

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

**ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ
И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ**

**МАТЕРИАЛЫ
II ОТКРЫТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

21 февраля 2023 г.

Луганск

УДК 7.036:7.012
ББК 85.1+30.18
Т38

*Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
(протокол № 7 от 15 марта 2023 года)*

Технологии визуального искусства: опыт теоретического осмысления
Т38 и практической реализации проектов: материалы II Открытой научно-
практической конференции (г. Луганск, 21 февраля 2023 г.). – Луганск:
Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2023. – 159 с.

В материалах сборника освещаются актуальные и дискуссионные проблемы в области дизайна городского пространства и интерьера, обсуждаются новейшие технологии и традиционные материалы в современном дизайне, особенности проектов в сфере искусства фотографии и др.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 7.036:7.012
ББК 85.1+30.18

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

А. В. Бобрышева,
В. И. Войнова,
Н. В. Колотовкина,
П. А. Кошелева

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

Ответственные за выпуск:
В. И. Войнова, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Бобрышев С. Н. Шрифтовой дизайн в ракурсе импортозамещения.....	6
Патерыкина В. В. Теоретическое осмысление визуального искусства в ситуации метамодерна.....	7

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Бакулин А. В. Специфика проектирования плакатов советского периода 1985–1991 гг.	12
Басаев А. Н. Значение иконографии при атрибуции русской иконы (на примере композиции на тему Рождества Христова).....	14
Головкова Л. П. Особенности современного исполнения русской традиционной иконы.....	17
Инжиевский З. В. Фламандское искусство периода Арс Нова в современном виртуальном пространстве.....	18
Коробкова А. А., Панга Е. В. Современные тренды фирменного стиля.....	21
Кочнева М. С. Эстетика художественного экслибриса эпохи Возрождения.....	27
Крамаренко П. А. Влияние принципов формообразования на процесс проектирования носителей графического дизайна.....	30
Луткова О. А. Кобальтовая сетка Победы.....	32
Лю Ян, Назаров Ю. В. Использование традиционных элементов китайской культуры в дизайне среды для усиления чувства культурной идентичности людей и воспитания патриотизма.....	34
Любимцева А. А., Шивлякова А. Е., Козырева Л. К. Можно ли считать NFT революцией в мире цифрового искусства?	39
Милосердова Н. П. Роль визуального искусства в производстве упаковки.....	42
Москалюк В. М. Художественно-пластические традиции скульптуры Луганска.....	44
Нагаева Л. Р., Панга Е. В. Дизайн упаковки как маркетинговый инструмент.....	47
Новикова А. К. Особенности женской профессиональной деятельности в области архитектуры в Западной Европе XVI–XIX вв.	50
Прокопец С. Е. Визуализация в иконе.....	53
Пушкарев А. Г., Муртазалиева А. С. Современные тенденции проектирования навигационной системы (на примере парков Москвы).....	57
Салькова О. Н. Вопрос композиционно-образной целостности произведения в синтезе искусств.....	59
Сержантова И. А. Анализ композиционной структуры произведений В. В. Верещагина и А. А. Пластова.....	62
Толобова Е. О. Постмодернизм в научно-эстетическом дискурсе.....	69
Ушакова Д. В. Значимость дизайна молодежных настольных игр в процессе становления личности.....	72
Шатилов В. В. Визуальное NFT-искусство в пространствах арт-рынка и художественной культуры.....	75

**АКТУАЛЬНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ И ИННОВАЦИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Абызова И. Э. Особенности создания айдентики заведений культуры и искусств.....	79
Анохина А. И. Телевидение и кинематограф в современной визуальной культуре.....	82
Баранова Е. В. Соотношение канонического, традиционного и творческого в современной русской иконописи.....	83
Беловол А. В., Анохина А. И. Фотография в современных визуальных практиках.....	87
Бурова В. И. Влияние медиатехнологий на современный графический дизайн.....	88
Ветчинников Р. С. Нейросети в современном визуальном искусстве, их влияние на культурный мир, или Как скоро художники окажутся безработными?.....	90
Воеводина Л. П. Педагогика художественного образования в горизонте визуальной культуры.....	93
Волошина О. В. Актуальные вопросы трансформации культуры визуального искусства и сферы профессионального художественного образования в современном обществе.....	95
Губин И. Н. Современные технологии в проектировании архитектурного декора.....	97
Дейниченко А. В. Специфика инфографики как средства визуальной коммуникации и проблемы применения ее не по назначению.....	99
Дробот Е. А. Инновации профессионального образования в сфере визуального искусства.....	102
Елисеева Н. В., Николаева Е. А. Фильмы Бориса Барнета как средство эстетического воспитания современных школьников.....	103
Корнилова И. И. Перспектива нейронных сетей в современных профессиях.....	106
Котилевский Д. А. Золотое сечение в художественной педагогике.....	108
Красушкина А. В. Метафорические карты как технология визуализации учебной информации на уроках литературы в средней школе.....	112
Кудабаева А. К., Жазыкбаева Д. К. Декорирование окон шторами в технике перфорации.....	116
Кузьмич Ю. В. Принципы коммуникативных типографических форм в графическом дизайне.....	118
Лукьянова Т. И., Межерицкий С. И., Назарова А. М. Искусство камуфляжа.....	120
Мала Т. В. Искусство дизайна книги – мощный рычаг развития культуры современного общества.....	127
Маршев А. В. Влияние формы логотипов брендов на потребителей.....	129
Несмачная Ю. Н. Цветокоррекция ключевых слов, нейрографика, метафорические карты как технологии визуального искусства в образовании.....	132
Павленко А. С. Современные тенденции в проектировании учебно-воспитательных учреждений.....	134
Попов И. М. Влияние нейросетей на современное искусство.....	136
Рысич И. В. Воспитание патриотизма посредством пейзажной живописи на уроках изобразительного искусства в 6 классе.....	137
Суворова Л. П. Использование фотографического изображения в процессе образования и воспитания студенческой молодежи.....	140

**ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ**

Талалова Л. Н., Крылова Н. Ф., Морозова А. В. «Использовать не по назначению»: о размытии границ между видовыми характеристиками объектов.....	143
Толок Ю. С. Особенности воздействия и проблемы цветовой гармонии в дизайне иллюстраций художественной литературы для детей дошкольного возраста.....	145
Топильский В. Н. Технологии печати полиграфической продукции в 2020-х годах в России.....	147
Черкасова А. Й. Практика репортажной фотографии и методика ее преподавания.....	149
Сведения об авторах.....	153

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 004.921/655.244

*С. Н. Бобрышев,
г. Москва, РФ*

ШРИФТОВОЙ ДИЗАЙН В РАКУРСЕ ИМПОРТОЗАМЕЩЕНИЯ

В 2020–2021 гг. в компании «ПараТайп» для предприятий и организаций Миноборонпрома был реализован масштабный проект по замене системных шрифтов Times New Roman, Arial, Verdana...

Эти действия, как оказалось впоследствии, были весьма своевременны, так как в марте 2022 года большинство американских и западноевропейских компаний отказалось продавать свои шрифты на территории России и российским пользователям. Казалось бы, какая беда, шрифты – это не важнейшие ресурсы нашей экономики, тем более что в России есть свой производитель цифровых многоязычных шрифтов – ООО «НПП „ПараТайп”».

Однако реальная ситуация была не столь радужной, как хотелось бы. Дело в том, что большинство закрытых для использования шрифтов были изначально предустановлены в поставляемых вместе с компьютерами операционных системах, в первую очередь MS Windows и Apple Macintosh. И эта априорная возможность служила залогом их постоянного использования, даже при отсутствии желания, так, «по привычке».

Тем не менее разработанные по заказу Госкорпорации «РусБиТех» для российской же операционной системы Astra Linux шрифтовые гарнитуры PT Astra Sans и PT Astra Serif стали успешно использоваться в МО, ФСБ, ФСО, СВР при работе с документами, заменяя в них шрифт Times New Roman [1].

Новые шрифты согласно требованиям технического задания были разработаны таким образом, чтобы иметь при разном шрифтовом дизайне полное метрическое совпадение с аналогичными символами и подходить под стандарты оформления документов, эталоном ёмкости для которых является Times New Roman. Естественно, это свойство шрифтов PT Astra позволило обеспечить при замене шрифтов Times New Roman стопроцентную сохранность верстки ранее созданных документов.

По требованиям Заказчика, при сплошном наборе с одинарным межстрочным интервалом сдвиг одного символа мог бы появиться только на тысячной странице формата А4! Ну и уже привычное для художников и технологов «ПараТайп» условие – создаваемые шрифты должны были поддерживать титульные языки всех субъектов Российской Федерации.

Каждая из гарнитур представлена четырьмя базовыми начертаниями с широкой языковой поддержкой. Помимо стандартного набора знаков для работы с языками Западной и Восточной Европы, а также комплекта стандартной кириллицы, шрифты содержат знаки алфавитов титульных языков субъектов Российской Федерации. Сформированные в рамках кроссплатформенного формата OT-TTF шрифты дополнительно оптимизированы для экранов различного разрешения.

Казалось бы, «живи и радуйся», работая с лицензионным общедоступным шрифтовым программным обеспечением, и забудь про поставки зарубежных цифровых шрифтов!

Однако ситуация с импортозамещением в сфере ПО выглядит пока довольно странно. Значительная часть госструктур, если не подавляющая, по-прежнему продолжает пользоваться коммерческими ПО, правообладатели которых находятся за границей, например, той же ОС Windows. Поскольку российские пользователи задействуют Windows, постольку составление большинства документов в России происходит с помощью Microsoft Word, в котором пользователь оперирует встроенным туда шрифтом Times New Roman, который, в свою очередь, тоже коммерческий, и правообладатель его также находится за границей...

И все-таки «первые ласточки» имеются.

Указом губернатора Ульяновской области № 41 от 20 мая 2020 года о внесении изменений в инструкцию по делопроизводству российский общедоступный шрифт PT Astra Serif определен в качестве основного шрифта для документооборота.

Постановлением губернатора Саратовской области № 190 от 10 июня 2022 года российский общедоступный шрифт PT Astra Serif определен в качестве основного для электронных документов губернатора и правительства региона.

Переход на новые шрифты стал одним из этапов реализации проекта миграции делопроизводства и документооборота на отечественное программное обеспечение. Данная задача поставлена перед регионами в рамках национальной программы «Цифровая экономика РФ».

Росстандарт решил идти в ногу со временем, исключив ряд «американских» шрифтов, в том числе Times New Roman, Arial и Verdana, из ГОСТов, рекомендовав госорганам использовать шрифты отечественной разработки.

PT Astra Serif и PT Astra Sans и разработанный совсем недавно на замену шрифта Verdana шрифт PT Astra Fact можно свободно использовать в любых операционных системах, программах и в любых целях: образовательных, некоммерческих, коммерческих и т. д.

Теперь и национальная визуальная коммуникативная среда расширяет свои возможности за счет применения этих шрифтов в СМИ, Интернете, мобильных приложениях и т. п. [2]

ЛИТЕРАТУРА

1. Arial власти [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. – 25.03.2022. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/5272153>.
2. Автор шрифтов оценил запрет на Times New Roman и Arial фразой «у нас свои есть» [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 14.04.2022. – Режим доступа: <https://m.gazeta.ru/tech/news/2022/04/14/17569010.shtml>.
3. ПараТайп [Электронный ресурс] // PT_Public_Pack. – М., 2022. – Режим доступа: <https://www.paratype.ru/collections/PT/44157>.

УДК 130.2

***В. В. Патеркина,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИТУАЦИИ МЕТАМОДЕРНА

Каждая эпоха пытается выразить себя многообразными способами, не исключая искусство. Проблема отражения искусством эпохи неисчерпаема и тем привлекательна для искусствоведов, философов, культурологов, социологов. Однако в рамках заявленной темы размышления о схожести эпохи и искусства представляются актуальными в контексте наступившей ситуации метамодерна, которая привнесла соответствующие ей технологии позиционирования искусства. Поскольку визуальное искусство предполагает то, что доступно зрению, постольку само понятие существовало, пожалуй, с того самого момента, когда человечество стало выходить из мира природы и познавать мир через зрительные анализаторы. Пройдя путь длиной в несколько миллионов лет, человечество выработало новые способы проникновения в мир, ставя между собой и предметом познания посредника, созданного интеллектом и техническими возможностями.

Любой период проживания человеческим обществом совершенно уникален и удивителен. Не исключение и современность, которая продолжает удивлять непредсказуемыми поворотами индивидуальной судьбы и целых народов. Среднестатистический человек на просьбу дать определение сегодняшнего дня ответит, что не успевает следить за событиями, нет стабильности, планы строить невозможно и т. д. А человек, причастный к философии, культурологии, ответит, что живём мы в

информационном обществе настолько открытым, что человек вывернут наизнанку без надежды на спасение от обилия информации, в технократическом пространстве, в которое техника проникла настолько, что нынешнее цифровое поколение живёт с опущенными головами, погружённое в гаджеты. Одним словом, наблюдается ситуация метамодерна. Она не возникла из ничего, а, имея предшественников в лице модерна и постмодерна, взяла от них всё необходимое для собственного существования.

Провозглашённая модерном триада «Добро – Истина – Красота» приобрела совершенно новое содержание в постмодерне, растворившись в маркерах культуры постмодерна – плюрализме, иронии, децентрализации истины, симулятивности, шизоидности, нигилизме, что привело к деформации устоявшихся норм, в том числе и в искусстве.

Подустав от ситуации постмодерна, философская мысль ощутила осциллографические колебания, проявившиеся в динамике общественных отношений, и на теоретическом уровне стало происходить осмысление наметившейся парадигмы. Преемственность предшествующих эпох или совершенно новое измерение с отмежеванием от наработанного коллективного опыта, преподнесённые ситуацией метамодерна, легли в основу дискуссии о том, чего следует ожидать человечеству.

Почти три последних десятилетия ощущаются существенные финансовые спады, наблюдается рост числа вооружённых конфликтов, цифровая революция, что дало философам повод объявить о конце истории человечества. Термин ввели в 2010 году голландские учёные Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме», хотя он дискуссионен и неоднозначен. Найденный новый термин, обозначающий новое состояние, с усилиями укоренялся в культурологическом пространстве и первоначально предлагался в качестве синонимичности постпостмодерна, квазимодерна, постсовременности. И, наконец, вошёл в обиход в состоянии термина «метамодерн», присоединив приставку «мета-», происходящую от слова Платона *metaxis*, которое обозначает колебание между двумя противоположными понятиями и одновременность их использования. Метамодерн воплощает колебание между модерном и постмодерном, хотя по хронологии стоит после постмодерна. Английский художник Люк Тёрнер определяет метамодерн как возрождение общих классических концепций и универсальных истин, не возвращаясь, однако, к наивным идеологическим позициям модернизма и находясь в состоянии колебания между аспектами культур модерна и постмодерна. Таким образом, по словам Тёрнера, метамодерн сочетает в себе просвещенную наивность, прагматический идеализм и умеренный фанатизм, колеблясь при этом между иронией и искренностью, конструкцией и деконструкцией, апатией и влечением. Другими словами, поколение метамодерна – это своего рода оксюморон, в котором могут сочетаться, казалось бы, противоположные вещи. Укрепившийся термин «метамодерн» несёт не только в своём названии, но и в некоторых проявлениях дух и модерна, и постмодерна, поскольку отсечь демаркационной линией наработки предшествующих эпох не только неразумно, но и невозможно.

В визуальном искусстве метамодерна необычайно ярко проявляется преемственность стилей, цитатность, коллажность. И вновь всплывает вопрос о свободе творчества – сладком слове, манящем как отдельную личность, так и целые народы. Думается, вряд ли найдётся хотя бы один человек, заявивший о своём желании соподчинения кому-либо или чему-либо. За неё порой расплачиваются самым дорогим – жизнью, к ней стремятся, за неё сражаются. В такой сакральной теме, как творчество, свобода приобретает особый привкус и выдвигает поливекторность подходов к ней. Актуальным продолжает оставаться вопрос о соотношении свободы творческой личности, праве на самореализацию и её зависимости от заказчика, денежного мешка, социума. Непростые отношения складываются между творящими личностями и государством, которое на разных этапах своего существования выстраивало совершенно удивительные конструкции с теми, кто воспаряет к осмыслению бытия через художественное видение.

Немецкий философ Артур Шопенгауэр высказался о государстве как о наморднике для

усмирения плотоядного животного, называющегося человеком, для придания ему отчасти травоядного характера. Усмирять, особенно деятелей искусства, дело неблагодарное, но государство стремится заполучить их себе, поскольку искусство формирует, отражает, воспитывает, направляет. Эти функции сохраняются и в современном обществе, когда ситуация характеризуется наличием фундаментального положения постмодерна – универсального хаоса и метамодерна – универсального колебания. Государство существует не для того, чтобы превращать земную жизнь в рай, а для того, чтобы помешать ей окончательно превратиться в ад, как отмечал Николай Бердяев со ссылкой на Владимира Соловьёва [1, с. 86]. Что касается искусства, то применительно к нему можно применить эту же мысль о сохранении в человеке человеческого начала.

Имеет смысл надеяться на смягчение эмоциональных ударов, получаемых от постмодерна и метамодерна, через образцы искусства, образование, воспитание. При этом возникает вопрос: а каковы они, созданные и обусловленные сегодняшней ситуацией? Можно сетовать на то, что современное поколение не слышит, не видит, не воспринимает, не чутко относится к традициям по сравнению с предыдущими поколениями. Однако, пребывая в определённом информационном пространстве, человек как социальное существо в той или иной степени осознанно или подсознательно проникается идеями собственной эпохи и социальной ситуации, в которой пребывает.

Современность задала такой темп времени, что, кажется, Земля сошла со своей орбиты, сжав человечество не до 24 часов в сутках, а урезав их как минимум до половины. Это минуты тянутся, а годы бегут. А поскольку жизнь быстротечна, то нужно заявить о себе, остаться в памяти, удивить здесь и сейчас. Художник Андрес Серрано представляет произведение искусства «Писающий Христос»: погружённое в собственную мочу распятие с Иисусом Христом. Когда эта вещь впервые попала на выставку в 1989 году, её посчитали оскорбительной, отчасти потому, что её поддержал Национальный фонд поддержки искусств. Сторонники Андреса Серрано возразили, заявив, что под угрозой артистическая свобода. Это пример того, о чём говорилось ранее: всё, в том числе и религия, стало объектом иронии, низвержения ценностей. Но главное, что цель художником достигнута – слава обеспечена. Американский художник чешского происхождения Энди Уорхол призывает каждого стать знаменитым хотя бы на 15 минут. Сам художник считал, что любые формы человеческого поведения завораживают (как бы человек себя ни вёл), всё человечество интересно (о чём бы оно ни рассуждало), каждый человек прекрасен (как бы он ни выглядел). Ступая след в след за античным философом Аркесилатом, предлагавшим обо всём молчать, ибо сказанное – ложь, Энди Уорхол из мерцающей и удивительной античности, прокладывая дорогу в постмодерн, никого не судит, ибо все правы. Как правы и все проекты современности.

Поскольку время быстротечно, на вечном не стоит останавливаться. Искусство одноразового использования предложил немецкий художник Йозеф Бойс. Пластиковая одноразовая посуда удобна – использовал и выбросил, почему же с произведениями искусства не поступать подобным образом? Мимолётность времени воспроизводится в мимолётности существования произведений искусства. Подписывая и продавая предметы, созданные даже не им, Йозеф Бойс разрушает представления о роли художника. Продаётся не само произведение, а подпись художника на нём, ведь искусством может быть всё, что угодно, в том числе и сама деятельность художника. Ив Клейн – ташист – продаёт чистую акцию творчества без картин. В голых стенах художник собирает на сеансы «живописи действия» публику и представителей прессы, исполняя перед ними священный танец. Художник позирует перед объективом кинооператора, симулируя творческий процесс. Интерес зрителя сосредоточен на исполнении художником его роли, а не на достигнутом результате, то есть картине.

Как отмечает английский куратор и галерист Курт Бирс, сегодня живопись переживает значительный подъём. Многие ведущие художники возвращаются к традиционному способу самовыражения спустя долгие годы, когда центральная роль в мире визуального искусства

отводилась цифровым технологиям [2]. В качестве примера можно привести работы современных художников, выражающих дух метамодерна. Лаконичные картины Кристины Алисаускайте фиксируют мгновения жизни, моменты печали и одиночества, тревожные образы пустоты, помещая человека на трамплин, на край пустого пространства картины; фигура без лица повисает в небытии; если она изображает стол, то он остаётся ненакрытым. Сюрреалистические портреты женщин с фантастическими деформированными головами, превращёнными в огромные трутовики, гигантские туловища насекомых, букеты растений, ритуальные маски, иногда задрапированные тканью, принадлежат кисти Эвы Юшкевич. Её живопись обращается к известным произведениям Нового времени, в частности к работам фламандских мастеров.

Создание женских портретов в живописи разных столетий при нарушении эстетических норм и канонов в изобразительном искусстве происходит при смешении традиционной техники письма с элементами, на первый взгляд, совершенно ей чужеродными, стирая границы между красотой и уродством. Процесс создания необарочной, скульптурной живописи, по словам художника Г. Л. Бирли, похож на то, «как одеваешь куклу». Густые мазки застывают, образуя складки, из которых формируется объект, напоминающий портрет, натюрморт или абстракцию. Из-под слоёв краски проглядывают другие, легко опознаваемые материалы: кружево, мех, глазурь, дерево и сахар.

Сюжеты ранних картин Кинги Новак выполнены в реалистической манере, касаясь памяти и детских воспоминаний художницы в попытке понять себя, исследуя то, что её сформировало. В последних работах она с пристальным вниманием изучает способы изображения мира, говоря о том, что картины появились из ассоциаций, предчувствий и интуиции; как во сне, реальность в них создана искусственно. А художница стремится к тому, чтобы картина была символической, достоверной и в то же время ирреальной.

Новозеландца Андре Хемера интересуют точки пересечения живописи и цифровых технологий. Его абстрактные картины фиксируют момент соприкосновения цифровой картины и традиционного объекта живописи. Лукаш Стоклоса создает картины в эстетике нуар, в которых воплощены романтические, тревожные декадентские сюжеты, воплощенные в пустых интерьерах величественных дворцов, зимних пейзажах и исполненных меланхолией портретах.

Появление нового изобретения, фотографии, послужило поводом для дискуссии: нужна ли живопись, когда есть фотография? Эндрю Сендор, балансируя между живописью и фотографией, в своих гиперреалистичных картинах, выполненных маслом, прибегает к цифровому формату, оцифровке изображения, использованию эффекта мозаики и тем самым обогащая оба вида визуального искусства.

Эклектичная живопись Якуба Юлиана Зюлковского объединяет сюрреализм и абстракционизм, кубизм и оп-арт, конструктивизм и восточное искусство. Обращаясь к собственному воображению и подсознанию, не пользуясь ни фотографиями, ни газетами, он изображает хаотичный, на первый взгляд, микрокосмос, таинственные миры, кишящие фантастическими растениями, насекомыми, где иногда появляются человекообразные персонажи, например, с двумя головами.

Российское визуальное искусство ситуации метамодерна отмечено именами Семёна Агроскина, Дианы Воубы, Елены Гориной, Константина Звездочетова, Ирины Корсаковой, Владимира Наседкина, Анатолия Пурлика, Марии Семенской, Владимира Семенского, Натальи Турновой, Николая Сафронова, Дмитрия Анненкова, Игоря Медведева, Анны Чариной, Татьяны Варонес, Валерия Коровина, Степана Нестерчука, Анатолия Осмоловского, Олега Кулика, Станислава Круппа, Иван Лубенникова, Александра Ситникова, Армена Гаспаряна, Валерия Кошлякова.

Смешение имён со смешением философских обоснований, стилей и техник имплантировано в визуальное искусство метамодерна. Маньеризм, барокко, размытость стиля импрессионизма, декоративный реализм, угловатость кубизма, тень мультипликации,

реализм, соцреализм, калейдоскопический реализм, цифровая живопись воплощаются через смесь масла, чернил, акрила, графита, угля, шерсти, фольги, карандаша, кружев, глазури в произведения, которые являются привлекательными и визуально яркими с высокой контрастностью.

Визуальное искусство метамодерна загадочно, таинственно, завораживающе, оно навсегда изменило вектор развития не только отдельной сферы, но и всей жизни человечества. Отражая и создавая современность в одно и то же время, постоянно изменяясь, искусство современности позволяет на мгновение остановиться постоянно спешащему человеку. Остановиться, чтобы вспомнить о чувствах, кроющихся глубоко внутри. Остановиться, чтобы вновь набрать темп и погрузиться в вихрь событий и дел.

Лишив человека опоры в семье, религии, политике, постмодерн передал эстафету метамодерну, который оставляет надежду на их обретение. Искусство, в котором проявляется всплеск эмоций, квинтэссенция интеллекта, отражает жизнь общества, и, если маркеры определены, определено и искусство, отражающее социум. Человек, проецируемый искусством, сам стал арт-проектом, как и художник. Каково время, такова и его рефлексия. Следуя за призывом Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [3], постмодерн, а вслед за ним и метамодерн преодолели элитарность модернистской культуры, раскрыв объятия всем. Поскольку всё в искусстве уже сказано, остаётся цитатность, смешение того, что уже было. Весёлая относительность предметов призывает к участию в вакханалии, но не в честь божества плодородия, виноградарства, весёлого напитка – Вакха, а в честь участия в диком беспорядке жизни. Метамодерн добавил к этому буйству вечное колебание, которое продлится непредсказуемо долго или коротко, пока человечество не устанет от очередного «-изма» и не сотворит то, что будет соответствовать духу нового времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Философия неравенства / Н. А. Бердяев. – М.: Т8RUGRAM, 2018. – 394 с.
2. Бирс, К. 10 восходящих звёзд живописи 21-го века [Электронный ресурс] / Курт Бирс. – Режим доступа: <https://deankorrl.livejournal.com/599450.html>
3. Фидлер, Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М.: Ad Marginem, 1993. – С. 462–518.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 74.01/.09

А. В. Бакулин,
г. Луганск, ЛНР, РФ

СПЕЦИФИКА ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПЛАКАТОВ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА 1985–1991 ГГ.

Чаще всего веяния моды и изменения в ней по прошествии лет сводят к обычному прогрессу, при этом обычно раскрываются лишь внешние визуальные отличия, а ведь кроме этого менялись и посылы, вместе с ними их внутренняя логика, на что влияла смена исторических и социально-бытовых констант жизни людей. Поэтому дизайнер должен не только знать визуальные тренды в графическом дизайне, но и понимать их содержание, их внутреннюю логику, являющиеся отражением экономических и общественных процессов, в которых живёт и работает, идеологические основы этого общества в разные моменты времени, потому что хороший плакат должен привлекать к себе не только с визуальной точки зрения, но и содержательно.

Из-за быстрого развития компьютерных технологий появились новые возможности при создании современных плакатов, методы воспроизведения которых можно построить на основе отличительных особенностей проектирования плакатов «периода перестройки» для повышения эффективности воздействия на потребителя. Тем более актуально для нашего времени, когда в обществе происходят существенные культурно-политические изменения, что влечет необходимость в повышении уровня дизайна современного плаката.

Объект исследования – плакаты советского периода 1985–1991 гг., *предмет* – специфика их проектирования.

Целью статьи является выявление взаимного воздействия формы и содержания плаката наряду с социально-экономическими процессами.

Изучением отдельных аспектов данной проблемы занимались такие ученые, как А. А. Бойко, Н. Ю. Стоюхина, А. Грамши, М. А. Лифшиц.

Плакат – это обычно комплексная работа над художественной, наборно-шрифтовой, особенно смысловой, а также полиграфической составляющими конечного продукта, основная задача которого именно передавать идеи, а не только хранить их, при этом сохраняя лаконичность и однозначность. К тому же особенность плаката – его массовость, а это не всегда было доступно человеку. Известно, что в СССР плакат занимал важную часть жизни общества даже по статистическим данным. Например, за 1980 год всего было отпечатано 151,061 млн экз., за 1985 год – 348,317 млн экз., за 1990 год – 173,22 млн экз. [3, с. 101].

С 1985 года в Советском Союзе уже появились определённые политические и исторические условия и противоречия, попыткой разрешить которые была объявленная Михаилом Сергеевичем Горбачёвым «перестройка». Этот период стал временем кардинальных изменений в политической и экономической жизни огромной страны, отголоски его можно наблюдать до сих пор в нашем современном мире.

Начинался этот период с 23 апреля 1985 года, когда на пленуме ЦК КПСС М. С. Горбачёвым был взят и провозглашён курс «Ускорение» – меры по усовершенствованию экономической системы. Усовершенствования, которые были во многом вызваны не требованиями времени, а противоречиями, созданными предыдущими реформами, а в то время выдаваемые за стремление к прогрессу.

Взятый в 1987 году официально государственный курс преследовал цели демократизации всех сфер жизни советского человека и страны, что неизбежно влияло на идейное содержание пропаганды и агитации, в данном случае плаката как массового их носителя.

Объявленная в тот период «гласность», с одной стороны, помогла выявить неозвученные проблемы как на местах, так и в более крупном масштабе, люди смогли более открыто выразить свое недовольство; с другой стороны, отрицательной чертой «гласности» стало то, что вместе с реальными проблемами озвучивались и вымышленные, появилось паникёрство и чрезмерная критика не только недочётов, упущений и ошибок, но и рабочих, правильных и нужных моментов. Все эти факторы сыграли значительную роль в распаде СССР и оказали огромное влияние на идейное и визуальное содержимое плакатов, которое часто доходит и до современности, перекликаясь моментами с современностью.

Идейное содержимое плаката уже нередко противоречило линии партии, стало возможным использовать те образы, которые до этого с самого начала истории советского государства искоренялись в умах людей и всячески запрещались. Образы пропаганды линии партии и коммунистической идеологии оказались рядом с образами религии, призывами покаяния за весь народ, гласности, очернении советской истории, что было немыслимо до 1985 года и считалось уделом подпольных антисоветских и антигосударственных организаций и отдельных лиц.

