метафора – это образ, приобретающий в том или другом художественном контексте символическую (ключевую) значимость, более широкий обобщающий смысл [2]. Визуальная метафора – это всегда загадка, в ней сочетаются несочетаемые признаки различных предметов. Она не имеет строгих позиционных ограничений. Символ, напротив, стремится обозначить вечное и ускользающее. В произведениях изобразительного искусства образ часов часто превращается в символ времени. Картина «Постоянство памяти» С. Дали – это визуальная метафора. Она является метафорой гибкости времени (металлические карманные часы, изображенные рядом с «мягкими», указывают на то, что время может двигаться по-разному: плавно течь или четко идти). Метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем. На автопортрете Ф. Кало «Сломанная колонна» автор вместо позвоночника ставит античную колонну, сломанную в нескольких местах, а боль изображает как гвозди, которыми усыпано тело. Сломанная колонна – так ощущает себя Фрида Кало, это метафора ее состояния и переживаний.

В картине И. Глазунова «Больной. Последний лист» открытая клетка, в которой нет птицы – это метафора души, отлетевшей от тела. Одиноким листок на дереве указывает на уходящие мгновения жизни. Бюст на подоконнике и тяжело больной человек. Если вербальная метафора может быть отражена в визуальном плане и может быть легко узнана, то чисто художественная метафора является более сложной для «прочтения».

Полотно М. Шагала «Посвящение Аполлинеру» обладает всеохватывающей образностью, где гигантский круг с несколькими большими цифрами наверху уподоблен некоему циферблату Вечности. Поставленные крест-накрест и слитые в единое раздвоенное тело фигуры Адама и Евы уподоблены стрелкам на этих Часах. Идея показать людей в виде стрелок на Часах Вечности, утверждая тем самым человеческое начало в качестве высшего и определяющего бытия, обладает огромным гуманистическим пафосом. Художник в своих произведениях говорит на языке метафор [1]. Искусство М. Шагала – одно из тех явлений художественной жизни, которые сложно и неповторимо соединили в себе несущийся водоворот условностей. Его работы пронизаны чувством романтического устремления и эмоциональности. Неотторжимое сочетание реальности и вымысла, будничного и фантастического. Шагала дал этому сочетанию новую жизнь. Достигнутый при помощи такого сочетания парадокс – свободное парение людей в небесных пространствах – самое прославленное из творческих откровений Шагала. Давно уже, называя его имя, прежде всего вспоминают о летающих персонажах – метафора обретенного счастья. Художник показывает повседневное и соприкасается с вечным, от

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

повествования обычного типа переходит к символической, которая не накладывается на изображение, но естественно живет в глубинах образа. Метафора не должна быть абсолютно ясной и логичной. На самом деле лучшая метафора та, которая оставляет простор для подсознания, чтобы оно само пришло к собственным выводам. Вот почему полезно оставить метафору открытой, пусть зрители сами ищут ей объяснения.

Построение метафоры предполагает объединение разнородных образов, что порождает поэтическую выразительность. Метафора в живописи – это источник ярких представлений, она создает образность произведения. Это способ самовыражения мировоззрения автора, его идей, впечатлений, эмоционального состояния, взглядов на те или иные события или явления. Все происходящее в этом мире подчинено законам особой метафоричности, которая обладает философской масштабностью, соприкасается с глубинными проблемами бытия и вместе с тем ассоциативно откликается на самые животрепещущие настроения современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каменский А. А. Творчество М. З. Шагала. Российский период : автореф. дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения : 07.00.00; 07.00.12 / А. А. Каменский; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1989. – 46 с.
2. Коротченко Е. С. Значение изобразительной метафоры / Е. С. Коротченко // Психология. – 2008. – №4. – С. 19 – 40.

УДК 130.2

*Д. А. Котилевский,
г. Луганск*

ИСКУССТВО И ВИРТУАЛЬНОСТЬ

В современной науке понятие «виртуальная реальность» (далее – ВР) определяется как совокупность объектов следующего по отношению к реальности базисной и порождающей уровня.

Учитывая такую трактовку, произведения пластических, динамических и смешанных искусств можно отнести к особой форме ВР. Художественное произведение предлагает зрителю некую реальность, которая наполнена объектами, действием, эмоциями не менее значимыми, чем наполненность константной реальности автора и/или его зрителя. В ситуации постмодерна понятие ВР достаточно однозначно стало ассоциироваться с информационно-коммуникативным пространством сети Интернет.

Предметом нашего исследования являются взаимоотношения «константной», «художественной» и «кибернетической» реальностей на

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

современном этапе. Мы ставим перед собою задачу проанализировать некоторые аспекты взаимоотношений этих пространств как феноменов современной культуры.

Будем воспринимать чувственно-вещественную реальность априорно, основываясь на всем философском наследии и повседневном опыте, условно говоря, это наша «привычная реальность».

Художественная ВР, по сути, является той эмоциональной и когнитивной реальностью, которая создаётся у зрителя, читателя или слушателя при контакте с материальными продуктами художественной деятельности, принадлежащими константной реальности. Есть два неперемных условия: автор произведения способен передать в произведении свой эмоциональный посыл зрителю, а зритель способен и настроен на восприятие этого посыла. Художественная ВР проявляется исключительно в акте восприятия и «разрушается», когда этого восприятия нет.

Кибернетическая ВР появилась относительно недавно. Так же, как и у художественной ВР, у кибернетической есть вполне материальный базис (линии связи, сетевое оборудование, серверы и т. д.) и интеллектуальное наполнение (программное обеспечение, сетевой контент). Однако объектное наполнение уже созданной кибернетической ВР становится относительно независимым от субъектов константного мира. Для актуализированной кибернетической реальности персона-спектатор (в терминах семиотики) из порождающей константной реальности не нужна. Киберпространство объективно существует вне зависимости от того, как каждый отдельный пользователь взаимодействует с Сетью. Даже если/когда глобальный спектатор перестанет использовать Сеть, Интернет продолжит существование, и так будет продолжаться, пока материальная основа киберпространства будет функционировать.

Таким образом, мы видим принципиальное отличие двух ВР, созданных человеческой культурой. Художественная ВР требует одновременно материального базиса и постоянного участия духа субъекта для своей актуализации. При этом художественная ВР полностью личностна; даже если субъект наслаждается оперой в полном зале Большого театра, его эмоциональные и духовные переживания вполне интимны. Напротив, кибернетическая ВР после своего запуска более автономна как в материальном базисе (еще и унифицирована и легко заменима), так и в субъектном плане. При этом киберпространство «одно на всех», оно не интимно, эстетические и нравственные постулаты нередко индуцированы членами киберсоциума.

Возникновение и развитие кибернетической ВР происходило в эпоху, когда художественная ВР оказывала на все культурные явления значительное влияние. Практически изначально киберпространство не только насыщено описательной функцией константной реальности, но и весьма активно использует

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

выразительные элементы художественной реальности (слог, форма, цвет и звук). Наблюдается проецирование объектов-базисов художественной ВР в кибернетическую ВР, но уже в качестве «контента»; не творческого артефакта, но только его бледной тени.

Еще в начале XIX века в своей «Эстетике» Гегель отмечает: «Каждое художественное произведение принадлежит своему времени, своему народу, своей среде». В 1918 году П. Флоренский писал: «Музей законченную картину подменяет абрисом ее, хорошо еще – если не искаженным». Даже музей, по мнению Флоренского, убивает жизнь в произведениях искусства. Кибернетическая ВР «хранит» даже не материальные слепки оригиналов, а лишь их информационные тени, ознакомительные имиджи, фактически **знаки** произведений искусства.

Каковы же последствия проецирования художественной ВР в принципиально иную среду – в киберпространство? Нарушается первое условие, необходимое для актуализации художественной ВР: отсутствуют художественные объекты, которые призваны побудить восприятие и затем дух зрителя совершить этот акт. Нарушается и второе условие формирования художественного мира: субъект константной реальности, будучи проецирован в киберсреду, уже не тот субъект, для которого творили Серов, Врубель и Репин. Механическая репрезентация, а по сути – инкапсуляция художественных произведений внутрь киберпространства ничего хорошего для возможности актуализации художественной ВР не сулит.

Субъект, не имеющий опыта реального восприятия произведений пластических искусств, впервые увидев живописное полотно на экране своего компьютера, нивелирует его с сетевой рекламой, «фоточками в Инстаграм» и прочим контентом киберпространства. Традиционные формы Искусства лишаются реальности и становятся заурядным объектом киберпространства.

Сегодня фотография – медиум пластических искусств в киберпространство. Пока нет иных способов проецировать живописное полотно в виртуальный музей, кроме как сфотографировать его и выложить снимок в Интернет. Ни физическая, ни даже психологическая копия произведений пластических искусств в среду киберпространства не достижима принципиально, в силу действия законов физики и психологии. Вероятно, следует пересмотреть некоторые подходы к презентации произведений пластических искусств в киберпространстве. Необходимо всячески предостеречь зрителя от бесполезных попыток эмоционального восприятия микроскопических фотокопий, дабы не создавать искаженного эстетического опыта. Фотокопию должно недвусмысленно обозначить как «суррогат». Это свои рода когнитивная и духовная гигиена для пользователей Сети относительно восприятия художественных произведений.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Фотография в Интернете несет также информационную функцию: документальная фотография как часть и форма журналистики; иллюстративное сопровождение специальных научных публикаций (этнография, астрономия, география и т. д.); сопровождение неких рекламных материалов. Подобное применение фотографии совершенно оправдано.

Художественная фотография в среде Интернет должна учитывать особенности «среды обитания». В этом контексте также происходит взаимодействие двух разных ВР: кибернетической и художественной, но есть существенное отличие. Интернет, по сути, имеет «цифровую материальность». Именно цифровые фототехнологии могут стать тем инструментом и методом пластических искусств, которые позволят авторам заниматься творчеством. Цифровая фотография, будучи состоявшимся культурным явлением, способна без излишней инкапсуляции формировать художественные ВР внутри цифрового пространства. Фотограф может предпринять определенные художественные и технологические приемы (уповая на правоту Гегеля), есть возможность реализовать тот эстетический феномен, который и задумывался. В этом случае фотография представляет саму себя, а киберпространство становится медиумом эстетических идей автора.

Существуют специфические технологические, эстетические и информационные аспекты, которые должны учитываться автором художественной фотографии в контексте ее размещения в киберпространстве. Представители живописи или скульптуры также могут пробовать творить в киберпространстве, опираясь на его свойства, но традиционный материал и метод скульптора очень далеки от JavaScript, flash и других специфических выразительных средств Интернета. Интерактивное киберпространство уже осваивается динамическими и смешанными типами искусств. Достаточно широко представлено интерактивное телевидение, некие элементы сценической постановки в виде «флеш-мобов», видеопрезентации хореографических, песенных и других фестивалей. Набирают популярность интерактивные литературные или музыкальные импровизации и многие другие формы творческой реализации, органически связанные со специфическими свойствами кибернетической ВР.

Нож, огонь и ядерная энергия – поливалентны, точно так же необходимо понимать потенциал кибернетической ВР. С одной стороны, механистическое перенесение духовного и творческого наследия человечества в киберпространство может лишить нас (особенно грядущие поколения) прекрасного мира художественной реальности. С другой стороны, новые формы творческой реализации в киберпространстве вполне могут развить личности как внутри, так и вне виртуальности. Возможно всё.

**К ВОПРОСУ ПОДДЕРЖКИ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ
КНИЖНОЙ ПРОДУКЦИИ**

Книга в процессе развития общества была и остается важнейшим источником получения и передачи знаний, информации, эмоционального и визуального восприятия, социальной коммуникации. Являясь частью духовной культуры, книга концентрирует ее ценности, прославляя добро, веру, красоту, любовь, истину, свободу, содействует единению людей. Для XXI столетия характерно снижение интереса к книге, так как современные технологии позволяют пользователям заменить ее на электронный носитель, не представляющий художественной ценности. Не обработанный художественными приемами текст является непривлекательным для современной молодежи, с детства привыкшей воспринимать информацию визуально. Книга, содержащая художественные иллюстрации, способствует более глубокому осознанию, пониманию, истолкованию, объяснению прочитанного с помощью наглядных изображений и образов. Художественное оформление книги – это синтез искусств, который объединяет литературу и изобразительное искусство.

Теоретические аспекты книжной иллюстрации, роль и функция книги в русской культуре рассматриваются в работах Ю. Я. Герчука, Р. Б. Климова, А. И. Подобедовой, А. Д. Чегодаева, М. Чегодаевой, Е. С. Левитина, Ю. В. Халаминского и др.

Иллюстрация литературных призывов является важным самостоятельным видом изобразительного искусства, главным образом графики. Благодаря художественной иллюстрации, которая обогащает литературный текст, художник формирует эстетические взгляды, расширяет мировоззрение, заставляет мыслить в поиске многозначности образов.

Иллюстрация органически входит в общее художественное оформление книги наряду с декоративными элементами. Создание художественных изображений к литературным текстам – процесс очень сложный, требующий от художника наличия таланта живописца, искусствоведа, педагога, психолога, философа. Иллюстрация помогает рассматривать не только историческую, философскую суть произведения, но и более глубоко задумываться о морально-эстетических ценностях. Уже давно установлено: чтобы обучение давало эффект, оно должно быть развивающим и воспитывающим.

Одной из особенностей визуальной формы выражения текста является возраст читателя. В современном детском книгоиздании художники уделяют наибольшее внимание иллюстрации для дошкольников, обходя вниманием

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

подростковый и юношеский возраст, когда происходит формирование мировоззрения, самосознания, характера и жизненного самоопределения личности.

Иллюстрация для детской категории носит обучающий, формирующий характер, так как минимизировано вербальное восприятие, а для подростковой аудитории развивающий, размышляющий характер, корректирующий восприятие мира.

Иллюстрации не должны буквально раскрывать содержание книги, они дополняют рассказ различными подробностями, деталями, воспроизводят глубокий смысл произведения. Вместе с тем реалистичность подхода к изображаемым предметам и явлениям должна сочетаться с творческим отношением художника к иллюстрированию книги, что обуславливает развитие фантазии, творческой инициативы, заставляет активизировать мыслительный процесс, нередко дополняя замысел писателя своим опытом и наблюдениями.

Художник-иллюстратор переводит словесные образы в зримые, объясняющие литературный текст, сюжет, помогает представить виртуальное действие визуально. Создавая целостный образ книги, художник в иллюстрациях стремится показать глубину авторской мысли, подчеркнуть метафоричность преобразования словесного образа в графический, ярко и правдиво подчеркивает исторический, социальный, психологический, национальный, индивидуальный портрет героев.

XXI век усиливает происходящие процессы коммерциализации культуры, образования, книгоиздания, компьютеризации, однако осмысление взаимодействия литературных произведений и книжной иллюстрации остается актуальным и сегодня.

Сегодня существует проблема важности чтения классической художественной литературы, которая является одним из образцов, определяющим нравственные ориентиры личности, ее этические и эстетические оценки. Необходимость привлечения читателей к классической литературе как наивысшему идеалу, образцу, имеющему непреходящую ценность для мировой культуры, может взять на себя художественная иллюстрация, позволяющая проникнуть в тайну великих произведений искусства, наполненных сильными человеческими страстями. Книжная иллюстрационная индустрия использует как традиционные, классические техники графического рисунка, когда художник наделяет произведение особой энергией, ритмом, настроением, так и компьютерно-графические технологии, где эти черты отсутствуют.

Произведение искусства – это, скорее, идея, чувство, эмоция, впечатление, проявление гуманности к человеку. Создавать многозначность в сознании зрителя – вот цель современного художника. Так, глубина философского

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

замысла в иллюстрациях В. Ерко соответствует требованиям современного направления в искусстве графики.

Книга, снабженная иллюстрациями, читается легче и быстрее. Существует необходимость привлечения современной молодежи к чтению книг, что является главной особенностью образования и воспитания.

УДК 130.2:7.04

*Л. В. Николаева,
г. Саранск, Российская Федерация*

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ИКОНОПИСИ

До настоящего времени икона для многих, даже образованных людей является лишь предметом поверхностного эстетического любования или же свидетельством бытовой религиозности, имеющим историческую ценность. Духовное содержание иконы по-прежнему остается закрытым внешней оболочкой, потому что среди прочих есть одно обстоятельство, являющееся чрезвычайно важным для понимания иконописи, – это зависимость от нравственного состояния общества. В определенные моменты человек начинает по-новому оценивать памятники старины. То, что казалось раньше давно умершим, чуждым и неинтересным, вновь обретает смысл, становится ближе; храмы, их фрески, иконы начинают «говорить» с человеком, а у людей возникает потребность понять их «язык».

Так было в начале XX века, во времена бурных политических переворотов, социальных потрясений, когда произошло «открытие» русской иконы; так происходит и сейчас. Мы вновь обращаемся к религии, религиозному искусству, и это не случайно.

Российское общество в наши дни находится на сложном этапе своего развития. Требуют решения многие проблемы в сферах политики, экономики, культуры. У современного человека наблюдается изменение жизненных ориентаций: желание достичь материального благополучия доминирует над всеми другими устремлениями. Неумная жажда людей любой ценой отвоевать «лучшее место под солнцем» неизбежно заглушает в них такие истинно человеческие качества, как сочувствие, сопереживание другим людям, стремление помочь им в нужде и несчастье; наблюдается падение нравственности, развитие индивидуализма и эгоизма. Взаимоотношения между отдельными людьми, различными их группами и государствами характеризуются враждой, конфронтацией.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

И не случайно именно сейчас, когда все громче поднимаются голоса, призывающие к милосердию, любви к ближнему, всеобщему единению, – то есть ко всему тому, что веками отстаивалось христианством, – наблюдается интерес к религии и религиозному искусству, в этой области ведется поиск новых возможностей для духовно-нравственного образования и воспитания молодого поколения.

Аккумулируя имеющийся духовно-нравственный опыт, обращаясь к научным изысканиям и памятникам прошлых эпох, каждое последующее поколение не только открывает для себя культуру предшествующих времен, но и находит ответы на многие вопросы, актуальные для наших дней. Поэтому, безусловно, сложные задачи современности невозможно решить без опоры на уже приобретенный опыт, в частности, на имеющиеся исследования русской иконописи. Реальные возможности для этого имеются, поскольку предметом внимания иконопись стала уже давно: ей посвящали свои труды и речи многие известные философы, писатели, искусствоведы и прошлого, и современности.

Поскольку икона имеет двойственную природу (с одной стороны, она – священный предмет, раскрывающий догматическое учение церкви, а с другой – предмет искусства, живописное произведение), то и изучали иконопись в основном с двух позиций – вероучебной и эстетической.

Плодотворным является еще один подход к иконе – с точки зрения семиотики. Он предполагает изучение иконы как «богословия в цвете и линиях» – т. е. знаковой структуры, несущей информацию на невербальном уровне. Значимость данного подхода обуславливается тем, что он затрагивает практически все проблемы, так или иначе рассматриваемые исследователями, начиная с проблемы репрезентации означаемого в пространственно-временной среде иконы и заканчивая восприятием текста иконы зрителем с содержательной, эстетической и психологической точек зрения.

К сожалению, семиотический аспект исследования иконописи не получил должного развития в трудах ученых: обобщающие труды отсутствуют, имеющаяся научно-теоретическая база формируется лишь из отдельных работ узкой тематики, не дающих общего представления об особенностях семиотики иконы. Впрочем, и работы общетеоретического характера, которые могли бы стать основой для изучения иконописи с точки зрения семиотики, отличает различие концептуальных представлений, что отражается на формировании понятийного аппарата (нередко в один и тот же термин исследователями вкладывается различное содержание) и затрудняет исследование.

Следовательно, актуальность изучения семиотики иконы определяется, во-первых, самим содержанием иконописи, отражающим обширный спектр социокультурных и личностных модальностей бытия и тем самым дающим возможность поиска ответов на злободневные вопросы современности в области

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

культурного, духовно-нравственного совершенствования человека. Во-вторых, недостаточное внимание современных ученых к применению в исследовании иконописи «универсального» семиотического подхода оставляет «открытыми» многие вопросы, касающиеся функционирования иконы как носителя информации, поиск ответов на которые позволяет лучше изучить «язык», положенный в основу формирования текста иконы, на различных уровнях.

С точки зрения семиотики икона может рассматриваться как текст, «читая» который зритель получает знания, помогающие понять основные православные догматы и религиозно-философские идеи, постигает глубинный, духовный смысл сюжетов и образов.

Семиотический подход предполагает необходимый поиск ответов на множество общих и частных вопросов: в чем особенности иконы как предмета культа, являющегося носителем информации; какого рода эта информация, с помощью каких средств она передается; что такое знак, каковы основные знаки, употребляемые в иконописи, отличаются ли они от знаков живописи в целом; что представляет собой процесс семиозиса и каковы его особенности в области иконописания; от каких условий зависит правильное восприятие иконы.

Процесс «расшифровки» иконописных произведений интерпретатором связан с переработкой в его сознании вербальной и наглядно-образной информации. Эффективность восприятия информации, формирование нового знания зависит от возможности, умения человека объединить имеющиеся знания о содержании иконы (прослушанный текст проповеди, прочитанная книга и т. д.) с тем, что представлено в ней посредством знаков. Это касается в меньшей степени репрезентативных икон, визуализация образов которых служит вспомогательным средством, облегчающим обращение верующего к святому, в большей степени – икон, текст которых носит нарративный характер. В житийных иконах соотношение наглядно-образной и вербальной информации (двух различных по форме текстов) определяется как гомоморфное, поскольку чаще всего иконописное представление жития соответствует литературному источнику и во временной последовательности показа событий, и в их содержании, но полностью не совпадает.

Принимая во внимание многообразие исследовательских позиций в определении функциональных характеристик иконописи и выбрав новую – связанную с представлением об иконе как носителе информации, заключенной в знаковую форму и отражающейся на уровне сознания верующего, можно определить в качестве основных следующие функции иконы:

– *репрезентативную* (представление означаемого в наглядно-образном выражении, создание зрительной «опоры» для облегчения контакта со святым, к которому обращена молитва);

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

– *познавательную* (отражение живописными средствами богословских идей и понятий, передача божественного откровения, хранение церковных преданий, сведений об историческом и церковном прошлом, быте народа);

– *нравственно-эстетическую* (формирование нравственных идеалов, развитие эстетических чувств верующих);

– *психологическую* (содействие возникновению определенного эмоционального настроения, психологического состояния верующего, молящегося перед иконой, особенно чудотворной).

Методология изучения иконописи с точки зрения семиотики опирается на концептуальные работы отечественных и зарубежных исследователей, имеющих различные исследовательские и мировоззренческие установки. При этом методологическими основаниями исследования служат:

– герменевтический подход, дающий возможность осуществить интерпретацию текста иконы,

– компаративный метод, применяемый для сравнительного анализа структурно-семантических особенностей отдельных изображений и видов икон, а также текстов, различных в формальном отношении (вербальных и невербальных);

– металингвистический метод, незаменимый в определении роли неязыковых средств в передаче информации посредством иконы;

– аксиологический подход, помогающий определить ценностный потенциал иконы как предмета культа.

Два подхода, применяемых в исследовании, являются основными:

1) культурологический, необходимый для комплексного анализа иконы как феномена культуры в его различных измерениях, прежде всего, социально-историческом и эмоционально-психологическом. Данный подход позволяет создать базу эмпирических данных и систематизировать знания об иконе как уникальном явлении, созданном человеком, в котором объединяются свойства живописного произведения и предмета культового назначения;

2) семиотический подход, позволяющий также всесторонне исследовать икону, но уже со стороны знакообозначения, – выявить особенности репрезентации означаемого в пространственно-временной среде иконы, определить специфику восприятия знаков в их образном выражении с содержательной, нравственно-эстетической и психологической точек зрения.

Следовательно, данный подход учитывает исследование знаков иконописи на трех различных уровнях:

а) семантики (предполагается обращение исследователя к содержанию знаков живописи иконы, изучению их отношения к денотату – тем реальным и ирреальным образам и событиям, которые послужили предметом знакообозначения в иконе);

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

б) синтактики (затрагивается проблема связи знаков иконописи между собой; изучаются правила, согласно которым осуществляется эта связь, устанавливаются виды отношений знаков и их комбинаций и т. д.);

в) прагматики (изучается восприятие содержания иконы, определяются объективные и субъективные факторы, влияющие на это восприятие).

Таким образом, осмысление иконы как объекта семиотики связано с анализом комплекса данных, характеризующих особенности ее создания и функционирования, сам же семиотический метод можно считать универсальным и наиболее плодотворным в изучении иконописи.

УДК 7.06

*Е. С. Плескунова,
г. Луганск*

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В пространстве культуры изобразительное искусство предстает как история восхождения и упадка художественных традиций, методов, стилей, как неравномерное развитие его видов и жанров, как рождение, изменение и пересмотр его выразительных возможностей. Проблема выявления некоторых устойчивых оснований в многообразии исторического движения искусства связана с необходимостью обращения к культурным основаниям исторического развития всей системы искусств, к характеристике искусства как формы познания и понимания, а также к уточнению предмета изобразительного искусства.

Историческое движение отдельных видов искусства видится как пространство человеческого творчества, где всеобщность культуры сопрягается с ее исторической множественностью. Показав связь изобразительной формы и культурного контекста, можно даже утверждать, что исследования такого рода наметили параметры духовно-исторических периодов самоосуществления человека в культуре.

Исследование изобразительного искусства проводится через воспроизведение реального процесса его происхождения, становления и развития. Изобразительное искусство представляется как система художественных идей, фиксирующих общекультурные данные через соответствующие художественные формы. Считается, что история живописи – это, по существу, история изменения декоративных приемов.

Таким образом, основная цель работы предполагает анализ изобразительного искусства как культурно-исторического феномена. Главная

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

задача – осмысление диалога человека с окружающим миром через историческую актуализацию изменения ведущих изобразительных средств и приемов.

Объектом исследования выступило единство культурологического и исторического подходов, предполагающее целостность анализа культурных и художественных процессов.

Принят во внимание ряд историко-культурологических фактов, таких как: связь первых изобразительных форм с ценностными ориентациями первобытной охотничьей культуры; характерность сходных художественно-изобразительных доминант в традиционных культурах; эволюция изобразительных систем в западной культуре, начиная с периода античности; а также изобразительное искусство рубежа XIX – XX веков как выражение основных идей промышленной цивилизации; и ещё кризис академических школ и изобразительных техник современности.

Актуальность представленного в работе материала определяется тем, что он позволяет увидеть новые грани искусства как феномена культуры, расширить знания об исторических закономерностях его развития, выйти к современным проблемам художественной культуры.

В плане познания искусство – это интегральная познавательная форма ценностного сознания, сопоставимая с наукой. Здесь существо художественных идей виделось в их способности фокусировать весь богатый спектр ценностного освоения человеком мира, улавливать сущность глубинных культурных процессов и зарождавшихся общественных изменений.

Проблема раскрывается через обращение к исторической динамике изобразительного искусства, к воспроизведению реального процесса его происхождения, становления и развития; то есть через историко-культурологический анализ.

Начало культурной истории – анималистические изобразительные шедевры палеолита.

Как известно, в процессе первобытной охоты поддерживались и удовлетворялись чисто прагматические потребности, но через это люди учились строить свои отношения с ближайшей средой – с животным миром. Новый вид освоения мира закреплялся в наскальных рисунках, резьбе, рельефах. Определенные приемы изображения диктовало ясное понимание формы тела, они же помогали верной передаче пропорций, поворотов, ракурсов. Раненый бизон, бегущий кабан, пасущийся олень – эти живописные изображения выполнялись посредством реалистических приемов, где достигалась точность изображения.

Далее – основные положения искусства в условиях производящего хозяйства неолита; главным объектом обработки становятся земля, а

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

изобразительное искусство, опредмечивая диалог с новым «партнером», теряет свою реалистическую основу. Постепенно широкое распространение получает геометрический орнамент. Объясняют это как попытку истолковать предметно то, что первоначально было беспредметным. Для художественной практики этого периода актуальным становится развитие декоративно-прикладного искусства: человеческая субъективность находила свою реализацию в художественных прикладных формах.

Изобразительное искусство традиционных культур отказалось от целого ряда свойств изображения реальности, отдавая приоритеты декоративно-прикладным искусствам, которые несли в себе устойчивое всеобщее духовное содержание, выражая стремление человека вступить в личный контакт с окружающим миром, понять мир субъективно. Это относится к разным культурам, развивающимся в лоне многоукладных хозяйств.

Много общего существует в изобразительных приемах ранних культур с приемами европейского средневековья. Различные проявления суммирования, например, совмещение фаса и профиля, характерные для древнего изображения, так же часто встречаются и в средневековой иконе. Отмечают, что принцип обратной перспективы постоянно встречался и в искусстве Востока, развивавшегося совершенно самостоятельно от искусства европейских школ, а живопись Византии и средневековья настойчиво вводила в обиход загадочную «шкалу относительных размеров человеческих фигур и других предметов». Так, фигура любого правителя в таких изображениях превосходила по размерам остальные фигуры: аналогичный пример нетрудно найти в средневековой иконе. То есть в традиционных культурах диалог личности с миром обусловил отказ искусства от целого ряда свойств изображаемой реальности. Основные тенденции изобразительной практики: живопись в основном развивалась в пределах системы плоскостности; широкое распространение получило декоративно-прикладное искусство.

В Ренессансе эта общая тяга западной культуры ознаменовалась мощным прорывом «я» к межличностному общению, сопровождавшимся настоящей революцией в изобразительном языке, в иллюзорной передаче объема и пространства. Теория прямой линейной перспективы получает самое широкое развитие. Отсюда и становление новых выразительных приемов: глубинно-изобразительного принципа, прямой перспективы, тенденция к свободному композиционному размещению изобразительных элементов, связанных с изображением земного, чувственного начала.

Последовательная сменяемость стилей как определенного целостного единства выразительных форм в европейском искусстве переходит, начиная с XVII века, к их одновременному сосуществованию. Принято считать, что тенденции к сосуществованию разных стилей накануне XX столетия означали

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

рождение новых культурных ориентаций, утверждавших эстетическую ценность технического начала.

Отмечается, что в этот период происходят ощутимые изменения в станковых формах живописи. Станковые формы откликнулись поиском новых художественных приемов, программируя тем самым кризис изящных самостоятельных искусств.

Общая эстетическая направленность изобразительного искусства начала отрицательно влиять на академическую, реалистичную основу рисования. Именно на эту методику всегда опирались в русских учебных заведениях. Это является следствием влияния современного искусства, устремленного к выяснению ценностной значимости предметно-материального мира; оно отвергало часть утверждений, методов и средств старой академической школы, считая реалистические приёмы передачи изображения устаревшими и поэтому ненужными в обучении.

В работе отмечается следующее: в изобразительном искусстве непрерывно осуществлялся поиск, по-новому применялись принципы пропорциональности, масштабности, фактурных и колористических особенностей и т. д. Следовательно, изобразительные средства имели собственную смысловую нагрузку, которая требовала своих способов понимания и интерпретации.

Художественные формы делают осваиваемую реальность понятной всем и каждому; в художественное изображение вместе с формой значимого объекта входит его значение для субъекта, его социальная и духовная ценность, установленная общественным опытом.

В то же время выразительность и бытие культур обнаруживались через интенсивное развитие самостоятельных искусств, в частности, станковой живописи, способной передать природу межличностного общения, индивидуального и природного, земного начала.

Таким образом, историческая устойчивость изобразительных приемов и средств в совокупности с системой определенных видов и жанров изобразительного искусства выступает как целостность, соответствующая определенному набору духовных ценностей, определенному типу культуры. А историческая востребованность осуществляется в зависимости от меры соответствия художественных возможностей конкретно-историческому способу отношений человека с окружающим миром.

Дальнейшее движение мысли в этой области, видимо, будет определяться поиском оснований для осознания целостности данного отношения, во имя понимания исторической перспективы, объясняющей и оправдывающей современность.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 7.01

*М. А. Пономарёва,
г. Луганск*

ЕСТЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

В основе композиционных принципов лежат объективные законы природы и законы общественного развития.

Первыми объясняются наше физическое бытие, ориентация в пространстве, физические реакции на воздействие среды, биологические потребности.

Вторые обуславливают человеческую психологию, социальное сознание.

Диалектическое развитие, присущее материи, находит отражение в продуктах духовной деятельности человека, в частности в искусстве.

Законы диалектики непосредственно проявляются в композиционном построении произведений искусства. Само понятие «композиция», означая связь, сопоставление, уже подразумевает наличие противоположных начал.

Закон единства и борьбы противоположностей пронизывает искусство. Категории диалектики отношения, отрицание отрицания, переход количества в качество, развитие, причинность, единство как связь частного и целого, единичного и общего – все эти категории, будучи и категориями познания, присущи искусству и проявляются как в смысловой, так и в формальной организации материала произведения искусства, то есть в способах раскрытия содержания произведения и в построении его формы, а значит, в композиционном построении целого.

В композиционном построении находят свое отражение основополагающие физические законы природы. Одним из основополагающих законов природы, играющим важную роль в формообразовании органической и неорганической материи, а также проявляющимся во всех областях человеческой деятельности, является закон гравитации. Он проявляется во всем, начиная с расположения и движения планет и заканчивая строением тела букашки. Законом гравитации, т. е. всемирного тяготения, объясняется, например, симметричность строения живых организмов (необходимость равновесия), обосновываются законы движения (законы механики) и законы небесной механики. В искусстве закон гравитации определяет роль вертикали, горизонтали и диагонали в композиции, им объясняется необходимость равновесия, значение симметричных форм, понятие верха и низа в картине и пр.

Другой закон, имеющий столь же всеобщее значение, – это закон (законы) распространения света в природе, закон оптики. Благодаря устройству мозга и органов восприятия мы воспринимаем свет, различаем цвета, формы предметов и воспринимаем их пространственно. Законами оптики и устройством нашего

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

зрительного аппарата обусловлено наше восприятие пространства и вытекающее отсюда открытие законов перспективы, важного композиционного средства.

Зрительное восприятие в сочетании со способностью осязания позволяет воспринимать формы как объемно-пространственные структуры, что также находит отражение в искусстве, в моделировке объемно-пространственных форм. Можно предположить, что и такие законы физики и химии, как закон сохранения массы, закон эквивалентов, закон постоянства пропорций, в той или иной форме отражаются в искусстве, в частности в композиционном построении.

В природе действует «закон экономии», по которому природа всегда ищет кратчайшие пути и выбирает экономные решения (в результате процесса эволюции, естественного отбора). Этот закон проявляется в строении биологических форм макромира и микромира. Исследование этих форм показало удивительное родство и повторение в них одних и тех же простых форм, которые в тех или иных комбинациях повторяются в огромном многообразии сложных форм. Эти простые формы – «кирпичики», из которых строятся сложные формы, – немногочисленны. Авторы статьи «Нужна ли жизни форма» Ч. Щемайтис и В. Миронов к ним причисляют спираль, шар, многогранник, трубу, дерево и звезду. По нашим наблюдениям, данные формы также являются излюбленными для всех пространственных искусств.

Спираль – одна из важнейших форм, распространенных в органическом мире. Она в высокой степени способна сохранять энергию, хранить информацию. Ее можно сжать, растянуть – она гибка и компактна. Известно, что форму двойной спирали имеет молекула жизни ДНК. Многие растения и животные имеют в строении тела спиралевидные формы – вьюнок, фасоль, раковина улитки и т. д. Спираль – кривая, представляющая собой самый короткий путь между двумя точками на цилиндрической поверхности (проведите диагональ на прямоугольном листе и сверните его трубкой). Благодаря этой особенности она распространена в биологическом мире шаров, цилиндров – сосуды, нервы, волокна, оплетающие сферические и цилиндрические поверхности в поисках самого короткого пути неизбежно превращаются в спираль. (Спираль и S-образную форму мы часто обнаруживаем в композиционных схемах. Хогарт считал извилистую змеевидную линию «линией красоты и грации»).

Шар – самая экономичная форма, у шара самая малая поверхность, при самом большом объеме на его оболочку уходит меньше материала, чем на любую другую. Шар легко приспосабливается к окружающим условиям, так как легко перекачивается, сплющивается, и поэтому широко распространен в органическом мире (икринки, вирусы, простейшие микроорганизмы). Шар, круг, овал – наиболее часто встречающиеся формы в произведениях искусства, т. к.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

отражают реальные формы, свойственные природе. Они легко воспринимаются зрительно, так как зрительное поле само имеет форму овала и так как в этих формах наилучшим образом отражается представление о цельности, завершенности, в противоположность, например, формам прямоугольным, которые, наоборот, ассоциируются с ограничением, с чем-то условным.

Многогранники – пятигранники, шестигранники – встречаются в природе в форме сот, в сети кровеносных сосудов. Экономичность этих форм проявляется в их способности заполнять пространство. (Благодаря этому их используют в дизайне в покрытиях поверхностей).

Труба среди природных форм встречается в качестве транспортного русла – для переброски питательных веществ, крови и других продуктов жизнедеятельности живого организма, растения. (В искусстве труба и ее линейное выражение используется и как связующее коммуникационное средство, и как переход от одной формы к другой).

Дерево – ствол и разветвления его мы наблюдаем в строении кроны и корней дерева, в строении кровеносной системы. (В произведениях искусства, в особенности в организации информационных объектов, широко распространенная форма).

Звезда – разновидность формы дерева, если на нее смотреть сверху; лучи, лепестки расходятся от центра, охватывают окружающее пространство, доставляют питание, солнечную энергию центру. Растения и животные организмы звездообразной формы перемещаются благодаря лучам-ногам (актиния, морская звезда, осьминог), форма звезды в искусстве ассоциируется с распространением энергии, силы, идущей от центра, источника энергии. Ноги-лучи в древнем искусстве были символом вечного движения.

Если свести живые органические формы к геометрическим, то получим шар, конус, цилиндр, многогранники. Интересно, что мысль о том, что в основе жизни лежат простые стереометрические образования, встречается у Платона и у ученых эпохи Возрождения (Лука Пачоли). Они полагали, что мировым стихиям соответствуют формы: огню – пирамида (тетраэдр), земле – куб, т. е. гексаэдр, воздуху – октаэдр, воде – икосаэдр. Несмотря на то, что никакого научного обоснования эта гипотеза не имеет, она представляет определенный интерес. Она указывает на тенденцию видеть мир конструктивно и цельно, внося логику и разум в стихию.

**РАЗВИТИЕ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ
ХУДОЖНИКОВ – ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «СУРОВОГО СТИЛЯ»
НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ЛУГАНЩИНЫ**

«Суровый стиль» – одно из течений социалистического реализма в живописи, возникшее в конце 50-х – начале 60-х годов. Термин «суровый стиль» был введён критиками прежде всего по отношению к работам художников из молодёжной секции Московского отделения Союза художников.

В наши дни произведения мастеров «сурового стиля» воспринимаются не только с позиций их социальной значимости, созвучной короткому периоду хрущевской «оттепели», но и как полифоническое, новаторское явление нашей художественной культуры XX века, получившее сегодня немалый резонанс.

Основным источником «сурового стиля» было изобразительное искусство СССР 20-х годов, то есть досталинского периода. Сюжеты работ, выполненных в «суровом стиле», как правило брались из трудовой жизни простых людей. Ранний – героический – «суровый стиль» принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной «лжи». Герой «сурового стиля» – это в первую очередь «просто человек» вне социальной иерархии, вне специальных различий внешности, возраста и пола, не знающий разделения на публичное и приватное, не признающий противопоставления «высокого» и «низкого». Это стремление к целостности говорит о типологическом отличии «сурового стиля» от предыдущей культурной парадигмы.

Задача героя на картине – не столько действовать, сколько постоянно пребывать в этом состоянии предельной собранности и готовности к действию. В состоянии бескомпромиссности и непримиримости – почти аутическом.

Характерной особенностью произведений становятся эмоциональная и образная многозначность, метафоричность художественного языка, умение придать тривиальной бытовой ситуации вневременное прочтение. По сравнению с ранним творчеством художники чувствуют себя свободнее в выборе средств выражения. Они активно обращаются к разным изобразительным линиям, соединяя в своих произведениях опыт древнерусского искусства, традиции иконы и фрески, живопись примитивизма, искусство «Союза русских художников», наследие Проторенессанса и Раннего Возрождения.

Уже в момент зарождения направления в его творческой фактуре присутствовало многообразие живописных манер и образных акцентов. Многоликость концепций мира и человека, дифференциация стилистических

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

определений становится одной из отличительных особенностей произведений «сурового стиля».

На протяжении 60-х годов новое направление рассматривалось как нечто более или менее целостное (при всей своей многоаспектности). Складывались стилевые черты: «уплощение» пространства и развертывание его по принципу фриза, параллельно изобразительной плоскости; часто встречающаяся в композициях «низкая» точка зрения, усиливающая монументальность человеческих фигур, их репрезентативность; жесткость силуэтов; стремление к «обнажению» цвета, его декоративной звучности, напряженности, тональной или светотеневой контрастности; стремление выявить, построить форму, вылепить ее большими цветотональными плоскостями; в композиционном построении особо важно значение ритма (ритма формы, цвета, силуэтов); интенсивная роль фактуры и т. п. Всякая детализация изгонялась, изображалось только главное, «работающее» на выявление идеи. Следствие этого – лаконизм решений, от которого идут синонимы «сурового стиля» – «лаконичный стиль», «станковый монументализм».

Уже с середины 60-х годов мастера начинают выражаться иначе, на другом языке и с иной интонацией. Они обретают гораздо большую свободу в своих художественных высказываниях, а их живопись становится полем для философских размышлений. Тонкие, вдумчивые, проникнутые личными переживаниями, одни их полотна приглашают зрителя к диалогу, другие являются откровенной исповедью художника, иные же и вовсе представляются мистической историей, полной неразгаданных тайн.

В 50 – 60-х годах накопление творческих сил в республиках СССР привело к сложению в той или иной степени определенно выраженных национальных школ. Постепенно обозначились стилевые различия между ними. В значительной мере сократилось несоответствие между искусством крупных художественных центров и периферии.

Луганск географически удален от художественных центров, и это обстоятельство стало одним из факторов, повлиявших на стилеобразующие процессы луганской школы живописи. Существование художественного училища, создание Луганского отделения Союза художников Украины, приток специалистов из ведущих художественных центров обусловили своеобразие луганского искусства и приблизили луганских мастеров к общим процессам советской художественной культуры. Серьезные сдвиги обозначились в 60 – 70-е годы в искусстве луганских художников, которые были склонны в своем творчестве к проподнято-эмоциональному лиризму (В. Г. Ахвледзани, И. В. Панич, А. А. Фильберт, М. Л. Вольштейн, А. Н. Куренной, И. К. Губский), тонкому колоризму и праздничной декоративности (Т. Н. Капканец, С. Ф. Иванникова и др.).

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Благодаря широте и гибкости художественного мышления, таланту ведущих мастеров «суровый стиль» оказался направлением не замкнутым в узких хронологических рамках и не застывшим в ограниченном круге содержательных и формальных построений. Самые последовательные его представители продуктивно работали более полувека. Благодаря их исканиям шло освоение новых тем и художественных методов их воплощения. Сегодня «суровый стиль» вновь находится в сфере общественного внимания. Изучению его наследия посвящены работы известных исследователей, а хранящиеся в музейных коллекциях полотна активно анализируются и демонстрируются. Молодое поколение художников с интересом открывает ценность искусства «суровых». Это еще одно подтверждение его жизнеспособности в мире современного искусства.

УДК 7.013

*И. А. Сержантова,
г. Луганск*

ВЫРАЖЕНИЕ ЗАМЫСЛА В ГЕОМЕТРИЧЕСКОМ ПОСТРОЕНИИ КОМПОЗИЦИИ. ЗНАЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВОСПРИЯТИЯ В ФОРМИРОВАНИИ КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ

Композиционное мышление художника формируется в процессе восприятия произведений искусства и изучения этапов создания классических произведений, сознательном освоении методов работы над композицией в учебном процессе. Прочтение смысла в образно-выразительных схемах произведений и обретение собственных выразительных средств как языка искусства зависят от представлений о закономерностях восприятия, применяемых практически во всех стадиях организованной реализации замысла.

Обоснование методов формальной композиции. Все сложные формы, существующие в реальности, при восприятии обобщаются, сравниваются с простыми геометрическими фигурами и могут быть оценены как квадратные, прямоугольные, овальные, круглые. Все изобразительные композиции, так же как орнаментально-декоративные и бессюжетно-беспредметные композиции произведений всех видов и жанров искусств, содержат в себе геометрические конструкции построений и геометрические обобщения. Композиция из геометрических фигур приближается к точным геометрическим построениям. Четкость и простота форм требует чистоты и ясности графического выполнения, аргументированной логики и соответствия выбора средств для осуществления замысла – выражения идей динамики или статики и их взаимодействия,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

являющихся основой для создания и прочтения образов (единение – противостояние, конфликт – диалог) в смысловых изобразительных композициях.

Особенности восприятия. Геометрические фигуры рассматриваются как плоские фигуры и как проекции объемов. Плоские фигуры взаимодействуют с плоскостью, а фигуры, воспринимаемые как проекции объемов, взаимодействуют с воображаемым пространством и входят в систему ориентации, заданную форматом, где есть верх-низ, тяжесть-легкость, устойчивость-неустойчивость, левое-правое. Изображение на плоскости, выполненное линией или пятном тона, приобретает силуэт, обозначающий массу, вычлененную из пространства и этот же силуэт, отделенный от поля, может восприниматься как плоская фигура. Изображение на плоскости, являясь силуэтным, плоскостным, без иллюзии объема, приобретает свойство двойственности – плоскостности и пространственности при восприятии. Переключение сознания с плоскостного на пространственное связано с двойственностью восприятия изобразительной плоскости, так как изобразительная плоскость (поверхность для изображения) создает возможность для возникновения иллюзии пространства, источником которого является опыт пространственных представлений о реальности.

Определены приоритеты в формировании восприятия плоскостности или пространственности изображения. В первую очередь рассматривается зависимость от соотношения силуэта и поля. Меньшие по площади силуэты на преобладающем фоне воспринимаются массами на фоне пространства. Иной вариант восприятия происходит лишь при сознательной установке. Следующий фактор, способствующий выбору в решении – что является массой, а что пространством в силуэтном изображении, – это характеристика формы. Положительная, наступающая на пространство форма в первую очередь воспринимается массой. Восприятие пространства в ахроматической композиции усложняется в хроматической. В хроматической – будет влиять очередность восприятия планов цветовых тональностей. Повышенная светлота пассивного, отступающего цвета, его фактурность и пониженная светлота активного, выступающего неофактуренного цвета уравнивает планы или меняет их очередность. Восприятие планов изображения (отделения масс от пространства) зависит и от узнаваемости форм реальных предметов, и от степени контрастности с фоном. В изобразительной композиции, как и в формальной плоскостной композиции, планы цвета создают рельеф с необходимым соподчинением масс и ритмической организации каждого плана. В замкнутой изобразительной композиции соотношение силуэта и поля влияет на форму таким образом: увеличенный максимально силуэт становится плоскостным. Дальнейшее приближение объемной формы к изобразительной

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

плоскости (ее поверхности), выводит ее на 1 план, и даже на поверхность плоскости. Объемное изображение в этом случае требует уплощения, иначе объем поднимается рельефом над плоскостью, выходит из формата, вторгаясь в реальное пространство своим выходом из рамы (портреты эпохи Ренессанса, рисунки Гольбейна). При уменьшении формы в формате изображение воспринимается как силуэт и поле и как масса в пространстве, расположенная во 2 плане, которая располагает к выражению объема при помощи светотени (Рубенс, Дюрер, Франс Хальс, Рембрандт). Дальнейшее уменьшение формы соответственно степени удаления уплощает силуэт изображения. То есть даже при выраженной светотенью объемности формы это качество воспринимается как второстепенное после оценки силуэта. Навыки профессионального видения позволяют скульптору и архитектору многосложно воспринимать и оценивать форму в процессе ее создания и работать над силуэтом как объемной, так и объемно-пространственной композиции; графику и живописцу – «видеть» объем и силуэт в «плоскостном» изображении и возможность видеть и создавать форму не только масс, но и пространств в живописи, графике, скульптуре, архитектуре.

Восприятие и оценка изображений силуэтов объемных форм и плоских геометрических фигур. Оценка изображенного силуэта формы зависит от ориентации в реальном пространстве изобразительной плоскости, на которой находится изображение. При горизонтальном положении изобразительной плоскости в интерьере предполагается свобода передвижения вокруг изображения, изменение точек восприятия на часть плоскости, ограниченную замкнутой линией или выделенную тоном (круг, квадрат, треугольник), – так мы воспринимаем членения потолка, рисунок пола, его орнамент. Изображение на вертикальной плоскости создает свою пространственную систему, связанную с системой ориентации человека, воспринимающего реальное пространство и переносящего свой опыт на восприятие изображений. Как и при восприятии, осуществляемом в реальном пространстве, сначала масса вычленяется из пространства, потом оценивается характер ее силуэта, от выразительности которого зависит узнаваемость объекта, потом – понимание ориентации в пространстве, соотношение с пространством, устойчивость, динамичность, устремленность, статичность.

На этом этапе изображение плоского силуэта может быть воспринято как проекция объема, существующего в системе земной ориентации с возникающей необходимостью соотношения с вертикалью (направлением сил притяжения земли) и горизонталью, определяющей плоскость земли, линию горизонта. Изображение на вертикально расположенной плоскости предполагает двойственность восприятия – «плоскостность» и «пространственность» изображения. Последовательность переключения восприятия с плоскостного на объемно-пространственное зависит от предлагаемой системы изображения:

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

подчинение плоскости или создание иллюзии пространства. Плоскостное изображение предполагает подчинение плоскости: фронтальным расположением элементов параллельным изобразительной плоскости, отсутствием перспективных сокращений, ракурсов форм, иллюзий выраженных светотенью объемов и глубокого пространства с характерными признаками линейной и воздушной перспективы. При заслонении плоскостных, читаемых силуэтов даже одной тональности появляются планы [1, с. 126 – 131]. Ниже – ближе, выше – дальше (иной вариант прочтения – целостное пятно сложной конфигурации).

При заслонении плоскостных силуэтов форм последовательно возрастающее усиление контрастности на 2 и 3 планах «уплощает» композицию нарушением прочтения последовательности планов при восприятии. Пространственное изображение характеризуется стремлением создать иллюзию пространства различной глубины средствами линейной и воздушной перспективы. Но даже в плоскостном изображении силуэтов форм без выраженного светотенью объема, при соответствии степени контрастности последовательности заслонения и расположения в планах, создается пространство, то есть условия для его восприятия. Мы видим плоскостной рельеф с глубиной, определяемой степенью контрастного или нюансного слияния с фоном-пространством.