В основном можно выделить следующие идеи, которые использовались при создании плакатов того времени:

- возвращение народа к религии;
- тюрьма народов;
- тоталитаризм, «оковы государства» и желание демократии;
- бедность населения и страны, государства;
- критика системы, которая сводит всех людей к единому образцу, убивая индивидуальность и зачатки самостоятельности отдельной личности;
- «тупиковость» развития советской системы;
- модернизация всех сфер жизни;
- курс на примирение с Соединёнными Штатами Америки, а также антивоенная риторика, направленная на соглашательство с капиталистическими странами;
- пропаганда мещанского образа жизни;
- отрицательное отношение к прошлым вождям страны;
- борьба с бюрократией и косностью системы.

Социальный плакат того времени крайне политизирован, как и всё общество. Плакат становится художественным выражением настроений людей той эпохи наравне с другими формами искусства. Поэтому художественные образы в плакатах были очень эмоционально наполнены, часто оперировали чувствами человека, его желанием быть свободным и быть личностью, даже в отрыве от общества, коллектива и, что немаловажно, государства, а не фактами и документами.

Как и в начале становления советского государства, мы видим почти похожую ситуацию уже на излёте Советского Союза, только наоборот, когда экономические реформы, введённые в 60-х годах, сильно повлияли на окружающую действительность, когда для заводов и предприятий стало главным не качество товаров и удовлетворение нужд граждан, а фактор рентабельности – прибыль. Люди, выросшие в то время, стали свидетелями медленного слома социалистического пути хозяйствования, они видели, как реальные производственные отношения начинают расходиться с пропагандируемыми, тем самым давая новым идеям почву, как с новыми экономическими установками приходит всё больше элементов капитализма, а вместе с ним и общественных противоречий. Как говорил немецкий философ и экономист К. Маркс: «Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание» [2, с. 7].

Таким образом, мы видим, как на примере плаката работает пара базис – надстройка, как базис формирует надстройку, создавая условия для идей и общественного сознания, а они, в свою очередь, поддерживают базис. Только исходя из этого дизайнер должен объективно оценивать вес тех или иных идей в своей работе, понимать специфику не просто целевой

аудитории, а в целом общества и его потребностей в данный момент. Но при этом, как замечал А. Грамши, неправильно «представлять и объяснять любое колебание политического и идеологического барометра как непосредственное выражение изменений в базисе...» [1, с. 98]. Это сподвигает к тому, что дизайнер при работе над плакатом должен уметь анализировать доступную ему информацию во всей её полноте, а не поверхностно и абстрактно.

Дизайнеру в такой ситуации необходимо разбираться не только в композиции, художественных методах, способах, цветоведении и т. д., но и в идейно-смысловом аспекте своей работы. По мере того как окружающая действительность меняется, графический дизайнер должен уметь её анализировать не просто в каких-либо отдельных точках её истории как разрозненные факты, но и в становлении, должен пытаться понять процессы, которые стоят за художественными образами и средствами выразительности, ведь именно они и создают специфику проектирования плакатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грамши, А. Избранные произведения: пер. с ит. / А. Грамши; под общ. ред. И. В. Григорьевой и др. – М.: Политиздат, 1980. – 422 с.
2. Маркс, К. Капитал: Критика политической экономии: пер. с нем. / К. Маркс; предисл. Ф. Энгельса. – Ташкент: Узбекистан, 1983. – Т. 1. Кн. 1: Процесс производства капитала. – VIII, 863 с.
3. Печать СССР в 1980 году: статистический сборник / Всесоюзная книжная палата. – М.: Финансы и статистика, 1981. – 255 с.

УДК 75.04

**А. Н. Басаев,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

ЗНАЧЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ ПРИ АТРИБУЦИИ РУССКОЙ ИКОНЫ (на примере композиции на тему Рождества Христова)

Важность и актуальность проведения исследований произведений искусства с целью установления их подлинности, определения авторства, места и времени создания не может вызывать сомнений, поскольку подобные исследования являются составной частью деятельности, непосредственно направленной на сохранение культурного наследия, как российского, так и мирового.

Достоверные сведения о предметах, представляющих художественную ценность, имеют безусловное значение для работы по комплектованию музейных фондов, их учёту, хранению и использованию, для проведения научно-исследовательской работы в области истории и теории искусства [3]. Не менее важным является сохранение национальных культурных ценностей и предотвращение их незаконного вывоза за пределы государства, что достигается путем проведения соответствующих экспертиз произведений искусства по запросам таможенной службы [2]. Определение стоимостных характеристик предметов искусства на основании заключения экспертизы востребовано также в сфере антикварной, аукционной и коллекционной деятельности.

Знание иконографических канонов, выработанных в процессе многовековой художественной практики, помогает в процессе проведения атрибуции. В изобразительном искусстве европейского средневековья и особенно широко в культовом искусстве утвердился строгий иконографический канон. В частности, в Византии были закреплены главные композиционные схемы и их элементы, изображения тех или иных персонажей, их одеяний, поз и жестов, деталей пейзажа или архитектуры. Данные схемы уже с XI века утвердились в качестве канонических и вплоть до XVI века служили образцами для художников стран восточнохристианского региона, в том числе и для художников России [5].

На примере композиции на тему Рождества Христова рассмотрим значение иконографии при атрибуции русской иконы.

Рождество Христово – один из важнейших праздников христианского календаря – входит в число двенадесятих праздников. Сюжет данной композиции состоит в следующем. Иосиф с Марией отправились на перепись из Назарета в Вифлеем, и по пути вблизи Вифлеема Мария в пещере родила Младенца, спеленала и положила его в ясли. В эту ночь пастухам с известием о рождении Христа явился ангел, а затем и ангельское воинство, пастухи поспешили к пещере и нашли Младенца в яслях и Марию с Иосифом – так рассказывает Лука. Апокрифы дополняют этот скромный рассказ. Посреди пути Мария родила в вертепе, Иосиф увидел, что вся природа замерла – птицы, животные, овцы, увидел он пастыря с жезлом. И увидел женщину, и привел ее к Марии. Над вертепом Иосиф увидел свет, а когда зашел внутрь – Деву Марию, кормящую Младенца. Первая женщина вышла из вертепа и привела себе на помощь Саломею. Матфей сообщает, что после рождения Иисуса к Ироду пришли волхвы и сказали, что их привела в Вифлеем звезда. Они пошли за ней, и пришли в дом, и увидели Младенца и Марию, и преподнесли дары – золото, ладан и смирну.

В тысячелетней иконографии Рождества сложилось два типа композиции, краткий и развернутый, с некоторыми вариациями [1]. Вообще, первые изображения прослеживаются с IV века, однако канона в изображении Рождества тогда еще не сложилось.

Так, в древнехристианских памятниках сцена обычно изображалась под навесом, а с VI–VII веков – в пещере. И только в композициях VIII–IX веков определяются основные элементы и персонажи Рождества. На рельефе авория равеннской библиотеки VIII века в центре – ясли из камня, рядом возлежит Мария, стоят вол и осел. Со звездного неба идет сноп лучей, и в нем изображены четыре ангела. На правой стороне – стадо и два пастуха, которым ангел объявляет благовест. В нижней части композиции – Иосиф и две служанки, омывающие Младенца в купели. На левой стороне – три волхва с сосудами в руках, их ведет ангел. Аналогичный извод можно наблюдать на фреске церкви Спаса-Нередицы (1199 г.).

Краткая схема в классическом варианте XI века включает изображение полулежащей на ложе Марии, рядом с ней в яслях Младенец, над ним вол и осел, справа и слева ангелы (слева обычно – благовещение пастуху). Внизу в отдалении сидит Иосиф, с другой стороны – служанки, купающие Младенца. Подобное изображение можно найти на миниатюрах рукописей XI века. Краткий извод часто включает изображение волхвов, следующих за звездой к пещере на конях либо пешком.

Большое значение имеет то, в какой позе изображена Богоматерь. В ряде византийских памятников можно обнаружить изображение Марии, стоящей на коленях перед яслями (фрески монастыря Дохиару на Афоне, 1568 г.) либо сидящей и прижимающей к себе Младенца в яслях (фрески Студеницы в Сербии, 1209 г.). Эта иконография, несомненно, несет в себе черты западного искусства, для которого характерны такие детали.

В византийском и древнерусском искусстве на протяжении столетий типичной остается полулежащая фигура Богоматери. Количество ангелов и пастухов всегда различно. Чем позже был создан памятник, тем больше фигур. В середине XVII века и в России традиционная иконография была подвергнута критике со стороны теологов: «Пречистая Дева Богородица без болезни роди непостижимо и несказанно: прежде рождества Дева и в рождестве Дева и по рождестве паки Дева, и не требоваше бабеного служения...» Внимая критике, иконописцы стали писать Марию сидящей.

Развернутый извод включает, кроме шествия волхвов, сцену их поклонения Младенцу и поднесения даров. Для древнерусской живописи XVII и XVIII веков характерны усложненные многофигурные композиции, состоящие из нескольких сцен: Бегство в Египет, Сон волхвов, Избиение младенцев, Поклонение волхвов, Плач жен и другие. Следует отметить, что эти сцены редко появляются в русской иконописи в качестве отдельных композиций, и в силу этого их иконография не получает такого развития, как на Западе. Образы волхвов, например, сохраняют большую устойчивость: первым изображается старец с сосудом в руках – Каспар, затем юноша Мельхиор и последним средних лет Валтасар.

В сцене Рождества Христова часто присутствует довольно странная фигура старца во власянице с кривым посохом в руке, который о чем-то беседует с Иосифом. Его образ, характерный для икон XV–XVII веков, вызвал различные толкования. В нем видели Иакова – брата Иисуса либо пастуха. Однако кривой посох в руках старца и его имя, которое иногда присутствует в надписях на иконах и которое пишется то «Мнень», то «Мнех», то «Анень», дали основание некоторым ученым предположить в этом изображении отзвуки античной критики христианства. Кривой посох – символ лжи, а имя «Анень» можно перевести как «некто» или «никто», так как этим словом в церковном пении обозначается особое украшение мелодии путем включения в текст ничего не значащего слова.

В конце XVII – начале XVIII века русские художники часто обращались к Библии Пискатора (1650 г.) [4]. Ее гравюрами мастера пользовались как иконописными подлинниками, а в середине XVIII века в качестве образцов использовались также гравюры Библии Вайгеля (1695 г.).

Таким образом, на основании вышеприведенной информации можно заключить, в частности, что в тех случаях, когда сцена Рождества изображается в пещере, время написания иконы, вероятно, не ранее чем VI–VII века. Наличие в композиционной схеме старца во власянице с кривым посохом в руках, беседующего с Иосифом, позволяет датировать икону периодом XV–XVII веков. Если в композиции иконы обнаруживаются прориси, списанные из Библии Пискатора, с определенной степенью уверенности можно датировать ее временем не ранее конца XVII века; если узнаются прориси из Библии Вайгеля – то это еще более поздняя дата, скорее всего, примерно начало – середина XVIII века.

Как уже отмечалось, в византийском и древнерусском искусстве на протяжении столетий типичной остается полулежащая фигура Богоматери. Если Мария изображена стоящей на коленях перед яслями либо сидящей и прижимающей к себе Младенца в яслях, то можно предположить, что данная икона, возможно, происходит из западных областей православного мира, стран, испытавших на себе значительное влияние западного искусства, например, из Румынии, Болгарии, Сербии. В случае если перед нами русская икона, изображение сидящей Марии свидетельствует, что написана она была самое раннее в конце XVII века.

Таким образом, очевидно, что на основании иконографических сведений можно с достаточной степенью достоверности сделать определенные заключения относительно времени и места написания иконы, которые, безусловно, должны быть подтверждены результатами других видов исследований, например, технико-технологических, источниковедческих, а также изучения истории бытования. Знание иконографии является обязательным при применении метода иконографического анализа, являющегося составной частью искусствоведческого исследования произведений живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с. – (Малая история культуры).
2. Калашникова, О. Л. Идентификация и стоимостная оценка культурных ценностей: учебное пособие / О. Л. Калашникова. – К.: Высшее образование, 2006. – 287 с.
3. Пилецкая, Л. В. Атрибуция и экспертиза музейных предметов (керамика, мебель, металл): учебно-методическое пособие / Л. В. Пилецкая. – Томск: Изд. Дом Том. гос. университета, 2018. – 149 с.
4. Тяжелов, В. Искусство Средних веков / В. Тяжелов, О. Сопочинский. – М.: Искусство, 1975. – 368 с. – (Малая история искусств).
5. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНЕНИЯ РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ИКОНЫ

Иконописец как служитель небесной истины должен стараться усвоить высокие идеи христианского учения, чтобы его мысли, воображение и чувства могли возвыситься до созерцания христианских идеалов, приводить его в состояние такого вдохновения, которое содействовало бы проявлению их посредством его искусства, потому что предметы его кисти почти исключительно предметы мира духовного, небесного, обладающие красотой и совершенствами сверхчувствительными, едва мыслью созерцаемые.

С другой стороны, иконописец, до какой бы ни возвысился идеальности, обдумывая свой предмет, всегда будет иметь в мыслях свой какой-либо чувственный, хотя изящнейший его образ, потому что мы о предметах мира духовного не можем иметь чисто духовных понятий. И хотя вера учит нас, что Бог есть чистейший дух и Ангелы есть духи, однако же не иначе может представлять их в своем воображении, как в каких-либо формах и преимущественно человеческими, то подражая Святым Писателям, которые для сообщения нам понятия о предметах мира духовного заимствовали слова из круга наименований предметов и действий мира чувственного [2]. Иконописец также для приближения к понятию зрителей изображаемых свою кистью предметов мира духовного вынужден заимствовать черты и краски из круга предметов видимой природы, т. е. подражать ей, не потому что, как заметил еще Святой Афанасий, все толкуют, что «всякое искусство есть подражание природе», потому что без сего пособия иконописец не в состоянии олицетворить своего идеала. Однако же, обращая свой взор на окружающую его природу, художник должен осознать, что природа, как некто справедливо сказал, «хороша, как ее умеют»; с другой стороны, что, несмотря на разнообразие вкусов, в ней еще есть такие общие черты красоты и величия, из каких одни доставляют чистое, безмятежное удовольствие, другие проникают нас благоговением к премудрости и благодати Всемогущего и как бы возносят дух наш в область мира беспредельного, вечного. Долг иконописца избирать в видимой природе черты и краски, подмечать свет и тени такие, которые могли бы сообщить взирающим на произведения его кисти сколь возможно близкие понятия о предметах мира духовного, и в чертах плотских, видимых проявить духовное, невидимое. Мало сего, восхищаясь созерцанием природы, иконописец как служитель Евангелия ни на одно мгновение не должен забыть, что грехопадением первобытных наших прорадителей не только повреждена человеческая природа, но и вся тварь, по выражению апостола Павла, подверглась суете, а посему, то что по духу мира сего может почестся красотой и величием [3].

Совершившееся на наших глазах открытие иконы – одно из самых крупных и вместе с тем самых породоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора – и линии, и краски, и в особенности духовный смысл этого единственного в мире искусства. А между тем это тот самый смысл, которым жила вся наша русская сторона.

Икона не является предметом поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением поверхностному эстетизму. Одной из самых волнующих загадок иконы является ее золотой фон – то есть свет, говоря по иконописному. Павел Флоренский пишет о светоносной природе иконы, так как икона

пишется на свету, и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописания [1]. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, з о л о т и т с я, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем, и движемся, и существуем», это он есть пространство подлинной реальности. И поэтому понятна нормативность для иконы света золотого: величия всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение. И если творческая благодать – условие и причина всей твари, то понятно, что и на иконе, когда отвлеченно намечена или, точнее, предназначена ее схема, процесс воплощения с позолотки света. Золотом творческой благодати икона начинается, и золотом благодать освящается, т. е. разделкой, она заканчивается. Писание иконы – этой наглядной онтологии – повторяет основные ступени Божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто до Нового Иерусалима, святой твари [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Иулиания (Соколова М. Н.), монахиня. Труд иконописца / монахиня Иулиания (М. Н. Соколова). – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 225 с.
2. Николаева, О. Современная культура и Православие / О. Николаева. – М.: Моск. подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – 288 с.
3. УПЦ Полтавская епархия Спасо-Преображенский Мгарский м-рь 2001 г «Новый Завет» к Галатам послание Ап. Павела, гл. 6, стих 5, с. 514.
4. Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы / И. К. Языкова. – М.: Изд-во ББИ, 2012. – 368 с.

УДК 7.01+009

**З. В. Инжиевский,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

ФЛАМАНДСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРИОДА АРС НОВА В СОВРЕМЕННОМ ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Интерес к наиболее значимым страницам западноевропейского искусства в настоящее время определяет поиск новых форм в виртуальном пространстве. Все чаще появляются новые визуальные медийные проекты, позволяющие изучать творчество выдающихся мастеров в полном объеме.

Из всего многообразия существующих на данный момент картин периода Арс Нова творчеству Яна ван Эйка достаточно точно атрибутируется не менее 23 полноценных работ (в том числе комплексных, но без учета иллюминированных рукописей), еще 11 работ специалисты относят к его творчеству с большой долей вероятности. В нашей стране творчество ван Эйка было представлено единственной работой – «Благовещение», приобретенной в 1850 году Николаем I у короля Нидерландов Вильгельма III и уже в Эрмитаже переведенной на холст. Однако в 1930 году полотно, в рамках акции по «распродаже вещей из музейных коллекций для финансовой поддержки индустриализации» [4, с. 266] было продано американскому коллекционеру Эндрю Мэллону и с 1937 года находится в Национальной галерее искусств г. Вашингтона [1]. Таким образом, проблема изучения наследия раннефламандского художника-новатора решается в основном за счет описаний, составленных специалистами, и проектов, специализирующихся на внедрении современных технологий.

На текущий момент самым значимым примером практической реализации применения современных технологий к академическому исследованию творческого наследия Яна ван Эйка является проект бельгийского Королевского института культурного наследия (KIK-IRPA, Брюссель) VERONA [2].

Являясь знаменитым еще при жизни, художник Ян ван Эйк подписал и датировал не менее девяти своих работ, в основном оставив надписи на оригинальных рамах. Вообще, факт визирования картин является нетипичным для позднегоготических мастеров, подавляющее

большинство произведений XV века датируются на основе результатов исследований с применением различных методик, и лишь немногие работы можно отследить по архивным документам. Наличие такого количества подписанных самим автором произведений вдохновило ранних искусствоведов на создание на основе метода сравнения корпуса картин, приписываемых художнику. Позже эти результаты неоднократно пересматривались и дополнялись новыми научными исследованиями, появлялись новые методики датирования и исследования, что наиболее полно представлено в проекте VERONA, где были проведены современные научные исследования на основе методов микроскопического исследования, датирования на основе дендрохронологии с современными калиброванными таблицами; был проведен анализ образцов краски и поперечных срезов; сделаны инфракрасная рефлектография, рентгенография и макросъемка. Экспертизы проводились одновременно с реставрацией и консервацией произведений. Этот масштабный проект осуществлялся на базе различных учреждений с различным оборудованием, но в тесном информационном и экспертном контакте.

Одна из ключевых проблем сравнительного исследования творчества художников, писавших работы разного размера (особенно это касается средневековых мастеров), заключается в том, что стилистические сравнения, проводимые на основе фотографий, реплик, репродукций и копий, не учитывают разномасштабность и различие в физическом состоянии произведений. Эта проблема, в контексте творчества Яна ван Эйка, также была преодолена проектом VERONA благодаря современной глубокой реставрации всех изображений и макросъемке (об этом немного подробнее будет сказано ниже). Таким образом, результаты более ранних научных исследований следует переосвидетельствовать в свете технологических достижений последнего десятилетия. Проект VERONA, опубликовав всю новую документацию в открытом доступе, приглашает ученых и исследователей мирового научного сообщества к проведению объективных сравнений на основе стандартизированных высокотехнологичных изображений. Это вполне может привести к пересмотру корпуса работ художника.

При создании проекта VERONA основная цель организаторами виделась в завершении начатых и стимулировании новых исследований творческого наследия Яна ван Эйка. Изначально проект был направлен на изучение и документирование подписанных общепризнанных работ художника в европейских коллекциях, но в связи с благоприятными обстоятельствами и дополнительным финансированием был расширен на работы в коллекциях музеев США, а также на работы, принадлежность которых кисти ван Эйка ставилась под сомнение. В данный момент детально исследованы: Гентский алтарь (20 плоскостей), диптих «Благовещение» (две плоскости), диптих с Иоанном Крестителем и Богородицей (две плоскости), триптих «Богородица с Младенцем» (пять плоскостей), Турино-Миланский часослов (12 фолиантов с дойковской французской иллюстрацией, 16 фолиантов с эйковской и постэйковской иллюстрацией и 14 частично сгоревших фолиантов) и 30 самостоятельных произведений. Максимально возможное масштабирование изображений – 1 мм³ физического пространства холста любого размера можно увеличить до 30 мм³ на экране без потери качества изображения.

Следующая цель, преследуемая организаторами, заключается в изучении и его документировании всех работ с помощью научных методов визуализации, используя следующий протокол KIK-IRPA: макrofотосъемка (солнечный свет, лучевой свет, инфракрасная и ультрафиолетовая флуоресценция), инфракрасная рефлектография и, в некоторых случаях, рентгенография. Ученые добиваются получения сопоставимых для сравнительного анализа изображений за счет использования стандартизированных процедур и использования одного и того же оборудования. Кроме того, методы документирования были обогащены благодаря партнерству с Антверпенским университетом, исследователи которого провели инновационное рентген-флуоресцентное сканирование произведений Яна ван Эйка из бельгийских коллекций.

Конечная цель проекта – добавить всю эту документацию на интернет-сайт Closertovaneyck. Этот онлайн-ресурс запланирован как аккумулятивная база справочного материала для сравнительного исследования творческого наследия Яна ван Эйка. Исследователям впервые стал доступен анализ сходств и различий в технике художника на идентичном сравнительном материале.

Небольшим подспорьем интересантам и изучающим фламандскую живопись стал проект STAY AT HOME MUSEUM [3], инициированный бельгийским официальным офисом по туризму Фландрии (VISIT Flanders). Проект был создан в контексте локдауна для преодоления распространения коронавирусной инфекции с целью, с одной стороны уменьшить количество посетителей музеев, с другой – не потерять интерес публики. Дополнительной целью является популяризация искусства Фландрии.

Проект открылся в России 15 апреля 2020 года премьерой онлайн-тура по выставке «Ван Эйк. Оптическая революция» в Музее изобразительных искусств города Гент (Бельгия). Данную экскурсию проводит эксперт и сокуратор выставки, искусствовед Тилль-Хольгер Борхерт. Уникальность выставки заключается в количестве экспонатов из разных музеев, собранных в одном месте, – 13 полноценных работ, как составных, так и самостоятельных. Ввиду проблематичности перевозки живописи XV века (особенно на деревянной основе) и вместе с тем нежелания музеев выдавать шедевры из своих постоянных экспозиций подобное собрание работ в одном месте представляется исключительным. На выставке представлены следующие работы: Гентский алтарь – 10 плоскостей (Гент, Бельгия), диптих «Благовещение» – две плоскости (Национальный музей Тиссена Борнемисы, Мадрид, Испания), две авторские картины «Св. Франциск получает стигматы» (Художественный музей Филадельфии, США и Галерея Сабауда, Турин, Италия), «Св. Варвара» (Королевский музей изящных искусств Антверпена, Бельгия), «Мадонна у фонтана» (Королевский музей изящных искусств Антверпена, Бельгия), «Портрет Маргариты ван Эйк» (музей Гроениндж, Брюгге, Бельгия), «Благовещение» (Национальная художественная галерея, Вашингтон, США), «Портрет мужчины в голубом шапероне» (Национальный музей Брукленда, Сибуи, Румыния), «Портрет Бодуэна де Ланнуа» (Художественной галереи Берлина, ФРГ), «Портрет Яна де Лейва» (Художественно-исторический музей, Вена, Австрия), Leal Souvenir (Национальная галерея, Лондон, Великобритания) и Турино-Миланский часослов (Палацца Мадама, Турин, Италия). Все картины можно рассмотреть вблизи очень подробно.

Помимо экскурсии по выставке «Ван Эйк. Оптическая революция», проект STAY AT HOME MUSEUM от VISIT Flanders представил еще три онлайн-тура. Второй эпизод посвящен творчеству Питера Брейгеля Старшего. Выставка называется «Падение мятежных ангелов» и располагается в Музее старых мастеров Брюсселя, онлайн-экскурсию проводит директор Королевского музея изобразительных искусств Мишель Драге. В следующем эпизоде представлено творчество Рубенса, а уникальность экскурсии заключается в том, что она проходит в доме, где жил художник. Виртуальный тур проводит Бен ван Бенеден, директор Дома Рубенса. Последняя серия проекта посвящена творчеству Джеймса Энсора. Выставка носит название «Гений декаданса», ее проводит куратор Мике Мелс из Музея Остеннда.

Уникальность проекта STAY AT HOME MUSEUM заключается в том, что экскурсии, которые проводят действующие профессиональные ученые-искусствоведы, проходят по пустым музеям. Девиз проекта гласит: «Никакой толчеи... Никакой давки перед самыми знаменитыми произведениями... Никакой бессмысленной болтовни от туристов, которые не увлекаются искусством так глубоко, как вы...»

ЛИТЕРАТУРА

1. Пиотровский, Б. Б. История Эрмитажа: Краткий очерк. Материалы и документы / Б. Б. Пиотровский; вступ. ст. и общ. ред. М. Б. Пиотровского; Гос. Эрмитаж. – М.: Искусство, 2000. – 573 с.
2. Проект VERONA (Исследование ван Эйка в открытом доступе): официальный сайт [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>

3. Проект STAY AT HOME MUSEUM (онлайн-туры по музеям Фландрии): официальный сайт [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: <https://www.openculture.com/2020/05/the-stay-at-home-museum.html>

4. Williams, Robert C. Russian Art and American Money, 1900–1940 / Robert C. Williams. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. – vi, 309 p.

УДК 659.1

***А. А. Коробкова, Е. В. Панга,
г. Москва, РФ***

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

Дизайн не стоит на месте, и на сегодняшний день большинство мировых компаний стараются следовать трендам фирменного стиля, чтобы идти в ногу со временем и привлекать всё больше клиентов. Стоит заметить, что при смене трендов в 2018–2020 годах отмечался достаточно резкий скачок [1]. В последние же пару лет ситуация немного изменилась [3–5]. Начиная со времен карантина произошел существенный рост информационного шума. Сначала он имел более развлекательный характер, который граничил с постоянной статистикой со стороны СМИ о COVID-19. Когда население привыкло к этому и стало воспринимать происходящее как что-то обыденное – многие люди стали больше заботиться о себе и о своем освободившемся времени, что привело к огромному количеству новой познавательной информации. Именно в этот период появился тренд на осознанность, психологию и любовь к себе. Человек не успел оправиться от карантина, как на него обрушилось новое испытание. 2022 год стал вершиной в этом и без того бескрайнем море информации. На данной почве возник новый тренд – тренд на заботу не только о себе, но и о близких и окружающих.

Таким образом, все эти события привели к волне редизайна и ребрендинга многих мировых брендов. В России открылось значительное количество новых компаний, которые также создали фирменный стиль, придерживаясь настроения современных реалий.

Фирменный стиль – это способ, которым фирма или коммерческое предприятие представляет себя общественности (например, клиентам и инвесторам, а также сотрудникам). Фирменный стиль обычно визуализируется с помощью брендинга и с использованием товарных знаков, помимо этого он может включать в себя такие вещи, как дизайн продукта, реклама, связи с общественностью и многое другое. Любому успешному бизнесу необходим фирменный стиль, чтобы не только обозначить индивидуальность, но и отграничиться от соперников [2].

Необходимо разобраться, какой фирменный стиль в 2023 году поможет поднять статистику продаж.

1. Чистый дизайн.

Главная тенденция последних двух лет – минимализм и простота. Никаких теней и обводок, максимальное упрощение форм, простая геометрия.

2. Творчество и полная свобода.

Сейчас на рынке практически не осталось брендов со сложным логотипом, так как подобное не сразу вызывает ассоциативную связь с брендом и не так легко запоминается среди массы компаний. Однако тренд минимализма относится далеко не ко всему фирменному стилю. По причине того, что большинство брендов полностью выбрали путь первой тенденции в этом списке, ряд представителей малого бизнеса решили проявить смелость и максимально творчески подошли к оформлению образа бренда. В связи с этим именно они стали выделяться на рынке и получили быструю узнаваемость.

И это служит первым доказательством тому, что не всегда стоит полностью следовать мировым тенденциям моды.

3. Реализм.

Постепенно в моду возвращается естественность. Вместо сложного графического оформления некоторые бренды выбирают фотографию и типографику. Минимум элементов, спокойная палитра, чистый дизайн и моментами небрежность, присущая реальности.

4. Яркость и насыщенность.

Мир как никогда переполнен темными красками. В связи с этим некоторые бренды стали использовать в элементах своего фирменного стиля более насыщенные цвета, чем было принято ранее. Эта тенденция больше вызывает ряд позитивных эмоций у потребителя, визуально перекрывая положение в мире.

5. С засечками или без?

Один из главных вопросов, который возникает при создании фирменного стиля, ведь именно типографика занимает большую его часть.

Еще буквально полгода назад все говорили, что засечки – совсем неактуальная тенденция прошлого. Но всем известно, что негативная реклама тоже реклама, и чем сильнее отбрасывается тренд, тем быстрее он входит в моду. Так произошло и в этом случае.

Засечки на буквах контрастны и акцентированы так, что тонкие линии добавляют в типографику много воздуха.

6. Монохром.

Отказ от лишних цветов или минимализм в палитре придают любому фирменному стилю чистоту и единство.

7. Линии и ничего больше.

Продолжение истории о 2D. Как правило, линии говорят о доступности бренда, его гибкости и при этом монолитности.

8. Анимация.

Тенденция к анимации сохраняется уже на протяжении 5 лет, так как имеет ряд преимуществ перед статическими изображениями:

1. Быстрее доносит информацию и идею.
 2. Лучше удерживает внимание потребителя.
 3. Вмещает в себя существенно больше информации.
9. Символизм из реализма.

Использование графических форм и интерпретаций объектов из реального мира помогает создавать сильные элементы фирменного стиля.