Изображение на плоскости может быть подчинено плоскости и может ее разрушать, создавая иллюзию пространства. Однако при восприятии плоскостной композиции также происходит переключение на пространственные представления.

Последовательность восприятия зрительной информации и принципы формирования цвето-пластического образа в изобразительном искусстве. Композиция считается завершенной, когда она приобретает форму, в которой легко воспринимается смысл ее содержания и раскрывается образ предлагаемой темы, когда при наименьшей затрате энергии на ее восприятие зритель получает максимум информации [5]. Чем больше количество элементов, тем сложнее могут быть их связи, процесс согласования и упорядочения всех компонентов композиции и, следовательно, сложнее и длительнее процесс восприятия. Количество, характер и взаимодействие элементов композиции определяется видом и жанром произведений, отсюда различие восприятия их во времени, обусловленное назначением (плакат, станковая живопись и графика, монументально-декоративное искусство, книжная графика, промышленная графика, декоративное искусство). Произведения искусства строятся с учетом возможностей и последовательности восприятия. Из опыта жизненного пространства известно, что из всех элементов, попавших в поле зрения, в первую очередь обращает на себя внимание большая по величине масса, движение, свет с его цветовой характеристикой, элементы, вписывающиеся в простые

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

геометрические фигуры и их фрагменты. После – сгруппированные и взаимодействующие элементы, динамичные фигуры, направляющие движение взгляда. Сложившаяся последовательность восприятия была предопределена условиями выживания в природной среде и остается жизненной необходимостью современного человека.

В психологии определяется общий принцип, согласно которому выделяются несколько стадий получения информации. 1 – общая информация, лишенная предметной конкретности (преобладающий цвет, общее представление о размере и расположении объектов в поле зрения). 2 – выделение более крупных и контрастных, потом – более мелких объектов и деталей. 3 – отчетливое видение всей ситуации в целом и ее основных элементов [3, с. 59 – 63]. Названные стадии, исходя из теории фазности восприятия, определяют особенности воздействия на зрителя произведений искусств, роль художественных средств в формировании целостного впечатления от картины, скульптуры, плаката. Учитывая фазы восприятия, художник создает произведение в соответствии с его назначением – функцией, определяющей время восприятия и возможности восприятия в заданных условиях.

При восприятии произведения искусства на 1-й стадии оценивается его величина (размер полотна, скульптуры, архитектуры), распределение основных масс, цветовая гамма, преобладающий цвет, возникает общий эмоциональный настрой зрителя. На 2-й стадии воспринимаются композиционно-психологические средства, избранные автором (соотношение динамики и статики, симметрии и асимметрии, характер пропорций, ритмов, контрастов и нюансов всех выразительных средств, цветовая гармония, колорит), которые по замыслу или интуитивному решению художника наиболее полно раскрывают содержание и смысл произведения. На 3-й стадии – ознакомление со всеми деталями, выявление смысловых связей, объединение всех элементов с учетом уже сложившейся композиционной схемы в целостный образ. На 4-й стадии – формирование оценочного отношения: эмоционального, интеллектуального, эстетического. Оценка события (факта) и художественных достоинств.

Конструкция произведений изобразительного искусства определяется содержанием. Графический анализ произведений изобразительного искусства обнаруживает плоские геометрические схемы, объединяющие изобразительные элементы композиции – круг, квадрат, треугольники (равносторонние, прямоугольные, равнобедренные), прямоугольники различных пропорций [2, с. 20 – 52; 4, с. 46 – 56]. Построение композиции (её конструкция) может содержать несколько пересекающихся схем – круг с вписанным в него треугольником или квадратом, ритмически повторяющиеся подобные треугольники или прямоугольники. Членения изобразительной плоскости, координирующие распределение и движение масс, могут быть выражены в виде

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

зигзагов, спиралей, создающих образ движения. Выражению равновесия способствует композиционная схема в виде креста. Идею целостности, завершенности, замкнутости выразит композиционное построение в виде круга. Впечатление стабильности, уверенности, прочности создает композиционная схема в виде квадрата или прямоугольника. Композиционные схемы, построенные на геометрических фигурах, являются выразительным средством, способствующим пониманию смысла композиции, ее идеи, значения содержания. Композиционные схемы строятся на принципах группирования, способствуют достижению целостности, создают условия комфортности и быстроты восприятия.

Подводя итоги, сделаем ряд выводов:

1. Выбор композиционной схемы при создании произведения изобразительного искусства не может быть формальным, абстрактным, так как композиционная схема является эмоциональным и символическим средством выражения смысла содержания произведения, его идеи, и тогда произведение обладает всеми средствами воздействия на сознательном и бессознательном уровне.

2. Для выполнения анализа композиционной структуры произведения необходимо понимание характеристик геометрических фигур, которые могут формировать конструкцию композиции произведения, способствуя созданию образа.

3. Переключение восприятия с плоскостного на объемно-пространственное попеременно происходит при контакте как с пространственными, так и с плоскостными изображениями из-за необходимости сравнения с предыдущим опытом – системой ориентации в реальном пространстве, так как изображение не может быть воспринято и осознано без сравнения с предыдущими представлениями о реальном пространстве и формах.

4. Характеристики геометрических фигур можно рассматривать: с учетом их двойственности – как плоские фигуры и как проекции объемов; как знаки, символы с их символическим смыслом и значением; в вариантах прочтения ассоциативного образа, направляя ассоциативное мышление на личный опыт и представления, обращаясь к памяти, создающей сигнал по аналогии. Форма – предмет, форма – цвет, их совокупность – ассоциативный образ в вариантах возможного психологического воздействия. Силуэты форм в виде геометрических фигур могут оказать психологическое и эмоциональное воздействие (активизировать, способствовать сосредоточенности, концентрации внимания, вызывать положительные или отрицательные эмоции), создавать эмоциональный образ благодаря оценке характера форм (активные, пассивные, агрессивные, легкие, тяжелые, динамичные, статичные, устойчивые, неустойчивые). Силуэты геометрических фигур могут обладать свойствами

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

направленности, устремленности, разнонаправленности, уравновешенности, динамичного или статичного равновесия. Геометрические фигуры могут обладать свойством двойственности – сочетать моменты динамики и статики.

5. Литературное описание сюжета не адекватно прочтению зрительных образов произведений изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. М. Искусство и визуальное восприятие / Р. М. Арнхейм ; пер. с англ. В. Н. Самохина. – М. : Прогресс, 1974. – 396 с.
2. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Л. М. Буткевич. – М. : Владос, 2004. – 267 с.
3. Кузин В. С. Психология : учебник / В. С. Кузин ; под ред. Б. Ф. Ломова. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 1982. – 256 с. : ил.
4. Симонов П. В. Красота – язык сверхсознания / П. В. Симонов // Наука и жизнь – 1989. – № 4. – С. 100 – 107.
5. Стор И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов : учеб. пособие для вузов / И. Н. Стор. – М. : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 294, [1] с. : ил.

УДК 79.01/.09

*А. В. Скубак-Залунина,
г. Луганск*

ВЫСТАВКА КАК РАЗНОВИДНОСТЬ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Основа современного искусства – экспозиция. Владая этим методом, художник имеет возможность находить оптимальные варианты для выражения любой мысли, информации, для достижения эмоционального отклика. Экспозиция должна всегда содержать определенную идею, отражать тематическую направленность.

Под экспозиционным ансамблем следует понимать пространственную среду внутри здания или под открытым небом, сформированную пластическими и световыми, а также драматическими средствами, образно раскрывающую суть экспонируемых материалов. При этом обеспечивается удобство осмотра, психологический комфорт, учитывая требования экономики и технологии, т. е. соблюдается единство художественно-образного, функционального, конструктивно-технологического начал – триединый союз искусства, науки и техники.

Современные художники обращаются к принципу радикального изменения среды, предполагающему самостоятельные композиции и декоративные

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

решения. Наиболее полное выражение этот принцип находит при организации выставки [1, с. 5 – 6].

Особенно последнее десятилетие отличает разнообразие направлений, видов и форм выставок. Наряду с традиционными художественными выставками возникают все новые ответвления, предсказывающие новым движениям благополучное будущее. Уважая традиции старшего поколения, современники отдают себе отчет в важности разработки собственного стиля. В самой природе выставочного искусства заложено стремление к новому и передовому.

Благодаря возможностям современных технологий, безграничной фантазии возникают все новые виды современного искусства, которые превосходят по своему размеру все, что было создано ранее. Рассмотрим некоторые типы направлений искусства, учитывая при этом всю условность квалификации и промежуточные гибридные формы.

Перформанс (от англ. performance – исполнение, представление, выступление) – форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника или группы в определенном месте и в определенное время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя. В этом направлении нашли себе место и живые скульптуры, и уличные музыканты, фокусники и акробаты. В этом заключается отличие перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение определяется выставленным объектом.

Лэнд-арт (букв. «земляное искусство») – одно из «экологических» направлений современного творчества; материалом тут служат природные объекты: земля, камни, скалы, деревья, листья, ветки, травы, вода, песок, снег, огонь. Мастеров «лэнд-арта» часто вдохновляли мегалиты, скульптуры острова Пасхи, огромные тайные знаки, найденные в Перу.

Взаимосвязи человека с природой издавна придавали большое значение мифы, легенды, художественные образы. Но только во II половине XX ст. появились произведения, настолько тесно связанные с природной средой, что иногда в них тяжело бывает даже распознать именно художественное творчество человека.

«Лэнд-арт» – направление в изобразительном искусстве, основанное на использовании реального пейзажа в качестве главного художественного материала. Художники прорывают траншеи, создают причудливые нагромождения камней, раскрашивают скалы, избирая для своих акций безлюдные места – первозданные и дикие ландшафты, тем самым как бы стремясь вернуть искусство в природу. Произведения «лэнд-арта» не всегда завершены, довести дело до конца иногда помогают природные процессы и время, которые существенно изменяют созданные композиции. Однако промышленные и художественные галереи

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

стремятся сберечь и коммерциализировать творчество мастеров «земляного искусства», и с этой целью произведения «лэнд-арта» фотографируются, каталогизируются, занимают место в экспозициях и коллекциях концептуального характера.

Инсталляция (от англ. installation – установка, размещение, монтаж) – форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую собой художественное целое. Основоположниками инсталляции были Марсель Дюшан и сюрреалисты. Инсталляция создаётся художниками из отдельных элементов бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации. Создавая необычные сочетания обычных вещей, художник придаёт им новый смысл. Эстетическое содержание инсталляции изменяется в зависимости от того, где находится предмет – в обычном окружении или в выставочном зале. В отличие от эквайромента (сооружение в открытом пространстве) и лэндартовских объектов в природе, она представляет собой нечто, воздвигнутое в замкнутом помещении. Инсталляция, от плоских росписей и единичных объектов, делает акцент на организацию интерьерного пространства. Важно, что зритель не созерцает инсталляцию со стороны, как картину, а оказывается внутри неё.

Особый вид инсталляции – видеоинсталляция, в которой в замкнутом (обычно темном) пространстве зрителю предъявляются видеомониторы или проекции видеоизображений на стены – мультимедийное искусство.

Медиа-искусство – вид искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно-коммуникационных (или медиа-) технологий, преимущественно таких, как видео-, компьютерные и мультимедийные технологии, Интернет.

Медиа-искусство включает в себя несколько жанров:

- видеоарт;
- саунд-арт;
- медиа-инсталляция (иногда также медиа-скульптура);
- медиа-ландшафт (или медиа-среда);
- сетевое искусство (интернет-арт или нет-арт).

Мультимедийная выставка – это инновационная технология в искусстве, звуковое сопровождение экспозиции, экраны, на которых демонстрируются произведения искусства, рекламные ролики. Современные технологии позволяют создавать объемные образы на плоской поверхности с имитацией их текстуры и свойств. Возможна даже демонстрация экспонатов в действии. При помощи проекции на специальные экраны создается эффект изображения, находящегося в воздухе (голограммы). Использование лазерных технологий, стерео и видео требует определенных навыков и знаний. Более того, это

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

оборудование является довольно дорогостоящим. Тем не менее сегодня мультимедийные технологии применяются все шире на выставках любой тематики.

Принципиально новые качества искусства начала XXI в. развиваются далеко не только самой волей художника, но и в силу возникающих различного рода обстоятельств и факторов, однако основной вектор движения остаётся неизменным. Это объединение усилий художников в воссоздании и расширении того самого гуманитарного пространства, которое складывалось в прежние эпохи, и стимулирование в рамках этого культурного пространства творческой личности, впитавшей в себя общечеловеческие ценности.

Художественная жизнь начала XXI в. многопланова. Уверенно утверждаются фотоискусство, арт-дизайн, компьютерная графика, мультимедийное искусство, расширяется жанрово-видовой спектр изобразительного искусства. Современное искусство многолико, наполнено неизбежными парадоксами и противоречиями, обусловленными поисками новых идей, их воплощений и форм, которые пришли взамен старых, утративших свою актуальность с позиции нового времени [Там же, с. 7 – 9].

Искусство всегда созвучно своему времени, оно современно и отражает мировоззрение в целом. Вся история искусств и архитектуры представляет собой живую, постоянно развивающуюся ткань. В любую из эпох, будь то классическое искусство Греции, Италии, древнерусское искусство, происходила борьба старых представлений с возникающими качественно новыми направлениями. Однако при всей изменчивости форм искусства в пределах того или иного периода всегда имелись относительно устойчивые признаки – композиционные, пластические, ритмические и другие, определяющие стиль того или иного времени.

Хотя искусство развивается не линейно, тем не менее новые явления, возникшие за последнее время, внесли изменения в художественную картину мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство наций – II : 1992 – 2012 : альбом / Междунар. конфедерация союзов художников. – М. : Галарт, 2012. – 296 с. : цв. ил., фот.

**АРТ-КОНЦЕПТ В СОВРЕМЕННОЙ КИНОИНДУСТРИИ
(НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ИГРА ПРЕСТОЛОВ»)**

В апреле 2016 года ожидается выход нового сезона самого престижного телевизионного сериала «Игра престолов». Этому событию ожидают миллионы зрителей и критики. По результатам рейтинга наиболее знаковых телевизионных фильмов сериал входит в пятерку лучших проектов мира. Сериал «Игра престолов» номинирован на самые престижные награды в области кино. Об этом свидетельствует несколько фактов. На конкурсе «Emmy» Международной Академии телевизионных искусств и науки фильм получил четыре премии, в феврале 2016 года – премию Гильдии киноактеров. По мнению критиков, сериал можно по праву считать лучшим телевизионным проектом, созданным в последнее время.

Интерес общественности подтверждается и тем фактом, что в июне 2014 года съемочную площадку посетила королева Англии Елизавета II. Многочисленные телевизионные ток-шоу, интервью, выставки, связанные с созданием телевизионного сериала, сегодня собирают многомиллионную аудиторию.

Телевизионный исторический сериал «Игра престолов» действительно престижный современный проект, который достоин того, чтобы говорить о его сценарном, режиссерском решениях, об актерских удачах, прежде всего подчеркивая художественность и зрелищность фильма.

Приступая к работе над сериалом, авторы в первую очередь разработали его арт-концепт, автором которого стала главный художник-постановщик Кимберли Поп.

В четвертом сезоне приступила к работе новый художник-постановщик – Дебора Райли, которая до этого момента уже была членом команды. В интервью она определила свои задачи: «Джемма Джексон проделала огромную работу, создала очень детальные «миры», так что я испытываю колоссальную ответственность, принимаясь за работу после нее с задачей соответствовать ее уровню. Причем мы должны не просто поддерживать сделанное ранее, но двигаться дальше, создавать свои «миры» для четвертого сезона. А в сериале уровня «Игры престолов» у вас нет возможности возиться в песочнице – приходится мчаться впереди курьерского поезда, это настоящий экстрим для арт-дизайнеров. У сериала свой темп, свое расписание, и вам приходится как-то встраиваться» [1].

Если в целом говорить о подходах к постановке «Игры престолов», то стоит отметить, что режиссеры и продюсеры отдали первенство именно художникам-

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

постановщикам, дизайнерам, художникам-аниматорам. Визуализацию саги Джорджа Мартина определили основные принципы экранизации романа. Следует отдать должное продюсерам, которые собрали блестящую команду художников, чей профессионализм и талант бесспорны. Кимберли Поп, Джемма Джексон, Мишель Клептон разработали основные моменты художественного решения сериала. Заслуживает внимания организационный подход в реализации телевизионного проекта. Так, каждая группа художников занималась решением отдельных задач. Мишель Клептон, Александр Фордхэм и Хлоя Обри создают костюмы; Райнер Гомбош и Юрий Станоссек, Джо Бауэр и Стив Кульбак – визуальные спецэффекты. Скрупулезность в работе каждой группы во многом обеспечила успех фильма.

Насыщенность и объемы работы художников и специалистов поражают. Компания Pixomondo, отвечающая за разработку визуальных эффектов, для того, чтобы соблюдать график съемок, задействовала 9 своих студий, а для обработки 250 сцен компании Vaked FX и Entity FX. Только во втором сезоне сериала насчитывается более 528 сцен, которые были подвержены компьютерной обработке. Специалисты из Pixomondo выполнили самые сложные сцены, в которых появляются фантастические существа – драконы, а также занимались дорисовкой пейзажей.

Арт-концепт художника-постановщика Кимберли Поп представляет собой прорисовку всего сюжета романа Дж. Мартина, а именно основных сцен, которых в каждом сезоне от 300 и более. Здесь проявился не только яркий талант художницы, но и не знающие границ воображение и фантазия. Если мы посмотрим все зарисовки, созданные Кимберли Поп, то заметим, что ни в одном случае она не повторяется, всегда оригинальна и даже изысканна. Надо отдать должное режиссерам и продюсерам, которые не ограничивали творческую свободу постановщика, что дало поразительные результаты.

Дж. Мартин пишет скорее историческую, чем фантастическую эпопею, события которой происходят в огромном мире в некое время. Он не придерживается исторических параллелей с реальностью, и этому принципу далее следует художница. В ее визуальной истории нельзя точно определить место и время действия, хотя ассоциативно мы находим здесь отзвуки средневековья и Возрождения.

Действие фильма происходит в семи королевствах, каждое из которых живет собственной жизнью и имеет свои традиции. Кимберли Поп придает индивидуальность каждому королевству. В ее интерпретации Королевская гавань (столица семи королевств) блистательна и по-имперски величественна, трагически воспринимаются суровые развалины замка Харренхолла, поражает воображение уносящийся в небеса замок Орлиное гнездо.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ



Ил. 1. Орлиное гнездо

Винтерфелл – родовой замок семьи Старков, рисуемый кистью художницы, сразу заявляет о том, что здесь живут сильные, благородные люди, коими и являются Старки.



Ил. 2. Винтерфелл

Из изящных линий восточных арабесков возникают картины Кварта, на узких улочках которого притаились предательство и смерть.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ



Ил. 3. Кварт

Особенно впечатляет художественное решение замка Драконий Камень – неприступной королевской цитадели, ставшей для короля Станиса последним оплотом. Художница будоражит наше воображение, когда в лунном свете возникает очертание дракона, опустившегося на край скалы.



Ил. 4. Драконий Камень

Вместе с тем, как Кимберли Поп прорисовала замки, крепости, города семи королевств, она разработала все внутренние интерьеры и их детали, свободно варьируя различные стили и эпохи.

Дизайнеры интерьеров, воплотившие замысел главного художника-постановщика, создали совершенно оригинальные вещи и мебель, высокохудожественные и отличающиеся собственным стилем, хотя при этом расставлены и исторические акценты. Веранды украшены большими фарфоровыми вазами, в легких креслах, напоминающих эпоху Возрождения, расположились Тирион и Джейме, тяжелая мебель столовой лорда Тайвина достойна благородного общества, и многие другие детали заполняют пространство фильма.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ



Ил. 5



Ил. 6

Один из посетителей форума, где зрители обсуждают все моменты, связанные с «Игрой престолов», высказал свои впечатления о фильме: «Хочу сказать огромное спасибо всей команде, которая была занята в съемках этого сериала. Честно. Огромное. Господа, я аплодирую вам стоя! Это, пожалуй, один из немногих моментов, когда книжная киноадаптация выглядит настолько слаженной, идеально подогнанной под рамки сериала, прекрасно рассчитанной на сорокаминутные эпизоды, что придираяться к мелочам было бы попросту излишним снобизмом» [2].

На страницах New York Post критики, рассуждая о сериале, отмечают: «...режиссура, игра актеров и невероятные декорации являются столь же захватывающими дух, как масштабы сериала» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Новый художник-постановщик Игры престолов – Дебора Райли [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://7kingdoms.ru/2012/got2-won-6-emmys/>
2. Игра престолов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kinopoisk.ru/film/464963/>
3. «Игра престолов»: отзывы авторитетных критиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://afisha.tochka.net/15391-igra-prestolov-otzyvy-avtoritetnykh-kritikov/>

СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

УДК 741

*П. Н. Борисенко,
г. Луганск*

КОМПОЗИЦИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

Рисунок в институте культуры должен быть базовой дисциплиной, выполняющей ряд функций, без существования которых в наше время невозможно формирование полноценного специалиста: художника, компьютерного графика, модельера одежды, дизайнера.

Главная и конечная цель обучения рисунку заключается в том, чтобы развить общую художественную культуру, понимание и умение изображать человека, формы и пространство, окружающую среду с натуры и по воображению, выработать умение свободно выражать свою мысль графическими средствами. В связи с этим целью нашей работы является определить значение композиции рисунка в учебном процессе по подготовке художников всех специальностей. В основу рисунка должно быть положено изучение теории изобразительной грамоты. Изображать – значит рассуждать, важно научиться мыслить линией, формой, образами. Для успешного овладения рисунком необходимо хорошо натренированное зрение, которое позволит целено смотреть на природу, точно определять пропорции, замечать тончайшие градации светотени, чувствовать и передавать объём и пространство на плоскости; надо иметь натренированную руку. Всё это возможно приобрести в системе упражнений рисунком как на академических занятиях, так и самостоятельно.

При выполнении рисунков особенно строго должна соблюдаться методическая последовательность работы. Весь ход работы следует разбить на этапы, которые бы имели последовательно поставленные цели. Рассмотрим пять основных этапов.

1 этап. Предварительный анализ объема изображения. Сначала нужно рассмотреть изображаемый объект с разных сторон и выбрать наиболее интересную и выгодную точку зрения по виду и выявлению формы, а также по характеризующему ее освещению. Это во многом определяет выбор материалов, размер работы, а также учебные цели по освоению техники рисунка.

2 этап. Размещение изображения на листе. С этого этапа начинается выполнение рисунка. Важно расположить изображение так, чтобы весь лист «работал» на лучшую и более выразительную передачу природы. Для первых

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

рисунков рациональнее всего использовать прямоугольный стандартный формат листа. Если изображаемый объект в вертикальном направлении в целом имеет большую протяженность, чем в горизонтальном, то лист бумаги целесообразно располагать длинной стороной также в этом направлении.

Изображение предмета относительно листа бумаги не должно быть слишком маленьким или слишком крупным. Его также не следует смещать в какую-либо сторону. Правильно скомпонованный на листе бумаги рисунок должен занимать примерно его среднюю часть. В каждом отдельном случае требуется своя композиция. Для каждого отдельного случая нужно найти размер и формат листа, соотношение между изображаемыми предметами и всей площадью изобразительной поверхности, между изображением и полями листа бумаги.

Композиция в изобразительном искусстве означает составление и расположение элементов, фигур и частей картины. Отдельные элементы композиции должны быть связаны между собой, а внимание зрителя сосредоточивается на главном предмете (композиционном центре), которому должно подчиняться все второстепенное.

Выбор композиции учебного рисунка начинают с того, что находят точку зрения, определяют формат бумаги и размещают изображение на листе. Решить композицию рисунка – это значит найти его правильное расположение, наиболее удачное соотношение величины изображения и фона. В хорошо скомпонованном рисунке нельзя ничего изменить и отбросить, не нарушая целостности и равновесия всего изображения.

Для лучшей компоновки учебного рисунка рекомендуется выполнить ряд набросков и эскизов. Размещению изображения на листе бумаги в значительной степени помогает видоискатель, представляющий собой «окно», вырезанное в куске картона или плотной бумаги, стороны которого пропорциональны сторонам листа бумаги, выбранного для рисунка. Держа рамку видоискателя перпендикулярно главному лучу зрения, направленному на изображаемый объект вертикально или горизонтально большей ее стороной, приближая или отдаляя ее, смещая в стороны, вверх и вниз, рисующий выбирает наиболее выгодное композиционное решение. Основное требование, предъявляемое к композиции учебного рисунка, – уравнивание расположения изображаемых предметов на листе. При выборе композиции рисунка надо учитывать также характер окраски изображаемых предметов. Для уравнивания в рисунке темного пятна требуется большее по площади светлое пятно, так как зрительно темное пятно «тяжелее».

3 этап. Конструктивный анализ формы. После решения композиции рисунка переходят к его выполнению. Этот этап работы представляет собой комплекс тесно взаимосвязанных задач. Строя изображение, нужно учитывать

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

конструкцию и характер формы, ее пропорции и перспективные изменения, наблюдаемые с выбранной точки зрения. Вначале легкими линиями, чтобы их можно было исправлять, намечается обобщенный, в виде заготовки, контур изображаемого объекта. Затем надо возможно точнее наметить пропорции основных крупных частей и членений натуры. Постепенно уточняя первоначальные контуры предметов, особенно внимательно нужно проверить перспективное изображение основных предметов: не находят ли они друг на друга, нет ли взаимного пересечения формы одного предмета с формой другого. Для этой цели полезно посмотреть на объект сверху и уяснить, как расположены предметы, какие между ними расстояния. Чтобы избежать ошибок в построении предметов на рисунке, нужно прорисовать их «насквозь», как бы видя их прозрачными. Следя в процессе рисования за правильностью изображения формы предметов, перспективного построения, нельзя прекращать работу по уточнению их пропорций. При этом нужно выдерживать принцип: вначале следует уточнить отношение крупных частей, затем – составных, мелких деталей.

4 этап. Выявление объема предметов при помощи светотени. Вначале следует определить самое светлое и самое темное места в натуре. Необходимо проследить направление световых лучей, а также то, как они падают на поверхность предметов натуры. Проследить, где находятся тени собственные, тени падающие, света и легко наметить границы их на рисунке. В первую очередь легким тоном нужно отметить все падающие тени без каких-либо градаций. После этого также равномерно, но более светлым тоном, отметить на предметах тени собственные. Этим учитываются закономерности светотени: падающие тени, особенно там, где они короче, всегда темнее, чем тень на самом предмете. Первая прокладка теней очень важна для тонового рисунка. Тени создают впечатление воздушной среды намеченного рисунка. Тени позволяют более точно сравнивать пропорции предметов на изображении с пропорциями предметов натуры. Происходит это потому, что условия сравнения рисунка и натуры сближаются, так как рисунок благодаря светотени приобретает пространственную иллюзорность. Появились возможности сравнивать изображаемые предметы в пространственных светотеневых отношениях, так как на рисунке стали видны масса каждого предмета и его относительное расположение в пространстве. Точность соотнесения величин натуры и изображения в значительной степени возросла. Поэтому проверка и уточнение пропорций в этот момент необходима. Этому благоприятствует и само состояние рисунка. Незначительное число легких линий, штрихов, легкий тон – все это позволяет сделать исправления на данной стадии работы с большей легкостью, чем позднее, когда для достижения точности изображения нужно будет переделывать уже завершенные части рисунка. В указанный период

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

работы следует проверять пропорции предметов на рисунке путем сравнения соотношения величин и конфигурации светлых и темных пятен рисунка и натуры. Применяя технику штриха и используя сведения о закономерностях светотени, приступают к выявлению формы и объема предметов на рисунке. Штрихами, идущими по форме предметов, усиливают собственные тени, прокладывают полутени и падающие тени так, чтобы светотеневые отношения рисунка правильно отражали соответственные отношения натуры.

5 этап. Обобщение и завершение работы. Указанный этап предполагает проработку деталей переднего плана, приведение рисунка к целостности – уточнению тональных отношений. В завершающий этап рисования следует осуществлять проработку деталей формы, главным образом переднего плана. Работая над деталями, не следует упускать из виду весь рисунок. Внимательно наблюдая за всеми оттенками и переходами светотени, не надо забывать об общей тональности рисунка. При проработке деталей может появиться пестрота, т. е. несколько равнозначных, одинаковых по силе тона мест рисунка или, наоборот, сильно прорисованные детали. Такие погрешности не способствуют целостности изображения.

На этом этапе полезно сравнивать общее тоновое состояние, впечатление от рисунка и натуры. Для этого нужно отходить от рисунка на 1,5 – 2 м и с этого расстояния, охватив взглядом рисунок и натуру, сравнивать их тональные отношения. Сравнивая на рисунке тональные отношения, следует обратить внимание на то, чтобы рефлексы не были слишком яркими и «не спорили» с освещенными поверхностями предметов, так как они не могут быть светлее даже полутеней. Нужно также уточнить местоположение и рисунок бликов, не надо увеличивать их по размеру. В противном случае блики будут смотреться на рисунке белыми заплатами или наклейками. Посмотрев на все сразу, нужно сравнить: какие предметы по тону светлее, какие темнее; какие расположены ближе, какие дальше. Если нужно уточнить на рисунке по отношению к светлым предметам более темные предметы, то равномерными и длинными штрихами покрывают весь предмет, и свет и тени. Таким образом «гасят» его светлоту, сохраняя по возможности контраст между светом и тенью. Если же нужно на рисунке «отдалить» в глубину какой-либо предмет, то, вспомнив закономерности светотени, мы должны убавить его освещенность и контрасты между светом и тенью. Следовательно, на удаленных предметах среднего и дальнего планов нужно соответственно «пригасить» только свет и, может быть, ослабить по тону тень. Чтобы зрительно выдвинуть на рисунке предметы переднего плана, нужно добиться на них наибольшего контраста света и тени.

Главная и конечная цель обучения рисунку заключается в том, чтобы развить общую художественную культуру, понимание и умение изображать человека, формы и пространство, окружающую среду с натуры и по

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

воображению, выработать умение свободно выражать свою мысль графическими средствами.

УДК 79.01.09

*Т. В. Возная,
г. Донецк*

МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОЗНАКОМЛЕНИЯ С ТВОРЧЕСТВОМ ДОНЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ

*Всегда требуют, чтобы искусство
было понятным, но никогда не требуют
приспособить свою голову к пониманию
искусства.*

Казимир Малевич

Сегодня в условиях утраты и трансформации многих нравственно-культурных ценностей необходимость и значимость формирования художественного восприятия у студентов резко возрастает. Глубокое осмысление произведений искусства с его помощью создает благоприятную основу для овладения духовным богатством прошлого, их ориентировки в современном искусстве, осознания его художественной ценности, воспитания и развития художественного вкуса.

По меткому определению одного из исследователей феномена художественного восприятия А. Н. Леонтьева: «...обогащаясь смысловым опытом в процессе общения с искусством, человек формирует у себя новые формы отношения к действительности, делающие его взаимодействие с миром более гибким, осмысленным» [1, с. 64].

Большинство знаний о мире мы получаем благодаря зрению. «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» – в этой поговорке точно определено значение зрительного восприятия мира. В связи с этим огромную роль в формировании художественного восприятия играет изобразительное искусство. Именно оно воссоздает зрительно воспринимаемый мир, определяет его эстетические особенности. Оно может передавать ощущения живой действительности, и не только запечатлевать внешнее сходство, но и раскрывать смысл изображаемого, все цветное и пластическое богатство мира. Оно также может раскрыть характер, внутреннюю сущность человека, неповторимую красоту и многообразие природы.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Восприятие произведений изобразительного искусства происходит на многих уровнях. Это прежде всего индивидуальная творческая деятельность, труд души, доступный для человека, обладающего определенной культурой, отличающегося определенным развитием личностных качеств и характером мышления. Лишь тогда этот труд строит и самого человека, развивает его самосознание, его взаимоотношения с другими людьми.

В современной методологической литературе по изобразительному искусству достаточно успешно и полно исследуется проблема художественного восприятия произведений искусств. Так, М. П. Якобсон в книге «Психология художественного восприятия» отмечает, что «художественное восприятие – это целенаправленное психическое воздействие с чувственным познанием, связанное как со сложными процессами ощущений, осмысления, анализа, так и со сложными процессами синтеза различных впечатлений, которое мы получаем от произведений изобразительного искусства...» [3, с. 54]. В свою очередь Н. В. Мороз в статье «Восприятие искусства как основа формирования художественной культуры» считает, что «художественное восприятие – это эмоционально окрашенное восприятие произведений искусства, необходимым элементом которого является эстетическая оценка» [2, с. 81].

Существует также мнение, что художественное восприятие – это особый процесс взаимодействия зрителя и автора картины, их общение или даже спор. Оно имеет два этапа воздействия на зрителя – первичный и вторичный. Таким образом, даже такой краткий анализ определений художественного восприятия показывает, что художественное восприятие представляет единство познания и оценки, оно носит глубоко личностный характер, приобретает форму эстетического переживания и сопровождается формированием эстетических чувств. Художественное восприятие, в отличие от обычного, чувственного, обладает рядом специфических особенностей:

1. Восприятие произведений изобразительного искусства требует сознательной психологической активности со стороны субъекта восприятия, т. е. терпеливого вхождения в объект восприятия.
2. Художественное восприятие есть единство субъективного и объективного, т. е. при восприятии объективно существующего содержания художественного произведения у зрителя одновременно возникает свой собственный субъективный образ.
3. Восприятие искусства многослойно, ибо в одном произведении искусства может быть сконцентрировано великое множество идей, явлений, событий, предметов окружающего мира.

Многие исследователи феномена художественного восприятия выделяют три уровня восприятия произведений искусства.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

1. На первом усваивается только сюжетная сторона произведений, т. е. только то, ЧТО изображено, а не КАК изображено.
2. На втором интерес вызывает уже не только содержание и смысл произведения, но и те выразительные средства, с помощью которых они представлены в нем.
3. И лишь на третьем уровне художественное восприятие перерастает в целостное художественное видение.

Навыки художественного восприятия включают в себя также сравнение, сопоставление и понимание воспринимаемых сторон и качеств наблюдаемых произведений искусства. Опыт показывает, что только целенаправленное руководство процессом художественного восприятия, правильная организация этого процесса преподавателем, как на уроках «Истории искусств», так и во внеурочное время, помогает студентам глубже понимать и чувствовать произведения изобразительного искусства, ориентироваться в различных направлениях и стилях, отличать высокохудожественное произведение от посредственного.

В процессе моей педагогической практики накоплена определенная методика работы в этом направлении. Самым важным моментом работы в этом направлении я считаю создание образовательного пространства колледж – музей – АРТ-ГАЛЕРЕЯ, поскольку именно здесь у студентов формируются навыки художественного восприятия путем приближения их к художественным подлинникам классического искусства. Немаловажную роль в развитии художественного восприятия мира, на мой взгляд, играет и творчество нашего Донецкого союза художников, история которого насчитывает более полувека. В сюжетных композициях, портретах, пейзажах, монументальной живописи и скульптуре, созданных художниками разных поколений, отражены и история нашего края, и его сегодняшней день, а главное – его люди: шахтеры, металлурги, строители, представители славной интеллигенции Донбасса.

Своими произведениями художники стремятся достучаться до сердец людей, показать красоту нашей малой родины. Благодаря их произведениям у студентов не только развивается и совершенствуется художественное восприятие, формируется представление о красоте и понятие формы и цвета, но и воспитывается любовь к родному краю, его природе и людям. С этими храмами искусства и нашими художниками нас связывает давнее творческое сотрудничество. Студенты нашего колледжа постоянные посетители и участники открытий многих экспозиций в них, поскольку я считаю, что одним из действенных методов развития художественного восприятия является метод творческих ассоциаций – образная структурная модель определенного понятия. Преимущество этого метода состоит в том, что структурные элементы любого

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

понятия и явления и взаимосвязи между ними подаются как конкретные зримые образы.

Неоднократно, будучи участниками открытия той или иной выставки наших донецких авторов, мы, используя творческие возможности наших студентов, воссоздавали такие ассоциации, которые бы воссоздали атмосферу и дух того времени. Так, на открытии выставки «Донецк: от Юзовки до сегодняшних дней» в нашем художественном музее с помощью грима и костюмов, танцевального искусства, сценической пластики мы как бы оживили персонажей картин, посвященных нашему городу в разные периоды его развития. Это, на мой взгляд, очень помогает студентам проникнуть в творческий замысел художника и создать свое собственное художественное восприятие той или иной работы художника. Также хотелось отметить еще одну творческую ассоциацию, воссозданную нашими студентами на открытии выставки работ наших художников, посвященных Н. В. Гоголю. С полотен как будто сошел великий писатель, в окружении современников, повествуя участникам выставки о судьбе своих рукописей в эпизоде театрализованного представления, подготовленного студентами нашего училища под руководством преподавателей. К юбилеям наших выдающихся земляков – композитора С. С. Прокофьева и народного художника В. С. Шенделя совместно с нашим художественным музеем мы готовим очередной творческий ассоциативный проект, посвященный серии графических работ «Скифская сюита», написанной по мотивам одноименной работы композитора.

Формированию художественного восприятия произведений изобразительного искусства второго и третьего уровня, когда студенты пытаются проникнуть в смысл картины, определить, какие выразительные средства использовал художник для передачи его, также очень эффективным, на мой взгляд, являются мастер-классы художников, их творческие встречи с нашими студентами, которые они по моей просьбе проводят постоянно на своих персональных выставках. Результатом этой работы являются творческие рецензии-анализы студентов, обязательные после таких встреч. Анализ художественного произведения – теоретическая основа для самостоятельной художественной деятельности студентов, что является еще одной составной частью моей методики работы в развитии художественного восприятия. Позволю себе привести несколько таких примеров.

Рецензия студента группы III режиссерского курса **В. Астапова**. Эпиграфом к своей рецензии он взял слова из известной песни : «...только вижу вдруг – идет мне навстречу то ли девочка, а то ли виденье...» «Анатолий Меланий известен в Донецке своими разнообразнейшими работами в стиле графики, скульптуры и в особенности живописи. Кистью автора создано более 900 картин. Я хотел бы рассказать об одной из них – «Я обернулся посмотреть,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

не обернулась ли она...» из серии «Первый снег в городе». На картине изображен широкий заснеженный бульвар, по которому целеустремленно движется некая девушка с красным зонтиком. Слева – застигнутые врасплох снегопадом молодые, еще зеленые деревья. Справа – двухэтажные песочные дома с застекленными балконами. Этот тротуар знаком мне с детства. Ведь именно по нему я бегал от бабушки к бабушке в городе Макеевке. Картина выполнена маслом, с применением мастихина, чтобы добиться эффекта снежных хлопьев. В картине доминируют светлые, выбеленные тона, что соответствуют зимнему настроению. И в центре этой заснеженной картины – яркий акцент – девушка с красным зонтом. Автор как бы намекает им, что девушка стремится догнать одинокую фигуру вдаль. В целом же картина производит приятное впечатление неожиданного чуда, потерянной встречи и желания наверстать упущенное».

Весьма интересным представляются рецензии студенток группы I курса хореографов на одну и ту же картину нашего художника Геннадия Грибова – «А вот и зима. Первые снежинки». Рецензия студентки *А. Бельдий* написана в стихах.

Любви не страшны ни вьюги, ни метели,
Ни снег, ни ветер, ни мороз.
Любовь жива, что б вьюги бы ни пели.
Она цветет здесь, так же как и среди роз.
И тот, кто очень нужен,
Согреет вас в один из вечеров.
И вы забудете о стуже,
А с вами будет лишь одна любовь.

А вот студентка *А. Кирилюк* свою рецензию написала в прозе: «На этой картине автор изобразил красоту первого снега. На мой взгляд, ему это удалось с помощью главной героини его полотна – прекрасной девушки, которая получает искреннее удовольствие от прекрасного танца первых снежинок, которых фантазия художника представила в виде изящных балеренок, что мне безумно понравилось. Колорит картины – нежный, прозрачный и такой же изящный, как снежинки-балеринки, привел меня в сильнейший восторг. С нетерпением жду нашего следующего похода в АРТ-ГАЛЕРЕЮ».

Два разных восприятия одной и той же картины на выставке донецких художников с поэтическим названием «Снежные узоры» в нашей Донецкой АРТ-ГАЛЕРЕЕ породили такие интересные эстетические оценки.

Всегда с удовольствием жду этих результатов общения наших студентов с прекрасным, которое так способствует творческому развитию личности, в чем нас убеждают эти работы студентов. Традиционным стал конкурс на лучшую работу в этом направлении. Лучшие рецензии студентов хранятся в кабинете

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«Истории искусства», объединяются в специальную подборку на сайте училища в рубрике «Новости культуры и искусства». Они также подтверждают наиболее близкое мне теоретическое определение феномена художественного восприятия, которое гласит, что «это эмоционально окрашенное восприятие произведений искусства, необходимым элементом которого является эстетическая оценка» [Цит. по: 1, с. 87]. Опыт показывает, что такая осознанная, «сотворческая» деятельность становится возможной не только в процессе постоянного контакта студентов с искусством, как в стенах колледжа, так и в залах музеев, картинных галерей, персональных выставок наших художников, но и благодаря постоянной работе над их анализом под руководством педагога. Ибо, по меткому замечанию С. П. Коненкова, «произведениями изобразительного искусства человек живет не только в залах картинных галерей и музеев. Как важен молчаливый разговор и наедине собой, когда полотна и статуи оживают в сердце. Надо только не закрывать перед собой дверь в храм красоты, не обкрадывать себя, а постоянно тренировать свой вкус...» [Там же, с. 39].

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии / А. Н. Леонтьев. – М. : Просвещение, 1983. – 511 с.
2. Мороз Н. В. Восприятие искусства как основа формирования художественной культуры / Н. В. Мороз. – М. : Академия, 2006. – С. 81.
3. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – Л. : Искусство, 1964. – 87 с.

УДК 791.43.049.1.067

*А. Н. Головенко,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН ДЕТЯМ 6 – 8 ЛЕТ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Данная статья написана на основе обобщения моего многолетнего опыта работы в школе искусств и посвящена проблемам обучения живописи в начальном звене художественного отделения школы искусств, развития художественного воображения детей, поиску методов обучения, активизирующих детское творчество. Основопологающим принципом для ее создания были наблюдения, базирующиеся на детской физиологии и возрастной психологии.

Прежде чем говорить об особенностях работы с детьми 6 – 8 лет, необходимо сказать о том, каких результатов хочет добиться педагог от общения

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

и проведения занятий по изобразительной деятельности с детьми такого возраста. Именно от общения, а не обучения или воспитания. Самое главное – мы должны заинтересовать детей этим видом деятельности, научить их наблюдать за внешним миром и отражать свои наблюдения в рисунках. Самое приятное в нашей работе – это подтверждение правильности выбранного пути общения с детьми, когда приходят родители и говорят, что их ребенок постоянно что-то рисует дома, чего раньше никогда не делал.

На первых занятиях открывается дверь, и класс заполняют 15, а иногда и больше, испуганных малышей и столько же взволнованных родителей. Им страшно. Малышам страшно от осознания того, что предстоит остаться наедине с новым человеком в новой для них обстановке. Родителям страшно оставить детей одних на попечение неизвестного человека.

Первое занятие с малышами очень важное и, пожалуй, одно из знаковых для них. Поэтому первое занятие – это спектакль одного актера – преподавателя. И как только за родителями закроется дверь (а они будут стоять за дверью и прислушиваться, не плачет ли их ребенок, не обижают ли его), все происходящее на первом занятии должно быть исполнено на языке детей, от чистого сердца – дети очень чувствительны к фальши – и в очень быстром темпе. Темп работы задается именно на первом занятии. С первой секунды преподаватель – «волшебник» и обязан держать в поле зрения каждого малыша, чтобы в любую минуту прийти на помощь.

Первое занятие – знакомство. Педагог должен снять нервное напряжение у детей. Детям можно предложить путешествие в неизведанный мир сказки, где есть три волшебных палочки – три кисти. С их помощью мы будем творить чудеса: самая большая – показываем детям и ждем, когда они найдут и покажут вам предлагаемую кисть, средняя – демонстрируем и ждем, когда они найдут ее и покажут вам, и самая маленькая – демонстрируем и ждем результата поиска. Это очень важно, от этого будет в дальнейшем зависеть качество рисунков.

В сказке есть три главных краски (королевы), они могут совершать всякие чудеса (показываем красную – так, чтобы все видели и нашли, – синюю, желтую). У них есть помощники (белая и черная). В процессе работы обращаем внимание на то, как дети держат кисть, поправляем, контролируем количество краски и воды и рисуем сказочное синее небо – грунтуем весь лист, постоянно контролируя темп, чтобы дети одновременно закончили эту стадию работы. Хвалим всех детей – у них получилось красивое сказочное небо! – ребята с первого мазка должны почувствовать успешность своей деятельности. Показываем приемы промывания кисти, затем протираем – это тоже важно – и набираем белой краски; постоянно контролируем количество краски на кисти. В нашем волшебном небе поплыли волшебные облака – у них разные формы, какие кому нравятся – большие, маленькие, круглые, вытянутые и т. п. Одно облако

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

обязательно должно быть достаточно крупным, на нем в дальнейшем появится солнце. Дети уже устали, их внимание начинает ослабевать, но перерыв по технологическим особенностям можно сделать чуть позже. Вдруг наши волшебные краски решили поиграть; белую краску смываем, кисть протираем, набираем желтую краску (показываем банку, ждем, когда все найдут), набираем на кисть – работаем в нижней части листа, рисуем волшебную поляну – поверх синей краски (она еще не просохла), и чудо – трава стала зеленой! Кисть промываем, вытираем, кладем отдохнуть на парту. Самое время отвлечься, можно поменять воду в стаканчиках.

За это время просохло небо. Сказка продолжается. На небосклоне появляется сказочное солнце. Берем среднюю кисть (показываю, жду, когда найдут), намочили, капельку убрали о край стаканчика, набираем желтой краски, рисуем круг. Многие кричат, что не умеют рисовать круг, уточняю: посмотрите, как это делаю я. Солнце нужно нарисовать на облаке, иначе оно будет зеленым. Последний элемент рисунка - одуванчики на лугу. Торцом кисточки ставим желтые точки на зеленой поверхности.

Итог – полный восторг не столько у детей, сколько у родителей. Сразу вопросы: Вы помогли?

Да, вставляла в руку кисти, вместе с детской рукой опускала кисть в стаканчик, промывала, показывала, как вытирать кисть, как набирать краску, сколько набирать краски, вела руку ребенка вместе с кистью по листу, но не более того – ребенок должен получить свой опыт работы.

Был задан высокий темп работы. Дети устали, но они рады, что здесь не страшно, что все получилось, что их похвалили.

Самое первое занятие самое главное. Преподаватель должен завоевать доверие детей, и если это получилось, дети будут ходить к нему на занятия с удовольствием.

К 6 – 8 годам дети уже знакомы с конструктивными и изобразительными материалами. Они имеют некоторые навыки пользования ими, делают простые постройки, начинают владеть карандашом, кистью, ориентируются на листе бумаги, проявляют устойчивое желание изобразить то, что видят в окружающей действительности.

Обучение детей начинается с их знакомства с окружающими предметами и явлениями, умения наблюдать окружающее; целенаправленно рассматривать, обследовать предметы; знакомства с многообразием форм, созданных природой и руками человека, вследствие чего развивается образное видение мира.

Обучая рисованию детей младшего возраста, необходимо организовывать рассматривание предметов перед занятием и непосредственно на занятии с целью уточнить представления о данных предметах, вызвать к ним интерес,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

желание перенести в рисовании воспринимаемые образы на бумагу и другие художественные материалы.

Следующим этапом обучения является формирование навыков в рисунке и живописи в изобразительной и конструктивной деятельности. Рисуя красками, ученик знакомится с многообразием способов изображения предметов и явлений в разном материале, т. е. введение в мир условных и графических образов в рисунке и живописи.

Показ различных способов рисования изображений приобретает у 8-летних детей большее значение, чем у младших. Рисуя в этом возрасте, дети способны замечать некоторые признаки предмета: цвет, общую форму, различать его части и детали, и у них возникает желание передать это в рисунке. Но развитие зрительного восприятия несколько опережает развитие специальной умелости руки. Поэтому, обучаясь рисунку и живописи, ребенок очень нуждается в наглядном показе способов изображения, в процессе которого у него формируются представления о графических и пластичных условных образах. Воспроизводя эти способы по памяти или повторяя по несколько раз вслед за показом учителя, дети упражняют руку и глаз, в результате чего у них развиваются формообразующие движения в рисовании, совершенствуется зрительно-двигательная координация.

Обучаясь в школе искусств изобразительному творчеству, дети проявляют все больший интерес к результатам своей деятельности. Признание окружающими образа, созданного ребенком, является эффективным воспитательным моментом. Дети удивляются и восхищаются своими изображениями и ждут от товарищей и педагога такого же любования. Критические замечания нередко воспринимаются ими с обидой и не дают положительных результатов. Однако самостоятельно они не могут находить и исправлять свои ошибки. Поэтому задача педагога – создавать такие ситуации, в которых ребенок наглядно убеждался бы в правильности выполненного задания. Например, в рисунке и живописи можно предложить ребенку отнести нарисованный им предмет на специально подготовленное место и поставить в таком положении, в каком ему хочется. Если рисунок помнется или порвется, то ребенок наглядно убедится в небрежности выполненной работы и постарается устранить недочеты.

Формированию у детей оценочного отношения к результатам рисования способствует организованное рассматривание всех детских работ. С этой целью преподаватель может заранее подготовить место, где будут висеть рисунки. Закончив свой рисунок, ребенок сразу же относит его и вывешивает в указанном педагогом месте. При этом ребенок может сравнить свою работу с другими, придумать рассказ по особенно понравившемуся рисунку.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Преподаватель должен следить за тем, чтобы дети, рассказывая, не ограничивались простым перечислением того, что нарисовано, и не оценивали рисунки только с точки зрения аккуратности выполнения. Необходимо предложить подумать, что делает (делал) изображенный персонаж или что было с нарисованным предметом, куда и зачем его положили и почему нравится именно эта работа. В этом случае дети как бы обыгрывают, оживляют статические элементарные образы, проявляя свое отношение к изображаемому. В процессе обучения у ребенка начинает формироваться устойчивый интерес к предлагаемой тематике в рисунке и живописи, а также формируются устойчивые показатели и объективность в оценке результатов деятельности.

Обучаясь рисунку, живописи и композиции, ребенок младшего школьного возраста получает возможность самостоятельно применять полученные знания на практике, активно упражняться в художественной деятельности, приобретать навыки индивидуальной и совместной работы, получать удовлетворение от ее результатов.