Фирменный стиль – прежде всего образ бренда и отражение его миссии. Поэтому при творческом решении важно помнить не только о веяниях в сфере дизайна, но и о политике компании. О том, что именно бренд должен донести необходимую информацию до потребителя. Именно эта часть формирует целевую аудиторию и при этом позволяет сохранить индивидуальность компании. На данном этапе важно держать планку, анализировать внешние факторы, ситуацию в мире, потребности населения, насущные проблемы человечества, свои желания и при этом не забывать о современных трендах фирменного стиля.

Визуальная система стала более гибкой, вступающей в диалог со средой коммуникации и потребителем. Сейчас бренд может подстраиваться под ситуацию в мире и под потребности клиентов, при этом не предавая свою изначальную миссию. Современная айдентика на данный момент создает именно визуальную систему, которая, в свою очередь, производит идентификацию, не опираясь на логотип.

На сегодняшний день потребитель должен моментально считывать информацию через любой элемент визуальной системы и иметь возможность идентифицировать бренд. Иначе он просто потеряется в массе информационного шума.

Приложения



Рис. 1. Минимализм

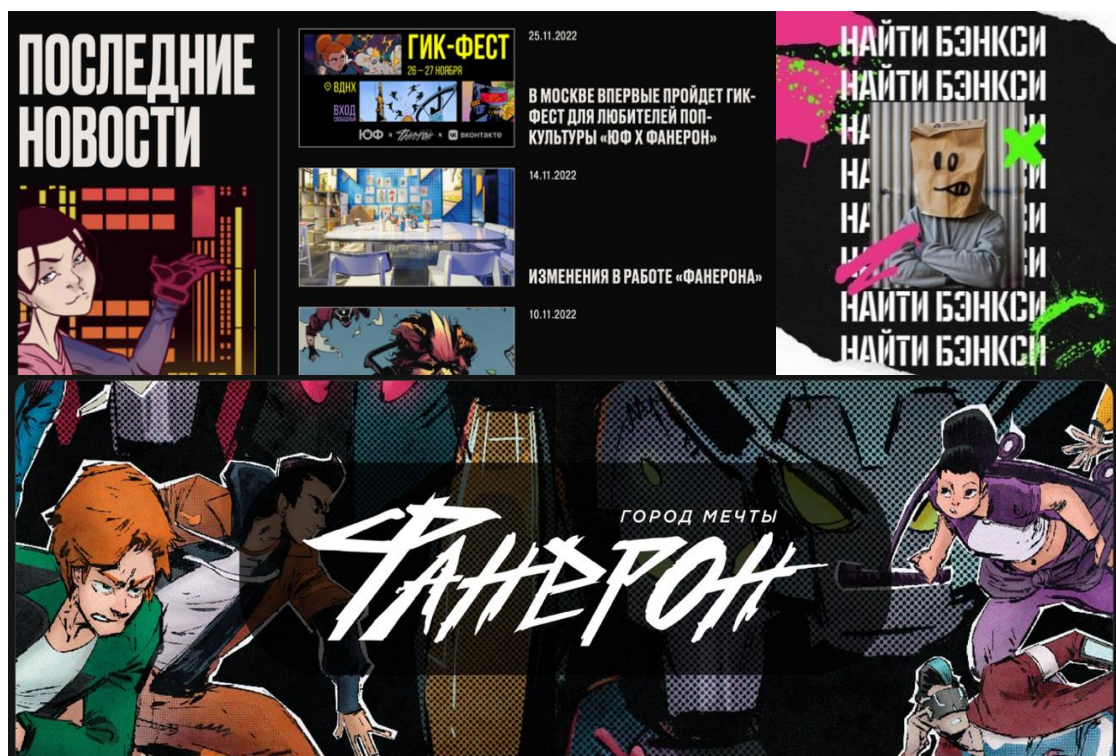


Рис. 2. Полная свобода.
Фирменный стиль ряда самых посещаемых выставок Москвы



Рис. 3. Реализм

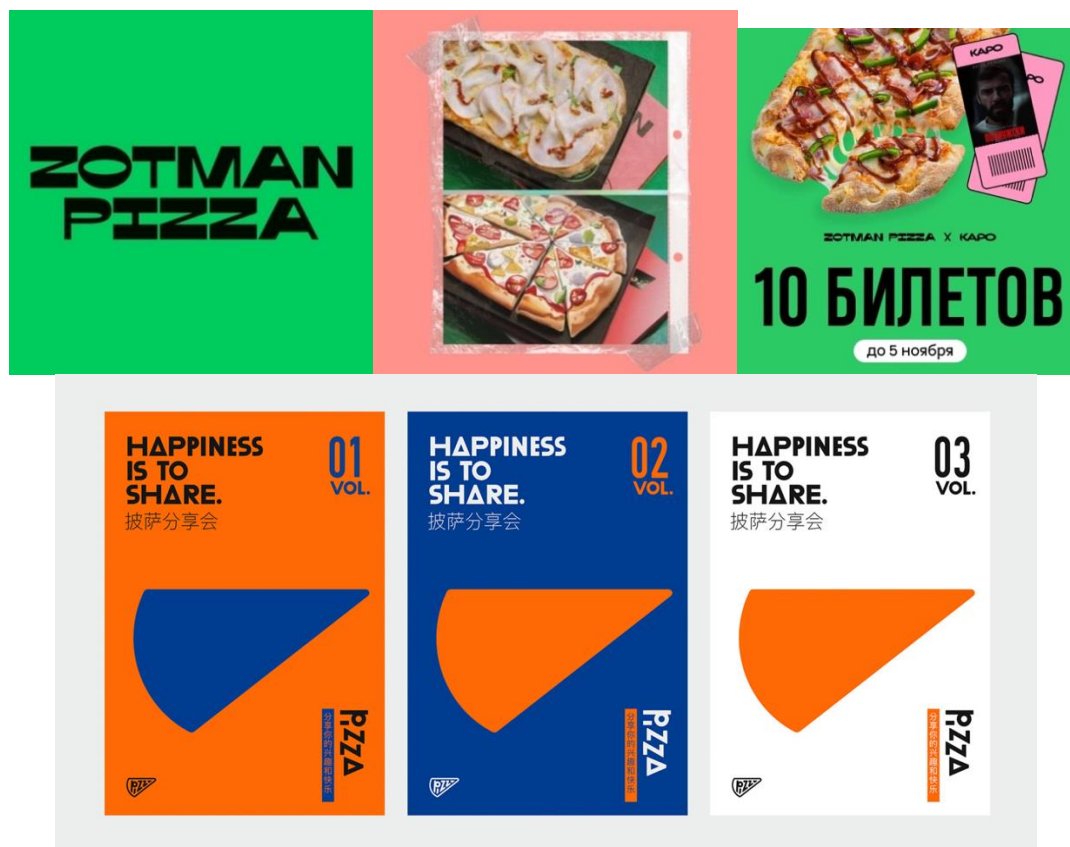


Рис. 4. Яркость и насыщенность



Рис. 5. С засечками или без?

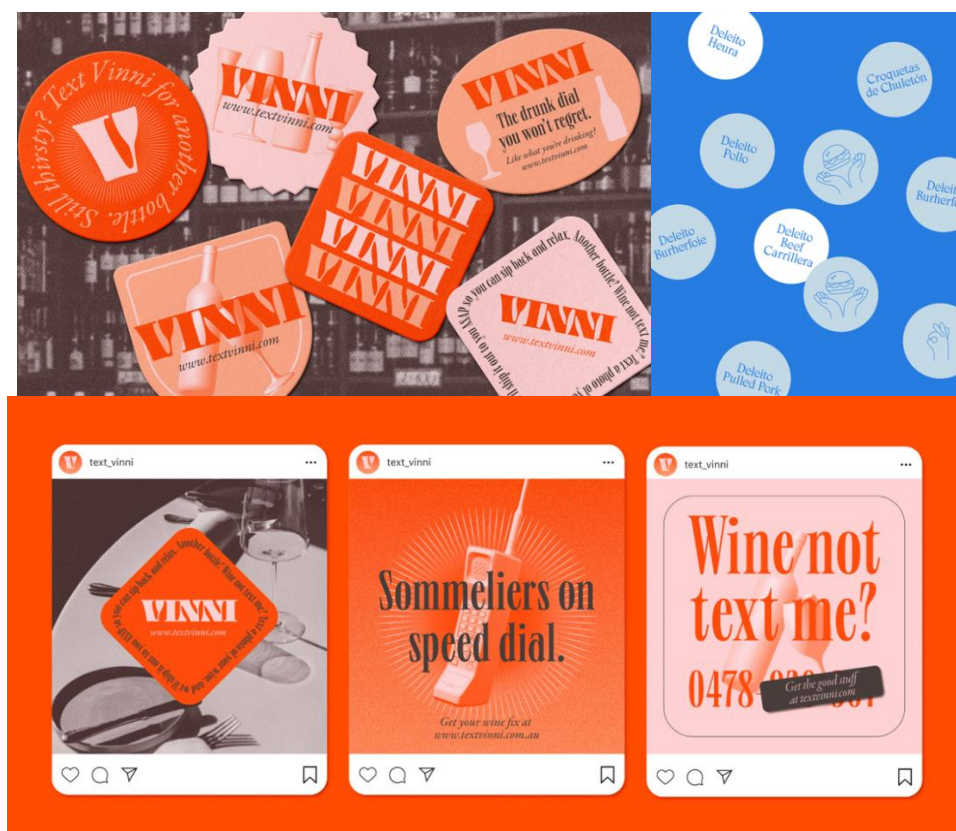


Рис. 6. Монохром



Рис. 7. Линии и ничего более



Рис. 8. Символизм в реализме

ЛИТЕРАТУРА

1. Тренды в логотипах 2022 года. Перевод отчета LogoLounge от студии брендинга DEZA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vc.ru/design/457419-trendy-v-logotipah-2022-goda-perevod-otcheta-logolounge-ot-studii-breninga-deza?ysclid=lcnylvdk39147204>, свободный.
2. Дэвид Эйри. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера: пер. с англ. / Д. Эйри. – СПб.: Питер, 2011. – 200 с.
3. Новые тенденции в создании фирменных стилей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.marketing.spb.ru/lib-comm/brand/corporate_id.htm?ysclid=lcnym14ut7981026108, свободный.
4. Тренды в типографике 2023 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://skillbox.ru/media/design/typo-trends-2023/?ysclid=lcoowaamlw743793524>, свободный.
5. 2022: актуальные тренды в дизайне айдентики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mlk.by/blog/znanija/2022-aktualnye-trendy-v-dizaine-ajdentiki/?ysclid=lcnyne3tf0559675064>, свободный.
6. Лучшие графические дизайнерские проекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.behance.net/galleries/graphic-design>, свободный.

УДК 18:002.2

М. С. Кочнева,
г. Луганск, ЛНР, РФ

ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭКСЛИБРИСА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Рождение экслибриса связано с изобретением в середине XV века книгопечатания. Однако экслибрис родился не мгновенно, его истоки могут быть прослежены несколько глубже. Средневековая рукописная книга в рождении экслибриса сыграла особую роль. Предшественниками экслибрисов были рукописные владельческие и вкладные надписи, иллюминированные миниатюры. Книговладельческий знак возник из потребности закрепить принадлежность тома за определенным владельцем или библиотекой. Желание утвердить собственность на книгу с помощью владельческой записи или метки имело долгую историю, но лишь с изобретением книгопечатания и значительным распространением книги потребность в экслибрисе стала приобретать массовый характер.

Рассматривая художественные экслибрисы в качестве способа инициализации владельца конкретного печатного издания, мы в первую очередь обращаем внимание на библиографический аспект структуры экслибриса. Историк-геральдист В. К. Лукомский в своем докладе «Герб как исторический источник» отмечает, что атрибуция книжного знака, позволяющая выявить владельца книги, играет особо важную роль в том случае, когда владельцем была известная и в прошлом влиятельная персона. В книге могут быть маргиналии, которые позволят исследователям судить о восприятии владельцем книги ее содержания [3].

Книжный знак в силу своего значительного информационного потенциала может способствовать воссозданию истории бытования книжного памятника, собрания, из которого происходит книга, а через это и судьбы владельца такого собрания. Экслибрис позволяет «воскресить» не только образ своего владельца, но и создателя – художника, восстановить и наглядно показать представителям следующих поколений историческую эпоху, в которой он был создан.

Основным источником возникновения композиционного замысла в экслибрисе выступает личность владельца определенного экземпляра книги: его интересы, род деятельности, черты характера, привычки, детали биографии. Перечисленные данные о человеке как нельзя лучше отображает и другой личный знак – герб; собственные гербы к XV веку имели не только представители военной знати, но и горожане, крестьяне, женщины. Справедливо предположить, что использование личного герба как основы композиции создаваемого экслибриса было распространенным явлением в эпоху Возрождения. Особый, интеллектуальный характер собственности потребовал создания специфической формы ее закрепления и охраны, в которой кодировалась бы не только информация о принадлежности собственности (с этим прекрасно справлялся и герб владельца), но и сведения о личности владельца библиотеки, его вкусах, стремлениях и увлечениях. Так появился художественный экслибрис в нынешнем понимании, где в символично-аллегорической форме воссоздается личность владельца. Хотя назначение экслибриса заметно отличается от назначения герба, специалисты правомерно отводят последнему роль протоэкслибриса. Со временем как реакция на чрезмерно сложные гербовые композиции стали набирать популярность вензелевые экслибрисы – оригинальные орнаменты в виде монограммы из сплетенных особым образом инициалов владельца книги.

В контексте изучения закономерностей развития искусства экслибриса в эпоху Возрождения нельзя не упомянуть о культурно-историческом аспекте структуры книжного знака. Эволюция экслибриса в мире изобразительного искусства происходила непрямолинейно, один из основных этапов творческого взлета книжного знака приходится как раз на эпоху Ренессанса. Кандидат искусствоведения С. А. Воронцова отмечает, что книжные знаки, создаваемые в эпоху Возрождения, были невероятно гармоничными с точки зрения соотношения формы и содержания. И композиционные решения, и художественные образы этих экслибрисов в оптимальных пропорциях сочетали в себе идейные и выразительные компоненты [2].

Эпоха Возрождения в жанре экслибриса наиболее ярко проявилась в первой половине XVI века. С начала XVI века данный жанр переходит из ремесленной области в высокое искусство. Вместо безымянных авторов приходит ряд выдающихся мастеров, профессиональных художников: Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Ханс Гольбейн Младший, Бартель Бехам, Йост Амман, Йорг Брой, Ханс Бургкмайр и другие. С их именами связан расцвет иллюстрации и художественного оформления печатной книги. Вместе с книгой небывалый подъем испытал и экслибрис. Художественные решения и стилевые находки этого времени повлияли на ход истории развития экслибриса как жанра малой графики. Для немецкого экслибриса эпохи Возрождения характерны геральдические атрибуты: различные гербы, шлемы, изображения оружия, короны. Распространены различные растительные гирлянды, развешивающиеся ленты, рога изобилия, ремесленные и музыкальные инструменты,

образы святых – покровителей профессий, фигуры ангелочков, разнообразные мифологические образы и бытовые реалии.

В середине XVI века экслибрис получает распространение в соседних странах Европы. Во Франции с ее старой библиофильской традицией удивляет позднее распространение увлечения экслибрисом. Первый французский экслибрис появляется в 1530 году и представляет собой знак ученого, яркого противника Мартина Лютера – Жана Барта. Среди других ранних книжных знаков числится книжный знак епископа Шарля д'Амбуаза, помеченный 1574 годом. Английский экслибрис появился вскоре после французского, но художественная ценность его несколько ниже, так как до XIX века внимание ему уделяли второстепенные художники, пребывавшие под влиянием немецкого и французского искусства. Один из старинных геральдических печатных экслибрисов отмечен 1574 годом. Созданный по заказу канцлера Бэкона, отца выдающегося философа, этот знак можно видеть на изданиях, подаренных им Кембриджскому университету.

Рассматривая искусствоведческий аспект структуры экслибриса, можно сказать, что композиция последнего является структурой художественного произведения и его главным атрибутом. Экслибрис выступает не только как метка владельца, но и как самостоятельное художественное произведение, отражающее сплетение вкуса заказчика, творческой манеры мастера и стиля эпохи. Несмотря на присущие экслибрису черты орнамента и качества декоративного знака, графическая композиция экслибриса в большей степени изобразительна, нежели декоративна. Художественное решение, преобладающее в экслибрисе, можно условно отождествить с многоаспектными процессами современной действительности и характером усложнившегося общественного сознания. Они ассоциативны и при этом лаконичны, тяготеют к образной точности, ритмической напряженности и четкой внутренней системности.

Графика книжного знака как вид искусства обладает специфическим языком, основными выразительными и изобразительными средствами которого являются линия и пятно. От того, как проведена линия, что собой представляет пятно по форме, тону и фактуре, зависит многое в графическом произведении. Ассоциативная связь с изображенным предметом, а не его иллюзорное воспроизведение – особое свойство графического языка. Всматриваясь в графическое изображение, мы обнаруживаем игру линий и фактур, которые помимо воли художника отражают и случайные, неожиданные эффекты самого технологического процесса.

В гравюре как в одной из техник экслибриса существует огромное число видов, подвидов, разновидностей техники. Гравюра в принципе располагает гораздо более ограниченным диапазоном выразительных средств, чем живопись, но в своей совокупности гравюрные техники чрезвычайно выразительны. При этом каждая из них обладает своими особыми возможностями. Это прежде всего резцовая гравюра, появившийся несколько позже офорт, ксилография, обрезающая гравюра на дереве, клиширование и, наконец, литография. Выразительные возможности каждой техники, ее язык и ее эстетика всегда в гравюре определяются технологией, самым способом обработки доски. И это объясняет, почему история гравюры, в том числе и экслибриса, насчитывает такое большое количество разных техник. Если в начале эпохи Возрождения по-прежнему доминировала техника гравюры на дереве, то позднее начинает развиваться и завоевывает все большую популярность резцовая гравюра на меди.

Особенности формы, а главное, специфическое содержание и материальное воплощение экслибриса ставят его в ряд наиболее информационно емких графических искусств, таких как книжная иллюстрация и синтетический эстамп (эстамп, активно синтезирующий элементы разных искусств). Создание подобного рода графических композиций требует от художника глубоких знаний в каждом из этих искусств. Их симбиоз – характерная примета нашего времени, до сих пор не оцененная специалистами. Среди традиционных видов искусства графика имеет широкие перспективы. Рассуждая о месте экслибриса среди графических искусств, Б. Р. Виппер пишет, что в определенный временной период книжный знак едва ли

не превзошел все остальные виды графического искусства, но в результате занял свою пусть не слишком значимую, но достаточно существенную нишу [1].

Диапазон художественных средств экслибриса довольно широк. Ведущим средством, лежащим в основе экслибриса, является графический знак, он оказывает решающее воздействие на создание художественного образа в экслибрисе. Не менее важным средством является знак личности, именно он выделяет экслибрис среди изобразительных искусств; наряду со знаком личности книжный знак существует и как знак общественного собрания – коллекции (библиотеки, музея, монастыря, госпиталя, фестиваля и т. д.). Такое художественное средство экслибриса, как миниатюра, является способом компактного выражения идеи художника и дает возможность собирания, коллекционирования и изучения экслибрисов. Универсальным художественным средством книжного знака выступает синтез, предполагающий обязательное соединение, сочетание разных композиционных элементов, а именно: рисунка, слова, декора. В качестве дополнительного средства экслибриса можно назвать эстамп, который выступает существенным критерием становления художника как профессионального графика.

В эпоху Возрождения искусство книжного знака получает мощный толчок в виде множества формообразующих и содержательных идей. Жанр экслибриса оперативно реагирует на изменения в общественной жизни, способен обращаться к внутреннему миру человека. Стиль и техника исполнения экслибриса всегда отражают дух и моду эпохи, в которой он был создан. В дальнейшем развитие экслибриса сопровождалось шрифтовым, изобразительным и техническим разнообразием, при этом книжный знак продолжал оставаться охраняемым документом на книгу.

Таким образом, среди наиболее важных функций экслибриса можно выделить книговладельческую и художественную, обе функции влияют друг на друга. Если попытаться представить историю экслибриса схематично, то это будет история превращения книговладельческого знака в объект искусства, предмет малой графики. Данный процесс можно проследить в развитии, превращении и слиянии различных понятий в одно слово – «экслибрис».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишпер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Вишпер. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
2. Воронцова, С. А. Немецкий экслибрис с конца XV до начала XX вв. как образ-символ человека и эпохи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Воронцова Софья Алексеевна. – М., 2012. – 120 с.
3. Лукомский, В. К. Герб как исторический источник / В. К. Лукомский // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях. – М.: Ин-т истории материальной культуры, 1947. – С. 49–57.

УДК 82.02

***К. П. Крамаренко,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ВЛИЯНИЕ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ НА ПРОЦЕСС ПРОЕКТИРОВАНИЯ НОСИТЕЛЕЙ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Актуальность исследуемой темы обусловлена тем, что при создании любых графических объектов, окружающих нас, формообразование играет важную роль. Итог работы напрямую зависит от уровня знаний дизайнера в этой области. Формообразование всегда являлось и является одним из средств создания удачного образа в графическом дизайне.

Объектом исследования является процесс формообразования в проектировании носителей графического дизайна, *предметом* – влияние принципов формообразования в процессе проектирования носителей графического дизайна.

Цель данного исследования – теоретически обосновать и практически проверить влияние принципов формообразования в процессе проектирования носителей графического дизайна.

Анализ показал, что выбранная тема интересовала многие поколения дизайнеров и исследователей. Некоторые из них касались ее определенных аспектов. В ходе исследования особое внимание было уделено работам ряда авторов, среди которых Б. А. Гордон, Д. В. Курушин, Э. Дэви, Н. Мориока, Т. Стоун, Ш. Адамс и др. [1–6].

Принципы формообразования играют решающую роль в процессе проектирования средств графического дизайна. Формообразование относится к манипулированию визуальными элементами, такими как линии, цвета и формы, для создания желаемого визуального эффекта. Принципы формообразования обеспечивают основу для создания эффективного дизайна, помогая дизайнеру создавать визуальную иерархию, баланс, контраст и ритм.

Один из важнейших принципов шейпинга – визуальная иерархия. Этот принцип относится к расположению визуальных элементов в дизайне, призванному передать важность и привлечь внимание зрителя. Четкая визуальная иерархия может помочь направить внимание зрителя и сосредоточиться на наиболее важных элементах дизайна. Дизайнеры могут использовать различные методы, такие как размер, размещение и цвет, для создания визуальной иерархии в своих проектах.

Другим важным принципом является баланс, который относится к распределению визуального веса в дизайне. Баланс визуальных элементов помогает создать ощущение стабильности и симметрии в дизайне, что может быть важно для передачи определенного сообщения или эмоции. Дизайнеры могут достичь баланса за счет использования симметрии, асимметрии или радиального баланса.

Контраст – еще один важный принцип, который относится к использованию различий в визуальных элементах для привлечения внимания и создания интереса. Дизайнеры могут использовать контраст различными способами, например с помощью цвета, значения или формы, чтобы создать визуальный интерес и привлечь внимание зрителя.

Наконец, ритм – это принцип, который относится к повторению визуальных элементов в дизайне для создания ощущения движения и потока. Дизайнеры могут использовать различные методы, такие как повторение, последовательность и чередование, чтобы создать ритм в своих проектах и направлять взгляд зрителя по композиции.

Принципы формообразования имеют важное значение для процесса проектирования носителей графического дизайна. Они обеспечивают основу для создания эффективного дизайна, помогая дизайнерам создавать визуальную иерархию, баланс, контраст и ритм. Дизайнеры, которые понимают и применяют эти принципы, могут создавать дизайн, который визуалью привлекателен и эффективно передает намеченное сообщение.

Кроме того, принципы формообразования также могут быть использованы для создания визуальной идентичности бренда. Последовательное включение определенных форм, цветов и узоров в дизайнерские материалы бренда позволяет создать визуальную идентичность и легко распознать аудиторию. Это особенно важно для компаний и организаций, которые хотят обеспечить сильное и узнаваемое присутствие в своих отраслях.

Принципы формообразования также можно использовать для создания определенного настроения или атмосферы в дизайне. Например, использование изогнутых линий и мягких цветов может создать мирную и успокаивающую атмосферу, а использование четких линий и смелых цветов – ощущение энергии и волнения. Понимание того, как вызывать эмоции с помощью различных форм и цветов, является важным аспектом создания эффективных носителей графического дизайна.

В заключение следует отметить, что принципы формообразования играют важную роль в процессе разработки средств графического дизайна. Они обеспечивают основу для создания эффективного дизайна. Включив эти принципы в процесс проектирования, можно создавать дизайн, который не только эстетически приятен, но и эффективно доносит предполагаемое сообщение до аудитории.

Данное исследование не исчерпывает всех аспектов отмеченной проблемы, в дальнейшем мы считаем необходимым изучить специфику формообразования конкретных графических носителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бхаскаран, Л. К. Анатомия дизайна. Реклама, книги, газеты, журналы / Л. К. Бхаскаран. – М.: АСТ, 2014. – 256 с.
2. Гордон, Б. А. Графический дизайн / Б. А. Гордон. – СПб.: РИП-Холдинг, 2017. – 580 с.
3. Карповская, Е. К. Визуальные коммуникации в графическом дизайне. От шрифтов и композиции к эффективным навыкам рекламы / Е. К. Карповская. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2016. – 621 с.
4. Курушин, В. Д. Графический дизайн и реклама / В. Д. Курушин. – Минск: ДМК Пресс, 2016. – 121 с.
5. Луптон, Э. Г. Графический дизайн от идеи до воплощения / Э. Г. Луптон. – СПб.: РИП-Холдинг, 2014. – 184 с.
6. Луптон, Э. Г. Графический дизайн. Базовые концепции / Э. Г. Луптон. – СПб.: РИП-Холдинг, 2017. – 256 с.

УДК 37.75.76.008

***О. А. Луткова,
г. Перевальск, ЛНР, РФ***

КОБАЛЬТОВАЯ СЕТКА ПОБЕДЫ

Патриотическое воспитание подрастающего поколения является одной из приоритетных задач современного образовательного пространства. На уроках декоративно-прикладного искусства и уроках начального курса изобразительного искусства необходимо знакомить обучающихся не только с особенностями практического применения, но и с историей возникновения, формирования национального самосознания, любви к своей Родине [1]. Занимаясь изобразительным искусством, дети учатся чувствовать, думать, эмоционально сопереживать, образно познавая окружающий мир, развиваются духовно. Особенно это становится актуальным сегодня, когда все более заметной стала постепенная утрата нашим обществом традиционно российского патриотического сознания, обострился национальный вопрос, утрачено истинное значение и понимание интернационализма; в этих условиях очевидна неотложность решения на государственном уровне острейших проблем системы воспитания патриотизма. Воспитание и обучение детей средствами изобразительного искусства в системе дополнительного образования включает не только практические занятия, но и беседы, экскурсии, посещение музеев, участие в выставках, встречи с интересными людьми, что представляет более широкую свободу для детского творчества [2]. Примером для воспитания патриотизма является известная история «кобальтовой сетки Победы».

Красивый геометрический узор «кобальтовая сетка» уже давно стал визитной карточкой Императорского фарфорового завода города Санкт-Петербурга. Его узнают за границей, считая одним из символов русского фарфора. Узор придумала ленинградская художница Анна Яцкевич именно в годы блокады. Сервизы в бело-синей стилистике впервые появились в 1944 году, но изначально сетка была не синей, а золотой. Однако художнице не понравилось, как золотая сетка смотрится на готовой продукции, и она изменила цвет на последующих моделях с золотого на насыщенно синий, кобальтовый [3]. Так впервые появился этот узор. Сервиз именно в таком цветовом исполнении в 1958 году получил золотую медаль на Всемирной выставке в Брюсселе. Это стало большой неожиданностью, так как, в отличие от многих экспонатов выставки, сервиз не создавался специально для нее, а был в ассортименте завода уже больше 10 лет и являлся примером классической фарфоровой продукции ЛФЗ (тогда еще Ломоносовский фарфоровый завод). С того времени за узором и закрепилось название «кобальтовая сетка». Сразу после выставки популярность этой модели посуды в Советском Союзе резко возросла. Многие мечтали иметь на своем столе если уж не сервиз, то хотя бы чайную чашку со знаменитой синей сеточкой.

А что стало его прототипом и откуда взяла художница эту идею?

Существует две основных версии, как у художницы Анны Яцкевич возникла идея этого рисунка, и какая из них правильная, спорят до сих пор. Согласно первой версии, идея «кобальтовой сетки» была навеяна другим сервизом с сеточкой [4]. Это был сервиз XVIII века, созданный самим Дмитрием Виноградовым для Елизаветы Петровны, который носит название «Собственный». В 1944 году фарфоровому заводу исполнялось 200 лет, и главный художник Н. М. Суетин посоветовал художникам фабрики подготовить к этому событию изделия на классические мотивы из истории русского фарфора. Он и подсказал Анне Адамовне попробовать сделать рисунок по аналогии с сервизом Елизаветы Петровны, в котором на ажурной сетке были вписаны маленькие розовые цветочки [3].

Но по рассказам Анны Адамовны Яцкевич, идея кобальтовой сетки возникла у неё по аналогии с заклеенными крест-накрест бумажными лентами окнами домов и перекрестным светом прожекторов, освещавших небо блокадного Ленинграда. Художница пережила блокаду, потеряла мать и сестру в голодные годы и таким образом хотела увековечить их память. Сервиз из 5 предметов в холодный, но притягательный северный цвет раскрасила ленинградская художница.

На снимке 1945 года Анна уже запечатлена с двумя государственными наградами: медалью «За оборону Ленинграда», которую она получила в 1943 году, и орденом Красного Знамени, который ей присвоили летом 1944 года. Боевой орден Красного Знамени – это очень высокая оценка труда художницы. Однако боевой орден хрупкая от природы, интеллигентная женщина получила, конечно, не за новый вид росписи фарфора. Все 900 дней блокады она провела в родном Ленинграде, трудилась на заводе. Ехать вместе с коллегами на Урал в эвакуацию отказалась, приближая Победу. По-своему.

Александр Кучеров, советник генерального директора Императорского фарфорового завода, вспоминал: «На пристани рядом с заводом находился миноносец „Свирепый”. Был протянут кабель к нему, на нём теплилась жизнь. Его надо было замаскировать. Растянули сети, развели краски фарфоровые, его замаскировали. Он был закрыт. Ни один снаряд не попал на территорию завода. Он слился с невской водой» [8].

Страшные годы удалось пережить лишь благодаря любимой работе. И книгам. Заводскую библиотеку эвакуировать не успели. Собранная в стопки литература так и осталась лежать в заснеженных железнодорожных вагонах. Каждый день на санках Анна Яцкевич привозила книги обратно. В 43-м, после прорыва блокады, на заводе вновь открыли художественную лабораторию. А ещё спустя год на фарфоровой посуде появилась первая «кобальтовая сетка».

Версию о том, что знаменитую «кобальтовую сетку» её создательница придумала, вспоминая о блокадных днях, подтверждает факт: изначально раскрашенные чашки и чайники такого вот серо-белого цвета, что вполне в тональности ленинградской зимы. Существует теория, что художник Анна Яцкевич ходила в блокадные годы на Неву зимой долбить прорубь в реке, чтобы иметь под рукой воду на случай пожара на заводе. «От голода, от усталости трещины на льду, золотые снежинки в ярких солнечных лучах – всё в её воображении сплелось и это навеяло её декор „кобальтовая сетка”» [6]. Сейчас в бело-синей стилистике здесь изготавливают уже более ста видов посуды. С 70-х годов о необычном русском орнаменте узнал весь мир. В посольстве России в Париже до сих пор гостей угощают именно из «сетчатой» посуды. Свой привычный синий цвет кобальт приобретает после обжига при температуре больше тысячи градусов. После первого обжига наносят так называемые мушки из золота. Правда, блеснуть оно начинает не сразу. Эта лужица черная – это золотосодержащий препарат, 12-процентное золото. После обжига начинает сверкать, до обжига внешний вид непривлекательный. Подделать технологию сложно, хотя умельцы из Китая несколько раз пытались. Секрет в том, что роспись подглазурная, ручной работы. У её автора, Анны Яцкевич, после войны совсем не осталось наследников. Племянница, которая тоже работала на фарфоровом заводе, умерла вскоре после самой художницы. Но их дело живёт до сих пор.

И тысячи обладателей легендарных сервизов с кобальтовой сеткой считали и считают эту посуду своеобразным символом ленинградской Победы [7].

У Анны Яцкевич есть еще один рисунок, известный, пожалуй, каждому, кто хоть раз сталкивался с фарфором ЛФЗ [5]. Знаменитый логотип ЛФЗ (придуман в 1936 году и ставился вплоть до 2006 года), который изображен на изделиях, выпущенных на заводе, также принадлежит ей.

«Кобальтовая сетка» давно стала не только символом Императорского фарфорового завода (ранее – ЛФЗ), но одним из главных символов Санкт-Петербурга и России.

На занятиях в художественной школе присутствуют положительные эмоции и переживания, которые побуждают обучающихся к активному участию в познавательной и практической деятельности и способствуют развитию патриотизма, ведь только благодаря уважительному отношению к своей истории и культуре ребенок сможет вырасти настоящим патриотом своей Родины. Задача педагога состоит в том, чтобы помочь ребенку поверить в себя, научить его мыслить самостоятельно, неординарно на примере сильных духом людей; не бояться из главных изобразительных средств осмысления жизни и познания законов природы формировать логику объемно-пространственного и композиционного мышления художника, поскольку любой замысел претворяется в жизнь в виде произведения искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешина, Н. В. Патриотическое воспитание дошкольников / Н. В. Алешина. – М.: ЦГЛ, 2005. – 256 с.
2. Воспитательная система «Маленькие россияне» / под ред. Т. И. Оверчук. – М.: Мозаика-Синтез, 2005. – 56 с.
3. Кузин, В. С. Изобразительное искусство: программы / В. С. Кузин, Н. Н. Ростовцев. – М.: АГАР, 2006. – 160 с., ил.
4. Кузин, В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе / В. С. Кузин. – М.: АГАР, 1998. – 336 с.
5. Кулькин, Е. С. Искусство как инструмент патриотического воспитания молодежи: опыт СССР 60–70-х годов / Е. С. Кулькин // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – № 9. – С. 235–241.
6. Маханева, М. Д. Нравственно-патриотическое воспитание дошкольников: методическое пособие / М. Д. Маханева. – М.: ТЦ Сфера, 2009. – 96 с.
7. Полина, Л. Н. Патриотическое воспитание школьников на уроках изобразительного искусства [Электронный ресурс] / Л. Н. Полина. – Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/izobrazitelnoe-iskusstvo/library/2014/11/03/patrioticheskoe-vospitanie-shkolnikov-na-urokakh>
8. Рутковская, А. Рисование в начальной школе / А. Рутковская. – СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 192 с.

УДК 74.01/09

*Лю Ян, Ю. В. Назаров,
г. Москва, РФ*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ ДЛЯ УСИЛЕНИЯ ЧУВСТВА КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛЮДЕЙ И ВОСПИТАНИЯ ПАТРИОТИЗМА

В конце XIX – начале XX веков, с падением последней феодальной династии Китая, двери страны, которые были заперты на протяжении веков, наконец вновь открылись для мира. С этим, помимо войны, пришли все виды передового зарубежного искусства, культуры и идеологии. Однако из-за политики закрытых дверей феодальной династии большинство людей в Китае никогда не получали новых идей из-за рубежа, и в одно мгновение «новые» и «интересные» зарубежные культуры охватили весь материковый Китай, включая современный дизайн из-за рубежа.

Современный дизайн был основной идеологией зарубежного дизайна в XX веке, и продвигаемые архитекторами передовые идеи, направленные на отход от традиционных

архитектурных форм и смелое создание проектов, адаптированных к индустриальному обществу, противоречили китайскому обществу того времени. Однако китайские дизайнеры, только что порвавшие с феодальной идеологией, даже пропустили «промышленную революцию» и сразу перешли к подражанию и копированию иностранного современного дизайна, что стало основной причиной того, что традиционная китайская культура не была эффективно передана и развита с начала XX века до настоящего времени. В этот период многие местные дизайнеры негативно относились к традиционным культурным элементам, приписывая их феодализму и не пытаясь обновить, что привело к пробелам в современном китайском средовом дизайне и к постепенному уходу традиционных культурных элементов из сферы дизайна, не способных в полной мере реализовать их ценность. В то же время в материковом Китае существует множество дизайнерских работ, созданных под влиянием различных стилей и идей дизайна, и эти работы косвенно вызвали различную степень культурного «промывания мозгов» китайского народа, у которого постепенно развилась культурная неуверенность.

На фоне экономического прогресса и усиления процессов глобализации элементы китайской культуры начинают встречаться по всему миру, и китайская традиционная культура привлекает все больше внимания. Когда мы говорим об элементах китайской традиционной культуры, то надо понимать, что это прежде всего духовная культура, которая включает в себя такие аспекты, как общественный строй, обычаи, представления. В действительности так называемый дух китайской культуры – это дух китайской нации. Культурное богатство и многообразие, многогранность китайской традиции приводит нас к тому, что ее основные аспекты не существуют в чистом виде, но образуют сложную систему пересекающихся между собой представлений. Согласно китайским представлениям, основу китайской духовной цивилизации составляет ряд идей: гуманности в конфуцианском понимании, взаимодополняемости строгости и мягкости, ценности гармонии, любви к людям как качества гуманного человека и принципа «достижения согласия при наличии разногласий». Это то, что направляет непрерывное развитие и постоянное продвижение китайской нации, это доминирующая идеология китайской традиционной культуры [1]. После 18-го съезда Коммунистической партии Китая в 2012 году, который четко определил ключевые задачи культурного строительства: «Укрепление строительства основной системы социалистических ценностей, всестороннее улучшение морального качества граждан, обогащение духовной и культурной жизни людей, повышение общей силы и конкурентоспособности культуры» [2], Китай добился значительных успехов в установлении культурного доверия. В то же время наследование и инновации китайской традиционной культуры также имеют большое значение для развития китайского дизайна среды. Китайская традиционная культура имеет свою собственную систему роста и развития, с очень сильным культурным наследием, и питает детей Китая на протяжении многих поколений. Основной функцией дизайна среды является благоустройство среды обитания и повышение комфортности среды. Включение традиционных культурных элементов в дизайн среды играет важную роль в локализации дизайна среды и повышении культурного доверия нации.

Китайские дизайнеры находятся под влиянием зарубежных культур и идеологий, и их дизайнерское мышление все больше отдаляется от традиционного китайского дизайна, что негативно сказывается на наследии и развитии традиционной китайской культуры, а также на здоровом и стабильном развитии современного китайского средового дизайна.

Для того чтобы изменить статус-кво, китайские дизайнеры должны осознать важность сочетания традиционной культуры с зарубежной средой дизайна. Эффективное использование элементов традиционной китайской культуры в современном средовом дизайне не только обеспечит передачу многовекового наследия, но и поможет реагировать на развитие времени и общества, способствовать инновациям в этой области, повышать культурную самобытность народа и вдохновлять его патриотизм.

На данном этапе глобальной экономической интеграции мир дизайна озабочен такими

явлениями, как загрязнение среды, потребление энергии и культурная интеграция. В то же время конвергенция продуктов, конвергенция дизайна и технологическая конвергенция стали сегодня обычными явлениями в дизайне. Большинство нынешних проектов в Китае любят поднимать знамя продвижения традиционной культуры, ориентируясь на рынок и экономику. По этой причине дизайнеры также пытаются выставить напоказ свою самобытность, используя большое количество традиционных китайских элементов, чтобы отразить культурные особенности своей продукции и преследовать более высокие экономические ценности, что привело к появлению традиционных китайских культурных элементов во всех уголках мира. Существуют некоторые неуместные случаи использования традиционных культурных элементов и серьезные следы заимствования и имитации произведений. Эта ситуация указывает на то, что китайский современный средовой дизайн переживает период замешательства. Развитие современного китайского средового дизайна не может быть нарушено экономикой, а использование традиций – это лучшее наследование и инновации цивилизации и удовлетворение жизненных потребностей людей.

В последние годы некоторые китайские высшие учебные заведения дизайна попросили своих студентов создавать инновационные работы на основе традиционной культуры; некоторые отечественные ученые в области дизайна, такие как Чэнь Ле, Хань И и Сунь Чжаоци, подробно рассмотрели это явление в Китае и предложили определенные способы его улучшения. Однако из-за проблем рыночного и общественного признания студенты-дизайнеры в новую эпоху не имеют возможностей и социальных ресурсов для практической реализации своих проектов, а большинство ученых могут делать это только на бумаге, не используя реальные проектные работы для подтверждения значимости изменений для рынка и общественности.

Китайский дизайн – это не просто коллаж из китайских элементов, а художественная философия, уходящая корнями в китайскую культуру и китайский дух; это не просто королевская архитектура, внутренние дворы и сады Сучжоу, а философия дизайна, отражающая ценности «единства Неба и человека» [3].

Развитие времени придало китайской традиционной культуре энергичную жизненную силу и импульс, но в то же время это и испытание для дизайнеров. Если китайский средовой дизайн хочет занять место на все более конкурентном рынке средового дизайна, он не может оставить наследование и инновации традиционных элементов китайской культуры. Без наследия инновации потеряют чувство идентичности и принадлежности, которое приносят людям культурные основы; без инноваций наследие также потеряет импульс для устойчивого развития. Важность культурного наследия заключается в том, что оно часто содержит глубокое социальное содержание и исторический осадок, который в процессе исторического развития постепенно переходит в размышления о дизайне и стремление к красоте; в то же время внедрение иностранных концепций дизайна и способов мышления дает нам более широкое пространство для переосмысления традиционной культуры; кроме того, появление новых технологий и материалов также дает нам больше возможностей для редизайна на основе традиционного моделирования. Дизайнеры должны изменить свое мышление, реагировать на требования времени и продолжать развиваться на основе наследования традиционных элементов китайской культуры, эффективно сочетая традиционные элементы китайской культуры с современным дизайном. Это окажет положительное влияние на развитие современного китайского дизайна окружающей среды и на повышение национального культурного доверия, а также обеспечит необходимые условия для наследования, продвижения и укрепления традиционной китайской культуры [4].

Традиционные китайские орнаменты и народная культура являются важными составляющими традиционных китайских культурных элементов, которые могут быть использованы в дизайне среды в сочетании с реальной ситуацией дизайн-проекта. Элементы традиционной китайской культуры богаты и разнообразны, а различные регионы имеют свои особенности и характеристики и несут различную культурную коннотацию. Углубленное

изучение традиционной китайской культуры может помочь дизайнерам расширить свое мышление [5].

Основным направлением развития дизайна среды обитания в настоящее время является сочетание китайских и зарубежных методов и стилей дизайна таким образом, чтобы создать произведения дизайна среды, соответствующие времени, а также повысить эстетическое настроение произведений дизайна среды и предоставить людям новые впечатления [6]. Например, «новый китайский стиль», который в настоящее время популярен в Китае, представляет собой хорошее сочетание этих двух направлений, используя традиционные культурные элементы в дизайне, упрощая и деформируя их на иностранный манер, что может лучше подчеркнуть культурный подтекст дизайнерской работы и создать китайскую тонкую красоту (рис. 1).



*Рис. 1. Дизайн нового китайского стиля,
г. Хайлар, Китай, 2019 г. Дизайнер – автор статьи Лю Ян*

Праздничная культура имеет огромное значение в каждой нации и культурной системе, например, китайский Новый год. В этот день проводится множество фольклорных мероприятий, а город украшается множеством традиционных праздничных элементов. Однако, поскольку времена изменились и людей отделяют друг от друга высокие здания и стены, чувства угасли, и праздничная атмосфера стала ощущаться намного меньше, чем раньше. Но праздники имеют глубокий культурный подтекст для любого народа и несут в себе надежды предков на будущее. Включение элементов культуры в дизайн фестиваля (рис. 2) может дать людям чувство сопричастности, подчеркивая смысл дизайна, заставить их лучше осознать значение традиционной культуры для людей через дизайн среды, развивать дизайн среды, передавая культуру, и вызывать в сердцах людей чувство идентичности традиционной культуры [7].



*Рис. 2. Дизайн фестивальной среды – Новый год,
ВДНХ, г. Москва, 2022 г.*

В дополнение к этому городская среда общественного пространства также чрезвычайно важна. Большинство китайских дизайнов более тонкие в своем выражении, что приводит к тому, что китайские дизайны не особенно четко выражают концепцию. В реальном дизайне важно, чтобы форма дизайна соответствовала смыслу, который он призван выразить, как в

случае с древнекитайской поэзией и живописью (рис. 3), поэтому контекст произведения очень важен для китайского дизайна среды, являясь душой художественного дизайна, которая помогает дизайнерскому произведению создать атмосферу и усилить чувства людей по отношению к дизайнерскому произведению. Например, Музей Сучжоу (рис. 4), спроектированный современным китайским дизайнером И. М. Пеем, является хорошей иллюстрацией китайского способа выражения контекста в дизайне, упрощения традиционных китайских культурных элементов в зарубежном дизайне и выражения китайской культуры самым простым способом. Это одна из лучших работ Китая в мировом тренде современного дизайна.



*Рис. 3. Китайская картина «Цзяннань Сайбэй Тяньбянь».
Автор – Гуань Шаньюэ*



*Рис. 4. Музей Сучжоу,
г. Сучжоу, Китай 2006 г. Дизайнер – И. М. Пей*

таким образом, большинство элементов традиционной китайской культуры передает имманентную философию, с акцентом на передачу смысла. Использование традиционных культурных элементов в дизайне среды может вызвать культурный резонанс, оживить китайский дизайн среды и придать ему локальность. Во времена стремительной глобализации только традиционные культурные элементы сохраняют национальные культурные особенности, и их интеграция в дизайн среды может вызвать чувство принадлежности и идентичности народу и предоставить больше возможностей для развития дизайна среды, в то же время передавая и обновляя традиционную культуру, что имеет большое значение для развития последней.

ЛИТЕРАТУРА

1. The basic spirit of the Chinese nation [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tinyurl.com/2zunjbqn>.
2. The definition and content of the cultural construction of the Eighteenth National Congress of the Communist Party of China [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tinyurl.com/2p4ysgue>.
3. Li Kunpeng. Analysis of the Application of Chinese Traditional Culture in Modern Environmental Design / Li Kunpeng // Art Education Research. – 2020. – No. 17. – P. 103–104.

4. Wu Liangyong. The Inspiration of Chinese Traditional Human Settlement Environment Concept to Contemporary Urban Design / Wu Liangyong // World Architecture. – 2000(01). – P. 82–85.
5. Chen Le. Discussion on the Integration and Embodiment of Traditional Cultural Elements in Environmental Art Design / Chen Le // Journal of Beijing Institute of Graphic Communication. – 2020. – No. 28 (07). – P. 50–52.
6. Zhang Jian. Exploring the Use Value of Traditional Residential Decoration in Modern Environmental Art Design / Zhang Jian // Modern Decoration (Theory). – 2014. – No. 12. – P. 20.
7. Wu Yue. Analysis of the Integration and Embodiment of Traditional Cultural Elements in Environmental Art Design / Wu Yue // Design. – 2017. – No. 20. – P. 130–131.

УДК 7.08

***А. А. Любимцева,
А. Е. Шивлякова,
Л. К. Козырева,
г. Москва, РФ***

МОЖНО ЛИ СЧИТАТЬ NFT РЕВОЛЮЦИЕЙ В МИРЕ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА?

Считающиеся одной из основных тенденций современности и последней границей художественного самовыражения NFT во всех отношениях являются одним из крупнейших глобальных явлений последних лет. Настоящее открытие, которое за короткое время сумело создать рыночный сектор стоимостью в миллиард долларов, в котором «крутятся» энтузиасты искусства и те, кто готов выкладывать большие суммы за владение им.

Однако, если, с одной стороны, верно то, что в наше время каждый хотя бы раз слышал о NFT, с другой стороны, верно и то, что многие до сих пор не совсем понимают, что это такое. Так из чего же состоит искусство NFT?

NFT (от англ. non-fungible token – букв. «невзаимозаменяемый токен») представляют собой виртуальные продукты (изображения, видео, коллажи и т. д.), которые можно идентифицировать в электронном виде как цифровые токены. Каждый из этих продуктов должен представлять цифровой сертификат, удостоверяющий его подлинность и права, элементы, которые записываются и защищаются с помощью технологии блокчейн. На практике «виртуальные произведения искусства» регулируются жесткими бюрократическими процедурами и подчиняются ряду правил, которым необходимо следовать. Эти токены можно рассматривать как настоящие произведения искусства [1].

Именно потому, что они считаются произведениями искусства (и, следовательно, предметами роскоши), стоимость NFT часто может достигать нескольких миллионов долларов. Например, работа Beeple Everyday – The first 5000 days («Первые 5000 дней») была продана на аукционе за 69 миллионов долларов. Подобные цены делают NFT одним из самых популярных источников инвестиций XXI века и многомиллиардным рыночным сектором.

Процветающий рынок NFT – сертификатов цифровой подлинности, используемых для гарантии права собственности на определенные объекты и придания им уникальности, долгое время рассматривался многими художниками как ответ на общую потребность придать большую экономическую ценность так называемому цифровому искусству. Один производится и распространяется с помощью цифровых технологий, которые теоретически позволяют воспроизводить его бесконечно и усложнять для потенциального покупателя, чтобы, возможно, продемонстрировать право собственности. Быстрый приток крупных финансовых интересов, о чем свидетельствуют огромные расходы, которые покупатели готовы нести в криптовалютах для получения NFT, тем не менее породил подозрение, что фигуры «криптоискусства» в настоящее время определяются другими факторами и практически не связаны с художественной ценностью работ [2].

Параллельно с дискуссиями о перспективах NFT и значительном воздействии на окружающую среду технологии блокчейн, от которой они зависят, в течение некоторого

времени развернулись серьезные дебаты об эстетической ценности контента, обычно определяемого как «цифровые произведения искусства», и о том, какая часть их коммерческой ценности исходит от этой эстетической ценности или чего-то другого. В частности, дискуссия, возникавшая между искусствоведами и критиками, касается причин, по которым во многих случаях художественная ценность NFT низка или отсутствует, несмотря на запредельные цены, по которым они продаются.

NFT могут быть связаны с любым контентом: видео, песнями, твитами, даже мемами и многим другим, но на сегодняшний день они нашли одно из основных и наиболее известных применений в торговле «цифровыми произведениями искусства». Поэтому часть участников обсуждения сосредоточилась на хорошо известном моменте в дебатах об искусстве в целом: насколько художественными или псевдохудожественными можно считать произведения, с которыми связаны NFT.

С одной стороны, многие из аргументов, традиционно использовавшихся в прошлом в разных контекстах для легитимации художественного характера серии произведений, которые многие считают дрянными, уродливыми или вообще не считают искусством, применимы и к NFT. В конце концов, отчасти это повторяющееся и нормальное явление, когда новые художественные произведения вызывают недоумение в рамках более консолидированных и институциональных порядков идей и восприятий. И с этой точки зрения цифровые произведения искусства не будут исключением.

А что значат NFT для авторов?

1. Право собственности на цифровое искусство. До появления криптовалюты у нас никогда не было чего-то полностью цифрового. Мы передавали видео и анимационную графику, перепрофилируя и размещая их повторно, но в настоящее время не было возможности автоматически признавать полное, конкретное право собственности на цифровой файл или произведение искусства. Появление NFT меняет ситуацию, позволяя создателям «сдавать в аренду» цифровые произведения искусства, продавать их или демонстрировать по своему усмотрению. Чтобы продавать их, деятели искусства должны получить какое-то «законное» право собственности на свою работу. Итак, после того как NFT создано, оно «чеканится» или токенизируется в службе криптовалюты Blockchain. «Блокчейн» – это система цифровых транзакций, которая записывает информацию таким образом, что ее очень трудно взломать или обмануть, а это означает, что она чрезвычайно полезна для отслеживания авторских прав и ведения записей о создании. Теоретически любой цифровой шедевр, который создаётся и чеканится, приведет исключительно к автору.

В конечном счете, этот процесс должен позволить авторам получить официальное признание своей работы. Проблема, связанная с этой очень новой концепцией, заключается в том, что, хотя у блокчейна действительно есть контракты, подтверждающие законность чеканки и защиты авторских прав криптоискусства, ни один из них еще не был опробован и проверен в суде. Художники уже сообщали о том, что их работы были отчеканены и проданы мошенниками. Но без соответствующей защиты со стороны закона или какого-либо ранее существовавшего законодательства по этой теме остается спекулятивным вопрос о том, смогут ли художники что-либо с этим сделать.

2. Новый способ получения дохода. NFT – это совершенно новый способ классификации цифровых произведений искусства, который позволяет создателям контента монетизировать свою работу. Предполагается, что это более быстрый процесс и более доступный способ выполнять работу и пожинать плоды своего творчества. Нет необходимости гоняться за клиентами и оплатой, нет подготовки файлов к печати, ожидания отзывов или внесения правок в вашу работу в соответствии с потребностями клиента.

Некоторые NFT приносят художнику гонорары, а это означает, что каждый раз, когда работа продается, художник может получать 8–10 % от всех будущих продаж. Это зависит от того, какую платформу использует художник; Zora, например, представляет собой платформу

NFT с опцией Creative Share, что позволяет пользователям мгновенно покупать и обменивать произведения искусства.

Еще одна вещь, которая сильно повлияла на индустрию дизайна в связи с появлением NFT, – это стоимость. Как вы оцениваете физическое произведение искусства по сравнению с виртуальным, так стоимость NFT и CryptoArt основана исключительно на стоимости криптовалюты. NFT продаются на основе Ethereum (от англ. ether – «эфир»), и это переводится в денежную стоимость, например, NFT продается за 2 Ethereum, что составляет около 3160 долларов США. Но если стоимость криптовалюты упадет, то упадет и стоимость произведения искусства: его стоимость постоянно зависит от криптовалют.

3. Глобальный охват. Раньше эксклюзивный, прославленный мир коллекционирования и продажи произведений искусства был чем-то, что обычно происходило в физических пространствах, связанных с физическими произведениями искусства. Дизайнеры и художники зарабатывали деньги на мероприятиях, таких как выставки и рынки, пока недавние мировые события не привели к тому, что многие из этих направлений были остановлены. Рост торговли NFT означает, что коллекционирование произведений искусства смогло перейти в онлайн, открыв его в глобальном масштабе для многих художников, у которых раньше, вероятно, не было возможности продавать свои работы покупателям.

Как и социальные сети, платформы NFT предоставляют дизайнерам немедленный доступ к глобальной аудитории. И часто наличие ранее существовавших онлайн-подписчиков помогает художникам выйти на рынок NFT. Сложность для дизайнеров заключается в том, чтобы понять, как превратить свою аудиторию в покупателей.

4. Инклюзивность против эксклюзивности. Художественный сектор NFT претендует на создание инклюзивной, защищающей среды для цифровых художников, чтобы они могли зарабатывать деньги. Любой, у кого есть доступ к компьютеру, может создать NFT и иметь потенциал для того, чтобы он «взорвал» сеть, будь то 3D-графика или блочные пиксели; это может изменить жизнь миллионов творческих людей по всему миру.

Тем не менее следует помнить, насколько высока плата за «чеканку» токенов. Дизайнеры должны превзойти ставки друг друга, чтобы их работы «чеканились» на блокчейне. Цены колеблются в зависимости от времени и сети от 80 до 1000 долларов. Эта плата не гарантирует продажи для дизайнеров, но без неё они не могут размещать свои работы на рынке.

Феномен NFT приоткрыл таинственный мир искусства и открыл новые возможности для художников и коллекционеров. По сравнению с художественными галереями и аукционными домами, торговые площадки NFT гораздо более инклюзивны, предлагая начинающим художникам альтернативные идеи, а новым коллекционерам возможность исследовать искусство на своих условиях [3].

Хотя технология NFT всё ещё считается относительно новой, текущее направление развития отрасли предполагает, что NFT продолжат предлагать новые возможности и опыт как художникам, так и коллекционерам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Спинелла, Э. Искусство NFT: знаете ли вы, что это такое и как их создавать? [Электронный ресурс] / Э. Спинелла // STYLE MAGAZINE. – 2022. – Режим доступа: <https://style.corriere.it/lifestyle/tech/nft-art-cosa-sono-come-crearli/>.
2. Фицсаймонс, Е. Искусство NFT: что это такое, как оно работает и что значит для креативной индустрии [Электронный ресурс] / Е. Фицсаймонс // 99designs. – 2021. – Режим доступа: <https://99designs.com/blog/web-digital/nft-art/>.
3. Являются ли NFT революцией в мире цифрового искусства? [Электронный ресурс]. – Блог Binance, 2022. – Режим доступа: <https://www.binance.com/it/blog/nft/gli-nft-stanno-rivoluzionando-il-mondo-dellarte-digitale-3180490582252781963>.

РОЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПРОИЗВОДСТВЕ УПАКОВКИ

Большая часть потребителей, принимая решение о покупке, руководствуются импульсивным восприятием под воздействием визуальных стимулов. Одним из способов установления такого рода визуальных коммуникаций является упаковка.

Термин «упаковка» включает в себя тару, оболочку или конструкции для хранения товара. При этом для оценки ее функционального назначения могут применяться различные подходы.

Упаковка может быть рассмотрена с точки зрения логистики и товароведения. В таком случае это прежде всего комплекс средств, обеспечивающих защиту товара от повреждений во время его транспортировки и хранения, а также снижение нагрузки на окружающую среду из-за возможных процессов деструкции упакованного материала или изделия.

Упаковка с точки зрения маркетинга – это тара или наружная оболочка товара, оформленная в соответствии с его спецификой, создающая определенный образ товара.

Упаковка с точки зрения способа коммуникации с потребителем – это внешняя оболочка товара, которая содержит информацию о товаре, подчеркивает его значимость и с помощью определенных элементов привлекает внимание потребителя, мотивируя его к покупке [5, с. 162–163].

Следует заметить, что упаковка является не просто «вместилищем» товара, а неким идентификатором марки, бренда, а также визуальным «якорем» для потребителя. В связи с этим в маркетинге отводят особую роль тестированию упаковки как способу и средству коммуникации с потенциальными приобретателями товара.

К важнейшим функциям упаковки относят ее эстетичность и информативность. Общеизвестно, что упаковка надежна и эффективна лишь в том случае, если отражает образ продукта (с точки зрения потребителя), ее оформление – цвет, материал, форма, графика текста – соответствует сути и назначению товара.

Графическое изображение на упаковке дает дополнительную информацию о продукте, такую как способ изготовления, система хранения, правильные приемы открывания, закрывания и т. д. При этом важно, чтобы текст был максимально краток и содержал лишь самые необходимые сведения или ссылку на наличие подробного описания внутри упаковки.

Согласно общепринятой в мировом масштабе стратегии ESG («Environment. Social. Governance» – «Окружающая среда. Общество. Управление»), всё более активно на первый план выдвигаются дополнительные требования к упаковке в части ее экологичности, возможности многократного применения и вторичной переработки [6, с. 35].

Таким образом, к принятию решения о покупке современного потребителя побуждает не только сам товар, но и внешний вид «обертки», а также заложенные в нем смыслообразы [2, с. 255].

С точки зрения технической эстетики упаковка может рассматриваться как продукт творчества, специфический элемент самовыражения ее автора, а также самостоятельная единица дизайна. Благодаря тщательно продуманному фирменному стилю и архитектуре она не только помогает увеличивать продажи, но и создаёт креативный коридор для любых итераций внутри бренда [Там же, с. 256].

Сегодня компании, специализирующиеся на производстве упаковки, имеют огромный выбор материалов и технологий. Это мягкие пакеты, изготавливаемые из однослойных и многослойных полимерных пленок и комбинированных материалов; жесткие литые или формованные коробки различного вида и формы; экструзионно-выдувные пластиковые емкости для жидкостей; жестяная тара; тканые и нетканые мешки; огромный спектр бумажной

тары; комбинированная упаковка, включающая в свой состав сочетание полимерных материалов с бумагой, картоном и фольгой.