Живопись является основным предметом формирования культуры, художественного вкуса, развития. Важная роль при изучении живописи отводится изучению мировых достижений изобразительного искусства. Для воспитания художественного восприятия учащихся на уроках живописи существенное значение имеет использование приема сравнения при рассматривании произведений живописи и побуждение их к оценке этих произведений, выражение собственного отношения к их достоинствам и недостаткам. Постановка простейших вопросов, направленных на выяснение того, что детям нравится в том или ином произведении, какая картина лучше, обостряет их восприятие и побуждает к оценочным суждениям. В ходе обучения проводится анализ и сравнительная характеристика произведений изобразительного искусства, что позволяет развить процесс творческого мышления.

Рисуя с натуры натюрморт или составляя творческую композицию пейзажа, учащиеся выражают свои эстетические переживания с помощью красок. Природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет и окружающая среда создают неисчерпаемую гармонию красок. Воздействие природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, породили в изобразительном искусстве жанр, который называется пейзажем. Соприкосновение с произведениями пейзажной живописи укрепляет дух человека, обогащает его внутренний мир.

Изобразительное искусство не только отражает духовную жизнь человека, но и организует, преображает её, являясь могучим фактором воспитания. Формирование у детей эстетических представлений, понятий и вкусов посредством изобразительного искусства – это весьма сложная педагогическая

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

задача. Важным компонентом эстетического воспитания является приобщение учащихся к художественному творчеству и развитие их способностей.

УДК 741

Б. Я. Клепалов,
г. Донецк

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИВАЮЩЕЙ ПРОГРАММЫ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ»

Сложившаяся на сегодняшний день система гуманитарно-эстетического образования и развития в основном ориентирована на решение *образовательных* задач. Цели, связанные с *развитием* задатков способностей, заложенных в генотипе каждого человека, как правило, декларируются, но не находят реального воплощения в процессе обучения школьников и студентов. В процессе преподавания не учитывается тот факт, что *образование* человека и *развитие* человека – это два разных процесса, взаимосвязанных и взаимообусловленных, но в то же время принципиально отличающихся и не сводимых к друг другу. Образование формируется в основном в результате *воздействия извне*, развитие же, в первую очередь, это результат *роста изнутри*.

Перенос акцента *с образования на развитие* требует существенной перестройки всей системы гуманитарно-эстетического образования. Главным направлением этого процесса является переход от традиционной *репродукционно-аналитической* модели образования к *развивающе-синтетической*.

В рамках этого подхода разработана и концепция развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности», которая может быть представлена следующим образом:

Эстетическое «измерение» мира – это *наиболее творческая* и одновременно *наиболее комфортная* зона жизнедеятельности человека, охватывающая все стороны его повседневного бытия. И поэтому *именно здесь* возможно достижение эффективных результатов в развитии творческих способностей человека и формирования в нем позитивного и целостного отношения к миру.

Эстетическое «измерение» мира охватывает две основные сферы бытия:

а) *мир природы;*

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

б) *мир культуры*, охватывающий все формы жизнедеятельности человека и формирующий поле его «духовного бытия». Здесь, в первую очередь, необходимо выделить:

– *мир предметов и предметной деятельности человека* (во всей системе их взаимосвязи с миром природы);

– *мир человеческих отношений* (во всей их взаимосвязи с миром природы и миром предметной деятельности человека);

– а также специфически специализированную форму эстетической деятельности человека – *художественную культуру* – в ее теснейшей взаимосвязи со всеми вышеуказанными мирами.

Основной задачей развивающей программы «Художественная культура и творческое развитие личности» является *развитие творческих способностей учащихся и студентов в ходе эстетического восприятия, постижения и освоения* ими различных аспектов мира природы, мира предметной деятельности человека, мира художественной культуры и мира человеческих отношений.

Важнейшим моментом этого процесса является осознанная выработка *нестандартных, творческих способов* эстетического восприятия и переживания мира, осмысленное отношение к эстетическому измерению своего собственного бытия. Реализация программы помогает переходу *от стихийно сложившихся и стихийно протекающих* форм «эстетического бытия в мире» *к осознанному, творчески организованному процессу самопознания, самораскрытия и самореализации человека во всех сферах его жизнедеятельности*, с опорой на систему творчески выработанных мотивационных «эстетических доминант».

Программа предполагает отход *от традиционных репродукционно-аналитических методов* образования, воспитания и развития. Она строится на базе *развивающе-синтетических методов, принципиально эвристических*, обеспечивающих значительное усиление творческого потенциала личности.

В основу разработки программы положен *междисциплинарный подход*. Ее успешная реализация возможна только при условии объединения усилий, по крайней мере четырех следующих дисциплин – философии, психологии, культурологии и искусствоведения.

С акцентированием:

- в философии – философско-культурологической и философско-эстетической проблематики;

- в психологии – проблематики творческого развития личности, в первую очередь в сфере эстетической деятельности человека;

- в культурологии – истории культуры, а в ней – более углубленно – истории художественной культуры;

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

- в искусствоведении – комплексного анализа системы изобразительных и выразительных средств различных видов искусства, а также разработка способов творческого восприятия художественных произведений.

Программа строится с учетом развернутости курса (в основных задачах, методике, последовательности построения занятий и т. д.) на «эстетическое бытие» человека. Она направлена на углубленную работу с эстетическим восприятием различных форм жизнедеятельности человека и уже на этой основе – на развитие соответствующих способностей, заложенных в генотипе каждого человека.

Структуру программы можно последовательно разделить на четыре основных блока:

Вводный блок «Гармония созвучий»:

- знакомит с некоторыми общими закономерностями построения художественного образа в различных видах искусств;
- способствует формированию навыков органического восприятия и творческого «сопряжения» произведений различных видов искусства в единое эстетическое целое.

Ознакомительный блок «Резцом и кистью чудотворной»:

- знакомит с жанровой системой различных видов искусств, их основными выразительными и изобразительными средствами;
- способствует формированию нестандартных, творческих способов и методов работы с произведениями различных видов искусств.

Основной блок включает два раздела:

Раздел I «Веками будет согреть сердца» :

- знакомит с основными этапами развития мировой художественной культуры в целом и более углубленно – с историей различных видов искусства;
- формирует способность глубоко и осознанно постигать художественные произведения, вести многоплановый, эстетически содержательный диалог с ними, воспринимать их сквозь «мерцающую призму» соответствующего этапа развития человеческой культуры «просвечивающуюся» в современность;
- вырабатывает навыки творческого, эвристического соединения мира художественной культуры с миром своего повседневного бытия;

Раздел II «По законам красоты»:

- знакомит с основными «эстетическими координатами» мира природы, мира предметной деятельности человека и мира человеческих отношений;
- развивает способность выстраивать творческий, эстетический акцентированный диалог с вышеуказанными мирами.

Завершающий блок включает два раздела:

Раздел I «Художественная культура в зеркале культурологии»:

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

– знакомит с философско-культурологическими подходами к истории художественной культуры;

– способствует выработке мотивационных установок на включение своего «Я» в контекст духовно-эстетических ценностей, выработанных мировой художественной культурой.

Раздел II «Мир мышления и мышление о мире – эстетический ракурс»:

– знакомит с эвристическими методами работы с вербальными средствами, понятийно-категориальным аппаратом и основными принципами философско-эстетического подхода к анализу основных сфер бытия и различных форм жизнедеятельности человека;

– направлен на развитие творческого (и эстетически ориентированного) мышления;

– способствует формированию более глубокого философско-эстетического подхода к постижению, осмыслению и интерпретации человеком окружающего мира и своего собственного бытия в нем.

Поскольку основная часть занятий проводится в тренинговой форме, то для успешного выполнения программы курса необходимым является введение **блока психологического сопровождения занятий**.

Блок психологического сопровождения строится (каждый раз) с учетом особенностей формирования группы и корректируется в зависимости от темпов, характера и хода освоения материала учащимися школ и студентами высших учебных заведений.

Акцентированное и творчески осознанное постижение «эстетических координат» человеческого бытия в мире открывает действительные возможности для решения тех задач, которые ставит развивающе-синтетическая модель. *Именно в этой сфере, на наш взгляд, можно достаточно быстро и эффективно «запускать» мощный процесс духовного роста и развития способностей человека в рамках уже существующей системы школьного и высшего образования.* Во всяком случае, апробирование отдельных разделов программы в работе с учащимися школ, студентами высших учебных заведений, преподавателями школ и вузов это подтверждает. Опора на развивающе-синтетическую модель дает возможность сблизить поток восходящего творческого развития человека с реальным содержанием его повседневной жизни. В рамках этого процесса человек не только получает возможность по-настоящему осмыслить важнейший принцип человеческого бытия – *«Жизнь есть творчество»*, но и найти способы «внедрения» этого принципа в реальный процесс своей жизнедеятельности. Поэтому основное содержание разработанной программы нацелено на *развитие* у учащегося и студента *способности органично вносить творческое, эстетически акцентированное начало в свою*

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

повседневную жизнь и тем самым соединять ткань своего каждодневного бытия с формированием сознания, «размыкающегося в бесконечность».

УДК 378.147:76.02

*А. В. Лукавецкая-Радченко,
г. Луганск*

ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПО ПРЕДМЕТУ «ГРАФИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ»

Самостоятельная работа студентов – одна из важнейших форм обучения, содержание которой определяется учебной программой дисциплины с ориентацией на требования образовательно-квалификационной характеристики специалиста. Это четко спланированная работа студентов, выполняемая при методическом руководстве преподавателя, но без его непосредственного участия. Такая работа предполагает ориентацию на активные методы овладения знаниями, выработку умений и навыков видеть смысл и цель работы, организовывать собственное самообразование, способность по-новому подходить к решению поставленных задач.

Самостоятельная работа развивает в студенте творческую инициативу, активность и самостоятельность художественного и образного мышления, что особенно важно для будущих художников. От того, как подготовлен студент к самостоятельной работе, во многом зависит успех обучения и формирования его как будущего специалиста.

Самостоятельная работа содействует выявлению познавательной и мыслительной активности студентов, стимулирует развитие творческих способностей, предоставляет уникальную возможность для самореализации отдельного студента как творческой, мыслящей, всесторонне развитой личности, что является первоочередной задачей прежде всего для студентов творческих вузов.

Дисциплине «Графические техники» на отделении изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского отводится 180 часов. На самостоятельную работу по предмету предусмотрено 76 часов. Таким образом, самостоятельной работе уделяется особое внимание, что, на наш взгляд, закономерно: студенты, не имеющие навыков самостоятельной работы, не могут справиться с трудностями, возникшими в процессе аудиторной работы, не могут быстро и правильно сделать зарисовку, создать композицию, а впоследствии – гравюру. Тем более, что многие задания непосредственно предполагают тщательную подготовку

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

(работа с материалами, эскизы и т. д.). Следовательно, самостоятельная работа необходима для более качественной подготовки к аудиторным занятиям, для полноценного осознания поставленных на занятиях задач и их успешной реализации в дальнейшем.

Самостоятельная работа даёт положительные результаты только тогда, когда она является целенаправленной, систематической и планомерной. Для этого разработан целый ряд заданий для самостоятельной работы по предмету, предусматривающий рекомендации для выполнения заданий, которые позволяют студентам более качественно подготовиться к их выполнению.

На отделении существуют две формы самостоятельной работы: аудиторная и внеаудиторная; эти виды самостоятельной работы взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Аудиторная самостоятельная работа проводится под контролем преподавателя. Важнейшая ее составляющая – консультация преподавателя, т. е. беседа, основной целью которой является разъяснение задания, обсуждение основных аспектов его выполнения с учетом индивидуальных особенностей студента, совместный поиск путей наиболее успешной реализации поставленных задач и т. д. Именно на этом этапе осуществляется педагогическая поддержка студента со стороны преподавателя, оказывается помощь в подборе оптимальной методики изучения материала, рекомендуется необходимая литература. При этом возникает своеобразный творческий диалог: студент – преподаватель. Самостоятельная работа протекает под руководством преподавателя в форме делового взаимодействия, когда студент получает указания, рекомендации преподавателя об организации самостоятельной деятельности. Преподаватель выполняет функцию управления через учёт, контроль и коррекцию ошибочных действий. Вот почему так важно, чтобы, готовясь к практической деятельности, студент ещё в колледже научился работать самостоятельно, адекватно оценивал свои способности и результаты, умел сотрудничать и прислушиваться к рекомендациям специалистов.

Внеаудиторная самостоятельная работа выполняется студентами в свободное от основных учебных занятий время. Данный тип работы предполагает систематизацию и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений, формирование умений использовать специальную литературу по предмету, развитие познавательных способностей, активности, творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности. В процессе самостоятельной работы студент должен научиться выделять познавательные задачи, выбирать способы их решения, совершенствовать навыки реализации теоретических и практических знаний.

Для успешного осуществления внеаудиторной самостоятельной работы выработан четкий план, включающий в себя определение цели, разработку

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

алгоритма задания или работы, обозначение темы, работу над эскизами, работу с материалами и т. п. В заключение осуществляется контроль усвоенных знаний, приобретенных навыков и оценка выполненной работы.

Например, при выполнении заданий, связанных с использованием техники «Линогравюра», внеаудиторная самостоятельная работа является важнейшим этапом.

Линогравюра относится к технике высокой печати, когда изображение ведется на линолеуме или другой полимерной основе, а затем отпечатывается на листе бумаги. Во время самостоятельной работы перед студентом ставятся следующие задачи:

- ❖ подбор необходимого материала (линолеума) в соответствии с технологическими требованиями;
- ❖ подготовка линолеума, т. е. обработка его наждачной бумагой соответствующей марки (предварительная подготовка необходима, так как чем тоньше и лучше отполирован линолеум, тем более тонкий штрих можно будет получить в оттиске);
- ❖ специальная подготовка обработанной поверхности (поверхность промывают водой, сушат, а затем грунтуют белой гуашью или темперой);
- ❖ процесс подготовки инструментов и т. д.

Важно помнить, что в процессе подготовки инструментов необходим особый подход. Так, резцы необходимо заточить на бруске аккуратно и качественно, контролируя степень и качество затачивания: качественный инструмент – залог успешного выполнения задания.

Следующий этап – создание эскиза – пожалуй, самый ответственный этап работы. Эскиз должен быть хорошо продуманным и проработанным, необходимо четко уяснить, где будет свет, а где – темные места. Здесь нужно проявить умение графически мыслить, переводить объемное изображение «на язык» черного и белого. Эскиз выполняется в размере рисунка.

Заключительный этап задания – перевод композиции на линолеум.

Как видно из описания данного задания, во время внеаудиторной работы студенты должны не только теоретически подготовиться к его выполнению, но и самостоятельно выполнить целый ряд практических заданий, полностью подготовиться к работе в аудитории, что предполагает развитие исследовательских умений, мастерства, творческой инициативы, целесообразного использования материала, собранного в ходе самостоятельных занятий и на практике.

В процессе изучения графических материалов – гравюры на картоне, линогравюры, монотипии и т. д. – студент должен обучаться самодисциплине труда и выработать такие качества, как аккуратность, настойчивость,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

требовательность и т. п. Это важно для того, чтобы заставить его относиться к занятиям серьёзно, более продуктивно решать поставленные задачи, а также выполнять самостоятельные задания в точно определённое время: при отсутствии самодисциплины студент не сможет достичь высоких результатов. Эти принципы сегодня становятся ведущими.

Оценивание учебной деятельности студента преподавателем является одним из самых главных моментов в учебном процессе. Преподаватель анализирует полученные результаты, акцентируя внимание на достоинствах и недостатках выполненной работы, делает выводы, вносит коррективы в учебное задание.

Принцип сознательности и активности самостоятельного учебного труда очень важен в процессе профессионального становления специалиста, так как исключает механическую работу, ориентирует студентов на глубокое понимание и осмысление содержания задания, на свободное владение приобретёнными знаниями. Следовательно, различные виды самостоятельной работы выполняют определенные функции, однако служат единой цели – профессиональному совершенствованию специалистов. Все они одинаково важны в образовательном процессе и строго подчинены учебным целям и задачам.

Таким образом, самостоятельная работа студентов – одна из важнейших составляющих современного образовательного процесса. В контексте изучения дисциплины «Графические техники» задания, выполненные самостоятельно, помогут студентам достичь высокого профессионального уровня и добиться успехов в выполнении курсовых и творческих работ.

УДК 37.75.76.008

*О. А. Луткова,
г. Перевальск*

СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Художественное образование в государствах – ранее участниках Содружества Независимых Государств (СНГ) – это уникальное явление, органично сочетающее традиции и инновации, общечеловеческие и национальные ценности, все виды и жанры искусств и культурной деятельности, а главное – задачи личностного и социального развития. Несмотря на имеющиеся достижения в развитии национальных систем художественного образования, в этих странах под угрозой исчезновения и разрушения оказались

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

многие традиционные художественные практики, неповторимые образцы народного творчества, формы передачи опыта художественной деятельности между поколениями, обеспечивающие сохранение национальных культур. Образование в сфере культуры или художественного образования требует создания принципиально новой концепции развития художественного образования.

В настоящее время осуществляется возрождение государственного, социально-культурного и нравственного наследия Луганской Народной Республики. Важным моментом является тенденция принятия необходимости внедрения компетентностного подхода в процесс обучения. Происходит процесс модернизации системы образования в этом направлении. Это обусловило создание предметных ключевых компетенций.

Главная цель художественного образования – формирование духовной культуры личности, приобщение к общечеловеческим ценностям, овладение культурным наследием.

В современном художественном образовании основными задачами преподавания в художественной школе являются:

- овладение учащимися знаниями элементарных основ реалистического рисунка, формирование навыков рисования с натуры, по памяти, по представлению, ознакомление с особенностями работы на практике в области декоративно-прикладного искусства, лепки и аппликации;

- развитие у детей изобразительных способностей, художественного вкуса, творческого воображения, пространственного мышления, эстетического чувства и понимания прекрасного, воспитание интереса и любви к искусству, любви к традициям своего народа и мировой культуры;

- обеспечение целостного восприятия мира младшими школьниками, формирование системных знаний, соответствующих современному уровню образования, формирование ценностных ориентаций школьников на основе демократических идей;

- воспитание нравственных качеств личности школьника, обеспечивающих успех познания материальных и духовных ценностей, способности сохранять и развивать традиции в культуре, искусстве, возрождать всё ценное, что имеется в родном крае, в родном Отечестве [1, с. 4].

Практика без теории, как и теория, не подкрепленная практикой, – бездарная трата времени. Основываясь на этом, можно говорить о приобретении практических навыков учащегося художественной школы на уроках.

На первом уровне начальной целью обучения является различение. Ученик различает объекты, которые изучались, либо их символичные изображения, когда их предлагают ему в готовом виде. Он может механически воспроизвести полученную информацию, это свидетельствует о том, что он достиг второй цели

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

учебной деятельности – запоминания.

Этапы усвоения знаний на втором уровне обучения называются «смысловой» или «преобразующий». Смысловой этап означает усвоение знаний, которые позволяют выполнять практические задания по ранее усвоенным образцам. Ученик способен использовать знания и умения в новой, изменившейся ситуации. Таким образом, преобразующий этап можно считать промежуточным между вторым и третьим уровнями обучения.

Третий уровень обучения определяется как «творческий» или «продвинутый». Именно на этом уровне необходимо работать преподавателям школы, чтобы обеспечить эффективную профессиональную и личностную подготовку будущей профессиональной деятельности учащегося.

На уроках композиции, живописи, декоративно-прикладного искусства деятельность преподавателя должна иметь системно-моделирующий характер, т. е. он учит ребёнка создавать новые образы и объекты на основе различных примеров ранее усвоенных или увиденных образов. Или, отталкиваясь от прошлых образов, создать совершенно новый. На этом уровне учебная цель может быть определена как формирование у ученика умения самостоятельно осмысливать объекты познания, т. е. самостоятельно конструировать алгоритмы для установления существенных связей и взаимозависимостей. Самостоятельное осмысление предусматривает создание собственных оригинальных комбинаций мыслительных действий для поиска средств достижения цели или даже создание собственных творческих работ.

На творческом уровне обучения ученик составляет собственный алгоритм действий для познания объектов действительности, удостоверяющий его способность переносить в новую для себя (нестандартную) ситуацию приобретенный в процессе обучения опыт осмысления и использовать полученные знания.

Например, рисование на темы. Рисование на темы – рисование композиции на темы окружающей жизни, иллюстрирование сюжетов литературных произведений, которое ведётся по памяти на основе целенаправленных наблюдений, сопровождается на практике выполнением набросков и зарисовок с натуры. [2, с. 5]. В процессе рисования на темы совершенствуются и закрепляются навыки грамотного изображения пропорций, конструктивного строения, объёма, пространственного положения, освещённости, цвета предметов. Важное значение приобретает выработка у учащихся умения выразительно выполнять рисунки.

Рисование с натуры (рисунок, живопись) на практике включает в себя рисование по памяти и по представлению объектов действительности карандашом, а также акварельными красками, тушью – пером и кистью. Задания по рисованию с натуры могут быть длительными (1 – 2 урока) и

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

кратковременными (наброски и зарисовки выполняются в течение 7 – 15 минут). Для развития зрительной памяти, пространственных представлений у учащихся важно как можно чаще давать им задания рисовать по памяти и по представлению.

Предметы для рисования с натуры в I классе ставятся во фронтальном положении. При этом основное внимание учащихся направляется на определение и передачу пространственного положения, пропорций, а также цвета изображаемых предметов или объектов.

Со II класса начинается изучение детьми закономерностей перспективы, конструкции, светотени, применение этих законов на практике при рисовании. В дальнейшем учащиеся усваивают навыки изображения объёмных предметов, находящихся во фронтальной и угловой перспективе (предмет расположен углом к рисующему и имеет две точки схода для сокращающихся в перспективе форм).

Также в I классе детей учат определять и называть цвета, в которые окрашены изображаемые объекты, со II класса знакомят с понятиями холодных и тёплых цветов, а также цветового тона.

На протяжении всего времени обучения в художественной школе учитель продолжает развивать у учащихся умение видеть гармоничные цветовые сочетания. Практические занятия по живописи помогают учащимся в работах выразить всю цветовую прелесть окружающего мира, обогащают их духовно, развивают художественный вкус.

В целом содержание предметов «Рисунок» и «Живопись» знакомит с правилами рисования, обогащает знаниями конструктивного строения предметов, законов линейной и воздушной перспективы, светотени, композиции, гармонии цветовой окраски, расширяет их представления о многообразии предметов, явлений действительности и умения передавать всё это в своих работах в материале. Тематическое рисование развивает фантазию ребёнка [3, с. 10].

Теоретическое содержание предмета «Композиция» включает рисование на темы окружающей жизни на основе наблюдений или по воображению, иллюстрирование повестей, рассказов, сказок и других литературных произведений.

От учащихся требуется: самостоятельно выбрать сюжет из предложенной темы, передать художественно-выразительными средствами своё отношение к нему. Учитель высказывает свои собственные впечатления, опыт и воспоминания. В младших классах он эмоционально украшает информацию, формулирует мысли и делает психологически эффективные акценты, а в старших классах по сути ознакомляет, ведь старший ученик темы мотивирует сам, проявляя свои замыслы.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Например, тема уроков. «Наследие наших предков сохраним и приумножим» – выполнение эскиза композиции на материале изучения памятников истории и архитектуры родного края (карандаш, акварель, тушь, перо, восковые мелки). Проводится беседа на тему: «Какую информацию о памятных событиях из истории культуры содержат изображения старинных и современных гербов города».

Тема урока связана с поисковой, исследовательской работой учащихся по сохранению и развитию художественных традиций своего народа. К первому уроку готовится выставка. Это могут быть фотоматериалы, предметы старинного быта, путеводители, брошюры, книги, рассказывающие о памятниках истории, где расположена школа. Большую помощь могут оказать экспонаты краеведческого музея, уголки народного творчества, связанные с изучением традиций данного региона.

Учитель на практике объединяет общей мыслью или формой сюжеты темы: он открывает «корни» темы, суммирует содержание и информацию сюжетов, следит за окончанием своей работы с учеником, при этом сам преподаватель прочувствует концепт и ищет способы, как детей привести к предварительному замыслу. Исследует темы искусством, прежде всего, художественную проблему и художественную технику в связи со своими замыслами. Поэтому говорим о том, что на практике видно, станет простая тема серьезной или простая тема принципиальной – это зависит от учителя и детей. Преподаватель при этом играет роль консультанта, который ненавязчиво руководит поисковой познавательной деятельностью.

Учащимся предоставляется возможность совершенствовать умения применять эффекты светотени, передавать пространственное расположение предметов, выделять композиционный центр с целью повышения выразительности рисунка. Важнейшим средством выразительности в сюжетной композиции остаётся цвет.

Таким образом, системы художественного образования в ЛНР выстроены как многоуровневые системы, обеспечивающие преемственность между отдельными уровнями начального, среднего специального и высшего образования, а также создающие условия для реализации задач обучения посредством искусства. Высокая социальная значимость художественного образования формирует особую социально-культурную ситуацию, в которой складываются предпосылки для обогащения основы художественного образования, его организационных и структурно-функциональных форм, содержания и педагогических технологий. И главное, такая социально-культурная ситуация ориентирует общественное сознание на создание благоприятных условий для приобщения новых поколений к ценностям культуры в процессе широкого художественного образования [4, с. 154].

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Самое главное для педагога, для учителя услышать от ребёнка, ученика, которому всего одиннадцать лет, фразу: «На мой взгляд, самое дорогое, когда учат в обычных вещах видеть красоту» [5, с. 33].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе / В. С. Кузин. – М. : АГАР, 1998. – 336 с., ил.
2. Кузин В. С. Программы. Изобразительное искусство / В. С. Кузин, Н. Н. Ростовцев. – М. : АГАР, 2006. – 160 с., ил.
3. Рутковская А. Рисование в начальной школе / А. Рутковская. – СПб. : Изд. дом «Нева»; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 192 с.
4. Вестн. МГУКИ. – 2013. – 2 (52) март – апрель. – С. 154.
5. Юн. художник. – 1998. – № 6. – С. 33.

УДК 741.021.4

*Н. А. Радченко,
г. Луганск*

РИСУНОК КАК ОСНОВА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Искусство не есть наука,
искусство пользуется наукой,
искусство должно уметь законы и
знания применять к делу, на то
оно и есть искусство – умение.*

П. П. Чистяков

Рисунок – основа изобразительного искусства – является специальной дисциплиной в контексте приобретения художественного образования. Планово овладевая художественно-выразительными средствами рисунка, студент приобретает возможность использовать свои знания, умения и навыки в процессе дальнейшей профессиональной деятельности.

Как учебная дисциплина, рисунок является основой художественного образования, способствует познанию и эстетическому освоению действительности во всех видах пространственно-пластических искусств. В то же время рисунок является самостоятельной областью изобразительного искусства, отдельным видом графики, имеющим свой художественный язык, технические особенности и используемые материалы. Обучение рисунку – неотъемлемая часть учебного процесса в системе подготовки будущих специалистов.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Главная цель учебного рисунка состоит в изучении свойств и закономерностей объективной действительности и передаче этой действительности на изобразительной плоскости графическими средствами. Вместе с тем рисунок развивает художественное видение, воспитывает творческое мышление, формирует профессионально-творческую психологию студента, способствует овладению разнообразными методами работы в различных видах искусств. Объективной сущностью учебного рисунка является изображение, воссоздание объемно-пространственного предметного мира на плоскости на основе изучения природных и созданных человеком форм. В процессе обучения рисунку будущий художник не только получает общехудожественную подготовку как основу для профессионального самосовершенствования, но и практически овладевает рисунком, что позволяет решать конкретные изобразительные задачи в художественной деятельности.

Учебная программа по рисунку на отделении изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского базируется на использовании лучших традиций реалистического рисунка, прослеживая путь постепенного развития необходимых умений и навыков, ориентируя студентов на углублённое и продолжительное изучение окружающей среды. С помощью постепенного усложнения заданий происходит планомерное овладение студентами научными основами рисунка – закономерностями построения объемных форм на плоскости, методами конструктивно-пространственного анализа предметов. Особое внимание уделяется также изучению технологии материалов, их графических возможностей и различных техник рисунка, освоению законов перспективы, построения светотени, пластической анатомии, а также общетеоретическим основам ведения учебного рисунка.

Для планомерного овладения навыками академического рисунка студентами необходимо поэтапное и добросовестное выполнение заданий, объем которых увеличивается в порядке возрастающей сложности. Основную роль при этом играет постепенная градация учебных заданий: от простого – к сложному. Так, основу процесса обучения составляет работа над длительными заданиями с натуры, главным принципом которой следует считать постепенное выполнение изображения «от общего к деталям и от деталей до обогащенного деталями общего».

Процесс успешного обучения базируется не только на планомерном приобретении студентами знаний в области специальных дисциплин. Плодотворная учебная деятельность возможна только при условии регулярного, кропотливого и сосредоточенного изучения живой природы.

Рисование с натуры – важнейший метод изучения окружающей среды. Процесс художественного анализа природы и воплощения ее на картинной

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

плоскости предполагает поступательное развитие зрительной памяти, аналитического, образного мышления у студента и его наблюдательности, а также возможности замечать индивидуальные качества окружающей действительности. Таким образом, качественный рисунок является результатом наблюдения окружающей среды, размышления над конструкцией, формой изображения и затраченным временем на изображение, а скорость выполнения рисунка зависит от качества усвоения предыдущих пунктов. Поэтому процесс наблюдения за натурой и ее рисование должны строго отвечать периоду времени, отводимому программой.

Таким образом, учебная работа по предмету «Рисунок» непосредственно связана с изучением законов перспективы, законов распределения светотени на поверхности объемной формы и основ пластической анатомии путём практического опыта. Не случайно длительные задания выполняются карандашом на планшетах регламентированных размеров. В период выполнения некоторых заданий студентам разрешается использовать разнообразные графические материалы: уголь, соус, сангину, сиену, сепию и другие.

Наиболее сложным и ёмким объектом изобразительного искусства, главным изображением и одновременно предметом изучения в академическом рисунке является живой человек. Изображение живой фигуры человека в пространстве является также одним из интереснейших заданий для студентов, поскольку требует творческого подхода, глубоких знаний анатомии и соблюдения правил академического рисунка. Все это базируется на умении применять приобретенные в процессе обучения знания и практические навыки.

Процесс рисования живой модели реализуется в пределах среды мастерской. Перед тем как приступить к работе над рисунком, студент должен осмыслить задание и ответить самому себе на следующий вопрос: какую пользу принесет ему данная работа над заданием и какие существуют пути его художественной реализации. Работа над подобными заданиями повышает профессиональный уровень студентов и готовит их к дальнейшей творческой деятельности. Следует помнить, что живая натура является лейтмотивом рисунка и объектом внимательного изучения рисовальщика, в связи с чем, рисуя с натуры, студент должен чётко понимать, какие задачи поставлены перед ним, и видеть пути их выполнения.

Первоначальным этапом выполнения студенческого рисунка должен быть композиционный поиск, который предполагает удачное размещение изображения на поверхности листа.

Следующим шагом является определение направления движения пластических форм и пропорций модели с помощью линий. В дальнейшем определение конструктивного объёма решается благодаря выявлению основных светотеневых отношений. Работа над деталями дает возможность более

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

грамотно анализировать натуру, конкретизируя её индивидуальные возможности.

Завершающим этапом работы над рисунком является подчинение деталей общему и, как результат, максимально точное воспроизведение формы, материальности и фактуры натурной модели.

Таким образом, последовательная обработка рисунка развивается от простейшего выявления обобщенных частей постановки через последовательное изучение сложных деталей к образному выражению формы.

Процесс изучения природы ориентирован на развитие умения отделять главное и наиболее характерное и умение обобщать второстепенные формы, а не слепо копировать всё до мельчайших деталей. При этом следует помнить, что путь к мастерству лежит только через осознанный анализ природы.

Рисовальщику следует добиваться ёмкого и исчерпывающего решения задач, поставленных перед ним в контексте того или иного задания. Очень важно научиться в длительных заданиях поэтапно вести работу, поскольку это даёт возможность изучать и анализировать форму только на основе полученных анатомических знаний, краткосрочных зарисовок, быстрых набросков и умело, методически грамотно вести работу до завершения сложной формы.

Таким образом, следует помнить, что достичь успехов в рисунке можно только придерживаясь следующего принципа: чем больше студент рисует, тем меньше он допускает ошибок, тем больше навыков приобретает, тем больше заметны его успехи, и, как следствие, он становится более уверенным рисовальщиком, профессионалом.

УДК 371.3

*К. А. Федоренко,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ СТАРШЕКЛАССНИКОВ ДЛЯ ПОСТУПЛЕНИЯ В ВЫСШИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художественное образование – многоступенчатый процесс, основными составляющими которого являются детские художественные школы (школы искусств), средние и высшие профессиональные художественные учебные заведения. Художественная школа – начальный этап художественного образования, где закладываются основы профессиональной изобразительной грамоты, раскрывается творческий потенциал учащихся в сфере изобразительного искусства.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Художественная школа является начальной ступенью в системе художественного образования. Одним из главных направлений художественной школы является подготовка учащихся к поступлению в художественные профессиональные заведения.

Отличие обучения живописи, рисунку, композиции в художественной школе от обучения в общеобразовательной школе заключается в том, что если в общеобразовательной школе дети получают элементарные знания, умения и навыки живописной грамоты, то в художественной школе осуществляется целенаправленная подготовка учащихся на занятиях по живописи, рисунку и композиции. Именно в художественной школе закладываются академические основы для дальнейшего обучения в средних и высших профессиональных художественных учебных заведениях.

Поэтому очень важно на этом этапе дать студентам необходимую для творческой работы грамоту в четкой и ясной последовательности. Учебные задания должны быть увлекательными и интересными для студентов, развивать индивидуальные творческие способности, будить воображение, оставаясь при этом понятными и доступными. Занятия должны быть построены в порядке постепенного усложнения от простых упражнений, с однозначными задачами, к сложным упражнениям с комплексом целей и задач.

Одновременно с выполнением учебных заданий студенты учатся анализировать свои работы, развивая критическое отношение, сравнивая свои работы с натурой или сверяя с поставленной задачей. Благодаря такому построению учебной программы студенты в процессе обучения в художественной школе усваивают понятия формата, пропорций, ритма, тоновых отношений, колористической цельности, цветового пятна, декоративности и т. д. Полученные в школе знания потом будут усложняться, обогащаться, обучаясь в высших учебных заведениях, но на тех же простых и ясных принципах, усвоенных в художественной школе.

Для того чтобы поступить в высшее профессиональное художественное учебное заведение, старшеклассник должен иметь крепкие базовые навыки в рисунке, живописи и композиции. Студент должен уметь компоновать, понимать, что такое плоскость, уметь лепить форму предметов цветом, последовательно вести работу над заданием, определять положение предметов в пространстве, используя начальные сведения наглядной и линейной перспективы, передавать объем предметов постановки с помощью светотени.

Обучение живописи учащихся в художественной школе представляет собой процесс создания цветовых образов, живописной передачи объектов внешнего мира, выражения внутреннего мира ребенка. На занятиях по живописи учащиеся образно познают, эмоционально оценивают, выражают колористическими средствами свое видение, эстетическое отношение.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

По итогам обучения живописи в художественной школе старшеклассник должен знать свойства живописных материалов, их возможности и эстетические качества. Знать разнообразные техники живописи, художественные и эстетические свойства цвета, основные закономерности создания цветового строя. Уметь видеть и передавать цветовые отношения в условиях пространственно-воздушной среды, уметь изображать объекты предметного мира, пространство, фигуру человека, иметь навыки в использовании основных техник и материалов, знать последовательность ведения живописной работы.

По итогам изучения рисунка старшеклассник должен знать понятия «пропорция», «симметрия», «светотень», знать законы перспективы, уметь использовать приемы линейной и воздушной перспективы. Уметь моделировать форму сложных предметов тоном, последовательно вести длительную постановку, рисовать по памяти предметы в разных несложных положениях. Иметь навыки владения линией, штрихом, пятном, а также навыки в выполнении линейного и живописного рисунка.

Композиция также имеет большое значение в обучении в художественной школе. Старшеклассник должен знать основные элементы композиции, закономерности построения художественной формы. Знание принципов сбора и систематизации подготовительного материала и способов его применения для воплощения творческого замысла. Уметь применять полученные знания о выразительных средствах композиции – ритме, линии, силуэте, тональности и тональной пластике, цвете, контрасте – в композиционных работах. Уметь находить живописно-пластические решения для каждой творческой задачи, а также использовать средства живописи, их изобразительно-выразительные возможности. Также важны не только знания студента, но и то, как он мыслит, как он подключает свое воображение при создании композиции, как студент творчески подходит к тому или иному заданию.

Параллельно с обучением композиции студенты знакомятся со скульптурой, изучают историю искусств, декоративно-прикладную композицию, цветоведение и т. д. Скульптура помогает развить объемно-пространственное видение у студентов, быстро моделировать форму и фактуру изображения. На уроках осваиваются навыки работы с объемными фигурами и рельефами. Студенты знакомятся с понятием композиции в скульптуре, пропорциями и пластической анатомии людей и животных.

При поступлении в высшее художественное заведение знания, полученные студентом в художественной школе, дополняются и углубляются, студентов учат передавать материальность и фактуру предметов, уделяют внимание дальнейшему развитию цветовосприятия и техническим приемам живописи. Воспитывают и развивают творческие способности и навыки воображения.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Изобразительное творчество всегда нацеливает личность художника на внимательное, подробное изучение внешних качеств и свойств предмета, глубокий анализ конструктивного строения объекта изображения, побуждает к философскому осмыслению природы в целом. Занятия живописью и рисунком развивают прекрасные качества характера, такие как терпение, усидчивость, внимание. Живописное творчество прививает умение анализировать, выделяя главное и второстепенное, помогает понять конструктивные схемы безграничного разнообразия форм природы, развивает объемное и пространственное представление, образное мышление, умение смотреть на природу и жизнь глазами исследователя и в целом воспитывает эмоциональную культуру.

УДК 75.022.81

*А. Л. Шопин,
г. Луганск*

РОЛЬ ОСВЕЩЕНИЯ В ЖИВОПИСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ НА ПЛЕНЭРЕ

На пленэре выделяют следующие виды освещения:

1. Освещение пленэрное (солнечный день – теплое).
2. Освещение пленэрное (пасмурный день – тепло-холодное).
3. Освещение пленэрное дневное (холодное).
4. Освещение искусственное (теплое).
5. Освещение искусственное (холодное).
6. Освещение смешанное.

Солнечный день – теплое освещение

В природе существуют лишь два источника света, по своей мощности не уступающие друг другу, – солнце и купол голубого неба, следовательно, есть два цвета освещения – желтый и голубой.

Солнце – яркий источник света, но голубой купол небес огромен по своим масштабам, поэтому все на Земле освещается двойным освещением – желто-голубым. При этом солнечное освещение осуществляется прямыми лучами, в то время как небесное освещение является рассеянным (пример: «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова (см. рис. 1)).

Пленэр с его меняющимся состоянием, мощным рефлексирующим действием неба, действием ярко освещенных предметов, с ясно выраженными планами создает естественные условия для импрессионистического видения [1, с. 18].

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Одной из ключевых проблем обучения является умение передать освещенность в природе в реалистической живописи [12, с. 178].

Специфика света, падающего на различные предметы, в значительной мере влияет на видимый человеком цвет этих предметов [14, с. 17] (примеры: «Парижское кафе» К. А. Коровина (см. рис. 2), «Пруд в парке «Ольшанка» В. Д. Поленова (см. рис. 3)).

В своей картине «Парижское кафе» К. А. Коровин создает изысканный колорит, который сообщает ей жизненность и позитивность. Очень нежны в этой воздушной живописи серые, жемчужно-опаловые оттенки, их оживляют фиолетовые; смело введенное пятно черного цвета смягчено рефлексами от зонтика дамы. Ткань цветового строя усложнена тончайшими полутонами, зависит и от световоздушной среды. Соседствующие цвета участвуют в тончайшей гармонизации колорита [3, с. 21].

В картине «Пруд в парке «Ольшанка» В. Д. Поленов создал яркий пример передачи воздушной перспективы освещения в пейзаже среднерусской полосы. Прекрасно написана летняя зелень при отсутствии в ней излишней белизны и медицинской зеленки [4, с. 22].

Пасмурный день – тепло-холодное освещение

В пасмурный день небо голубое, закрыто облаками серо-голубоватого, серо-лилового, серо-коричневатого или зеленоватого оттенков. Окружающая – зеленовато-коричневого, зеленовато-охристого цветов, которые отражаются на облаках в виде зеленовато-коричневатого рефлекса (пример: «Мальвы в Саратовской губернии» К. А. Коровина (см. рис. 4)).

Картина К. А. Коровина написана легко, непринужденно, свободно. Художник увязывает пестроту разноцветных мальв и зелень густой травы в единый тональный аккорд, уже в пределах тональности развертывая перед зрителем все богатство и многообразие цвета, облачный день как бы погружает все вокруг в серые цвета. Мягкий воздух, насыщенный влагой, гасит яркие цвета мальв и интенсивную зелень травы. Белые, палевые, розовые, изредка бархатисто-красные пятна словно окутаны прозрачным слоем и дымчатой воздушной средой. Пейзаж приковывает внимание зрителя, надолго остается в памяти вновь [5, с. 59].

В любое время года утром или днем во всех видах освещения второй и третий планы будут холодными, и только первый план всегда остается в теплом колорите. Главный источник света при пасмурном освещении не выражен, так как небо закрыто плотными облаками, но колорит дневного пейзажа может быть как теплым, так и холодным.

Именно небесное освещение сообщает свет теням, а не солнечное или искусственное освещение, так как небесное освещение по своей сути является рассеянным, обволакивает все предметные формы, проникает и заполняет собой

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

пространство. Освещение солнечное или искусственное характеризуется лучеобразным направлением света и, сталкиваясь с какой-либо формой, останавливается на этой форме, оставляя позади нее тень, которую и заполняет собой всепроникающее небесное освещение (голубое – в данную погоду и серо-голубое, серо-лиловое, а иногда и серо-охристое в пасмурные дни).

Искусственное (теплое) освещение

Искусственное освещение создает электрическая лампа, свеча, костер. Эти источники неяркого маломощного света дают цвет своего излучения более приглушенный, желтовато-оранжевого оттенка (пример: «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (см. рис. 5)). Передача горящих свечей под широким и светлым утренним небом является сложной задачей для художника. Большинство свечей изображено на фоне белых рубах стрельцов. Сами рубахи поданы в отношении к небу таким образом, что колористически «расцветают» чуть намеченным ореолом рефлексов вокруг свечей, при этом свечи «на свету» горят подавленным, траурным, неярким светом [7, с. 58].

Все предметы при искусственном освещении характеризуются желтовато-оранжевой гаммой с темными оттенками – красным, оранжевым и желтым [10, с. 47]. Примеры: «Розы» К. А. Коровина (см. рис. 6), «Золотая осень» И. И. Левитан (см. рис. 7), «Руанский собор» К. Монэ (см. рис. 8).

Смешанное освещение

В живописном изображении природы необходимо учитывать не только разнообразие цветов, но и их единство, определяемое силой и цветом источника освещения. Ни одно цветное пятно не следует вводить в изображение, не согласовав его с общим цветовым состоянием. Цвет каждого предмета, как на свету, так и в тени, должен быть родственным общему колориту картины. Если цвета изображения не воссоздают влияние цвета освещения, они не будут подчинены единой колористической гамме (пример: «Девочка с персиками» В. А. Серова (см. рис. 9)).

Свет, тень, блик, рефлекс, полутень – это градации светотени. При злоупотреблении блики и рефлексы могут создавать пестроту, тем не менее на игре рефлексов построены многие живописные шедевры [6, с. 76].

Приложения

Рекомендуемые для просмотра и анализа художественные произведения искусств:

1. Суриков В. И. «Портрет врача».
2. Суриков В. И. «Боярыня Морозова».
3. Суриков В. И. «Девочка с персиками».
4. Васильев Ф. А. «Мокрый луг».
5. Васильев Ф. А. «Оттепель».
6. Зардарян О. И. «Весна».
7. Монэ К. «Лягушатник».

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

8. Монэ К. «Руанский собор».
9. Ренуар П. «Завтрак гребцов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.
2. Делакруа Э. Мысли об искусстве / Э. Делакруа. – М. : Искусство, 1980. – 280 с. : ил.
3. Коллекция «Великие художники»: в 80 т. / авт. текста В. Мамонова. – М. : Директ-Медиа : Комсомольская правда, 2009 – 2012. – Т. 58 : Константин Алексеевич Коровин. 1861 – 1939. – 2011. – 48 с. : цв. ил.
4. Художественная галерея. – М. : Издательский Дом ДеАгостини, 2004 – 2008. – Т. 60: Поленов. – 2007. – 32 с.
5. Коган Д. Константин Коровин / Д. Коган. – М. : Искусство, 1967. – 360 с.
6. Энциклопедия художника. – М. : Внешсигма : АСТ, 2000. – 120 с. : ил.
7. Щеголь Г. М. Колорит в живописи / Г. М. Щеголь. – М. : Искусство, 1956. – 76 с.
8. Елисеев М. А. Материалы, оборудование, техника живописи и графики / М. А. Елисеев. – Минск : Харвест, 2002. – 176 с.
9. Смирнов Г. Б. Живопись : учеб. пособие для пед. ин-тов / Г. Б. Смирнов. – М. : Просвещение, 1975. – 143 с. : ил.
10. Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1977. – 188 с.
11. Маслов Н. Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству : учеб. пособие / Н. Я. Маслов. – М. : Просвещение, 1984. – 112 с., ил.
12. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе / Н. М. Сокольникова. – М. : Академия, 1999. – 368 с. : ил.



Рис. 1. В. И. Суриков «Боярыня Морозова»



Рис. 2. К. А. Коровин «Парижское кафе»



Рис. 3. В. Д. Д. Поленов «Пруд в парке Ольшанка»



Рис. 4. К. А. Коровин «Мальвы в Саратовской губернии»



Рис. 5. В. И. Суриков «Утро стрелецкой казни»



Рис. 6. К. А. Коровин «Розы»



Рис. 7. И. И. Левитан «Золотая осень»



Рис. 8. К. Монэ «Руанский собор»



Рис. 9. В. А. Серов «Девочка с персиками»

**ТЕХНИКА ЛИНОГРАВИЮРЫ КАК ФОРМА ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
НА БАЗЕ ЦЕНТРОВ ПОМОЩИ ДЕТЯМ**

Одна из важнейших проблем России третьего тысячелетия – проблема обездоленных детей. Тяжелейшим проявлением кризиса современного российского общества стало увеличение числа детей-сирот и детей, оставшихся без попечения родителей [4, с. 3, 8].

Заботу о данной категории граждан государство возложило на особые учреждения – центры помощи детям, где ребенок получает комплекс образовательных, медицинских, социальных услуг. При этом у воспитанников наблюдаются трудности в процессе социализации; отклонения в психическом и личностном развитии, что часто приводит к различным формам девиантного поведения. Кроме того, данную категорию детей отличает неустойчивость интересов, низкая мотивация к любому типу деятельности, иждивенческая позиция. В связи с этим большое практическое значение приобретает поиск наиболее эффективных форм и методов обучения и воспитания, профилактика девиантного поведения среди воспитанников «группы риска».

Занятия в творческих объединениях системы дополнительного образования, в том числе студиях изобразительного искусства, функционирующих на базе центров помощи детям, могут стать эффективным инструментарием профилактики девиантного поведения. Основная задача – направленность художественно-творческой деятельности на стабилизацию эмоционального состояния, развитие мелкой моторики, навыков последовательной и волевой регуляции, психотерапию эмоциональных и межличностных отношений.

Следует отметить, что одной из форм творческой работы с детьми подросткового возраста, отвечающей поставленным задачам, могут стать занятия линогравюрой. Линогравюра – вид печатной графики, наряду с офортом, ксилографией, литографией объединенный общим понятием «эстамп»; это высокая печать на линолеуме, по технике близкая к ксилографии. Линогравюра – вид выпуклой гравюры [3, с. 152]. Знакомство с линогравюрой позволяет ребенку раскрыть свой личностный и творческий потенциал, направить энергию в социально-полезное русло, снизив риск проявления девиантного поведения.

Линогравюра – техника условная, она не пытается подражать рисунку или живописи, а обладает своим собственным ярким и выразительным языком. При

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

помощи этого языка художники скорее изображают свое отношение к миру, а не дают беспристрастно точную картину его. Вырезанные на линолеуме линии характеризуются четкостью. Используя этот материал, можно создавать рисунок с эффектом, напоминающим продольную ксилографию [1, с. 56]. Однако в отличие от ксилографии линогравюра декоративнее: штрих чище, более плавный, закругляется на конце и имеет жесткие границы, что обусловлено особенностями материала печатной формы. Линолеум обладает равномерной плотностью, это позволяет резать в любых направлениях, получить довольно тонкие детали, выполненные аккуратными штрихами. Чтобы избежать резких контрастов и превратить некоторую ограниченность техники в оригинальный и выразительный эффект, художники разрабатывали приемы перекрестной, параллельной штриховки и нанесения пятен. С этими приемами следует постепенно знакомить детей, давая им выполнять на начальном этапе несложные упражнения, позволяющие впоследствии в творческих работах использовать полученные навыки.

Л. С. Выготский утверждал, что в развитии детского художественного творчества, в том числе и изобразительного, нужно соблюдать принцип свободы [2, с. 59]. Особенно это касается подростков. Следовательно, занятия линогравюрой в условиях центра помощи детям не могут быть ни обязательными, ни принудительными, педагог должен увлечь ребенка выполнением того или иного творческого проекта. Одним из удачных педагогических приемов в этом случае может стать привлечение внимания к какому-либо производству через личное художественное творчество. Выполнение линогравюры дает широкую возможность организации необходимого продуктивного взаимодействия педагога и воспитанника, основанного на принципах творческого сотрудничества и заинтересованности. При этом непременно происходит развитие нравственных качеств личности ребенка, создаются благоприятные условия для разрешения проблем личностного развития детей-сирот: развивается эмоциональная сфера, снижается уровень тревожности, формируются инициатива, умственная активность, самостоятельность, любознательность.

Техника линогравюры примечательна еще и тем, что может стать предметом не только художественного, но и технического творчества подростков, так как изготовление эстампа требует целого ряда технических процессов по изготовлению печатной формы и непосредственно по печатанию. Часто сам процесс создания формы и последующей печати для детей является более интересным, чем конечный результат в виде гравюры.