Среди актуальных направлений в современном дизайне упаковки можно выделить несколько, которые являются общими и могут применяться ко всем без исключения перечисленным выше материалам и конструкциям. Доминирующими являются использование яркого цвета, совмещение различных противоположных стилей, использование сторителлинга (метод влияния на аудиторию путем рассказывания истории с реальными или вымышленными персонажами). Сохраняет свою актуальность тренд, визуально указывающий на экологичность и возможность многократного использования упаковки. Популярным и привлекательным с точки зрения маркетинга является использование на упаковках элементов известных произведений изобразительного искусства, а также использование крупного шрифта как главного элемента дизайна упаковки [3, с. 33].

В дизайн-проектировании упаковки существует такое направление, как дизайн формы (structural design). Часто форма упаковки определяется самим продуктом, условиями транспортировки, хранения и экономическими факторами. Сегодня потребителю представлено все многообразие форм, материалов, различных удобных приспособлений и вспомогательных элементов. Это связано с возрастающими потребностями рынка, а также с развитием упаковочного оборудования, позволяющего воплощать самые смелые дизайнерские замыслы.

Стремление к индивидуализации бренда за счет уникальной формы и сложности конструкции упаковки нередко приводит к увеличению стоимости продукта. Оно оказывается оправданным, если продукт относится к статусной категории товаров или если это партия, приуроченная к тому или иному событию. В большей степени это касается брендов класса ultra premium и luxury, которые массово создают вещи для «немногих избранных». В этой ситуации им на помощь приходит искусство, а точнее стратегия создания лимитированных или ультралимитированных серий продукта в оригинальной художественно оформленной упаковке [4, с. 170].

Следует отметить, что в арсенале современных дизайнеров упаковки в настоящее время есть все необходимые инструменты для реализации самых смелых творческих замыслов. Это средства компьютерной графики, трехмерное моделирование и 3D-прототипирование, которые во многом формируют современные тренды и направления в дизайне [1, с. 25].

Таким образом, очевидно, что в производстве упаковки важно, чтобы все элементы, включая технологию производства, формообразование, экологичность и дизайн, складывались в одну четкую систему, способствующую комплексному восприятию товара потребителем. И одно из ведущих мест в этой последовательности принадлежит именно дизайну как инструменту мощного визуального контакта между товаром и потребителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доронова, В. В. Основные технологии создания упаковки / В. В. Доронова // Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии: сборник трудов XIV Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов, Омск, 22–24 апреля 2015 года / науч. ред. Л. М. Дмитриева. – Омск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Омский государственный технический университет», 2015. – С. 22–25.
2. Епифанова, А. Г. Упаковка [товара] как продукт дизайн-деятельности: актуальные аспекты в контексте культурологического подхода / А. Г. Епифанова // Общество: философия, история, культура. – 2022. – № 12 (104). – С. 255–260.
3. Усатая, Т. В. Дизайнерское проектирование современной упаковки / Т. В. Усатая, Д. Ю. Усатый, Л. В. Дерябина // Дизайн. Искусство. Промышленность. – 2019. – № 6. – С. 29–35.
4. Рассадина, С. П. Инновационное формообразование в дизайне упаковки / С. П. Рассадина, Д. А. Роганова // Научные исследования и разработки в области дизайна и технологий: материалы региональной научно-практической конференции, Кострома, 05–06 апреля 2018 года / Министерство образования и науки Российской Федерации; Костромской государственный университет. – Кострома: Костромской государственный университет, 2018. – С. 169–172.
5. Хажмурадова, С. Д. Инновационные направления современной упаковки товара / С. Д. Хажмурадова // Стратегия современного научно-технологического развития: проблемы и перспективы

реализации: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции, Петрозаводск, 29 ноября 2021 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2021. – С. 161–165.

6. Хайн, Т. Все об упаковке / Т. Хайн; пер. с англ. И. Шаргородской. – М.: Арт-Родник, 2007. – 281 с.

УДК 730(470)

***В. М. Москалюк,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ЛУГАНСКА

В современном мире, представляющем собой бесконечную игру интерпретаций, калейдоскоп различных социальных, политических и прочих структур, нередко подменяющих сам этот мир, переводя его из пространства реального в виртуальную плоскость квазиобразов и понятий, – в этом мире особенно актуальной представляется мысль о возвращении к традиции в значении бережного отношения к ней как к культурному и социальному феномену, истоку самой идеи культуры, о чем еще в начале XX столетия писал Рене Генон [4]. Сохранение связи с минувшими эпохами, осознание себя как неповторимой единицы мироздания, понимание и чувство сопричастности истории родной земли – все это является естественным стремлением человека. Сегодня как никогда актуальна необходимость глубокого переосмысления природы традиции, ее сущностных оснований и значения для дальнейшей культурной эволюции человеческого мира.

К вопросам возникновения, становления, развития традиции обращались, кроме уже упоминавшегося выше Р. Генона, В. В. Бычков [2], М. И. Долгушин [10], Ф. В. Лазарев, М. К. Трифонова [5], В. Л. Левченко [11], В. Н. Лосский [6], В. К. Суханцева [9] и мн. др.

Очевидно, что при достаточном количестве источников, посвященных теоретическим исследованиям вопросов культурной, искусствоведческой традиции в целом, явно недостаточно научных исследований культурных, искусствоведческих традиций Луганска, в частности, традиций монументального искусства. Тем не менее такие работы есть. Вклад в изучение обозначенной темы вносят ученые, писатели, журналисты Луганска: О. С. Башкирцева, Т. Н. Клочко, О. О. Черных [7], Л. М. Борщенко [1], Е. А. Вячеславова [3], А. В. Закорецкий [8], Л. В. Кушнарера [14], Б. А. Москалюк [15], Г. Б. Назаров [16], Е. И. Никишкина [17], М. И. Титова [18], Т. В. Филатьева [19], Т. Р. Хакимов [20], А. Л. Шопин [12] и др. Анализ этих работ позволяет сделать вывод о том, что в подавляющем их большинстве авторами освещены исторические аспекты развития монументального искусства в Луганске, поднимаются вопросы исторической памяти, в то время как исследований художественной традиции скульптуры Луганщины явно недостаточно. Тому есть ряд объективных причин, которые являются перспективным направлением дальнейших научных работ.

Обзор литературы по данной проблематике позволяет сделать вывод о том, что в искусствоведческом знании в целом вопросы скульптурного искусства освещаются значительно реже, чем проблемы живописи или архитектуры, вследствие чего теория скульптуры не получила такой детальной разработки, какую мы наблюдаем по отношению к другим видам искусства. Теоретическому осмыслению проблем монументального искусства как особого вида творчества в искусствознании уделяется недостаточно внимания, и это еще раз подчеркивает актуальность научных исследований обозначенной проблематики.

Размышляя о культуре и традиции как ее порождении, следует отметить, что, несмотря на множество идей о сакральном происхождении культуры как сугубо человеческого феномена, культура и производная от нее традиция являются продуктом человеческого труда, человеческой деятельности. Луганск от истоков своего существования – сугубо пролетарский

город, город-труженик. Вполне закономерно, что история нашего города обусловила его монументальный образ, отражающий трудовое, героическое прошлое и настоящее нашей земли. В памятниках Луганска запечатлены факты биографии города, его жителей.

В статье «Скульптурный Ворошиловград», опубликованной в первом номере журнала «Украина» за 1945 год, ее автор Андрей Ключья производит достаточно подробный обзор памятников города [13]. Только перечисление скульптур и памятников Луганска красноречиво свидетельствует о трудовых традициях города, его доблестной военной истории: «Женщина с серпом» (скульптура А. Локотоша и М. Декерменджи, выставленная в круглом зале клуба имени Ленина) раскрывает образ колхозницы; «Девушка-маляр» Н. Артющенко и Л. Трегубовой; памятники, установленные на Острой Могиле, составляющие единый ансамбль с Донецкой степью; Боец на коленях, с расстрелянной девочкой на руках и надписью «Не забудем, не простим» скульпторов В. Мухина, В. Федченко и Никодимовой. Автор статьи «Скульптурный Ворошиловград» отмечает памятник офицеру, который, стоя на коленях, целует знамя (памятник установлен в городском сквере), обращает внимание на работу Мухиной «Освободитель» [Там же].

Установленные в Луганске монумент «Труженику Луганщины в честь 50-летия Октября», памятник-паровоз в честь выпуска тысячного послевоенного паровоза, памятник А. Пархоменко (скульптор В. Федченко), мемориальный комплекс «Борцам Революции» (скульпторы Н. Артющенко, В. Ткаченко, А. Локотош, Л. Трегубова, М. Мананникова; архитектор А. Шеремет), памятник К. Е. Ворошилову (скульптор А. Посядо) и более поздние памятник воинам-освободителям (скульпторы И. Чумак, Е. Чумак, И. Чумак, О. Долгополов, В. Ермола), Могила Неизвестного Солдата (скульптор Е. Чумак), памятник литейщику (скульптор Н. Можаяев), памятники Н. П. Холодилину и К. Гаскойну (скульптор А. Редькин), памятник воинам-интернационалистам (скульпторы Е. Домненко, В. Закалюкин), памятник ликвидаторам аварии на Чернобыльской АЭС и памятник в честь 2000-летия Рождества Христова (скульптор Е. Чумак) – являются ярким свидетельством богатой истории нашего края, его культурной, художественной традиции. Памятники, установленные в городе, с точки зрения эстетической оценки их содержания, художественно-пластической традиции зримо воплощают идею трудовой и воинской доблести луганчан.

Большое внимание луганские скульпторы уделяют работе с пространством, которое, как мы знаем, является важнейшим художественным средством скульптуры. Памятник К. Гаскойну (скульптор А. Редькин), установленный рядом с Краеведческим музеем, прекрасно вписан в окружающий городской ландшафт. Само место установки памятника имеет глубокий смысл: музей, призванный быть хранилищем истории, традиций края, и город, в становление и развитие которого К. Гаскойн внес большой вклад, – все это воплощает историческую, культурную традицию луганской земли. Пьедестал портретного бюста К. Гаскойна подчеркивает масштаб работы, ее идею. Такую же роль символической доминанты играет пьедестал памятника Н. П. Холодилину (скульптор А. Редькин), архитектор Г. Головченко), где скульптурное изображение подчинено общему пропорциональному, ритмическому, пластическому строю.

Анализируя художественно-пластический образ Луганска, нельзя оставить без внимания силуэтные очертания его памятников. В искусствоведческой литературе силуэту скульптурного произведения уделяется особое внимание, поскольку силуэт фиксирует реальное физическое присутствие скульптуры в пространстве, где она установлена. Силуэты К. Е. Ворошилова на коне, монумента «Труженику Луганщины в честь 50-летия Октября», памятника-паровоза, установленного у тепловозостроительного завода, «прочитываются» на значительном расстоянии, выражают их глубокое содержание, особую динамическую экспрессию, создают настроение. Это те силуэты, которые навсегда остаются в памяти, они давно уже стали символами города, определив его узнаваемость и неповторимый облик. Памятник К. Е. Ворошилову по праву можно назвать классическим образом целой эпохи, в котором передана героическая эстетика того времени. Конь, устремленный вперед, и поднятая

рука Ворошилова символизируют уверенность в движении к новым победам. Художественный образ скульптуры усиливается разнообразием ракурсов, точек обзора фигуры.

Особое внимание хочется обратить на положение изваянных фигур в скульптурах Луганска. В работах по искусствоведению отмечено, что положение фигуры в скульптурном изображении является важным элементом овладения пространством и передачи движения. Несмотря на ограниченность возможностей скульптора в выборе позы героя, в памятниках города, таких, например, как памятник на Могиле Неизвестного Солдата (скульптор Е. Чумак), памятник воинам-освободителям, расположение фигур героев этих скульптурных произведений красноречиво, ярко, эмоционально передает идею памятников. Скульптором воплощен характер воинов-освободителей, их единая воля к победе. Отдельно хотелось бы остановиться на драматургии памятника, в основе которой – героическая жертвенность ради спасения мира. Диапазон жестов в памятнике воинам-освободителям удивительно живо передает движение солдат навстречу победе, подчеркивая их решимость и мужество. Эта художественная особенность скульптуры, одним из выразительных средств которой является жест, часто оказывающийся правдивее слов, выгодно отличает скульптуру в ее визуальном восприятии от других видов искусства, поскольку язык жеста является наиболее доступным для понимания. Анализ скульптурных произведений ваятелей Луганска позволяет сделать вывод о том, что ими созданы самобытные жесты-символы, жесты-знаки, выражающие исторические, ментальные традиции нашего края.

Неповторимым ритмом ухода-возвращения исполнена фигура Неизвестного солдата, воплощающая боль человека при расставании с жизнью и веру в бессмертие его подвига (памятник на Могиле Неизвестного Солдата, скульптор Е. Чумак). Ритм движений, ритм жестов, разворот фигуры солдата в пространстве, когда физическое тело тянет к земле, а наполненная журавлиной высью душа не может проститься с бездонным небом... Разреженный, замедляющийся ритм скульптуры графически очерчивает ее рельеф, добавляя пронзительных нот ее восприятию. Глубокая светотень увеличивает пластическую выразительность фигуры солдата и летящих над ним птиц, подчёркивает динамику скульптуры. Художественное мастерство Е. Чумака воссоздает будни Великой Отечественной войны, которые благодаря умелым рукам скульптора становятся историческим фактом, объединяющей, большой темой, символом и утверждением патриотизма, величия и красоты человеческого подвига.

Художник, какому бы виду искусства он ни служил, живет потрясениями, событиями, радостями своего времени. Искусство даровано нам не только для эстетического наслаждения, оно – инструмент и оружие нашей жизни в войне с будничной рутинной, аморфностью, безразличием. Искусство – наш помощник в формировании и отстаивании человеческого «Я», той «самости» каждого из нас, которой и удерживается человек в этом непростом мире. Скульптурные произведения Луганщины утверждают самобытность нашей земли, самобытность людей, живущих и творящих здесь.

Подводя итог изложенному, можно сделать вывод о том, что идейно-творческое решение скульптурных образов луганскими художниками, их самобытный стиль, пластические средства выразительности формируют художественные традиции скульптуры Луганска. Работами луганских скульпторов создаются перспективные творческие направления в развитии этого вида искусства, открываются новые имена. Современное время настойчиво диктует необходимость дальнейшего изучения и теоретического обоснования самобытности художественно-пластических традиций скульптуры Луганска. Главная задача искусствоведческих исследований этих традиций – определить место луганской школы скульптуры в пространстве российского и мирового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борщенко, Л. М. Произведения художников Луганщины (из коллекции музея) / Л. М. Борщенко. – Луганск: Элтон-2, 2011. – 400 с.

**ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ**

2. Бычков, В. В. Эстетический лик бытия / В. В. Бычков. – М.: Знание, 1990. – 63 с.
3. Вячеславова, Е. А. Скульптура А. А. Редькина: очерк / Е. А. Вячеславова. – Луганск: Редакционно-издательский отдел, 2000. – 20 с.
4. Генон, Р. Очерки о традиции и метафизике / Р. Генон. – СПб.: Азбука, 2000. – 317 с.
5. Лазарев, Ф. В. Оправдание мудрости: монография / Ф. В. Лазарев, М. К. Трифонова. – Симферополь: Синтагма, 2011. – 556 с.
6. Лосский, В. Н. Предание и предания / В. Н. Лосский // Богословие и Боговидение / общ. ред. Владимира Пислякова. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 2000. – 631 с. – (Православная библиотека, Вып. 2).
7. Луганщина: памятники и памятные места / авт.-сост.: Башкирцева О. С., Вячеславова Е. А., Ключко Т. Н., Черных О. О. – Луганск: ООО «Полиграфический центр „Максим”», 2007. – 80 с.
8. Скульптор Александр Редькин / сост.: А. В. Закорецкий, Б. А. Москалюк. – Луганск: Пресс-Экспресс, 2021. – 192 с.
9. Суханцева, В. К. Метафизика культуры / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2006. – 368 с.
10. Долгушин, М. И. Традиции как феномен социокультурного наследия: философское обоснование: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Долгушин Михаил Иванович. – Пермь, 2000. – 130 с.
11. Левченко, В. Л. Традиция и ее роль в культурно-исторической преемственности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Левченко Виктор Леонидович. – М., 1991. – 26 с.: ил.
12. Шопин, А. Л. История изобразительного искусства Луганщины [Электронный ресурс] / А. Л. Шопин. – Режим доступа: https://vk.com/wall-185576481_50
13. Ключья, А. Скульптурный Ворошиловград / А. Ключья // Украина. – 1945. – № 1. – С. 15.
14. Кушнарера, Л. В. Память, запечатленная в искусстве / Л. В. Кушнарера // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – С. 72–74.
15. Москалюк Б. А. Скульптор Александр РЕДЬКИН – человек, меняющий мир, облик и жизнь города! [Электронный ресурс] / Б. А. Москалюк // Жизнь Луганска. – 2020. – 16 сент.
16. Назаров, Г. Б. Патриотическая идея верности народу в творчестве скульпторов Луганщины / Г. Б. Назаров // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – С. 80–82.
17. Никишкина, Е. И. Состояние нормативно-правовой базы охраны памятников культуры и искусства в ЛНР / Е. И. Никишкина // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – С. 85–87.
18. Титова, М. И. Память, запечатленная в веках: памятник Владимиру Далю / М. И. Титова // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – 104 с. – С. 93 – 94
19. Филатьева, Т. В. Скульптурное наследие Луганщины как объект преемственности / Т. В. Филатьева // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – С. 98–101.
20. Хакимов, Т. Р. Разрушение символов как один из способов манипуляции сознанием / Т. Р. Хакимов // Культурное наследие Луганщины: преемственность поколений: материалы Открытого республиканского научно-практического семинара (г. Луганск, 7 нояб. 2019 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – С. 29–43.

УДК 7.05

***Л. Р. Нагаева, Е. В. Панга,
г. Москва, РФ***

ДИЗАЙН УПАКОВКИ КАК МАРКЕТИНГОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Невозможно отрицать, что маркетинговая составляющая ведения бизнеса необходима любой компании для достижения определенных коммерческих целей. Однако технологический прогресс и современная медиасреда непрерывно изменяют и усложняют способы привлечения внимания потребителей. Данный феномен определяется некоторыми пользовательскими тенденциями, одна из них – игнорирование элементов рекламы,

селективное восприятием информации. Стоит добавить, что заспамленность Интернета, всеобщность рекламы приводят к полному отсутствию интереса потребителей – сенсорной сытости. Данный вопрос подробно разобрал Вит Ценев в работе «Психология рекламы». По его мнению, при интенсивном информационном давлении человеческий мозг использует защитные механизмы от перегрузок. Вследствие этого подсознание человека отвергает сенсорные раздражители и воспринимает однотипную рекламу как ненужную информацию, не вызывающую никаких эмоциональных реакций [1].

Так, в современных реалиях потребители сталкиваются с чрезвычайно широким выбором товаров. Как и в онлайн-формате, перед брендами стоит задача найти способ прорваться через визуальный шум на полке розничного магазина, чтобы убедить потребителей приобрести их продукт. В целом упаковку товаров стоит воспринимать как важный инструмент маркетинговой коммуникации, так как изначально по своей коммерческой цели упаковка продукта используется как средство коммуникации [2]. В рамках маркетинговой стратегии эффективная упаковка способна транслировать ценности бренда, стимулировать продажи и, очевидно, быть важным элементом повышения конкурентного преимущества. В частности, информационная и маркетинговая функции упаковки позволяют ей выступать в роли торгового представителя и участвовать в построении бренда и его имиджа. Следовательно, в масштабах магазина упаковка продукта непосредственно влияет на процесс принятия решения о покупке.

Таким образом, если рассматривать упаковку со стороны маркетинговой коммуникации, в момент покупки ее основными задачами являются:

1. Привлечение внимания потребителя.
2. Передача сообщения покупателю.
3. Призыв к целевому действию – покупке.

Отсюда следует, что маркетинговая эффективность упаковки зависит от воздействия на эмоциональный фон потребителей, в дальнейшем активизирующий интерес к бренду. Данный аспект оказывает влияние на доверие, лояльность и, в итоге, коммерческий успех бренда. Следовательно, видимость на полке является самым сильным фактором увеличения продаж в силу следующих причин:

1. Важность видимости на полке определяется тем, что часть потребительских решений о покупке принимается «по умолчанию», т. е. потребители уже знают, какую марку они хотят приобрести, и поэтому мало внимания уделяют другим брендам. Это происходит в силу социально-психологических установок – заметная и узнаваемая упаковка, как и реклама, помогает потребителям найти продукт и может помешать рассмотрению других брендов.

2. Как было упомянуто ранее, современные потребители нередко игнорируют большинство маркетинговых стимулов в момент совершения покупки и мало вовлечены в процесс принятия решений. Это подчеркивает важность визуальной привлекательности упаковки.

3. Упаковка, побуждающая потребителей взаимодействовать с брендом, с большей вероятностью мотивирует их к покупке. При этом элементы упаковки продукта должны выделять его на фоне конкурентов.

Помимо визуальной, вербальная составляющая также играет важную роль в упаковке продукта. Учитывая, что упаковка продукта является средством коммуникации и в некотором смысле связующим элементом между потребителем и производителем, информация и дополнительные сведения о продукте напрямую влияют на решение о покупке. В целом информация, указанная на упаковке продукта, и побуждает покупателей на приобретение. В отличие от визуальной информации, вербальные сигналы требуют больших когнитивных усилий, а это означает, что покупателям нужно потратить больше времени, чтобы их прочитать. В то же время разнообразие товаров на рынке увеличивает потребность в предоставлении потребителям полной и достоверной информации.

Отсюда следует, что вербальная составляющая дизайна упаковки заключается не только в информировании, но и в мотивации к приобретению товара. В ином случае недостаточная информативность упаковки и дезориентация потребителей влечет за собой негативное восприятие продукции. Так, согласно исследованию West Rock Pulse Packaging Survey, 74 % опрошенных заявили, что упоминание потенциально вредных ингредиентов на этикетке продукта вызывает у них большее доверие к бренду за счет честности и прозрачности в отношении покупателей; 76 % потребителей отметили, что бренды, использующие высококачественные материалы и ингредиенты в составе продукции, вызывают большее доверие; 77 % заявили, что упаковка, состоящая из экологически чистых и безопасных материалов, также положительно влияет на отношение к компании [3]. Следовательно, в настоящее время покупатели обращают повышенное внимание на такого рода информацию из-за растущей тенденции к здоровому и правильному питанию в повседневной жизни. Это также связано с тем, что все большее количество потребителей узнают о негативном воздействии упаковки продукта на окружающую среду, как выяснилось, это положительно влияет на выбор продукта не только с экологически чистым составом, но и с безопасным для природы и использования материалом упаковки.

Однако следует подчеркнуть, что заявления об экологичности являются комплексным вопросом. Расплывчатые или неконкретные утверждения могут вызвать скептицизм и восприниматься покупателем как недостоверные, что в дальнейшем, возможно, негативно отразится на восприятии продукта и имиджа бренда [4]. В частности, рекламируемые экологические преимущества на упаковке должны быть визуально понятны потребителю. В таком случае с эстетической точки зрения дизайн должен дополнять месседж бренда об устойчивом развитии, чтобы способствовать доверию потребителей к достоверности заявлений.

Следовательно, эстетический дизайн имеет большое значение, так как является первым аспектом, по которому покупатель оценивает упаковку, а именно конкретные элементы дизайна, которые свидетельствуют об экологичности. Подобные элементы являются симбиозом функционального и эстетического проектирования.

Таким образом, дизайн упаковки оказывает большое влияние на маркетинговый и коммерческий успех брендов и их товаров, поскольку его дизайн формирует ожидания относительно качества продукта, содержащегося внутри. Основываясь на вышесказанном, можно сделать вывод о том, что характер указанной на упаковке информации, как и ее эстетические характеристики, напрямую влияет на продажи и лояльность покупателей. Более того, в современном мире с точки зрения потребительского маркетинга внедрение более экологичных альтернатив и обозначений на этикетке позитивно влияет на восприятие товара покупателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ценев, В. Психология рекламы (реклама, НЛП и 25-й кадр) [Электронный ресурс] / В. Ценев. – М.: Бератор, 2003. – 195 с. – Режим доступа: <https://biz-books.biz/reklama-100/sposob-pervyy-strukturirovanie-okrujayuschey.html>
2. Штепа, Ю. И. Роль упаковки и дизайна товара в формировании бренда [Электронный ресурс] / Ю. И. Штепа // Символ науки. – 2020. – № 5. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-upakovki-i-dizayna-tovara-v-formirovanii-brenda>.
3. THE IMPACT OF COVID-19 ON CONSUMER ATTITUDES TOWARD PACKAGING / [Электронный ресурс] // West Rock Company. – 2020. – Режим доступа: <https://www.westrock.com/connect/insights/pulse-packaging-survey>.
4. Суворова, С. Д. Влияние «eco-friendly» тенденций на поведение потребителей [Электронный ресурс] / С. Д. Суворова, М. О. Луканченкова // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. – 2020. – № 8 (50). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-eco-friendly-tendentsiy-na-povedenie-potrebiteley>.

ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ АРХИТЕКТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ XVI–XIX ВВ.

На протяжении XVI–XIX вв. женщины занимались архитектурой на любительском или даже на профессиональном уровне, обучались, наблюдая за мастерами, а порой сами выступали в роли наставниц. Число женщин в архитектуре было невелико: зодчество считалось неженской профессией, плата за их труд была меньше, чем получали их коллеги-мужчины, женщинам не доверяли масштабные и прибыльные проекты. Архитектурные школы Европы начали принимать женщин на обучение только в конце XIX века. Некоторые постройки женщин-архитекторов, предположительно, выдавались за работы архитекторов-мужчин, что усложняет изучение их творчества.

Первой известной в архитектуре женщине – Кэтрин Брисонне – и ее Шато Шенонсо посвящена книга М.Э. Обри-Вите. О постройках Плаутилла Бриччи писали М. Л. Браун и А. В. Ипполитов. Дж. Миллар и Н. Певзнер в своих работах исследовали творчество Элизабет Уилбрахам. Н. Певзнер также изучал здания Сары Лош. Кроме него, о ней писали Э. Биркетт, Д. Б. Буллен и Дж. Углоу. Софи Грей упоминается в двух книгах М. Десмонда.

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что женская профессиональная художественная деятельность и вклад женщин в мировую архитектуру малоизучены и недостаточно освещены в искусствоведческой литературе, особенно на русском языке. Кроме того, в наше время активно развивается феминистическое движение, в связи с чем все больше внимания в обществе уделяется женскому труду и роли женщин в истории мирового искусства.

Высока вероятность того, что заниматься архитектурной деятельностью женщины начали еще в эпоху Средневековья. Функции архитекторов и руководителей проектов на себя могли брать аббатисы, такие как Хильдегарда Бингенская, при строительстве и проектировании монастырей. Однако средневековые мастера анонимны, поэтому первые упоминания о женщинах-архитекторах мы встречаем лишь начиная с эпохи Возрождения.

Первые документальные свидетельства об участии женщины в архитектурном деле относятся к XVI веку. Это была французская дворянка Кэтрин Брисонне. Муж Кэтрин купил участок, планируя построить новый замок, однако вскоре ему пришлось отправиться сражаться в итальянских войнах. В отсутствие мужа ответственность за руководство строительными работами легла на плечи Кэтрин. Она руководила созданием Шато де Шенонсо в 1513–1521 годах и оказала решающее влияние на стиль всего замка [2, с. 855]. Ею была воздвигнута прямоугольная конструкция с выступающими угловыми башнями, окружавшими с четырёх сторон вестибюль со стрельчатыми сводами. На нижнем этаже находились четыре комнаты, соединённые с четырьмя другими комнатами второго этажа широкой прямой лестницей. В начале XVI века начался постепенный отказ от винтовых лестниц. Кэтрин Брисонне, по-видимому, следила за новыми веяниями в архитектуре и настояла на строительстве более практичной лестницы с прямым маршем.

Первой женщиной-архитектором в Италии эпохи Ренессанса стала Плаутилла Бриччи. Она была членом Академии Святого Луки и известна благодаря двум архитектурным работам, которые выполнила совместно со своим братом Базилио по заказу аббата Эльпидио Бенедетти. Первым ее проектом стала вилла Бенедетти (ныне – Вилла дель Вашелло), построенная в 1663–1665 годах. Аббат Бенедетти утверждал, что Плаутилла только помогала брату с художественным оформлением постройки, однако сохранились эскизы, контракты и прочие документы, из которых становится понятно, что именно она была единственным архитектором [4, с. 245]. Возможно, Плаутилла Бриччи создавала виллу Бенедетти по французским образцам [1, с. 352]. Бенедетти не хотел открыто признавать, что нанял в

качестве архитектора женщину, но был так доволен её работой, что поручил ей второй проект – оформление капеллы Святого Людовика в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези [4, с. 245].

В Англии XVII века аристократка Элизабет Уилбрахам занималась проектированием зданий для себя, своей семьи и друзей [9, с. 306–307]. Уэстон-парк в Стаффордшире, построенный ею в 1671 году, – это загородный дом в Уэстон-андер-Лизард, расположенный на территории парка. Главный вход в трехэтажное здание находился на южном фасаде дома. Известно, что первоначально внутренний двор дома был в форме буквы «П». Хотя Певзнер и другие приписывают дизайн Уэстон-парка Элизабет Уилбрахам, собственный веб-сайт Уэстон-парка приписывает авторство Уильяму Тейлору. В 1700 году Элизабет Уилбрахам спроектировала башню и неф церкви Святого Андрея в Уэстон-андер-Лизард [Там же]. Башня состоит из пяти этажей и завершается зубчатой оборонительной стеной. Уоттон-хаус в Уоттон-Андервуд, Бакингемшир, построенный ею в 1704 и 1714 годах, представляет собой образец английского барокко. Дизайн здания был очень похож на дизайн Букингемского дома, который был построен в то же время. Архитектор доподлинно неизвестен, но в качестве возможных авторов называют Элизабет Уилбрахам или Джона Фитча [8, с. 153]. В XVII веке для женщины путь в профессиональную деятельность был закрыт, поэтому историк Джон Миллар выдвинул предположение, что Уилбрахам использовала архитекторов-мужчин, таких как Хью Мэй, Роджер Пратт и Уильям Уинд, в качестве геодезистов для выполнения спроектированных ею работ. Кроме того, он полагает, что Уилбрахам участвовала в создании еще 18 лондонских церквей, приписываемых Кристоферу Рену. Миллар даже предположил, что больше 400 построек могут быть работой именно Элизабет Уилбрахам. Все они в основном имеют сходство с итальянской или голландской архитектурой [Там же].

К началу XIX века все больше женщин стало приходить в архитектуру и принимать активное участие в проектировании зданий. В начале столетия их интерес был больше всего направлен на создание церквей, часовен, монастырей и прочих культовых сооружений. Примером могут служить работы англичанки Сары Лош. Она спроектировала, профинансировала и построила несколько проектов в Рее и его окрестностях после 1820 года. Например, точную копию креста Бьюкасл в память о ее родителях, установленную в 1835 году, и дом школьного учителя на базе виллы в Помпях. Она также создавала колодцы и строила деревенские школы. К 1835 году старая часовня в Рее была уже в плохом состоянии. Сара Лош обещала предоставить землю и оплатить реконструкцию часовни из собственных средств при условии, что ей будет предоставлена полная свобода действий в вопросах оформления часовни [3, с. 18]. Церковь Святой Марии в Рее, построенная в 1840–1842 годах, примечательна как самый ранний в Британии пример возрождения ломбардской архитектуры [11, с. 332]. Сара Лош создавала свой проект на основе раннехристианской базилики с прямоугольным нефом, заканчивающимся полукруглой апсидой. Она назвала этот стиль «раннесаксонским или модифицированным ломбардским». Ломбардский стиль исконно итальянский, но церковь также включает в себя французские черты [10, с. 211]. Сара Лош, по-видимому, была вдохновлена архитекторами из Берлина и Мюнхена, которые начали возрождать ломбардскую архитектуру в 1820-х годах [Там же, с. 41]. Она спроектировала свою церковь в то же время, когда в Англии впервые появилась архитектура романского возрождения [Там же, с. 212]. Церковь имеет прямоугольный неф и полукруглую алтарную часть. Колонны делят апсиду на пространства, включающие в себя 13 сидений. Алтарь представляет собой плиту из итальянского мрамора с медными орлами. Внутренние и наружные поверхности церкви украшены резьбой по камню со множеством деталей, изображающих растения или животных: птиц, насекомых, цветы, листву, кукурузные початки и повторяющийся мотив сосновых шишек [Там же]. В архитектуре и декоративно-прикладном искусстве начала 1840-х годов церковь Святой Марии в Рее является новаторской и кажется уникальной. Кроме того, Сара Лош спроектировала отдельно стоящий алтарь, позволяющий священнику быть лицом к лицу со своей паствой во время совершения Евхаристии [Там же, с. 41]. На церковном дворе

расположен мавзолей, в котором находится мраморная статуя Кэтрин Лош (сестры автора) в натуральную величину, созданная по эскизу самой Сары Лош. Она также работала над восстановлением церкви Святого Иоанна Богослова в Ньютоне Арлоше [5, с. 676–684].

Немало церквей в Африке было построено англичанкой Софи Грей. Мужа Софи – Роберта Грея пригласили в одно из новых колониальных епископств, и в 1847 году Софи и Роберт отправились в Кейптаун, где он должен был основать новую колониальную епархию, новые церкви и школы. Софи привезла с собой архитектурные планы церквей, которые можно было адаптировать для новых англиканских приходов и которые должны были быть созданы по всей Южной Африке. Софи отдавала предпочтение неоготическому стилю церковной архитектуры, который был модным в то время в Британии. Романский стиль она не любила, однако считала, что облик церквей Южной Африки должен демонстрировать разнообразие. Из более чем 50 церквей, построенных в Южной Африке во времена епископства Роберта Грея, 40 были спроектированы Софи [6, с. 192]. Одна из известных ее построек – церковь Всех Святых в Юниондейле. Она была построена в 1869 году и является типичной для архитектуры Грей: характерная крутая крыша (более 55°), диагональные контрфорсы, три узких стрельчатых окна в восточной стене, а неф в два раза шире алтаря [7, с. 86]. Кроме того, Софи Грей спроектировала собор Святого Марка в Джорджии. В 1861–1865 годах были выполнены перестройка и расширение здания. Доступ в алтарь осуществлялся через высокую арку, расположенную в глубине нефа, а в северной части алтаря была построена органная камера, в то время как ризница расположена с южной стороны. В восточной стене находились три витража.

На протяжении XIX века женщины-архитекторы стали восприниматься всерьез и получать признание в обществе. Постепенно им начали доверять общественные постройки, а затем принимать в архитектурные фирмы. Одной из первых женщин-архитекторов, создававших общественные здания, была англичанка Мэри Тонли, урожденная Гослин. Муж Мэри – Джеймс Тонли вкладывал доходы от своего бизнеса в здания, спроектированные его женой. Мэри Тонли переоборудовала казармы в жилые дома, занималась застройкой Альбион-Плейс в центре Рамсгейта, но самой главной ее работой был большой особняк Тонли-хаус, построенный в 1792 году. В 1820 году она также спроектировала комплекс таунхаусов – отдельно стоящих малоквартирных домов коттеджного типа.

Первой официально признанной женщиной-архитектором в мире стала финка Сигне Ида Катарина Хорнборг. Она получила диплом архитектора в 1890 году в Хельсинкском политехническом институте по специальному разрешению, поскольку студенток в то время в школу не принимали. Затем она присоединилась к агентству Ларса Сонка. Одна из ее самых заметных работ – Сигнелинна (также известная как Нервандеринское тало или Дом Нервандера) в Пори (1892 г.). Она также спроектировала фасад многоквартирного дома Сепэнкату (1897 г.) в Хельсинки, поскольку считалось неправильным для женщин проектировать здания целиком. Работая в стиле национального романтизма, Хорнборг также внесла свой вклад в проект здания пожарной части в Хамине, не требуя гонорара. Кроме того, она работала над муниципальными зданиями для бедных детей в Хельсинки.

Таким образом, первые женщины-архитекторы вплоть до XVIII века часто работали над зданиями, которыми владели они или их семьи, выполняли работы для своих друзей и знакомых либо брались за заказы своих родственников-мужчин, работающих в этой сфере. Заказы, поступавшие женщинам-архитекторам, были менее масштабными и прибыльными, чем проекты, доверяемые мужчинам. Часто женщинам поручали разработку лишь некоторых частей проекта: фасадов, планов, отдельных архитектурных форм. Но иногда женщинам удавалось разрабатывать и реализовывать свои проекты от начала и до конца.

До конца XIX века профессиональное обучение в архитектурных школах для женщин было невозможно. Они обучались непосредственно на практике, наблюдая за строительными работами или занимаясь с преподавателями частным образом. Даже в XIX веке не каждое

учебное заведение принимало женщин в качестве студентов. Только в конце века женщины-архитекторы получили официальное признание.

До XIX века части своих проектов, которые требовали специфических инженерно-геодезических навыков, женщины могли делегировать мужчинам-профессионалам, поскольку получить данные навыки можно было лишь в учебных заведениях, куда женщины не допускались. В XIX веке архитекторы разделились на художников, геодезистов и прочих узких специалистов, поэтому подобной проблемы больше не возникало.

В XVI–XVIII веках женщин в архитектуре и документированных свидетельствах об их работах крайне мало. Архитектура для женщин была больше увлечением, чем профессией, необходимостью или средством заработка. Они в основном реализовали собственные проекты за свой счет, и это было преимущественно частное жилое строительство. В XIX веке культовые постройки нередко создавались женщинами, участвовавшими в миссионерской деятельности. Их участие в архитектурном творческом процессе стало уже не личной прихотью, а выражением религиозного мировоззрения. Постройки создавались либо за счет самих женщин и их семей, либо на пожертвования. К концу XIX века женщины стали активными участницами архитектурного процесса и начали заниматься им на профессиональном уровне: работать в архитектурных фирмах, выполнять заказы, а также получать специализированное образование в этой сфере. От культовых сооружений интерес женщин перешел к строительству общественных зданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ипполитов, А. В. Просто Рим. Образы Италии XXI / А. В. Ипполитов. – М.: КоЛибри, 2019. – 352 с.
2. Aubry-Vitet, M. E. Chenonceau / M. E. Aubry-Vitet. – *Revue des deux mondes*, 1867. – 900 p.
3. Birkett, E. A Note on St Mary's Church at Wreay / E. Birkett. – *The Journal. Lorton & Derwent Fells Local History Society*, 2007. – 20 p.
4. Brown, M. L. Women's Roles in the Renaissance / M. L. Brown, K. B. McBride. – Westport; London: Greenwood Publishing Group, 2005. – 335 p.
5. Bullen J. B. Sara Losh: Architect, Romantic, Mythologist / J. B. Bullen // *The Burlington Magazine*, 2001. – 700 p.
6. Desmond, M. The churches of Bishop Robert Gray & Mrs Sophia Gray: an historical and architectural review / M. Desmond. – Cape Town: Struik Publishers, 2002. – 200 p.
7. Desmond, M. The Bishop's Churches / M. Desmond. – Cape Town: Struik Publishers, 2005. – 200 p.
8. Millar, J. The first woman architect / J. Millar // *The Architects' Journal*, 2010. – 200 p.
9. Pevsner, N. Стаффордшир. Staffordshire. Buildings of England. London, UK / N. Pevsner. – Harmondsworth: Penguin Books, 1974. – 400 p.
10. Pevsner, N. Cumberland and Westmorland. The Buildings of England / N. Pevsner. – Harmondsworth: Penguin Books, 1967. – 300 p.
11. Uglow, J. The Pinecone: the story of Sarah Losh, forgotten Romantic heroine – antiquarian, architect, and visionary / J. Uglow. – London: Faber and Faber, 2012. – 352 p.

УДК 7.04

**С. Е. Прокопец,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В ИКОНЕ

Рассуждая о православной иконе и понимая ее архаичность в контексте иконографической каноничности и малоизменчивости, а также многовековой упорядоченности, можно утверждать, что традиционная православная икона является уникальным и в то же время достаточно доступным и простым невербальным способом общения с молящимся. Издревле это был своеобразный язык визуализации, семантический рассказ, который понятный не каждому, а в первую очередь посвященным в смыслы, что заключали в себе символы христианства. Катакомбные раннехристианские росписи прекрасно

доносили информацию, визуализируя её с помощью символов. Агнец, пастырь, виноградная лоза, вино и рыба («ихтис») – прозрачные в своей трактовке образы Христа осведомлённому.

Слово «икона» (греч. *eikōn*) означает «изображение», «образ». Пришло оно из Византии в период формирования христианства. Сама икона появилась на Руси после крещения Руси в 988 году. Из устоявшегося обозначения, принятого в словарях, следует, что икона – живописное изображение божества и святых, которое является объектом религиозного почитания и поклонения. Однако суть её гораздо шире. Например, В. В. Бычков считает икону духовно-художественным символом Руси, так как «именно на Руси икона достигла своего высшего художественно-эстетического расцвета и предстала во всей полноте в качестве сакрального феномена [4, с. 8].

М. В. Алпатов отмечал, что «в мире древнерусской иконописи в отчетливую, зримую форму облечено то, чего не могла в себя вместить письменность, догадки о последних тайнах мироздания, о сущности и судьбе человека, то постижение мира, которое на Руси никем не систематизировалось, так как у нас не было схоластики, но непосредственно изливалось в дерзких чертежах, уверенно и безошибочно расцвеченных красками... для современного человека Древняя Русь отчетливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в ее самые заветные недра» [1, с. 11–12].

Разнообразные ракурсы изучения вопросов иконописи сходятся в едином мнении, что икона – это в любом случае визуализация. Через язык символов в ней заключена визуализации невидимого, то есть в изображении иконописного образа, который является не чем иным, как прообразом невидимого [6].

Свобода от гонений дала христианству возможность отказаться от завуалированных иконописных символов, упразднить многие знаки, выйти на общедоступный уровень понимания иконы. Мы видим святые образы, но не иносказательные символы.

Каноничность изображения в иконе также относится к особенностям иконописного искусства. Однако говорить о незыблемости и нерушимости канонов изображения в православной иконе сегодня нельзя. Сформировавшаяся в веках традиционная иконография образов порой допускает некоторые изменения. Что-то, например символ цвета в иконе, остаётся традиционно неприкасаемым. А вот сонм святых расширяется. Соответственно, появляются новые иконографии этих святых. Со временем, с распространением и укоренением христианства, появляется отдельный вид именных икон, которые приобретались при крещении ребёнка. Позже икона стала необходимой при совершении таинства венчания.

Если рассматривать иконы VI века, выполненные в технике энкаустики, можно обнаружить интересную находку – небольшое отхождение в изображении лика Христа Пантократора. В указанный период лики Богородицы, ангелов и апостолов изображались симметрично. А Господь Вседержитель предстаёт пред нами с асимметричными чертами лика. В этом образе заключена визуализация двойственности Христа: земная и небесная.

Для «пересказа» Евангелия и ликвидации православной безграмотности у нечитающего люда в IX–XI веках стали популярны иконы с клеймами, или так называемые «житийные» иконы. В таких иконах центральную часть доски (средник) занимает святой образ. По периметру вокруг средника изображаются небольшие законченные композиции – фрагменты из жизни этого святого. Таким образом образуется цикл жития. Визуализация посредством изобразительного языка текста Евангелия представлена в житийных иконах «Дванадцатые праздники», «Воскресение Христово с житием» и других [2, с. 251].

В то же время икону не следует рассматривать исключительно как назидательную притчу, облечённую в картинку. Смысл иконы гораздо глубже и масштабнее. Икону невозможно воспринимать отдельно от культуры. В современном мире всё чаще изучение икон ведется в психологическом аспекте. В средневековой Руси икона несла в себе идею психологической установки, утешая, наставляя, очищая от дурных помыслов. Изображение на ней должно было наполнить сердца любовью к ближнему, к жизни, к себе, тем самым выполняя функцию современной практической психологии [5; 7, с. 135].

В последние десятилетия некоторые глобальные проблемы социума находят своеобразный отклик в иконах. Пьянство, наркомания – бич человечества, с которыми ведет борьбу не только здравоохранение. Своим иносказательным языком символов икона визуализирует эту проблему. Например, икона Богородицы «Неупиваемая Чаша». Такая иконография появилась в XIX веке: Богородица Оранта, то есть с поднятыми вверх руками, и Чаша, в которой восседает Иисус. Чаша – это сосуд для причастия. Она «неупиваемая» (то есть неисчерпаемая, полная). Икона очень символична и несёт в себе глубочайший смысл. Заключается он в том, что каждый, как бы ни была велика глубина его падения, может обратиться к Пречистой и получить исцеление не только от болезни, но и от пьянства или наркозависимости (ил. 1).

Проблема абортот также остро стоит в мире, и в России в том числе. Откликом на данную проблему служит появление в храмах иконы Богородицы «Скорбящей о младенцах, во чреве убиенных». Достаточно яркий, без скрытых смыслов и знаков, визуализированный образ глобальной демографической проблемы. Первый образ такой иконы был написан в XXI веке, в 2013 году. Изображение Ангела, держащего на руках младенца, и Богородицы, обнимающей их и Иисуса, ее скорби по своему сыну и другим младенцам не может оставить зрителя равнодушным. Данная икона несёт новую иконографию, но в рамках традиционного изображения Богородичных икон (ил. 2).

Ещё одной иконой, призванной напоминать о хрупкости маленькой жизни и визуализировать острую социальную проблему нашего времени, является композиция «Оставьте детей приходить ко Мне». Это совершенно новая иконография, непривычная глазу. Младенец с пуповиной, изображённый в сфере, – это нетрадиционный подход, неканоничный в общепринятом понимании, на грани картинности. Впервые эта икона появилась в Румынии и была признана православием. Теперь распространяется по храмам России (ил. 3).

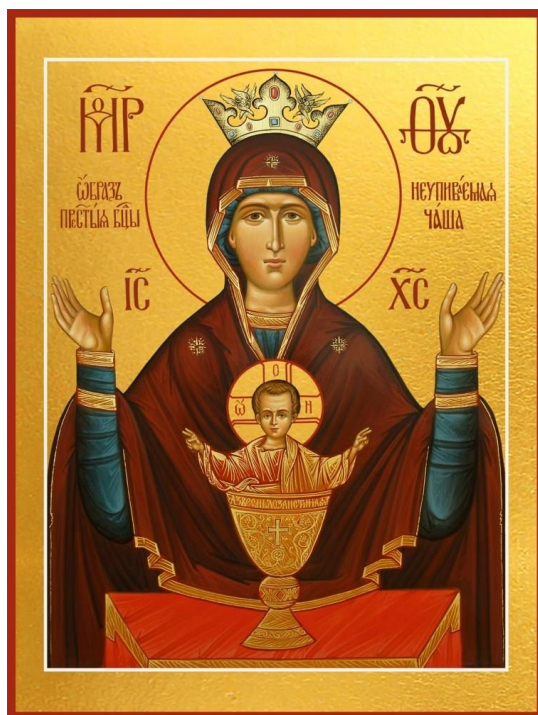
Из вышесказанного можно сделать вывод, что икона, несмотря на свою духовно-дидактическую функцию, некоторую возвышенность над мирской жизнью и её обыденностью, заботой о вечной жизни, за долгий срок существования, с IV века и до наших дней, стала неким рупором, транслятором, визуализатором, способным к психологическим воздействиям. Икона – культовый предмет, имеющий не только историческую, художественную, эстетическую ценность, но и глубокий философский и психологический смысл. Она неразрывно связана с социумом, тесно вплетена в культуру и традиции русского народа.

Это позволило иконе не быть обособленной и слишком оторванной от мирских проблем, благодаря чему устоявшиеся каноны стали менее суровыми. В иконах появилась возможность трансформировать иконографию, уступать строгой каноничности, тем самым вводя новые элементы изображений, образов, интерпретаций, что в свою очередь усиливает воздействие на зрителя, вызывая определённые эмоции. Визуализация невидимого – изначальная задача иконы. Однако с изменчивостью эпох и появлением разнообразных человеческих потребностей, различных социальных проблем икона расширяет свои задачи и утверждает через визуализацию психологический контекст.

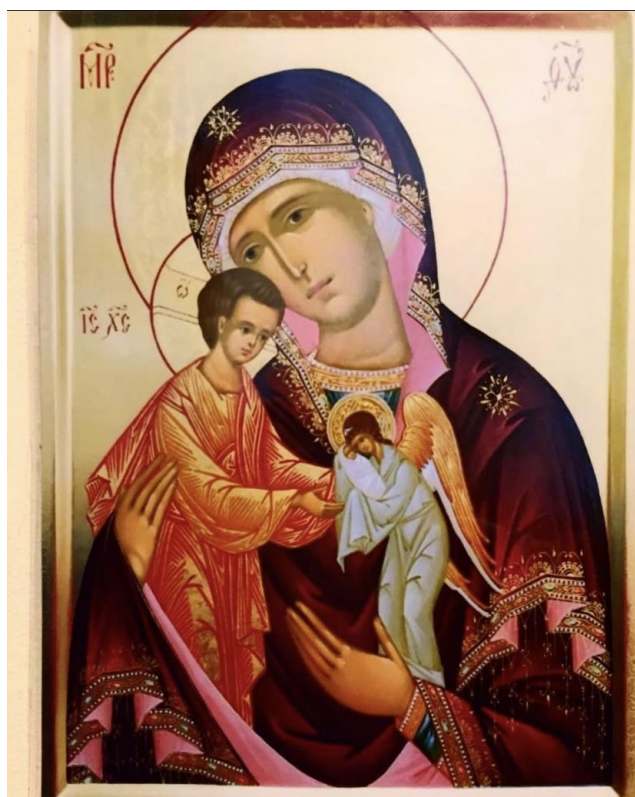
ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. В. Андрей Рублев М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1972. – 206 с.
2. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. Т. 14 / науч.-ред. совет: председатель – Ю. С. Осипов и др. – М.: Большая Рос. энцикл., 2009. – Т. 14. – С. 251.
3. Бусева-Давыдова, И. Л. Икона / И. Л. Бусева-Давыдова // Большая Российская энциклопедия: в 30 т. Т. 11. – М.: Большая Рос. энцикл., 2008. – С. 81.
4. Бычков, В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы / В. В. Бычков. – М.: Ладомир. 1994. – 331 с.
5. Клыпа, О. В. Психологический контекст древнерусской иконописи / О. В. Клыпа // Вестник РУДН. Серия: Психология и педагогика. – 2013. – № 1. – С. 51–58.
6. Пиглаев, А. И. Икона как визуализация невидимого основания суверенной власти / А. И. Пиглаев // Визуальная теология. – 2020. – № 2. – С. 105–123.
7. Успенский, Л. А. Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – М.: Изд-во европейского экзархата Московского патриархата, 1996. – 474 с.

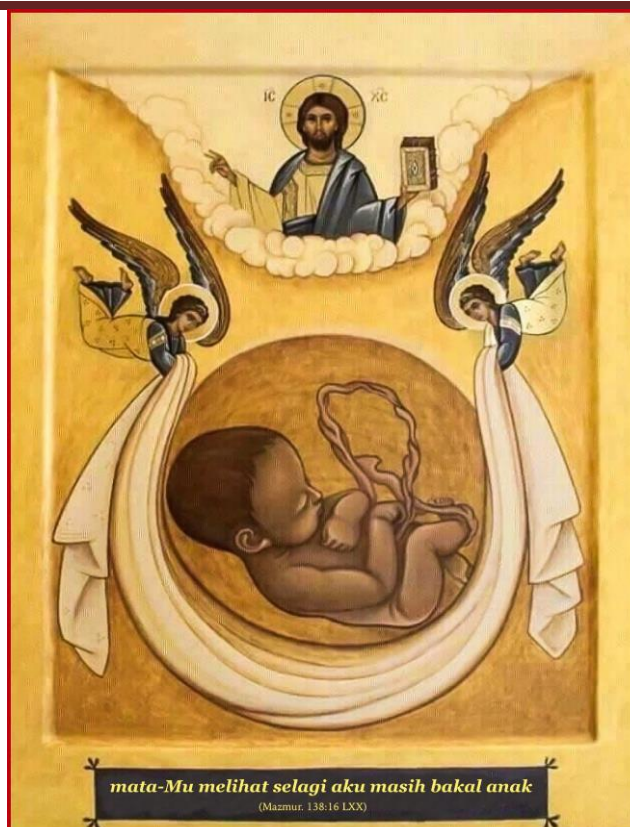
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Икона «Неупиваемая Чаша»



Ил. 2. Икона «Скорбящая о младенцах, во чреве убиенных»



Ил. 3. Икона «Оставьте детей приходить ко Мне»

УДК 711.01/09

А. Г. Пушкарев, А. С. Муртазалиева,
г. Москва, РФ

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ НАВИГАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ (на примере парков Москвы)

Основной задачей территориального брендинга является создание коммуникации между человеком и городом. В связи с этим все большее внимание уделяется «зеленым пространствам». Для того чтобы улучшить городское пространство, используют не только функциональные аспекты, но и эмоциональные: психологический комфорт, визуальное впечатление, вызванное средой. Так все большее значение приобретает дизайн-проектирование, пространства получают свою идентичность благодаря айдентике. Визуальная коммуникация все чаще решает проблему взаимодействия человека и окружающей среды. Решением становятся графические элементы: текст, инфографика, пиктограммы, графика. Как показывает практика, лучшей коммуникацией между человеком и городом является визуальное сообщение с текстом.

Большинство парков Москвы озадачены созданием комфортной среды для посетителей. У каждого парка есть свой фирменный стиль, который несет ключевые метафоры бренда. Прежде всего он проявляется в навигационной системе, так как это основной канал воздействия на посетителей. Чаще всего в навигационной системе используются пиктограммы и текст, которые тщательно подбираются в зависимости от того, какой тон общения выбирает парк.

Навигационная система ВДНХ, созданная студией Артемия Лебедева, решает проблему

движения посетителей по одному и тому же маршруту: Главный вход, Центральный павильон, Площадь фонтанов, корабль «Буран», павильон «Космос». Для того чтобы люди двигались по другим маршрутам, пришлось полностью переделать навигационную систему. Для этого была создана новая пешеходная артерия, были расставлены указатели на всех аллеях-развилках, идущих от Центральной аллеи, что привлекает людей в новые тематические зоны. Указатель начинает работать издалека: крупное название и яркое цветное пятно видны с большого расстояния. Написанный на простом языке текст о зоне привлекает людей. Также большим плюсом этих указателей является наличие времени, за которое можно прийти к месту, это является большим удобством для посетителей. Навигационная система выполнена на темном фоне, благодаря чему ее видно и днём, и ночью.

Помимо указателей компанией была разработана схема парка. Для ее создания был проведен опрос и составлен общий вид схемы из результатов опроса. Это стало ключевым графическим решением. При всей своей подробности и информативности схема сохраняет три базовых принципа: зонирование, упрощение и четкую иерархию. Таким образом, схема цветом разделена на зоны, сама форма схемы упрощена, что позволило вместить больше информации, иерархия соблюдена в графическом исполнении схемы: наиболее значимые объекты выглядят самыми проработанными и заметными, остальные объекты созданы из геометрических фигур, окрашенных в цвет зоны. Пиктограммы разработаны в простом геометрическом стиле, что дает им легкую считываемость.

Для большего погружения в историю ВДНХ по всему парку расставлены навигационные стелы, которые рассказывают, как выглядели павильоны в советские времена и что в них происходило раньше и происходит сейчас. Они выполнены в серых тонах, с акцентом на ярких крупных цифрах, которые показывают цветом, в какой зоне находится посетитель.

Таким образом, парк ВДНХ имеет проработанную навигационную систему, проблемы которой решены с помощью графических элементов: цвета, простых форм, легкой читаемости текста.

Навигационная система парка Горького все время меняется и не имеет четкого единого стиля. Существует 2 проекта навигационных систем для этого парка: первая выполнена студией Артемия Лебедева, вторая – студией Чарского.

Студия Артемия Лебедева создала проект в связи с увеличением территории парка, в его состав вошли Воробьевы горы, Нескучный сад и Музеон [3]. Для того чтобы осветить все уголки парка, были созданы навигационные стелы, которые решали несколько проблем. Первой проблемой стало то, что люди боялись уходить далеко в парк, так как там нет метро, однако на территории парка 6 станций метро. Вторым решением стал дружелюбный диалог: так, танцплощадка на указателях называлась «Танцы на закате, виды с моста, веломастерская», а розарий – «Ароматы роз, лебеди, Пушкинский мост». Это необычные названия для навигации, однако они как бы зазывают людей окунуться в насыщенную жизнь парка. Самым креативным решением этой навигации стало то, что ночью включается подсветка и стела превращается в арт-объект. Подсветка выявляет второй слой графики: иллюстрации, движущиеся механизмы, световые установки, зеркала, проекторы. Схема парка выполнена в натуралистичном стиле, она разбита на зоны: Музеон, Партер, Нескучный сад, Воробьевы горы. Пиктограммы выполнены в простом минималистичном стиле, они легко считываются.

Второй проект навигационной системы выполнен студией Чарского. Данная навигационная система решает 2 задачи: органично вписывается в стилевое разнообразие парковых объектов (от советского архитектурного наследия до ультрасовременного искусства), помогает посетителям быстро найти нужную точку. Эта система построена по модульной сетке и представляет собой систему-конструктор. Все носители навигации объединяют активные мощные вертикали и горизонталы, тонкая стальная диагональ на контрасте и большое поле для информации. Отдельного внимания заслуживает система пиктограмм, которые используются на основной схеме и в напольной навигации. Пиктограммы выглядят максимально лаконичными, но при этом интересными и

характерными по стилю.

На данном этапе в парке Горького не используется ни одна, ни вторая система навигации. Используются основы брендбука, созданного студией Артемия Лебедева, для проектирования парковых указателей и табличек. Также парк использует кубы размером 1х1 м, и 1,5х1,5 м, что в целом составляет почти трехметровую конструкцию. Однако крупногабаритная конструкция непонятна посетителям: издалека она не бросается в глаза, а близи ее невозможно объять, из-за чего она нечитаема.

На основе проанализированного материала были выявлены следующие тенденции в создании навигации для парков:

1. Тщательный анализ аудитории при проектировании.
2. Единство с окружающей средой.
3. Упор на пиктограммы. Интуитивное восприятие информации, она должна считываться мгновенно.
4. Единство в разнообразии форм. Все элементы навигации должны считываться как единая знаковая система.
5. Лаконичность. Отсутствие избыточности и очевидной информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусакова, Л. И. Визуальные коммуникации. Элементы информативной экотуристической среды [Электронный ресурс] / Л. И. Гусакова // Гуманитарные научные исследования. – 2013. – № 5. – Режим доступа: <https://human.snauka.ru/2013/05/3119>.
2. Кашкин, В. Б. Основы теории коммуникации [Электронный ресурс] / В. Б. Кашкин. – Режим доступа: <http://kachkine.narod.ru/CommonTheory/1/WebComm1.htm>.
3. Студия Артемия Лебедева. Фирменный стиль Центрального Парка им. Горького [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artlebedev.ru/everything/gorky-park/identity/>

УДК 7.01

***О. Н. Салькова,
г. Краснодар, РФ***

ВОПРОС КОМПОЗИЦИОННО-ОБРАЗНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

Многие произведения искусств, объединенные в ансамбли, вполне гармонично развиваются во времени, включая в себя элементы современности, или же, наоборот, созданные, казалось бы, в едином замысле, из-за меняющихся условий утрачивают свое единство и совершенство. Где же этот вожделенный секрет абсолютной гармонии архитектуры и монументального искусства? Видимо, решающим фактором может служить композиционно-образная целостность.