Таким образом, специфические качества линогравюры (лаконизм художественного языка, резкие контрасты белого и черного, сочный и живописный штрих; возможность быстро работать, использовать большой

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

размер листа и цветную печать; высокая тиражность, доступность материалов и инструментов в совокупности с возможностью строить занятия, опираясь на принципы творческого сотрудничества между педагогом и воспитанниками) позволяют эффективно использовать данную технику в системе дополнительного образования на базе центров помощи детям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов Г. П. Техники гравюры : учеб. пособие / Г. П. Аксенов, В. А. Лебедев ; Оренбург. гос. ун-т. – Оренбург : ОГУ, 2012. – 137 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – СПб. : СОЮЗ, 1997. – 96 с.
3. Турова В. В. Что такое гравюра / В. В. Турова. – М. : Изобр. искусство, 1986. – 160 с., ил. – (Молодежи об искусстве).
4. Шахманова А. Ш. Воспитание детей-сирот дошкольного возраста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / А. Ш. Шахманова ; под ред. С. А. Козловой. – М. : Изд. центр «Академия», 2005. – 192 с.

УДК 73. 1418

*А. В. Веденева,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

Дизайн интерьера (интерьерный дизайн) – отрасль дизайна, направленная на интерьер помещений с целью обеспечить удобство и эстетически приятное взаимодействие среды с людьми.

Вспоминая слова Кьелла Нордстрема и Йонса Риддерстрала: «Дизайн – это не только форма. Дизайн – это также функциональность, стиль жизни и ее продолжительность» [5], можем сделать вывод, что задачей современного дизайна интерьера является гармонизация среды, окружающей человека. Подобная постановка вопроса ставит перед дизайнерами более сложные и комплексные задачи, чем создание лишь визуально привлекательного пространства. Она включает комплекс мер по формированию практичных и эстетичных решений, направленных на улучшение качества и уровня жизни, включая (для рабочих пространств) повышение эффективности труда. Таким образом, дизайн интерьера становится частью социальной практической деятельности, связанной с вопросами: экологии, современных технологий, демографии, бизнеса.

В практике человеческой деятельности обустройство внутреннего пространства формировалось веками. Однако в качестве профессии дизайн интерьера возник относительно недавно. В начале XX века специалисты выступали за выделение дизайна из архитектурной деятельности в самостоятельную дисциплину. В первые десятилетия подобная практика охватывала, в первую очередь, жилые помещения. К 40-м годам профессия «дизайнер интерьера» была востребована в среде компаний, оказывающих услуги небольшому, но быстро растущему числу бизнес-клиентов [2]. После Второй мировой войны, вследствие стремительного роста количества офисов, гостиниц, предприятий розничной торговли и учебных заведений, сфера применения дизайнерских услуг значительно расширилась. Традиционно дизайн интерьера подразделяется с учетом специфики жилых и общественных помещений. Сегодня, по мере усложнения форм зданий и роста количества отделочных материалов, профессиональная деятельность в сфере дизайна интерьера становится все более и более комплексной, раскрывая художественный образ интерьера.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Материал является одним из средств раскрытия художественного образа, определяет технику произведений искусства и выступает не только средством, но и элементом художественного выражения, сохраняя его характерные технологические свойства.

Существуют целая наука, которая изучает состав, структуру, свойства, а также различные воздействия: тепловые, электрические, магнитные, и все это входит в раздел «Материаловедение».

Общество быстро движется вперед, заметно это и в сфере дизайна. Появляются все новые и новые материалы, которые активно используются в создании интерьеров наравне с традиционными, всем привычными, материалами для дизайна, например: камень, металл, стекло, дерево, штукатурка, обои, декоративные-отделочные элементы и освещение. По происхождению их можно разделить на натуральные и искусственные. Во многом современные материалы в дизайне интерьера имеют преимущества благодаря своим свойствам или внешнему виду (цвета, фактуры и текстуры), поэтому применение их вполне обосновано. Более того, некоторые из этих материалов являются действительно уникальными.

Помимо этого, их нужно уметь сочетать между собой, чтобы подчеркнуть определённый стиль в интерьере. Для этого существует раздел философского учения, который называется «Эстетика». Согласно А. Ф. Лосеву, предметом эстетики является выразительная форма, к какой бы области действительности она ни относилась [1, с. 40]. Лосев отмечал, что практически каждая область общественной жизни может стать источником эстетики, которая впитывает и концентрирует специфику любой социально-исторической конкретики [6, с. 10].

В дизайне эстетические или, как их еще называют, архитектурно-художественные, строительные материалы и изделия объединяют две группы комплексных свойств: первая, характеризующая эстетичность самого материала (изделия), определяется такими его параметрами, как форма, цвет, фактура и рисунок (текстура); вторая характеризует эстетическую сочетаемость (совместимость) рассматриваемого материала (изделия) с другими, совместно с ним применяемыми на данном объекте, а также его сочетаемость с окружающей (естественной и искусственной) средой вне объекта применения.

Чтобы сравнить эстетическую взаимосвязь свойств материалов, для примера рассмотрим современный стиль лофт.

Лофт – один из самых парадоксальных стилей, объединивший в себе божественность и андеграунд. В английском языке лофт (loft) означает нежилые помещения, обычно чердаки или необустроенные мансарды. Лофт как стиль оформления интерьера возник в середине прошлого века в США [3]. В ходе исследования были определены и выделены необходимые элементы отделки

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

интерьера в стиле лофт – трубы, стекло, кирпич, плитка, бетон, деревянные и металлические балки.

Контраст грубой отделки и изысканных, подчеркнуто уютных аксессуаров – загадка притягательности этого смелого, эпатазирующего стиля. Для лофта характерна выразительная фактура стен и потолков – кирпичная кладка, бетон или грубая штукатурка, не маскирующая материал стеновых блоков. Если стены гладкие, то используют плитку, имитирующую кирпич, и специальную декоративную штукатурку. Для стен и их участков используют разную отделку, играющую важную роль в зонировании помещения. Например, три стены зачищают до старой кирпичной кладки, а четвертую оштукатуривают. Другой вариант – нанести фактурную шпаклевку на центральную часть длинной стены, выделив тем самым обеденную зону или зону отдыха. При окраске стен используют холодные оттенки. Нарочито грубая, «незавершенная» отделка создает эффект небрежности, демократичности, непритязательности.

Системы отопления, водопроводные и газовые трубы не прячут за экранами или фальшь-стенами, а «выставляют напоказ» как необходимый антураж стиля, нередко трубы заменяют более массивными. Металлические элементы не красят или красят «под металл». Декорирование стен весьма неординарно. Они могут быть разрисованы граффити, украшены постерами, рекламными плакатами, металлическими дорожными указателями. Элемент изысканности вносят живописные полотна современных художников, которые чаще небрежно размещают прямо на полу. Иногда под потолком прокладывают крупные, «индустриальные» трубы из блестящего металла, по аналогии с фабричными коммуникациями, а также «несущие» металлические балки.

Для освещения используются раритетные фабричные светильники, свисающие с потолка. Но по-настоящему мощный поток света, атмосферу промышленного цеха обеспечат светодиодные светильники на шинных системах. Окна, если они большие, не занавешивают, если же маленькие – используют жалюзи. Пол покрывают плиткой «под камень» или настилают деревянные «состаренные» рейки.

Освещение в интерьере играет важную роль, оно способно как полностью изменить восприятие самого скучного интерьера комнаты, так и получить интересные контрасты и игру светотени, подчеркнув тем самым материал в интерьере. За последнее время появилось более десяти новых тенденций освещения в интерьере: многоуровневое освещение; использование нижнего света от светильников, встроенных в пол; светодиодные источники света; современные системы освещения с подвижными светильниками; освещение ниш и проемов; комбинирование различных источников света; использование скрытого света; изменение степени яркости источников света; переносные светильники; декоративное освещение.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Одной из самых модных тенденций в домашнем освещении является повсеместное использование диммеров – электротехнических устройств для изменения яркости источников света. Если в помещении имеется несколько источников света на разных уровнях, то, используя диммеры, можно очень легко изменять световую среду в помещении. Так, приглушив верхний свет, но оставив светильники для подсветки картин, можно сделать предметы искусства точкой фокуса, а управляя яркостью торшера и светильников на уровне пола, можно добиться необычного уюта и красоты. Управление диммерами можно программировать и автоматизировать. Фактически активное использование диммеров в помещении с запрограммированными световыми сценами – это один из первых шагов к организации умного дома. Кроме всех светотехнических эффектов и удобства управления источниками света у диммеров есть еще несколько достоинств: они позволяют увеличивать срок службы ламп и экономят электроэнергию.

Популярно среди светодизайнеров использовать небольшие светильники с узким пучком света. Благодаря этому можно менять с помощью освещения атмосферу в комнате чуть ли не по нескольку раз в день и получать разные световые эффекты. Главное достоинство таких светильников – это их мобильность. Они позволяют поменять или дополнить уже имеющуюся схему освещения в помещении без глобальных переделок и ремонтов. Просто внеся новый источник света и подсветив им, например, красивую стену в углу помещения или большую вазу, мы создаем не только новый фокус света, но и дополнительный уровень освещения.

Одной из самых интересных тенденций в светодизайне интерьеров является использование различных систем освещения, которые легко позволяют изменить направление светового потока ламп. Так, в моду вошли встроенные и подвесные поворотные светильники, трековые и кабельные системы освещения. Такие светильники можно поворачивать в любом направлении, при этом изменяя направления света и получая новый вариант освещения комнаты. Эти новые технические решения позволяют значительно расширить возможность использования освещения в помещениях, так как с помощью одних и тех же светильников можно получить как общее равномерное, так и, при желании, направленное освещение. Кроме того, трековые и кабельные системы освещения позволяют легко размещать светильники без закрепления их на потолке, что иногда бывает довольно сложно сделать в помещениях со сложными потолками.

Таким образом, можно сделать вывод, что при правильном сочетании материалов (на примере стиля лофт) в интерьере открывается выразительность фактур стен и потолков, подчёркивается цвет, текстура. Свет влияет на каждый предмет в интерьере: делает его пластичным и живым либо (при неправильном использовании света), наоборот, тусклым серым.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ЛИТЕРАТУРА

1. Дзикевич С. А. Эстетика: Начала классической теории : учеб. пособие для вузов / С. А. Дзикевич. – М. : Академический проект ; Фонд «Мир», 2011. – 253, [1] с.
2. История развития дизайна интерьера [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.5arts.info/interior_design_goals_and_objectives/.
3. Мельникова Ю. В. История и миф в творческом наследии А. Ф. Лосева / Ю. В. Мельникова. – Бийск : Изд-во Алт. гос. тех. ун-та, 2005. – 140 с..
4. Лофт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Лофт>.
5. Освещение в интерьере [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://elektrik.info/main/lighting/576-desyat-sovremennyh-tendenciy-v-osveschenii-interera.html>
6. Цитаты великих людей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.uralstudent.ru/professii/dizajn-i-prikladnoe-iskusstvo/dizayner-interera-1849405>.

УДК 769.91

*С. В. Вейда,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА БИЛБОРДОВ В НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЕ

Общество, живущее в современном мире, невозможно представить без рекламной деятельности и рекламы. Реклама представляет собой информативное целенаправленное воздействие на каждого потребителя для продвижения различных товаров на рынке сбыта.

Ключевой причиной появления рекламы явилось разделение труда в обществе и появление рынка. При своем развитии реклама была в основном связана с товарообменом, поэтому рынок стал нуждаться в носителях с определенной информацией. В процессе торговли продавец и покупатель вступают во взаимные отношения, которые продавец стремится улучшить.

Наружная реклама ныне считается одним из самых старых видов рекламы. Ее история берет начало со времен возникновения и распространения письменности. Объявления, несущие коммерческий характер, рисовали на камнях скал, расположенных вдоль торговых путей. Во время археологических раскопок города Мемфиса в Древнем Египте был обнаружен один из самых древних образцов наружной рекламы – каменный столб, на котором была высечена информационная надпись. Также при раскопках города Помпеи было найдено около 1500 настенных надписей подобного рода [2, с. 211 – 248].

Наружная реклама имеет преимущества перед другими медиа в том, что она работает вне дома, то есть там, где люди проводят в основном до 60% своего активного времени. Визуальный контакт с наружной рекламой неизбежен и

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

является максимально эффективным в дороге. Наружная реклама – реклама, которая работает круглосуточно. Только она может достичь «сложной целевой аудитории»: людей, которые не смотрят телевидение, которые почти не читают газет и выборочно посещают страницы в Интернете. Аудитория наружной рекламы, как правило, мобильная, и с каждым годом эта мобильность растет за счет возможности в один день побывать в различных частях города, а также неуклонного увеличения количества автомобилей у населения.

Привлечь внимание потенциальных покупателей с наибольшей эффективностью сможет только грамотно созданная наружная реклама. Если она недостаточно выделяется среди подобных, внимание к ней прохожих минимизировано. В наружной рекламе важна не только эстетическая сторона, но и привлечение с её помощью клиентов. Главной целью подобной рекламы является повышение и формирование имиджа корпорации, организации, услуг или товаров.

Практически каждый городской житель ежедневно сталкивается с оригинальной и яркой наружной рекламой. Одним из главных условий эффективности наружной рекламы является то, что она должна обращать на себя внимание. Необходимо, чтобы конкретно эта растяжка, витрина или вывеска бросались в глаза потенциальному потребителю.

У эффективной наружной рекламы есть три основные задачи: она должна вызывать интерес, запоминаться и привлекать внимание. Простота в создании дизайна – это одна из аксиом. Простые в оформлении, без лишних элементов биллборды всегда более эффективны. Биллборд 600 × 300 см рассчитан на восприятие со 100 метров [3, с. 67 – 70].

К сожалению, многие из этих правил не выполняются дизайнерами. Нередко можно увидеть на биллбордах грубые нарушения в композиции, в использовании цветовых сочетаний и перегруженность информацией. Часто выбор шрифта абсолютно не соответствует характеру рекламы, либо удобочитаемость, учитывая назначение данного носителя, абсолютно не учитывалась.

Эти проблемы заключаются в двух причинах. Во-первых, при создании дизайна биллбордов следует учитывать определенные правила; во-вторых, причиной неграмотного дизайна может являться сам заказчик, которого по ряду причин дизайнер не смог убедить в своей правоте.

В первом случае следует выполнять требования, когда биллборд состоит из трех компонентов:

1. Привлекающая внимание фотография.
2. Привлекающий внимание заголовок с конкретно указанными преимуществами и выгодами для клиента.
3. Контакты и логотип компании.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Занятые люди всегда быстро проходят мимо, и у них есть всего несколько секунд, чтобы обратить свое внимание и быть увлеченными увиденным предложением.

Несмотря на то, что социальные медиа и Интернет теперь являются лидерами в списке маркетинговых инструментов, наружная реклама является довольно эффективной. Люди на улице по-прежнему обращают внимание на биллборды.

Задача дизайнера – убрать из созданной рекламы всё, что не несет в себе информационной ценности. Текст на биллборде не должен содержать в себе более шести слов. Чем меньше будет слов, тем больше вероятность, что человек запомнит и поймёт сообщение. Биллборды, как правило, рассчитаны на то, что воспринимать информацию, размещенную на них, будут во время движения. Следовательно, у потенциального потребителя есть очень мало времени на то, чтобы воспринять сообщение. Поэтому следует отдавать предпочтение слоганам и заголовкам, в которых будет содержаться только основная информация. Если суть предложения покупателю нельзя передать в шести словах, то лучше отказаться от таких носителей, как биллборды.

При создании дизайна следует выделить только главный элемент на биллборде, в противном случае может возникнуть конфликт разных акцентов, и потенциальный потребитель не сможет воспринять информацию.

Не следует также размещать контактные телефоны, адреса и реквизиты в большом количестве. Вполне достаточно указать адрес сайта, если он короткий и запоминается. Биллборды, которые направлены на повышение узнаваемости торговой марки и используются для поддержки проходящей рекламной кампании, могут рассказать о новой услуге или акции. Они не подходят для получения большого количества звонков и посетителей. Для этой цели лучше разместить рекламу на телевидении, в Интернете или в печати.

Слишком простой или чересчур сложно созданный дизайн биллбордов может быть проигнорирован или не понят целевой аудиторией. Реклама должна быть максимально понятной и вызывать у тех, к кому она обращена, ощущение, что компания или фирма полностью понимает их потребность или проблему, а самое важное – может ее решить. Но это абсолютно не значит, что данную проблему следует расписывать в деталях [1, с. 50 – 52].

Все эти аспекты должны быть упомянуты преподавателями вузов в процессе подготовки ими будущих специалистов в области графического дизайна.

Во втором случае возможным вариантом сможет стать включение в программу обучения современному дизайну соответствующих современности исследований рынка, маркетинга, менеджмента, социологии, психологии потребителя. Эти дисциплины должны быть не только подкреплены

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

лекционным материалом, но и проводится в режиме реального поиска проекта. Проект – одно, социология – другое, экономика – третье. В процессе обучения должна быть междисциплинарная связь, которая бы эти дисциплины соединяла. Также в рамках обучения, под контролем ведущего преподавателя, студенты могли бы создавать реальные проекты для реального заказчика. При этом студенты могли получать курс лекций по правильному ведению переговоров в реальной ситуации, по правильному составлению технического задания, в рамках «конструкции» получить нужные рекомендации. При этом у студентов появится опыт работы в условиях производства, опыт общения с производством и знакомство с процессом проектирования. Это значительно уменьшило бы разрыв между обучением и реальной практикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимиров Л. А. Идеи и дизайн в наружной рекламе / Л. А. Владимиров. – СПб. : Принт-Н, 2010. – 260 с., ил.
2. Косидовский Зенон. Когда солнце было богом / Зенон Косидовский. – М. : Наука, 1968. – 336 с., ил.
3. Смирнов С. И. Шрифт в наглядной агитации / С. И. Смирнов. – М. : Плакат, 1987. – 192 с., ил.

УДК 37.012.85

*И. Н. Губин,
г. Луганск*

МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Проектная деятельность направлена на совершенствование предметного мира, окружающего человека, и целенаправленную организацию предметно-пространственной среды для достижения оптимальных условий жизнедеятельности отдельного человека и общества.

Проектирование (от лат. *projectus*, букв. «брошенный вперед»). Проект (лат. *projeckt*, фр. *план, предположение, предназначение*) – задуманное, предположенное дело и само изложение его на письме или в чертеже.

Цель проектирования: внесение в жизненный мир объектов, ранее никогда не существовавших. Но это не означает, что процесс художественного проектирования направлен на создание принципиально новых средовых объектов и качеств. Он также направлен на сохранение или воссоздание достигнутых в культуре качеств, ценностей, вещей.

Метод (от греч. *methodos* – путь исследования, познания, теория, учение) – совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения действительности, подчиненных решению конкретной задачи. Метод и

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

методика в дизайне – порядок достижения проектной цели, решения поставленной перед дизайнером функционально-пространственной, технологической и художественной задач, последовательность приемов или операций, необходимых для получения искомого результата; система мер по оптимальной организации проектной (дизайнерской) деятельности. Это означает, что метод и методика дизайнера должны содержать элементы, синтезирующие возможности инженерно-технического и художественного творчества, что предопределяет специфику его подготовки для профессиональной деятельности. Все варианты задач композиционной организации средовых комплексов можно разделить на две группы: «проектирование без аналогов» – создание объектов принципиально новых, где синтезируются не встречавшиеся ранее технические, пространственные и образные параметры; «проектирование по прототипам» – внесение новых качеств в облик или техническое решение объектов и систем, уже знакомых потребителю. Речь идет о совершенствовании, модернизации зарекомендовавшего себя приема организации среды, приспособление отработанной технической или пространственной схемы к новым вкусам или обстоятельствам.

Метод «инверсии» (перестановки слагаемых) позволяет преодолевать тупиковые ситуации в проектировании за счет изменения угла зрения на объект работы (магазин рассматривается не с позиций продавца или покупателя, а с точки зрения службы контроля, ремонтника, вора); за счет смены творческой установки (главное не прочность конструкции, а простота ее изготовления) и т. д. Свежий взгляд на предмет, подсказав не замечавшийся ранее вариант решения той же задачи, «растормозит» воображение, позволит увидеть в уже отвергнутом предложении неиспользованные резервы.

Те же задачи, но несколько иначе, решает прием «проектирование в воображаемых условиях», когда реальные обстоятельства работы объекта условно подменяются неожиданными решениями («а если под водой») или даже фантастическими («кухня для ангела»). Хорошо зарекомендовали себя приемы разложения проектной задачи на самостоятельные фрагментарные действия с последующим сведением отдельных результатов в единую цепочку подкрепляющих друг друга предложений. Но тут важно не допустить случайных проработок, чему помогает составление «дерева целей» – упорядоченной программы проектных мероприятий, раскладывающих их совокупность в соответствии с разумной очередностью работ, важностью для свойств конечного продукта и т. д.

Другие способы направлены на привлечение к творческому процессу максимально широкого арсенала знаний и умений, накопленных человеческой

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

проектной культурой. Таковы разные варианты эвристических аналогий (т. е. нацеленных на изобретение, открытие):

– «прямые» заимствования форм из далеких проектным задачам сфер (так сделала многие свои открытия современная бионика, «почти» копирующая в технических объектах принципы и конструкции, подсмотренные у природы);

– «субъективные», когда автор воображает себя неким условно выбранным персонажем, например Карлсоном из известной детской книжки;

– «символические» (приписывающие одному явлению необычные для него свойства – «деревянный велосипед», «жидкий огонь» и т. п.);

– «фантастические», когда придумываются явления и вещи, как бы в принципе невозможные («хорошо бы, чтобы дорога была только там, где едет машина»). Все эти ассоциации и предположения, ломая стереотипы проектного мышления, подталкивают дизайнера к применению «чужих» приемов и принципов к его проблемам, делают «невообразимое» возможным, как это произошло с «несущими дорогу с собой» гусеничными механизмами.

Сходным действием обладают приемы, основанные на воображении:

– мысленно «склеивающее» нечто целое из не совмещающихся частей; акцентирование, выделение в целом какой-то одной черты, с последующим ее развитием до любого мыслимого предела;

– «опережающее отражение» – доведенный до крайней точки, до абсурда прогноз возможных вариантов развития объекта или ситуации. Отталкиваясь от известного, эти приемы, выпячивая его отдельные моменты, преобразуют привычное в новое, нужное автору;

– метод «интерпретации», толкующий задачу, стоящую перед проектировщиком, в неожиданном для него ключе – в другом стиле.

Появление порожденных этими методами нетривиальных приемов пространственной или функциональной организации средовых слагаемых всегда так или иначе отражается на композиционных особенностях объектов и систем среды. Одни порождают неожиданные формы элементов композиции, «отстраняя», обостряя ее; другие образуют новые сочетания предметных и пространственных составляющих композиционного целого; третьи позволяют в другом ракурсе увидеть этапы и динамические особенности развития средового процесса. Но в любом случае эти находки подсказывают новые версии образного решения среды, в т. ч. абсолютно нетрадиционные, непривычные зрителю и потому не всегда для него приемлемые.

Реальные методики обычно содержат в себе в той или иной степени элементы всех рассмотренных типов, каждый из которых чем-то дополняет другие.

Методика обучения дизайн-проектированию – это совокупность методов и приёмов, с помощью которых происходит целенаправленно организованный,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

планомерно и систематически осуществляемый процесс овладения компетенциями, необходимыми для создания, описания, изображения или концептуальной модели целостного объекта с заданными функциональными, эргономическими и эстетическими свойствами.

Существует четыре основных, качественно отличных и взаимодействующих между собой этапа: подготовительный этап, этап творческого поиска, этап творческой разработки, заключительный этап.

Аналитико-целевой этап – изучение объекта проектирования и анализ предпроектной ситуации.

Эскизно-композиционный этап – это выработка и формулировка проектной концепции. Далее студенты прорисовывают идеи и образы объекта проектирования, выполняют эскизы.

Проектно-конструкторский этап – моделирование эскиза проекта; разработка комплекса художественно-проектной документации проекта; планирование проектной работы; выполнение чертежей.

Архитектурно-графический этап – оформление дизайн-проекта. Применение дизайнерской графики и компьютерных технологий проектирования.

Рефлексивный этап – анализ, сравнение и теоретическая систематизация проведенной работы по созданию проекта. Защита авторского проекта.

Обучающимся предлагается выполнить вводные цвето-пластические эскизы, целью которых является выявление первоначального представления студента о будущем проекте и его умения выразить это графически или в макете, практический метод обучения исследования на данном этапе – абстракция и конкретизация.

Аналитико-целевой этап служит основой для анализа современных тенденций в решении проектных задач по заданной теме. Изучение отечественных и зарубежных аналогов дает начальный толчок к созданию мысленного художественного образа проектируемого интерьера, а также выработке проектной концепции.

По мере накопления информации образ приобретает определенные черты и направляет творческую мысль студента на поиск конструктивного решения и образно-выразительной композиции проектируемого интерьера. На данном этапе осуществляется выработка концепции проектного решения.

На этапе разработки эскиза-идеи используются гностические методы (исследовательские), логические (индукция, дедукция), метод «проб и ошибок», где студент анализирует творческие предложения эскизных поисков. Применяется метод индукции – на основе различных эскизов студент выделяет общие признаки, характерные для данной среды, – и дедукции – исходя из

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

принятой концепции среды, начинается детальная разработка зон, входящих в состав рекреации.

На этапе творческой разработки эффективным становится применение метода проблемного проектирования. Проблемный метод предполагает значительные умственные и творческие усилия в преодолении трудностей задания, рассматриваемого под углом зрения выдвинутой концепции и сформулированной проблемы.