Целостность как эстетическая категория во все времена интересовала художников. И надо признать, что в данном контексте она уже восходит к философскому понятию. Поэтому не лишним будет обратиться к труду одного из самых выдающихся российских философов Алексея Лосева «История античной эстетики»: «Каждая вещь обладает определенной совокупностью свойств, которые, взятые вместе, образуют вещь как целое. Но каждое свойство или часть вещи, рассматриваемые сами по себе, теряют свою связь с вещью как с целостью, и вещь, таким образом, распадается на ряд других вещей. Напротив, каждая часть вещи, ее свойство или ее момент, взятые в свете целого, уже не являются просто частями вещи, а тем, что можно назвать ее элементами. Согласно античным представлениям, каждая вещь есть целость, состоящая из элементов. Элементы, поскольку они связаны с вещью как с целостью, связаны и между собою. Иными словами, они все время находятся в определенном структурном взаимоотношении» [1, с. 367]. И далее: «Живое или организм возможно только там, где целость присутствует в части настолько глубоко и принципиально, что удаление такой части равносильно разрушению всего целого...» [Там же]. Из этого можно заключить, что

любая истинная целость должна состоять из бесконечного числа структурно соотносящихся элементов, которые либо частично, либо абсолютно все содержат в себе сущностную субстанцию этой целости либо в виде простого счетного множества, либо – континуально. Согласно античным представлениям, во всякой бесконечности есть как минимум одна часть, субстанционально тождественная с целым. Для художника первостепенной задачей, таким образом, будет воплощение на практике этих теоретических постулатов. Единственным же инструментом переложения реальности в ее художественную форму является композиция. Можно сказать, что композиция – это форма упорядочения реальности. Специфика этих форм зависит от применяемого материала, который, в свою очередь, зависит от перцептивного восприятия каждого вида искусства: своя специфика у композиции в архитектуре, в музыке, прикладном или чисто изобразительном искусстве, театре, кино и т. д. [3]. Скажем, «архитектурная композиция – это решение функциональных задач архитектуры на художественном уровне». В процессе многовековой истории изобразительного искусства сложились виды композиционной целостности, для каждого из которых характерны свои изобразительные и выразительные особенности. Известный график и теоретик искусства Николай Волков утверждал, что композиция произведения искусства есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла. Однако необходимо добавить, что в поисках этого смыслового единства композиции для подлинного художника общественно-социальный заказ не может являться стимулом. Как писала Марина Цветаева: «Социальный заказ – это всегда приказ», художник же всегда сам создает себе идеального зрителя, слушателя, читателя, и только в таких условиях произведение искусства может претендовать на звание шедевра.

Возвращаясь к вопросам композиции, нельзя не учитывать, что само по себе композиционное единство может базироваться либо на принципе аналогий, либо на принципе контраста. А проявление контраста в композиции порой может быть многообразным и часто неожиданным, даже шокирующим, ведь в виде регулирующей и объединяющей силы в различных сочетаниях иногда выступает любой из элементов, присущих синтезу искусств. Так, для Покровского храма на Красной площади в Москве (более известного как собор Василия Блаженного) главным, пожалуй, признаком художественной выразительности может считаться цветовая насыщенность его архитектурного образа. Этот пример, кстати, лишний раз напоминает о том, как архитектура в незапамятные времена родилась из рисунка, живописи, скульптуры и различных видов прикладного искусства. В определенный момент сложились представления о гармонии форм, на основе которых возник такой сложный вид искусства, как зодчество. Безусловно, специфические черты каждого вида искусства способствуют его выразительности в качестве элемента синтеза. Удачное сочетание изобразительного искусства и архитектуры ведет к достижению максимального эстетического эффекта. Удачным же можно признать такое сочетание, при котором каждый вид искусства, сохраняя самостоятельность, приобретает и новые качества, идущие на пользу его форме и содержанию. Диалектика такого ансамбля основывается не только на кажущемся соподчинении структур, но и на внутреннем противоборстве. Архитектура, включая в себя монументальную живопись и пластику, не может подавить и поглотить их безраздельно; напротив, именно за счет нее эти элементы общего и проявляют свою самостоятельность.

Подобный синтезированный художественный образ, определяемый сразу двумя основными факторами – изобразительным и неизобразительным, уже явно шире каждого из отдельных видов искусства – своих составляющих.

Через подобное онтологическое восхождение к некоему художественному идеалу архитектура переходит в философскую категорию и становится уже эстетическим императивом осмысливаемой реальности и, можно сказать, ее культурным проявлением. И чем богаче эстетический и культурный опыт зрителя архитектурного объекта, тем глубже и многограннее его восприятие. Самые удачные из подобных воплощенных образцов этого

высокого искусства становятся со временем символом своей эпохи, страны, народа, города, и эстетическая ценность их с течением времени только возрастает.

Особый интерес и значимость составляющим элементам такого монументально-декоративного синтеза искусств, как архитектура, придает их явно прослеживающаяся общность с такими жанрами искусства, как народный эпос, некоторые произведения литературы, живопись, скульптура, кино и театр. Особенности совершенства формы, поэтико-ритмический строй, образная метафоричность роднят эти стремящиеся к монументальности виды искусств между собой. Можно обратиться также к этимологии самого термина «монументальный синтез»: если «монументальный» восходит к латинскому «память», то «синтез» есть не что иное, как греческое «соединение». Получается что-то вроде объединенной, «концентрированной памяти». Даже на первый взгляд, очень удачное определение для вида искусства. И материалы, используемые в монументальном искусстве, также подчеркивают его незыблемость и неподвластность времени, по крайней мере с точки зрения рамок отдельной человеческой жизни: камень, металл, мозаика, различные типы устойчивых штукатурок и красочных покрытий – все призвано увековечить ту или иную идею, часто превращая ее в непреходящий символ. Скажем, символами высокой идеальной сферы могут служить церковь Покрова на Нерли во Владимире, или Покровский собор Покровского монастыря в Суздале, символом же идеи тоталитарной вполне может выступить скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», выполненная из нержавеющей стали. Все эти примеры монументального искусства либо сами являются архитектурными объектами, либо выступают как элементы архитектурного синтеза. Это не случайно: любое здание или архитектурный комплекс – уже символы, в своем трансцендентном обобщении в большей или меньшей степени стремящиеся к идеалу.

Довольно часто также можно встретить терминологическое противопоставление «монументального» «декоративному». Если к идее монументального и к ее осязаемым воплощениям претензий, как правило, не бывает, то декоративные элементы всегда готовы рассматривать как второстепенные или, паче того, излишние, в идеальном архитектурном синтезе. Конечно, злоупотребление декором, как и вообще любое злоупотребление, не идет на пользу конечному замыслу. Но порой декор в гармоничном единстве композиционного синтеза проявляет себя как весьма желательная или даже неотъемлемая часть. «Чувство декоративного является определяющим началом всякого народного искусства, оно является выражением национального самосознания, народного понимания красоты», – писал К. Юон. А такие композиционно базисные элементы, как ритм, равновесие, контраст, оригинальный красочный колорит, узор, активное использование декоративных качеств исходного материала, свойственные народному искусству, стали буквально неисчерпаемой сокровищницей вдохновения для художников и архитекторов всех времен.

В конечном же итоге и монументальное, и декоративное искусство направлены на организацию поведения человека, стимулирование его мыслительного процесса и культурного уровня, причем в данном случае в качестве этого человека, или субъекта искусства, выступает не только зритель, но и художник. Декоративный феномен тут может в определенных случаях даже превалировать, ибо именно он отвечает за первоначальное – перцептивное восприятие и апеллирует к «тренированному на красоте» глазу. Тут уместно вспомнить и об этимологии термина: *décor* – красота и *decoro* – украшать. Можно добавить, что взаимосвязь монументальных и декоративных качеств и их максимально действенное проявление зависят не только от наличествующих в тот или иной момент эстетических идеалов и предпочитаемой стилистики, но и от таких прикладных понятий, как пространственные концепции и применяемые методы зодчества, используемые материалы и конструкции.

Синтез искусств может проявляться не только как их полифоническое звучание, но еще использовать отдельные выразительные элементы воздействия монументальной живописи и пластики для усиления общего эмоционального воздействия всей архитектурной формы. Для

усиления этого воздействия нередко употребляется именно декоративный подход. Скажем, в готике такие практичные архитектурные элементы, как балкончики-куртизаны и водостоки, приобрели декоративное оформление в виде химер и горгулий, а в народном зодчестве многих культур коньковая балка кровли завершалась, как правило, резными фигурами лошадей или различных фантастических животных. В современной архитектуре декоративные элементы часто максимально сливаются и взаимопересекаются с конструктивной структурой, обретая уже орнаментальный характер. В подобных объектах синтез монументального и декоративного достигает некоего абсолюта. Разумеется, подлинная жизнь подобного синтеза возможна лишь в гармонии. Любое нарушение этого принципа приведет либо к украшательной декорированности, либо к ложной монументальности, для которой характерны неоправданная изошренность цвета, чрезмерный схематизм и огрубление формы. Возможно, именно в связи с этим мы и употребляем термин «монументально-декоративное искусство», обобщающий специфику существования этих свойств изобразительного искусства в ансамбле с архитектурой и различные аспекты образного содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Высш. шк., 1963. – 584 с.
2. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
3. Степанов, Г. Н. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. Н. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 320 с., ил.

УДК 75.021

***И. А. Сержантова,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. В. ВЕРЕЩАГИНА И А. А. ПЛАСТОВА

Зритель задерживается возле картины на 1–2 минуты. Художник может годами работать над одним произведением. Преобладание аудиовизуальной культуры XX века привело к удвоению культурной среды. «Удвоение культурной среды» своей зеркальностью воспитывает пассивное, репродуктивное мышление, начинающее доминировать над творческим, что приводит к вырождению «искусства видеть» [5, с. 57], т. е. «искусства видеть искусство» [3, с. 5–12]. История этой культуры соответствует общему развитию средств коммуникации, приспособленных к воспроизведению фактов, а прежние виды сохраняют функцию более глубокого и обобщенного осмысления.

По утверждению Ю. М. Лотмана, всякая система, служащая целям коммуникации, может быть определена как язык (кино, телепрограмма, клип, интернет-сайт). Изобразительное искусство, обладая коммуникативными свойствами, связывает поколения и страны, т. е. существует вне времени и пространства и обладает собственными средствами выражения и воздействия, языком, не переводимым на другие. Н. Н. Волков сожалел, что в «искусствоведческой литературе чаще всего встречаются анализы, озаглавленные словами «композиция» и ограниченные либо формальным анализом, не связанным с содержанием, либо анализом, соотношенным лишь с предметно-изобразительным содержанием» [2, с. 32–33]. Несмотря на возможность субъективного восприятия произведения, эмоциональной оценки, изменяющейся во времени, предлагается рассмотреть общую структуру прочтения смысла содержания сюжетной картины произведения изобразительного искусства.

Тема и сюжет

Сюжет тематической картины, т. е. изображенное действие, обычно понятен зрителю. Он видит, что изображено, определяет время события по деталям архитектуры, костюмам. О времени создания произведения, имени автора и принадлежности к стилевому направлению

сообщают особенности изображения, сверяемые со сведениями из истории искусств. Сюжетом Ф. Достоевского могла быть информация из криминальной хроники. Значит, дело не в сюжете, а в извлечении из сюжета темы. В. Фаворский, в работе над иллюстрацией отталкиваясь от сюжета, приходит к образному решению темы, которое не является прямым изображением, но откликом на поэтический образ стихотворения и сталкивается с непониманием редактора [8, с. 496–497]. Следовательно, тема шире и глубже сюжета.

О цвете

Изменение принятого эмоционального значения цвета происходит в сюжетно-изобразительных произведениях программного характера, в которых восприятие цвета связано с пониманием содержания. Здесь в большей мере проявляется амбивалентность и многозначность психологического воздействия цвета, чем в тех случаях, когда цвет рассматривается изолированно или в неизобразительной структуре. Осмысленная автором жизненная ситуация в произведении может изменять известную эмоциональную окраску звучания цвета «на прямо противоположное общепринятому» [7, с. 186–187]. Л. Миронова утверждает, что художник окрашивает образ не произвольно, а подчиняется традиционному значению цвета или изменяет его только на противоположное, не соглашаясь с С. Эйзенштейном, который на основе исследования проблемы абсолютных соответствий звука и цвета допускает произвольно образные, диктуемые образной системой произведений [9, с. 189–266]. Эжен Делакруа занимался теорией цвета, смело обращался к колориту как наиболее эмоциональному элементу живописи. Цвет в его картинах принимает на себя ту роль, которая прежде отводилась образам, действию, всей литературной стороне сюжета. Колорит противопоставляется пластической композиции, отвергая каноны классицистической живописи [2; 7].

Художник «окрашивает» образ, или считаясь с традиционным значением цвета, или определяя ему другое значение, а «задача воспринимающего состоит в добывании заложенной художником информации» [2, с. 24].

Художественная форма произведения является результатом взаимодействия предметного пластического выражения, определяющего смысл, и колорита. Например, яркость света солнечного дня подчеркивает безучастность природы к человеческим трагедиям в картинах Туркестанской серии В. В. Верещагина. Спокойный колорит осеннего пейзажа в картине Платова создает особый эмоциональный фон трагическому событию.

Сюжет картины «Апофеоз войны»

Сюжет возник из преданий, легенд, фактов истории Средней Азии и впечатлений художника, с 1867 года состоявшего прапорщиком при генерал-губернаторе в Туркестане и участвовавшего в военных событиях. Композиционная схема достаточно проста. На фоне пустынного пейзажа, освещенного жгучим южным солнцем, на иссушенной горячей земле, почти в центре картины изображено странное сооружение в виде пирамиды, сложенной из человеческих черепов. Судя по отверстиям и рассечениям – воинов, погибших на поле сражения от разных видов оружия.

Символика

В этом сооружении форма пирамиды обретает особое значение. Утрачивается символ стабильности геометрической формы – связи с горизонталью земли и одновременно устремленности в бесконечное пространство космоса. Здесь символ не Вечности, а могущества неискоренимой в человечестве тенденции разрушения, отрицание возможности другой жизни. Происходит противопоставление отвлеченного образа геометрической формы пирамиды как знака составляющим ее элементам, символизирующим бренность человеческой жизни. Известным Знаком Вечности в европейской культуре стали Египетские пирамиды как грандиозное воплощение идеи двойственности их формы (воплощение динамики в статике, динамического равновесия). Если плоская геометрическая фигура треугольник воспринимается как проекция объема пирамиды, то ее силуэтное изображение прочитывается как знак, символическое изображение пирамиды как Знак Вечности. В картине Верещагина «Апофеоз

войны» сооружение в форме пирамиды не является символом бесконечно повторяющейся конечности всякой жизни, это ее уничтожение по повелению Тамерлана или других завоевателей.

Движение и зрительные пространственные связи

Пирамида, сооруженная из зловещих модулей, утратила устойчивость, симметричность. В горизонтальном формате она сдвинута вправо от вертикальной оси симметрии картины, и центр тяжести массы формы «пирамиды» сдвинут вправо. Силуэт формы приобрел устремленность, не свойственную ее геометрическому прототипу. Исходя из значения символики изобразительной плоскости, «пирамида тирана» приобретает подвижность стремлением вправо. Освещенная левая сторона доминирует над теневой правой стороной общей формы объема. Падающая мрачная тень направлена параллельно восходящей диагонали в правый верхний угол плоскости, указывая на развалины восточного города. Сидящая на земле черная птица в левой части формата зрительно связана с вершиной пирамиды в ритме с восходящей левой, разрушающейся стороной формы пирамиды и продолжается стаей птиц. Раскаленная солнцем пустыня была плодородной землей, на что указывают высохшие стволы деревьев уходящими регулярными ритмами в точку схода, в центр картины на линию горизонта, к голубой гряде гор.

Перспектива и образный смысл конструкции

Точку схода центральной перспективы закрывает верхушка «пирамиды тирана» – символ демонстрации наивысшего достижения власти тирана. Голубизна неба подчеркивает безжизненность желтой земли. Узкая голубая полоса гряды гор на горизонте, контрастируя с жаром пустыни, кажется недостижимой. Голубые горы воспринимаются символом духовного достижения. Летящие на нас стаи птиц выстраиваются в линии, уходящие в центральную точку схода, образуя треугольник, стремящийся к линии горизонта. Возникает необычный смысловой центр соединением недостижимой точки на горизонте с вершиной «пирамиды тирана». Вершина пирамиды – преграда цели движения пространства, его движения в центральную точку схода. Композиционные средства выражают замысел автора, рельефно запечатленный в надписи на деревянной раме: «Посвящается всем великим завоевателям – прошедшим, настоящим и будущим». Картина была написана в 1871 году, материал – холст, масло, размер 127х197 см. Находится в Государственной Третьяковской галерее.

Анализ композиционной структуры произведения является доказательством соответствия антивоенного замысла автора его воплощению. Только название произведения и сюжет не дают ключа к прочтению и пониманию содержания. Предметное изображение не всегда утверждение согласия или величание. Здесь выражен протест через отрицание. Осознанное противопоставление невозможного осуществленному – «от противного». Разночтения произведения Верещагина «Апофеоз войны» современниками автора и сегодняшними комментаторами возникают от нежелания и невозможности погрузиться в художественный материал или желания использовать этот «натюрморт», как его называл сам автор, в своих пропагандистских целях.

Тема и сюжет картины А. А. Пластова «Фашист пролетел»

Станковая картина А. А. Пластова «Фашист пролетел» создана в 1942 году.

Материал – холст, масло. Размер – 134,5х181 см. Находится в Третьяковской галерее, повторный авторский вариант – в Русском музее.

Обыденное спокойствие осеннего серого дня в картине Пластова «Фашист пролетел», выраженное горизонтальным форматом и горизонтальными ритмами сельского пейзажа, обостряет суть трагического события – гибели пастушка и его стада после обстрела немецким летчиком. Постепенно прочитывается смысл происшедшего события – незащищенность погибших и бессмысленная жестокость, безнаказанность удаляющегося вражеского самолета.

Последовательность прочтения содержания.

Сначала мы видим осенний сельский пейзаж, умиротворение завершенного природного цикла. Завышенный горизонт. Первый план – косогор, покрытый растениями золотистых

оттенков с уклоном слева направо, уравновешен дальним зеленым массивом озимых полей, подъемом противоположного направления и связан горизонтальной плоскостью луга с речкой и скирдой скошенного сена. Определяем встречное равновесие разнонаправленных масс рельефа, символизирующих настоящее и будущее. Сегодняшнюю осень – первый план с узнаваемым осенним разнотравьем и будущую весну – зелень озимых третьего плана. Скошенное поле – итог крестьянского труда – прячется между двумя массивами рельефа, как дар раскинувшихся массивов большой земли.

Выше геометрического центра картины – неопределенный черно-коричневый силуэт – погибшие животные (символ беды). От них отпрянули в порыве ветра золотые березки рощи в левом верхнем углу формата. Этот черно-коричневый центральный силуэт зрительно связан с черными силуэтами входящих слева в формат картины овец. Связь осуществляется благодаря свойству восприятия – зрительному объединению элементов композиции одного тона – тональных акцентов. Зрительная связь тональных акцентов наклонной восходящей линией своим продолжением указывает на улетающий самолет в правом верхнем углу картины.

На оси симметрии картинной плоскости, ниже геометрического центра черно-белый акцент – сидящая собака пастушка. Это самый яркий акцент ахроматических контрастов в цветовой среде. Зрительное продолжение направления устремленной динамичной формы силуэта черно-белого акцента завершается улетающим самолетом в верхнем правом углу картины. Динамичная форма действует как стрелка-указатель зрительных линий связей на изобразительной плоскости. Пластическое взаимодействие изобразительных элементов и зрительные пространственные связи разъясняют смысл предшествующего события: рисуют в воображении вираж спускающегося на бреющем полете самолета со свастикой, расстрел из пулемета.

От самолета опускается вертикальная линия зрительной связи с фигурой погибшего пастушка. Опирается на черный акцент (ботинки пастушка), отмечая точку стояния мальчика до момента падения. Фигура упавшего пастушка направлена наклонно на пересечение с вертикальной осью симметрии картины, выходящей в пространство зрителя. В этом же направлении, к нижнему краю картины отлетели шапка и кнут. Они вылетают за раму в пространство зрителя – свидетеля события. Не случайно направленность падения фигуры противоположна направленности силуэта черно-белого акцента (собаки), зрительно указывающего на улетающий самолет при параллельности форм и противоположна движению самолета. Контраст устремленности форм, направлений движений определяет временную последовательность действия. Куст возле упавшего пастушка у правого края рамы тянется вверх. Это еще один «свидетель», указывающий на улетающий самолет и образующий вертикальную зрительную связь. Пластические связи элементов композиции становятся смысловыми, определяющими зрительные связи. Предметные изображения приобретают значение знаков, символов, сказочных персонажей, возникающих в процессе прочтения конструкции-схемы композиционного построения.

Геометрический центр – зона внимания, задерживающая взгляд зрителя

От оси симметрии внизу, у рамы, внимание переключается на геометрический центр картины – часть косогора на краю рощи, клочка земли, обретающего значение символа нашей земли.

Устремленность светлого силуэта – коровы, выходящей из рощи, направляет взгляд зрителя на бело-черный силуэт собаки вниз, на ось симметрии. Вертикальная ось симметрии формата картины отмечена веткой, выходящей на фон неба, и контрастным пятном силуэта собаки. Зрительная горизонталь от самолета влево противопоставляет трепетный силуэт золотых берез (символ природы России) самолету (символ зла). Входящие в формат слева черные колючие деревья воспринимаются как знак надвигающейся беды. Мелкие елочки, выше фигуры упавшего пастушка, представляются знаком начала жизни. Аналогия начала жизни мальчика-пастушка противопоставлена его прерванной жизни. Геометрический центр

картины – не пустота, смысловая пауза – образ Земли нашей. Самолет безнаказанно улетает в голубую даль, символизирующую будущее, в наше настоящее.

Пространственное равновесие пейзажа строится по восходящей диагонали. Масса холма слева уравновешена встречным пластическим движением холодной дали склона с озимыми и противопоставлена глубине пространства с улетающим самолетом.

Конструктивная схема, рассматриваемая в плоскости, – прямоугольник. Левый верхний угол – черное после дождя облетевшее дерево. Правый верхний угол – самолет. Нижний угол – черное пятно – обувь пастушка. Левый нижний угол – начало восходящей диагонали – пауза. Ось устремленной массы земли направлена в верхний правый угол. Левый край середины формата – устремленное вторжение черного – черные овцы.

Зрительные связи в виде лучей, направленных на самолет, образуются в процессе восприятия повторяемых ахроматических акцентов и благодаря указующей устремленности силуэтов форм.

Время. Картина содержит временной фактор. Мы представляем мирное прошлое, предшествующее событию. Вторжение самолета. И настоящее – результат обстрела. Наше прочтение произведения – осмысление сюжета как впечатляющего образа войны, формирование представления о будущем, которое возникает из прошлого и становится настоящим.

Выразительность и выражение содержания

Композиция строится на сопоставлении и противопоставлении изображенных элементов картины, приобретающих значение диалогов, передающих смысл события и идеи произведения. На сопоставлении направлений движений, устремленности форм, цветовых и тональных контрастов, определяющих содержания произведения.

Предметы приобретают значение знака, символическое звучание именно в данном контексте композиционного построения, когда изображение превращается в действенный образ. Содержание выражено контрастами противоположностей. В картине противопоставлены беззащитность погибших и могущество военной техники врага, проявляющего бессмысленную жестокость в демонстрации своего превосходства (но не перед достойным противником – перед стадом и мальчиком-пастушком). Противопоставлены гармоничное равновесие умиротворенной осенней природы и погибшие в результате расстрела улетающим вражеским самолетом. Выразительность картине придает сопоставление направлений движений устремленных форм, цветовых и тональных контрастов, определяющих смысл содержания произведения.

Художественный метод

Произведение, обладая всеми достоинствами реализма, воплощает сказочное эпическое начало, проявление свойства, характерного для романтической поэтики. «Сказка есть как бы канон поэзии» [6, с. 133]. Благодаря осмыслению пластических и зрительных связей композиционного построения происходит преобразование действительности – одушевление всех элементов пейзажа. Одушевленная природа не протестует, но является свидетелем обвинения. Не выражает бурных эмоций, оставляя их зрителю после осознания события. Колорит выражает образ покоя. Сюжет – потрясение. Пейзаж, его пластическое решение – главный носитель смысла. Центр длительного внимания – геометрический центр картины – пауза для осмысления. В произведении тщательная детализация в изображении всех элементов пейзажа, характерных узнаваемых растений, сочетается с необходимой долей обобщения. Метод изображения – реализм. По силе воздействия – экспрессионизм. По глубине образного выражения произведение исторично и современно, не утрачивает своей актуальности.

В произведениях А. А. Пластова «Фашист пролетел» и В. В. Верещагина «Апофеоз войны» тема войны представлена разными сюжетами, создающими впечатление воплощенной реальности. Авторское мастерство и владение реалистическим методом удачно соединились с совершенным погружением в тему. Пластов не просто «изучал сельскую жизнь», а вырос в

деревне, будучи художником, участвовал в хозяйственной жизни колхоза. Верещагин не только художник, но и воин, и ученый-историк, этнограф. Творческий метод реализм как правдивое отражение жизни включает необходимую степень правдоподобия изображения предметного мира. Для живописи Верещагина характерно доскональное внимание к деталям, материальность, убедительная характеристика персонажей, умение видеть жизненную сцену как репортаж с места события, что создает эффект присутствия для зрителя Туркестанской серии. Но не фотографическое удвоение реальности с информационной целью, а возможность осмысления фактов истории, о чем говорит финал серии – «Апофеоз войны».

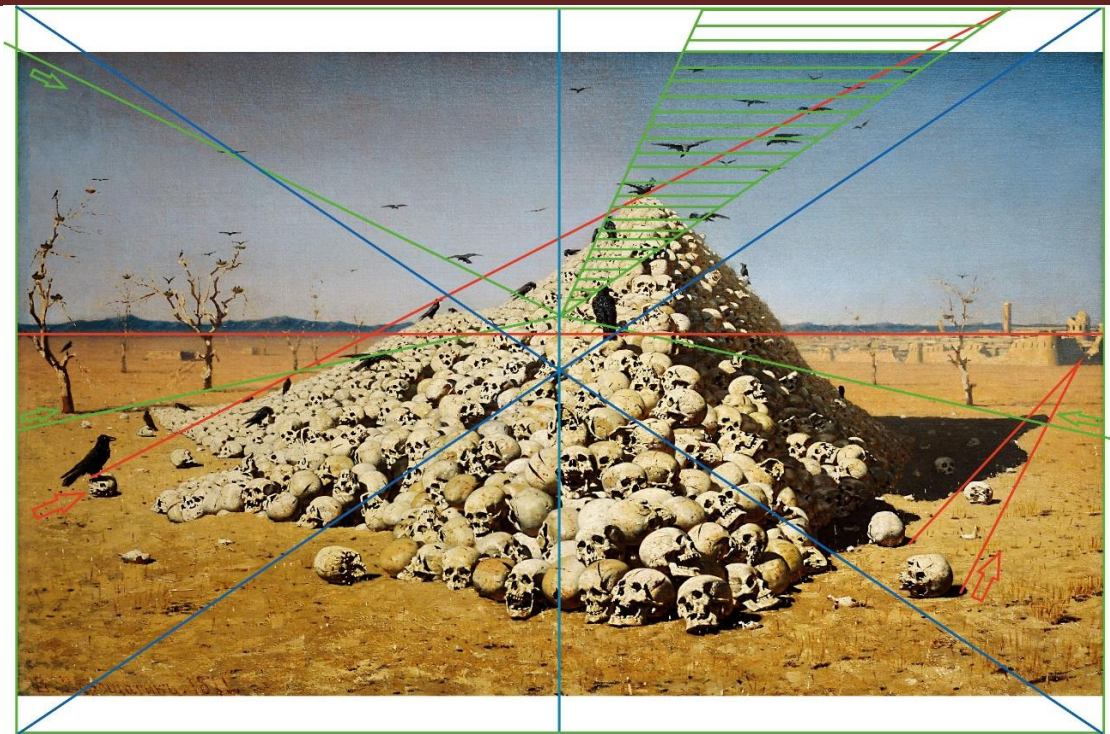
А. А. Пластов и В. В. Верещагин оставили письменные свидетельства о творческих замыслах и отношении к теме. О силе воздействия этих произведений сообщают историки. После выставки Туркестанской серии В. В. Верещагина в Лондоне произошло заключение договора между Россией и Англией. Картина А. А. Пластова впечатлила участников Тегеранской конференции, итогом которой стало открытие в ноябре 1943 года второго фронта, изменившего ход Великой Отечественной и Второй мировой войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. В. Дневник Делакруа / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1950. – 629 с.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
3. Даниэль, С. М. Искусство видеть / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
- 4.. Колесников, Б. И. Революционная эстетика П. Б.Шелли / Б. И. Колесников. – М.: Искусство, 1963. – 114 с.
5. Культурология. XX век: словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997.
6. Литературная теория немецкого романтизма / ред. Н. Я. Берковский. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.
7. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Вышэйш. шк., 1984. – 286 с.
8. Фаворский, В. Литературно-геретическое наследие / В. Фаворский. – М.: Сов. художник, 1988. – 590 с.
9. Эйзенштейн, С. М. Избр. произведения: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т. 2.