При выполнении проектной задачи студент, базируясь на творческом методе разработки эскизов, пользуясь методами синтеза, систематизации, использует параллельно практические методы графического и макетного поиска.

УДК 378.14:76.02:004

*А. Н. Загорецкая, А. В. Загорецкий,
г. Луганск*

ТЕМАТИКА ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ В ДИПЛОМНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО

Начиная с 2006 года издания краеведческого, культурологического и искусствоведческого характера стали темами дипломного проектирования студентов кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Одной из первых краеведческих книг, созданных совместно с ЛГАКИ, была книга коллектива авторов «Привет из Луганска. История Луганска в почтовых открытках и фотографиях» (диплом Ольги Скоркиной и Ирины Седашевой, 2007) [2]. В ней история города Луганска представлена в открытках, изданных в конце XIX – начале XX столетия. Книга имела большой резонанс. Пять лет спустя была подготовлена новая книга «Луганск в трех столетиях» (диплом Татьяны Седловской и Екатерины Чистовой, 2011) [1].

Самой яркой книгой по истории Луганска, изданной за последние годы, стала книга «Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XIX века» (диплом Александры Гаврилицы и Ларисы Лавриненко, 2012) [7]. Книга, подготовленная сотрудниками Городского музея истории и культуры города Луганска, создана в форме исторического календаря, в котором в хроникальной последовательности представлены страницы развития нашего города.

В 2011 году оформлена книга известного археолога К. И. Красильникова «Диалог культур степного Подонцовья в камнерезном искусстве» (диплом

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Лилии Прядко, 2011). Хотя она еще не вышла в свет, но уже стала востребованной в самых высоких научных кругах мира.

Подобные темы дипломного проектирования приучают студентов к ответственности — нравственной ответственности перед людьми прошлого и одновременно перед людьми будущего. Именно о такой ответственности идет речь в следующем издании — «М. Матусовский о жизни. И жизнь о нем» (диплом Татьяны Седловской и Екатерины Чистовой, 2010) [9]. Студенткам, оформившим издание, удалось выдержать стилистическое единство книги и пригласить читателя в обстановку провинциального Луганска начала XX столетия. Книга получила широкий резонанс не только в нашей стране, но и за рубежом. Вдова М. Матусовского Евгения Акимовна, проживавшая в Америке, увидев книгу, сказала, что это самое лучшее из всех вышедших изданий Михаила Львовича, и добавила, что была очень тронута тем, что луганчане так бережно чтят память своего земляка.

Хочется остановиться еще на одной истории. Истории о городе и человеке, создавшем этот город. Речь пойдет о главном архитекторе города Луганска Александре Степановиче Шеремете. Он прожил нелегкую жизнь, но всегда оставался предан своему делу и городу, созданию облика которого посвятил более тридцати лет жизни. Сейчас книга «Город, ставший судьбой» (диплом Анны Зубкович, 2009) [4] уже библиографическая редкость.

В 2011 году Городским музеем истории и культуры города Луганска совместно с Луганской государственной академией культуры и искусств был подготовлен каталог выставки «В лучах пурпурного заката» (диплом Анастасии Ротару и Марины Глуховой, 2011) [5]. Каталог представляет биографический очерк о жизни и деятельности К. Е. Ворошилова. Вот как отзывается об этой книге Марина Петровна Сотникова — ведущий специалист отдела нумизматики Государственного Эрмитажа, доктор исторических наук: «Книжка замечательная. Несколько дней рассматривала книгу с большим интересом и удовольствием. Каталог в целом удивительно удачно скомпонован. Вплоть до приложения разделов относительно подготовки выставки и ее открытия. Это просто новшество в современном музейном деле».

Хотелось бы рассказать еще о многих краеведческих изданиях, созданных Луганской государственной академией культуры и искусств: и о коллективной монографии «Очерки истории культуры Луганщины» [10] (дипломы Виктории Симоненко и Анны Суценко, 2012, 2013, Алены Палько, 2015), и об уникальном путеводителе «Весь Луганск в кармане» [3] (диплом Александра Николаенко и Юлии Ляшун, 2011). И все это работы студентов и преподавателей кафедры художественно-компьютерной графики ЛГАКИ!

Спектр дипломного проектирования студентов кафедры художественно-компьютерной графики затрагивает темы творческого наследия известных

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

луганских художников. В 2007 году был оформлен юбилейный каталог, приуроченный к 50-летию создания Луганской областной организации Национального союза художников Украины (диплом Анны Зубкович, 2008) [6]. В 2009 году студенткой ЛГАКИ Натальей Теслей было оформлено юбилейное издание «Свет таланта большого художника» [11], посвященное творческому наследию известного луганского педагога и живописца Александра Фильберта. В 2013 году студентка кафедры художественно-компьютерной графики Мария Белова оформила книгу «Миры скульптора Можяева».

Академии стали доверять. Зная высокий уровень оформления изданий студентами кафедры художественно-компьютерной графики, к нам обращаются за помощью многие учреждения и организации сферы культуры и искусств. В 2013 году было оформлено юбилейное издание профессора нашей академии Евгении Яковлевны Михалевой «В постижении красоты» (диплом Александры Гаврилицы и Ларисы Лавриненко, 2013) [8], посвященное истории Луганской областной филармонии.

Совместно с Городским музеем истории и культуры города Луганска создан каталог выставки К. Е. Ворошилова «Восток — дело тонкое» (диплом Анны Данильченко и Ульяны Деминой, 2013); с Литературным музеем В. Даля оформлена книга «Дорогами судьбы В. И. Даля» (диплом Анны Больбит, 2013); подготовлена книга «Символика Луганщины» (диплом Евгении Андреевой).

Мы сейчас все чаще сетуем на молодое поколение. Мол, что можно доверить студентам, да и студенты сейчас не те. Но назовите еще какой-нибудь вуз ближнего зарубежья, который может представить такое количество выпущенных редких и эксклюзивных изданий по краеведению, культурологии и искусствоведению, созданных студентами! Не стоит сетовать на современную молодежь, нужно с ней работать и направлять, и только тогда мы сможем внести в окружение молодого человека высокую степень духовности, без которой человек не может осмысленно существовать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина В. Я. Луганск в трех столетиях / В. Я. Башкина, А. И. Поболелов. — Луганск : Максим, 2012. — 140 с. : ил.
2. Башкина В. Я. Привет из Луганска. История Луганска в почтовых открытках и фотографиях / В. Я. Башкина, А. И. Поболелов, Ю. С. Сумишин. — Луганск : Максим, 2007. — 128 с. : ил.
3. Весь Луганск в кармане. Путеводитель — 2013 / А. В. Закорецкий, М. В. Ширяев, О. А. Дибас и др. — Луганск : Максим, 2013. — 296 с. : ил.
4. Город, ставший судьбой : сб. / Т.А. Шеремет, Н. И. Селезнева, А. В. Закорецкий, А. Н. Кравченко ; под общ. ред. Т. А. Шеремет. — Луганск : Полиграф. центр «Максим», 2012. — 576 с. : ил.
5. Каталог выставки «В лучах пурпурного заката» (из коллекции К. Е. Ворошилова) / О. В. Приколота, Е. Н. Ерошкина, Л. А. Плешакова. — Луганск : Максим, 2011. — 128 с. : ил.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

6. Луганская областная организация национального союза художников Украины. Художники Луганщины. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративное искусство : каталог / под общ. ред. Н. А. Монастырской. — Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2008. — 178 с. : ил.
7. Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XX века : сб. / Ерошкина Е. Н., Закорецкий А. В., Зенцева А. Ю. и др.; под общ. ред. Приколоты О. В., Скворцовой Л. Д. — Луганск : Полиграф. центр «Максим», 2012. — 496 с. : ил.
8. Михалева Е. Я. В постижении красоты. Луганская областная филармония : монография / Е. Я. Михалева. — Луганск : ООО «Пресс-экспресс», 2013. — 452 с. : ил.
9. М. Матусовский о жизни. И жизнь о нем : сб. / под общ. ред. О. В. Приколоты. — Луганск : Максим, 2010. — 400 с. : ил.
10. Очерки истории культуры Луганщины : кол. моногр. / Т. Л. Журавлева, А. В. Закорецкий, А. Н. Закорецкая и др. ; под ред. В. Л. Филиппова. — Луганск : Шико, 2012. — 240 с.
11. Фильберт В. А. Свет таланта большого художника. К 100-летию со дня рождения Александра Александровича Фильберта : альбом / под ред. В. А. Фильберта. — Киев : София–А, 2001. — 224 с.

УДК 378.147:004.92

*А. Н. Закорецкая, А. В. Закорецкий,
г. Луганск*

КУРС СТИЛЕВОЙ ПРОПЕДЕВТИКИ НА КАФЕДРЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО

В настоящее время понятия «художественный стиль», «художественное направление», «художественное течение» в изобразительном искусстве достаточно востребованны.

Несмотря на то, что студенты художественных вузов и вузов культуры и искусств проходят курсы истории искусств, истории театра и музыки, а также курсы философии и культурологии, проблема практического использования стилей остается открытой.

Когда нас пригласили преподавать в Институт культуры и искусств, программа специальных дисциплин строилась на традиционном подходе: тема — закрепление темы — практические задания по пройденной теме. Однако после года преподавания стало ясно, что такой подход не приводит к качественному результату. У студентов со временем теряется концентрация, пропадает интерес к изучению той или иной темы, выполнение практических заданий становится скучным занятием.

Стало ясно, что необходимо что-то предпринять, чтобы приучить студентов к самостоятельному творческому и креативному мышлению, подкрепив его

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

активной практикой. Необходимо было создать такие условия, при которых студент стал бы заинтересованным субъектом учебного процесса.

Возникла идея введения комплексного пропедевтического курса, объединяющего несколько специализированных дисциплин («Композиция. Спецкурс», «Компьютерная графика» и «Типографика»). Тематикой данного курса была выбрана стилистика прошлых эпох. *Задача курса* — дать наиболее общие представления о художественных стилях, направлениях и течениях различных эпох. Ввести такой курс стало возможным только благодаря налаживанию междисциплинарных связей и комплексному подходу в составлении учебных программ всех специализированных дисциплин первого курса.

Цель эксперимента — дать студентам начальных курсов возможность познакомиться с понятиями «художественный стиль», «художественное направление», «художественное течение» и привить навыки практического использования полученных знаний.

Историческая привязка оказалась необходимой для построения сюжетной линии при подготовке комплекта заданий. Мы не просто давали студентам серию упражнений, а предлагали им стать героями своей эпохи и вместе с великими художниками того времени окунуться в прошлое и почувствовать дух эпохи. За основу серии упражнений взята реальная историческая канва от Древнего Египта до эпохи модерн.

Каждому студенту предлагалось выбрать один из стилей, над которым он работал в течение целого семестра.

Первым этапом был сбор информации по данному стилю. Студент должен был написать реферат об особенностях данного стиля в изобразительном искусстве. Был оговорен минимальный объем реферата, однако мы объясняли студентам, что материал, который они соберут, станет хорошим подспорьем к выполнению семестровой работы. Как ни странно, это увлекло студентов, и их рефераты превратились в целое исследование.

И все это незамедлительно отразилось на практической стороне данного курса. В первом семестре студенты активно изучали азы векторной графики. Задания по спецдисциплинам были составлены по принципу от простого к сложному. Однако общей темой при выборе этих заданий была стилистика конкретной эпохи. Изучая векторную графику, студенты отрисовывали орнамент своей эпохи, рисовали свой силуэт и одевали себя в одежду того времени, а потом помещали себя в пространство этой эпохи. При создании данного пропедевтического курса было решено ввести на первом курсе новые спецдисциплины, которых ранее не было. Так, на занятиях по дисциплине «Типографика» студенты узнавали об особенностях шрифтовой стилистики

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

эпох, а при изучении дисциплины «Шрифт» выполняли каллиграфические упражнения, характерные для данной эпохи.

Программа курса всех спецдисциплин была полностью переработана. Все теоретические и практические задания были выстроены в определенную стройную систему, в которой в конечном итоге из череды маленьких упражнений выстраивался весь итоговый семестровый проект.

Работа над проектом превратилась в увлекательное занятие. Студенты забывали о времени, затраченном на проект, многократно перерабатывая и совершенствуя отдельные его элементы. Они видели, как идет работа у одноклассников, и старались не только не отставать, но и сделать лучше.

Кульминацией всего семестра стала итоговая выставка семестровых работ с их публичным обсуждением.

На этом, возможно, и закончился бы наш пропедевтический курс, если бы не студенты, которых настолько впечатлил первый семестр, что они сами предложили продолжить данный курс, рассматривая теперь стилистику XX – XXI веков.

Мы были сильно озадачены, но все же решили продолжить эксперимент. За короткие зимние каникулы нам пришлось полностью переработать учебные программы второго семестра, причем по всем спецдисциплинам.

В итоге получилось продолжение пропедевтического курса, раскрывающего особенности стилевых направлений и течений XX – XXI веков.

Во втором семестре были поставлены более серьезные задачи. Если в первом семестре преобладал элемент копирования образцов старых мастеров, то во втором – фактор самостоятельного творческого мышления.

По программе этого семестра студенты изучают растровую графику. Было решено в новом семестровом проекте объединить элементы растровой и векторной графики. Были поставлены новые задачи, раскрывающие индивидуальные творческие способности студента.

Как и в первом семестре, курс завершился итоговой выставкой семестровых работ. Примечательно, что первыми зрителями этой выставки стала делегация Бельгийской королевской академии искусств, приехавшая с визитом в наш институт. Они видели, как завершался данный проект в компьютерном варианте, а на следующий день смогли вживую увидеть работы студентов на открывшейся выставке. Бельгийцы были впечатлены работами студентов первого курса. С большой заинтересованностью рассматривали итоговые работы студентов и преподаватели ведущих вузов страны и ближнего зарубежья. В Луганской областной библиотеке для юношества была организована выставка семестровых работ, имевшая широкий резонанс.

Существует расхожая теория, что на первом курсе может преподавать кто угодно. Найдите, мол, какого-нибудь ассистента, который бы вел начальный

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

курс. А преподаватели с опытом должны преподавать на старших курсах. Однако это большое заблуждение. Переступая порог вуза, студент постигает азы будущей профессии. И именно на первом курсе закладывается основа, тот необходимый базис, на котором будут держаться все последующие курсы. И то, каким будет этот фундамент — слабым и хрупким или основательным и добротным, — скажется на творчестве студента, его профессиональном росте и духовности.

УДК 7.021.23

*Т. И. Лукьянова,
г. Луганск*

МЕТОД МУДБОРДА КАК ПЕРВЫЙ ЭТАП КРЕАТИВНОЙ РАБОТЫ НАД ДИЗАЙН-ПРОЕКТОМ

Любой метод – это способ, совокупность приемов, целесообразных действий, направленных на оптимизацию процесса по достижению конкретной цели. Методы, применяемые в дизайнерской деятельности, отражают реально существующую ситуацию. Так как на сегодняшний момент не существует единых правил работы дизайнера, то и не существует упорядоченной системы методов дизайнерской деятельности. Количество предлагаемых методов больше сотни (Дж. К. Джонс [1] описывает 96 методов), что косвенно подтверждает несформированность профессионального поля и сильно затрудняет процесс становления молодых специалистов. Единственным систематизирующим параметром в этом невероятном многообразии методов является принадлежность метода стадии дизайн-проектирования: методы сбора и обработки информации, методы поиска идеи, методы формообразования и т. д.

Опыт практической преподавательской деятельности показывает, что большинство проблем у студентов-дизайнеров вызывает именно начальная стадия дизайн-проектирования, которая сводится к сбору, фильтрации и осмыслению необходимой информации, поиску идеи проекта, определению стилевого решения, выработке принципиальной концепции. Студенту достаточно тяжело сориентироваться в обширном информационном поле, из-за отсутствия практических навыков и опыта ему трудно представить свой будущий проект как единое взаимосвязанное целое, подключить абстрактное и образное мышление, определить главную идею проекта как основную цель своей будущей работы. Эта проблема будет сопутствовать выпускнику-дизайнеру в становлении его как молодого специалиста, а также при работе с заказчиками и инвесторами проектов, которые также нередко имеют достаточно отдаленное

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

представление о конечном виде объекта проектирования на стадии постановки задачи.

Количество методов для процесса проектирования очень велико. В первую очередь их выбор зависит от поставленных целей и задач. Также выбор метода основывается на обстановке, ситуации, в которой решается данный объект. Однако при более глубоком анализе методов наибольшую сложность представляет не столько проектирование в общепринятом смысле этого слова, сколько мыслительная деятельность.

Автор книги «Методы художественного проектирования» Д. К. Джонс описывает процессы творческого мышления, составленные различными авторами, как на основе собственного опыта, так и по наблюдениям за работой других. Все авторы отмечают следующие три факта, имеющие интерес для настоящего исследования:

1. Очень часто человек, стоящий на пороге оригинального решения, в течение длительного периода, кажется, только впитывает информацию, сравнительно бесплодно работает над, казалось бы, тривиальными задачами, увлекается посторонними делами. Этот период известен как «вынашивание идеи».

2. Решение трудной задачи или возникновение оригинальной идеи часто происходит совершенно неожиданно («озарение») и носит характер резкого изменения формулировки задач (смены «установки»). В результате такой трансформации сложная задача нередко становится простой.

3. Врагами оригинальности являются «негибкость мышления» и склонность принимать желаемое за действительное [Там же, с. 62].

Этот процесс перекодирования или изменения структуры задачи основан на использовании некоторого образа (чертежа или мысленной картины искомой конструкции или среды), который выдвигает на передний план наиболее важные стороны проекта.

Для более простого, творчески интересного и понятного для современного студента-дизайнера поиска идеи и образа для своих учебных проектов становится актуальной несколько подзабытая техника составления коллажей, вернувшаяся в обиход современных дизайнеров под названием мудборд.

Мудборд (англ. *moodboard* – «доска настроения») – визуальное представление дизайн-проекта, состоящее из изображений, описаний, образцов тканей, фурнитуры и пр. Служит для отражения общего настроения и тематики будущего проекта. Способствует эффективной коммуникации между членами креативной команды, исполнителем и заказчиком. Часто выполняется в виде коллажа.

Самая главная задача мудборда в ходе образовательного процесса – представить дизайн-проект, подобрать необходимую стилистику, составить

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

визуальный ряд. Он нужен для того, чтобы демонстрировать, вдохновлять, мотивировать и заинтересовывать. Мудборд помогает нарисовать в голове четкую картину проекта и презентовать идею в ходе работы группе, преподавателю (или, в будущем, клиенту). А что за картина это будет – интерьер, арт-объект или дизайн-концепция – это зависит от поставленной задачи. Он служит для передачи мыслей на уровне чувств и ощущений, которые человек хочет донести до собеседника, коллеги-дизайнера или просто сохранить для себя в процессе работы над дизайн-проектом. Преподавателю и студенту такой способ предварительной визуализации идеи и настроения позволяет быстрее и нагляднее выяснить и определить общий объем, направленность, этапы разработки и вариант подачи визуальной части проекта. Этот способ прост, нагляден, интересен для разработки и понятен студенту.

Мудборд создается в начале работы над визуальным дизайном и представляет собой компиляцию изображений, на которые затем дизайнер будет опираться при создании дизайн-макета. В нее могут входить примеры цветовых схем, шрифтов, оформления отдельных блоков, фотографий, компоновки и отдельных графических элементов. Подборка может быть структурированной (каждый блок подписан, назначение каждого примера однозначно понятно) либо хаотичной (нагромождение картинок, из которого можно считать общее настроение, но не конкретные решения). Словом moodboard также часто называют набор изображений, создаваемый до дизайна с целью передать не конкретные дизайнерские решения, а эмоции, настроение, которое должно возникать у тех, кто будет взаимодействовать с финальным дизайном.

Для создания хорошего мудборда необходимо изучить множество рисунков, веб-страниц, книг и журналов, чтобы найти гармонично дополняющие друг друга детали. Выбрать изображения и материалы, подходящие друг к другу по стилю, цвету и настроению, отражающие авторский почерк дизайнера и подчеркивающие индивидуальность заказа — это настоящее искусство.

При описании задумки сложнее всего выразить словами абстрактные понятия (впечатления, чувства и др.). Подборка текстур, изображений и описания, связанные с темой дизайна, помогут найти нужные формулировки и станут определяющей темой дизайн-проекта. Чтобы мудборд выполнил свои функции в полной мере, лучше использовать не картинки материалов, а реальные образцы (кусочки, лоскуты, фурнитуру), как это делает большинство европейских дизайнеров и декораторов.

Мудборды, в отличие от эскизов или компьютерных 3D-визуализаций, подразумевают большую свободу в интерпретации идеи будущего проекта. Поэтому во время презентации важно, чтобы дизайнер проявлял изобретательность, способность к импровизации и красноречие. Как результат,

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

высока вероятность, что в будущем клиент делегирует право принятия ситуативных решений дизайнеру.

Мудборд дает возможность автору предварительно протестировать его на своих знакомых и коллегах. Во время пробной презентации можно определить, насколько понятны для аудитории смысловые ассоциации, представленные в коллаже, какие приемы вызывают наибольший интерес аудитории, на что стоит обратить внимание и что необходимо доработать перед презентацией заказчику.

Цель составления мудборда – определиться со стилем и деталями будущего объекта, атмосферой, общей цветовой гаммой и конструктивными решениями. Только после этого дизайнер может приступать к детальной разработке – эскизам, визуализации и чертежам.

Мудборд определяет основной вектор дальнейшей работы дизайнера, позволяет ему быстрее преодолеть стадию вынашивания и осмысления основной идеи и приступить к непосредственной работе над проектом.

В связи с тем, что принцип обработки мудборда сознанием основывается на гештальт-восприятии (от нем. *Gestalt* — здесь «целостный образ» — ясное видение целого при более-менее отчетливом представлении о его частях), в будущей самостоятельной работе умение составлять и презентовать мудборды в начале работы над дизайн-проектом позволит молодому дизайнеру легче находить взаимопонимание с клиентами, предлагать для рассмотрения несколько разных вариантов и при выборе лучше сориентироваться во вкусах и предпочтениях заказчика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джонс Дж. К. Методы проектирования : пер. с англ. / Дж. К. Джонс. – М. : Мир, 1986. – 326 с.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Асташова Маргарита Сергеевна, аспирант кафедры теории искусств и эстетики, преподаватель кафедры станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Батурина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории изобразительного искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова (г. Алматы, Республика Казахстан)

Безуглый Олег Николаевич, заведующий кафедрой станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Борисенко Павел Николаевич, преподаватель кафедры станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Веденева Анастасия Владимировна, преподаватель кафедры дизайна Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Вейда Сергей Владимирович, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Возная Татьяна Васильевна, методист высшей категории, преподаватель Донецкого колледжа культуры и искусств (г. Донецк, ДНР)

Головенко Алла Николаевна, преподаватель художественного отделения I категории ГУ «Школа искусств эстетического воспитания № 4 г. Луганска» (г. Луганск, ЛНР)

Гонтарь Эдуард Геннадиевич, магистрант II курса специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Гончарук Надежда Петровна, заведующая кафедрой художественной фотографии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Губин Иван Николаевич, заведующий кафедрой дизайна Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Закорецкая Алла Николаевна, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Закорецкий Андрей Витальевич, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (г. Луганск, ЛНР)

Клепалов Борис Яковлевич, преподаватель Донецкого художественного училища (г. Донецк, ДНР)

Козлов Владимир Владимирович, старший преподаватель кафедры станковой

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Котилевский Дмитрий Алексеевич, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Лукавецкая-Радченко Анжела Валентиновна, заведующая отделением изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Лукьянова Татьяна Игоревна, преподаватель кафедры дизайна Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Луткова Оксана Анатольевна, заведующая художественным отделением ГУ ЛНР «Перевальская детская школа искусств» (*г. Перевальск, ЛНР*)

Никишкина Елена Ивановна, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Николаева Людмила Владимировна, кандидат философских наук, доцент ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва» (*г. Саранск, Республика Мордовия, Российская Федерация*)

Плескунова Елена Сергеевна, магистрантка I курса специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Пономарёва Марина Анатольевна, доцент кафедры дизайна Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Радченко Николай Афанасьевич, преподаватель II категории отделения изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Рубченко Лидия Владимировна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Сержантова Ирина Александровна, старший преподаватель кафедры станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Скубак-Залунина Анна Викторовна, преподаватель кафедры станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Феденко Наталья Григорьевна, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (*г. Луганск, ЛНР*)

Федоренко Ксения Анатольевна, преподаватель, заведующая цикловой комиссией «Живопись и композиция» отделения изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского

СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

(г. Луганск, ЛНР)

Филь Леонид Максимович, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального союза фотохудожников Украины, доцент, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского *(г. Луганск, ЛНР)*

Чайка Владимир Владимирович, преподаватель кафедры художественной фотографии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского *(г. Луганск, ЛНР)*

Шопин Александр Леонидович, преподаватель цикловой комиссии «Живопись и композиция» отделения изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского *(г. Луганск, ЛНР)*

Щепелева Наталья Михайловна, педагог-организатор ГКУСО РО «Новочеркасский центр помощи детям № 1» *(г. Новочеркасск, Российская Федерация)*

Научное издание

**СТАНОВЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**

**МАТЕРИАЛЫ
VI ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

2 марта 2016 г.

Ответственный за выпуск:
Л. М. Филь

**Технический редактор – Н. В. Колотовкина
Компьютерный макет – Н. И. Шилина**

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 27.01.2016. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 8,0.
Тираж 100 экз. Заказ № 357

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.