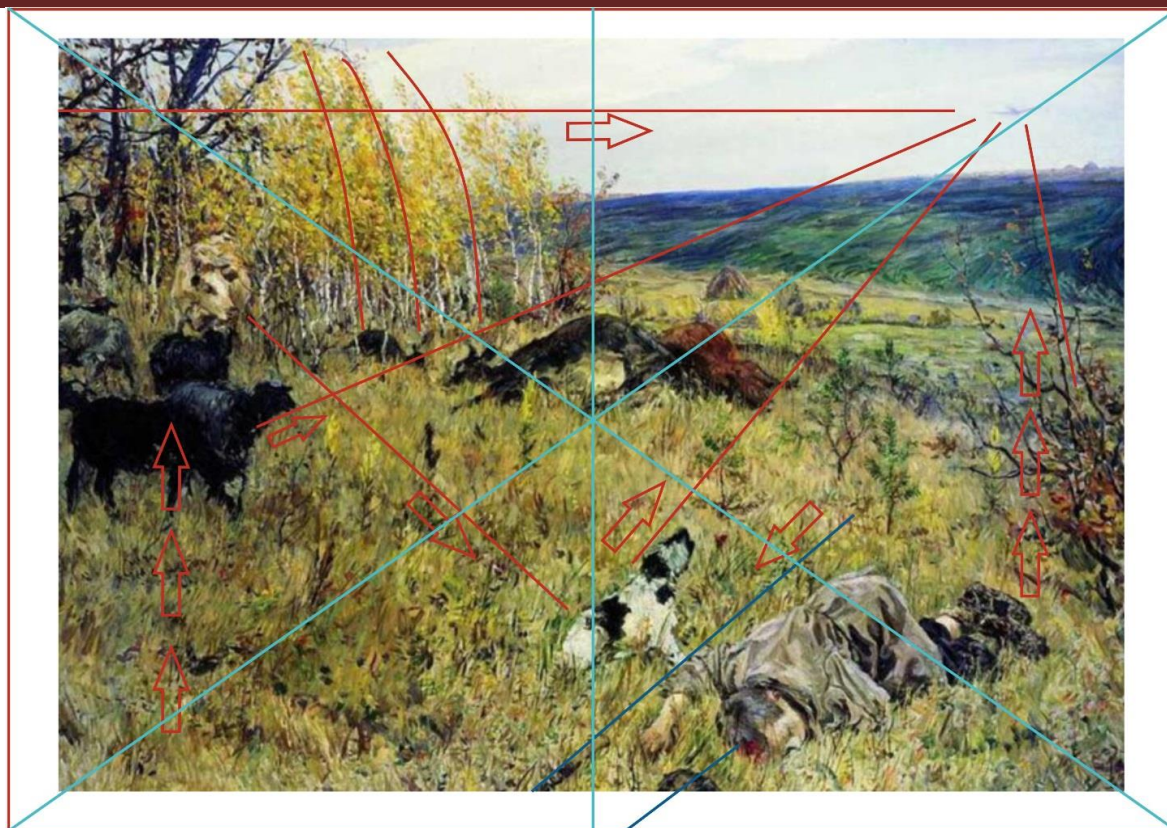
Ил. 1. Верещагин В. В. «Апофеоз войны»



Ил. 2



Ил. 3. Пластов А. А. «Фашист пролетел»



Ил. 4

УДК 7.038.6

*Е. О. Толобова,
г. Витебск, Республика Беларусь*

ПОСТМОДЕРНИЗМ В НАУЧНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Постмодернизм – интеллектуальный код новейшей истории – вырос из локальных контекстов культуры (Р. Панвиц), литературы (Ф. де Онис, И. Хассан), истории (А. Тойнби), архитектуры (Ч. Дженкс). По другой версии, в основе постмодернистской парадигмы – философия «уставшего структурализма» (А. Секацкий) 1960–70-х, периода утраты исторического равновесия, обострения интеллектуальной чувствительности к социальным противоречиям, представленная в основном французским направлением мысли (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Бодрийар, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Лиотар и др.). Потому в лексиконе неклассической эстетической теории преобладают термины французского происхождения (ризом, омтаж, коллаж, бриколаж, ассамбляж, симулякр и др.).

Ментальную специфику наступившей эпохи, главным образом, определяет «закат метанарраций» (Ж.-Ф. Лиотар) – отсутствие социокультурных доминант: диагноз распада единства и поощрение множественности. Великие повествования распались на мозаику локальных историй, сплелись в паутину «фрагментарного опыта» (И. Хассан), любая часть которой не претендует на приоритетность. Такова установка на восприятие мира в качестве хаоса – теоретизация эволюции как «дискретной, катастрофической, непоправимой и парадоксальной» [1, с. 39].

Постмодернистское направление гуманитарной мысли – сверхконцентрированный котлован концепций, дискурсов, субдискурсов. Проиллюстрируем общее состояние наук об искусстве выдержкой из «Лексикона нонклассики» под редакцией философа, историка эстетики В. Бычкова: «Возьмите произвольно любую статью в <...> журнале по современному искусству <...>, и там замелькают ряды каких-то имплозий, интерактивностей, мессиджей,

компоузингов, персонификаций, бифуркаций, сублимаций, деконструкций, концептов, адаптации, навигаций, морфингов, пастишей, гибридов, кэмпов, энтропии, логаэдизаций, серийных мышлений, виртуальных реальностей, интертекстов, гипертекстов, киберпространств и т. д. и т. п. Если даже у вас хватит терпения покопаться в соответствующих латинско-англо-французско-итальянско-русских словарях, обыденные значения упомянутых терминов только окончательно погрузят ваше сознание в пучину глобального семантического шума и добытийного хаоса» [4, с. 7–8]. Не будем продолжать взбивать пену постмодернистского попури, чтобы не поддаваться не без того нахлынувшей информационной экспансии. Сместим акцент на другое. Эта беспорядочная вакханалия опций, примеряя на себя роль терминов, отражает сущность в самих актуальных художественно-эстетических процессах, где трансграничность, лиминальность, трангрессия, диффузия, шоковый репрезентативный потенциал – основополагающие признаки современного искусства.

При этом разнообразие объяснительных методов и понятийных систем в теории обладает невиданным иммунитетом к критике. А причина кроется в легализованном и пригодном на все случаи принципе плюрализма: одномоментном сосуществовании разнообразных точек зрения, признающих относительность любых ценностей. В связи с этим поиск Абсолюта, Истины, устойчивых, однозначных понятий бессмыслен. Строгим модернистским тотальностям, центризмам, принципам обобщения и универсализма постмодернизм противопоставляет фрагментарность, ацентризм, незавершенность, недосказанность, цитатность и т. д. В итоге модель знания – система фрактального множества (порочного круга?) понятий, обладающая свойством самоподобия дробных размерностей, переходящих друг в друга и бесконечно ссылающихся друг на друга. Фрактальная модель соответствует концепту «ризомы» (Ж. Делез, Ф. Гваттари), конституирующему аструктурную, нестабильную организацию целостности, лишенную линейности, противоположную классическому понятию организации целостности, метафорически представленному образом дерева, произрастающего из единого корня.

Манифест Л. Фидлера «Пересекайте границу, засыпайте рвы» 1969 года решительно уничтожил все мыслимые границы, иерархии, запреты, устранил разрыв между автором/художником и читателем/зрителем. Автор манифеста – литературный критик, сам же и преподал пример для подражания в разрушении границ, выступил «двойным агентом» и опубликовал свой текст не в литературном журнале, а на страницах популярного издания «Плейбой». Фидлер призывал к массовому раскрепощению, высвобождению инстинктов, эмансипации, сентиментальности и бурлеску, которые должны были заместить модернистскую серьезность, пафос «великого искусства», «игру в бисер», доступную лишь верхнему слою интеллектуалов [2]. Вызов элитарности совращающей интенцией возмнившей о себе «массы» привел к «валоризации профанного» (Б. Гройс), торжеству китча, всеразрешенности, сняв оппозицию высокого и массового, профессионального и дилетантского. Снятие противостояния между искусством и его суррогатом – угнетающая данность с точки зрения академической науки, которой в силу традиции надлежало бы удерживать противостояние высокого и низкого, искусства и эпигонства, профессионального и профанного, выступать против поглощения искусства массовой культурой. Следует напомнить завет И. Бродского: «Только если мы решили, что «сапиенсу» пора остановиться в своем развитии, литературе следует говорить на языке народа. В противном случае народу следует говорить на языке литературы».

Постмодернистская критика всякого модернистского тоталитаризма обернулась еще одной утратой. «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим «человеческим» путем; миссия другого – создавать несуществующее <...> Жизнь – это одно. Поэзия – нечто другое», – писал Х. Ортега-и-Гассет в 1925 году [5]. Эта гипотеза о независимости произведения от личности творца возникла задолго до актуальной в нынешнее время постструктуралистской концепции Р. Барта «смерти автора». Мы соглашаемся с

Гассетом, таков «критический демонтаж» феноменологического метода осмысления искусства – процедуры беспредпосылочной, беспристрастной. Обозначим существенное «но», различающее ортегианский и бартовский походы. Гассет выводит из поля критики статус автора в реальности (репутацию, послужной список, подробности биографии и прочие составляющие, имеющие отношение к социальной природе человека) во благо анализа произведения через его внутреннюю логику. Барт же низводит автора до скриптора, до функционера-производителя, оперирующего текстом как «тканью из цитат», «сшивающего» произведение из предзаданных фрагментов «бесчисленных центров культуры». С одной стороны, подобная защищенность автора-постмодерниста выводит его из-под критических стрел теории, делает неуязвимым; с другой – потеря авторизации приводит к господству «анонимно бормочущей» (М. Фуко) массы и, в конце концов, лишает автора голоса.

Авторство сменилось принципом читательского сотворчества, уникальность заместились тысячами безликих подобию, место эксперимента заняли имитация, цитатность, эклектика, ирония, игра. Сколь ни увлекательна бывает игра (а постмодернистская «игра», в смысле термина, предлагает многовариантность), но и от нее наступает усталость как от абсурда, как от игры, у которой нет правил.

Теоретики на протяжении последних лет XXI века говорят о законченности постмодернизма. Преемники – различные дискурсы, каждый на свой лад с учетом префикса, замещающего пост-, претендуют на обозначение культурной парадигмы будущего. Новому этапу – новые именованья.

Альтермодернизм. Концепция французского искусствоведа, критика Н. Буррио, осмысляющая феномен современного искусства как итог глобализации и транснациональных культурных переплетений.

Цифромодернизм. Внимание культурного критика, философа А. Кирби, обращенное к вопросу интерактивности, утверждает гибридное искусство – производное от синтеза акта творчества с новейшими достижениями науки и техники.

Метамодернизм. Авторы глобальной культурной парадигмы или метастилия – теоретики искусства Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер обозначают новую эпоху через концептуальный оксюморон – «наивная умудренность» (А. Марков). Метамодернизм проявляет себя в сочетании несочетаемого: энтузиазма модернизма и осмотрительности постмодернизма, «серьезной иронии», «яви неоднозначности» и т. д. в соответствии со словарным значением греческой приставки *мета-*, обозначающей колебание между двумя противоположными понятиями при одновременности их использования.

Приведенные дискурсы пока не философия, а ряд интеллектуальных пожеланий, околофилософские предчувствия, направленные на преодоление постмодернизма как преодоление хаоса избыточно множимых бессмыслиц, фейков и т. д. Единому знаменателю нашего времени – постоянно меняющейся действительности – эксперты дали определение VUCA-мир. VUCA – акроним из четырех английских: *volatility* – нестабильность, изменчивость; *uncertainty* – неопределенность; *complexity* – сложность; *ambiguity* – неясность, неоднозначность, двусмысленность. Возможно, мы находимся на пике проявления маркеров современности, в очаге нестабильности, когда перекаривается вся картина мира.

...а человек? А человек, чтобы состояться в качестве человека в насквозь пронизваемом, информационном, дезориентированном современном пространстве, должен постараться смотреть на мир пытливыми глазами «ребенка-мудреца», сочетая в себе открытость, любопытство и одновременно глубокий внутренний эскапизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андерсон, П. Истоки постмодерна / П. Андерсон. – М.: Территория будущего, 2011. – 201 с.
2. Вельш, П. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / П. Вельш // Путь. – 1992. – № 1. – С. 109–136.
3. Кириллова, Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М.: Академический Проект, 2005. – 445 с.

4. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
5. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 592 с.

УДК 7.012.23

*Д. В. Ушакова,
г. Луганск, ЛНР, РФ*

ЗНАЧИМОСТЬ ДИЗАЙНА МОЛОДЕЖНЫХ НАСТОЛЬНЫХ ИГР В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ

Актуальность исследуемой темы обусловлена стремительным развитием общества, где продукты дизайна участвуют в активном формировании уровня культуры современного мира. В частности, своевременное исследование роли дизайна настольных игр поможет популяризировать их как необходимый феномен для создания правильных взаимоотношений современной молодежи, формирующей установки будущего.

Объект исследования – настольные игры, *предмет* – социальная значимость дизайна молодежных настольных игр.

Целью данной статьи является обоснование важности качественного оформления настольных игр для молодежи.

Основными *задачами* для достижения поставленной цели выступают:

- 1) выявление особых черт понятия игры, которые могут породить спрос на применение молодежных настольных игр;
- 2) определение роли дизайнера в процессе создания настольных игр;
- 3) рассмотрение областей использования настольных игр с точки зрения видового разнообразия.

Анализ показал, что выбранная тема недостаточно изучена. Только некоторые исследователи касались ее определенных аспектов. В ходе исследования особое внимание было уделено работам таких авторов, как: Е. Е. Кравцова, Д. Б. Эльконин, Э. Берн, Д. А. Громова, Н. П. Аникеева, Н. А. Логинова.

При проведении исследования применялись следующие методы: анализ литературных источников, исследовательских работ по теме и обобщение полученной информации.

Любая игра в привычном всем формате – это способ изучения пространства. Она увеличивает объем необходимых навыков и реализует индивидуальные потребности личности разного возраста. Если рассматривать игру как ситуативный ряд действий, то смоделированная проблемная ситуация тренирует сознание для возможности решения ее в реальной жизни.

Настольные игры некорректно характеризовать исключительно как досуговые занятия, ведь здесь специфика применения может быть абсолютно разной. Они способствуют процессу эмоциональной и познавательной активности человека, развивают концентрацию, память, логическое мышление, социальную приспособленность, включая навыки общения.

Тенденция возрождения интереса к настольным играм обусловлена известной проблемой активной цифровизации, особенно в кругах молодежи. Нельзя отрицать полезность современных технологий и Интернета. Однако отсутствие достаточного взаимодействия людей в реальности пагубно отражается на психологическом здоровье общества.

При обращении к материалам, близким по теме, становится понятно, что большинство из них направленно на изучение игрового процесса в детском возрасте. Одной из первых на это обратила внимание Е. Е. Кравцова [4, с. 9–10]. Например, Д. Б. Эльконин рассматривал исторические и географические особенности сюжетно-ролевых игр именно детей, понимая игру как исключительно познавательный фактор у ребенка [6, с. 27–30]. Сейчас же становится понятно, что игра в той или иной мере характерна для всех возрастов.

Рассмотренные материалы психологических научных работ на тему игрового процесса указывают на то, что осознанный мотив, побуждающий к желанию играть, не всегда имеет связь с итоговым результатом, за исключением спортивного или азартного интереса. Ценность игры заключена в ней самой, а точнее – в достижении эмоционального удовлетворения при участии в ней. Е. Е. Кравцова утверждала, что не каждый игровой процесс носит подлинный характер. Настоящая цель игры достигается, если внутренняя позиция человека направлена на реализацию собственной инициативы [4, с. 27]. Истинный потенциал настольных игр может быть раскрыт, только если их внутренняя механика, визуальный ряд и общее оформление сумели вызвать интерес человека. Полезность игр для поддержания качества жизни описывал Э. Берн. Автор систематизировал всевозможные игровые приемы, способные реализовать баланс взаимоотношений. Также он обращал внимание на то, что желание избавиться от собственной душевной дисгармонии может побуждать субъект к играм, а это говорит о понятии игровой терапии [2, с. 70–71]. К примеру, в психологической практике специалисты часто обращаются к настольным играм в работе с молодежью для достижения максимальной полезности консультаций. Д. А. Громова приводит в своем исследовании перечень настольных игр, полезных с психологической точки зрения, которые могут использоваться совместно со специалистом и в индивидуальном порядке [3, с. 17–18].

Многочисленные научные работы о воспитательном и образовательном воздействии настольных игр дают понять, что они не ограничиваются только развлекательной функцией. Так, Н. П. Аникеева в книге «Воспитание игрой» говорила об уникальной возможности в игровой форме проверять и передавать знания. Когда человек открывает новое для себя подобным путем, информация усваивается им намного лучше и надолго остается в памяти. Здесь также нельзя не отметить важность правильно сконструированного дизайнерского решения, которое будет усиливать эффект передачи материала. Помимо этого, многие игровые механики строятся на непредсказуемости. При разгадывании их активизируются амбиции игроков. С другой стороны, автор рассматривает мотивационный подтекст игры, воспринимая это как отдых, человек приобретает желание в такой форме получать важную информацию разной сложности и реализует свою потребность в развитии [1, с. 7]. Преимущественной игрой в этом случае опять-таки можно назвать настольный формат, не требующий большого пространства, легкий в эксплуатации, многоразовый в использовании, актуальный как для применения в учебном заведении, так и для неформальной обстановки в компании.

Изучая вопрос роли настольных игр для молодежи, нельзя не упомянуть социализирующую функцию. Начиная с подросткового возраста и в период дальнейшего становления личности человеку присуще испытывать трудности в завоевании авторитета среди сверстников и становлении собственного «Я». С появлением дистанционной формы связи игроков в видеоиграх навыки реального общения еще сильнее снизились. Достаточный объем коммуникации позволяет получить ценный опыт взаимодействия в обществе, а его отсутствие, наоборот, создает серьезные проблемы. Об этом говорится в исследовательской работе А. Л. Катковой, Е. С. Булычевой и А. А. Катковой. Важно решить эту проблему на начальном этапе, а одним из способов могут послужить настольные игры. Активный обмен эмоциями с игроками способствует развитию эмпатии, мобильной, устойчивой к трудностям и неудачам психики. Вдобавок ко всему, настольные игры могут стать источником необходимой эмоциональной разгрузки. Местом такого использования может стать относительно молодое культурно-досуговое явление под названием «анти-кафе», преимущества которого изложены в исследовательской работе Н. А. Логиновой. Молодежь внутри этой среды может свободно накапливать умение коммуницировать, погружаясь в атмосферу красочного, продуманного игрового поля [5, с. 8–9].

Современные настольные игры по своему качеству и занимательности ничуть не уступают видеоиграм и прочим аналогам. В общемировом значении художественно-эстетическая оценка дизайнерского оформления определяет их еще и как неотъемлемый

элемент культуры. Говоря о роли дизайнера, визуализирующего игру, необходимо осознавать уровень возлагаемой на него ответственности. Специалист, участвующий в создании подобного предмета искусства массового применения, способен напрямую влиять на установки общества, формируя художественный образ с определенным набором ценностей. Отсюда следует, что профессионализм в подготовке дизайнеров требует должного подхода. Дизайнеру для понимания пространства, которое необходимо визуально представить, нужно ориентироваться в структурных единицах понятия настольной игры. Только так все этапы разработки взаимовыгодно повлияют на результат.

Благодаря тематическому разнообразию под любую цель можно подобрать подходящую настольную игру. Разобраться с видами настольных игр и сферой их применения можно путем ознакомления с их различиями. На этом этапе возникают трудности. Рассмотреть достоверную видовую классификацию на примере доступных источников не представляется возможным из-за малой изученности темы. Анализ работ изучаемых авторов внутри темы, настольных игр, которые они использовали в качестве примера, дал возможность спроектировать следующий ряд категорий:

1. Образовательные игры – необходимы в качестве предмета, способствующего интеллектуальному совершенствованию.
2. Развлекательные игры – вносят разнообразие в повседневный досуг человека.
3. Игры для коммуникации – организуют полноценный эмоциональный обмен между игроками.
4. Азартные, соревновательные – развивают ловкость и внимательность, тренируют стрессоустойчивость организма.

Все категории настольных игр – взаимодополняющие. Каждая может содержать в себе функции нескольких, тем самым повышая свою полезность. Чтобы подтвердить действительность этого положения, можно в качестве примера привести следующую ситуацию: посредством обучающей настольной игры участники узнают новую информацию, при этом активно обмениваются мнениями. Таким образом, включаются сразу две функции: образовательная и коммуникативная.

По результатам работы можно сделать следующие выводы.

В процессе ознакомления со сложным аспектом игровой деятельности была обнаружена однозначная важность ее присутствия в жизни человека не только на этапе детства. Определено положение графического дизайнера в сложной структуре гейм-дизайна. Обозначены основные области использования настольных игр по категориям с предшествующим анализом материалов. Определенно, настольные игры способствуют многостороннему развитию во всех отношениях, а именно в психологическом, образовательном и развлекательном. Выявлена закономерность присутствия положительных черт одной настольной игры внутри других. Кроме того, можно сказать, что роль молодежных настольных игр заключается в прямом воздействии на качественные преобразования в интерактивном развитии задействованной аудитории.

Результаты работы значимы для развития научной основы по теории создания настольных игр, необходимой для тех, кто занимается их разработкой и продвижением. Безусловно, проведенное исследование не определяет всеобъемлющую систему данных по выбранной теме. Необходимо дальнейшее рассмотрение молодежных настольных игр по специфическим критериям, не исключая воплощения форм, методов проектировки и дизайнерского оформления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникеева, Н. П. Воспитание игрой: кн. для учителя / Н. П. Аникеева. – М.: Просвещение, 1987. – 144 с.
2. Берн, Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих отношений / Эрик Берн; пер. с англ. А. Грузберг. – М.: Эксмо, 2018. – 256 с.

3. Громова, Д. А. Настольные игры как современный инструмент работы психолога в сопровождении подростков / Д. А. Громова // Современная психология: материалы IV Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2016 – С. 16–19.
4. Кравцова, Е. Е. Психология игры / Е. Е. Кравцова. – М.: Левъ, 2017. – 184 с.
5. Логинова, Н. А. Анти-кафе как новое пространство для культурно-досуговой деятельности и творческой реализации личности: научная статья / Н. А. Логинова // Человек в мире культуры. – Екатеринбург: Из-во Урал. гос. пед. ун-та, 2017. – С. 7–9.
6. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – 2-е изд. – М.: Владос, 1999. – 360 с.

УДК 7.01+009

***В. В. Шатилов,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ВИЗУАЛЬНОЕ NFT-ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВАХ АРТ-РЫНКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Продолжительное время человечество имело дело с изобразительным искусством, воплощённым в некой вещественной форме: в виде скульптуры или картины. Однако с появлением компьютеров изобразительное искусство начало постепенно утрачивать свою вещественную форму и становиться цифровым. Условной точкой отсчёта в этом процессе можно назвать 1989 год, когда компанией «Эдоуби» для широкой аудитории были выпущены профессиональные программные продукты «Фотошоп» и «Иллюстратор», используемые для создания растровой и векторной графики [8]. С тех пор симбиоз компьютерной графики и полиграфии стал планомерно вытеснять ручной труд художников-оформителей, а затем и иллюстраторов. Однако цифровые произведения в иерархии изобразительных искусств обладали статусом лишь художественного ширпотреба, на вершине же этой иерархии по-прежнему были произведения, выполненные в традиционных техниках. Во многом это было связано с тем, что для коллекционеров, а следовательно, и арт-рынка, одним из ключевых факторов в оценке произведения является его уникальность и неповторимость. «Мона Лиза» всего одна, и даже сам автор не смог бы сделать точную копию своего шедевра, а вот цифровые произведения могут иметь бесконечное количество абсолютно идентичных копий. По мнению автора статьи, именно из-за этого обстоятельства стоимость произведений цифровой живописи была несоизмерима со стоимостью произведений, обладающих материальной формой. Вплоть до 2021 года цифровая живопись даже не была представлена среди лотов главных институций арт-рынка – аукционов.

Культурный статус цифровых произведений резко изменился в феврале 2021 года, когда один из старейших аукционных домов Европы – «Кристис» – выставил на торги произведение «Каждый день. Первые 5000 дней» цифрового художника Майка Винкельманна, известного под псевдонимом Beeple. Начавшись со стартовой цены в 100 долларов, торги окончились на отметке в 69,34 миллиона долларов, в результате чего Винкельманн попал в тройку самых дорогих из ныне живущих художников [2]. Редактор отдела искусств Би-би-си и автор книг о современном искусстве Уилл Гомперц заявлял, что этот случай войдёт в историю либо как эпизод перед коллапсом недолговечного спекулятивного пузыря NFT, либо как первая глава в истории нового вида искусства [9]. Но что позволило коллажу «Каждый день. Первые 5000 дней» обрести в глазах покупателей-коллекционеров заветный статус уникального и неповторимого лота, которым не обладали прежние цифровые произведения? Это стало возможно благодаря блокчейн-технологии, которая на практике стала применяться в 2009 году в области криптовалют [1], но тогда ещё не пересекалась с миром художественной культуры.

Попробуем разобраться, что это за технология и как она работает. Цифровые объекты превращаются в NFT на специальных платформах, например, Rarible, Mintable, OpenSea. Все они являются одновременно и «мастерскими», и местами продаж. Для создания токена понадобится кошелек в системе Ethereum, а также цифровой файл произведения. Затем площадка генерирует уникальный токен – код, который состоит из самого произведения, его

описания и истории создания. NFT нельзя разделить на части, заменить или подделать. С этой точки зрения NFT обладает всеми свойствами уникального предмета в физическом мире.

Помимо аукционов к новому виду искусства начинают присматриваться и музеи. Государственный Эрмитаж в рамках проекта «Ваш токен хранится в Эрмитаже» выпустил лимитированную серию NFT-работ, состоящую из цифровых копий мировых шедевров из своей коллекции, среди которых картины Леонардо да Винчи, Джорджоне, Винсента Ван Гога и Клода Моне. Цифровые копии подписаны директором музея Михаилом Пиотровским, что обеспечивает и гарантирует уникальность эрмитажных NFT-картин. Все вырученные от продажи средства перейдут музею. «Эрмитаж – консервативный инноватор – консервативный музей, который использует новейшие технологии. К ним относится и наш проект «Ваш токен хранится в Эрмитаже», и вся наша работа с NFT. Мы расширяем цифровые возможности знакомства с коллекцией Эрмитажа, с его залами и зданиями. Это пути, которые подчеркивают, с одной стороны, демократичность музея, с другой – доступность роскоши его посещения <...> Интерес у Эрмитажа не финансовый, а, скорее, искусствоведчески-коллекционный, задача – посмотреть, как аудитория ценителей искусства воспринимает новый NFT-формат <...> NFT – это философия, это эстетика обладания. Цифровые копии произведений искусства наполняют Интернет, где, по сути, все имеют к ним доступ, но NFT – это чувство собственности, а в нашем случае – чувство причастности к Великому музею», – считает Пиотровский [4].

Попробуем выделить те преимущества, которые художники и коллекционеры получают при использовании NFT.

1. Универсальность. В NFT могут быть представлены не только визуальные произведения в виде цифровой живописи, фото, видео и 3D-скульптуры, но и тексты, музыка, а также файлы виртуальной реальности. Это позволяет создавать синтетические произведения, которые при должном развитии технологий со временем смогут по уровню воздействия на зрителя конкурировать даже с тотальными инсталляциями.

2. Безопасность. Немало примеров, когда может быть довольно трудно или вовсе невозможно установить провенанс произведения. NFT-искусство лишено этого недостатка, поскольку в своём коде уже содержит информацию о дате и месте создания, авторе, нынешнем и всех прошлых владельцах. Важно отметить, что данная информация открыта всем пользователям, поэтому крипто-арт-рынок гораздо более прозрачен, нежели его классический прародитель. Как было сказано ранее, полностью или даже частично подделать NFT-произведение невозможно, поскольку информация о нём децентрализованно хранится одновременно на тысячах компьютеров по всему миру.

3. Роялти. В прежние времена художник получал оплату при первичной продаже, затем при перепродажах цена произведения могла увеличиться во много раз, обогатив всех участников сделки, кроме самого автора. Одна из особенностей NFT – возможность включения в код информации о роялти – позволяет авторам в автоматическом режиме получать комиссионные за все последующие перепродажи их произведений.

4. Долговечность. Какими бы щадящими ни были условия хранения, но всем произведениям визуального искусства, воплощенным в вещественной форме, свойственно старение: мрамор крошится, пигменты выгорают, лаки желтеют, бумага и холст подвержены воздействию грибков и плесени и т. д. Цифровое искусство сохраняется в первозданном виде, а при угрозе деградации цифрового носителя может быть легко и без потерь перезаписано на новый.

Однако имеются у нового вида искусства и недостатки, которые в некоторых случаях являются следствиями его цифровой природы.

1. Неэкологичность. Генерирование токенов – очень ресурсоёмкий процесс, требующий не только оборудования с высокими вычислительными мощностями, но и большого количества электроэнергии. А поскольку более 60 % электроэнергии в мире получается

благодаря сжиганию угля, газа и нефти [12], то каждое NFT-произведение ответственно за выброс в атмосферу десятков тонн углекислого газа, что ведёт к глобальному потеплению.

2. Юридический аспект. Рынок NFT-искусства развивается гораздо стремительнее, чем законодательная база, способная его регулировать, поэтому с юридической точки зрения NFT-подпись не гарантирует защиты авторских прав на произведение цифрового искусства.

3. Волатильность. С одной стороны, привязка цифрового искусства к криптовалютам помогло ему обрести в пространстве художественной культуры новый статус, с другой – негативным побочным эффектом этого процесса стала прямая зависимость цифрового арт-рынка от волатильности криптовалютного. По сравнению с 2019 годом в 2020 году объём рынка NFT увеличился на 300 % [7], а в 2022 году обвалился на 80 % [5], в том же году продажи произведений криптоискусства на «Кристис» сократились на 96 % [6].

У многих традиционных коллекционеров принцип NFT-искусства вызывает сомнения и скепсис, ведь, в сущности, ты владеешь не физическим объектом, который можно повесить дома на стену или выставить на выставке, а самим «правом владения». При этом изображение вполне может находиться в свободном доступе в сети Интернет. Отсюда можно установить, что концепция криптоарта ориентирована скорее на молодую аудиторию, рождённую не ранее середины 80-х, то есть на поколение, рождённое и выросшее вместе с современными технологиями. Для него в порядке вещей покупать за реальные деньги виртуальные предметы (например, в компьютерных играх), и оно не видит в этом никакой проблемы.

NFT-платформы открывают большие возможности для цифровых художников, но одновременно размыывают понятие экспертности. Упрощает ли новая технология процедуру входа на арт-рынок начинающим художникам? Вполне, теперь практически каждый может назвать себя художником, а свою работу – произведением искусства с определённой стоимостью. Впрочем, не об этом ли говорил художник-постмодернист Йозеф Бойс, заявляя, что «каждый человек – художник» [10, с. 48], не это ли манифестировал ещё раньше Марсель Дюшан? Сергей Гушин, основатель галереи Fragment, полагает, что традиционный арт-рынок и рынок криптоискусства не являются конкурентами. Ибо аудитория второго очень специфична и в подавляющем большинстве представлена не столько поклонниками искусства, сколько инвесторами, которых мало заботит художественная ценность произведений [3].

Высока вероятность, что эти два рынка будут существовать параллельно друг другу. Если в цифровой среде появляются свои художники и коллекционеры, скорее всего, в ней появятся и свои кураторы, определяющие ценность работ для истории искусства. Да и сама история искусства, похоже, будет становиться гибридной, объединяя традиционные медиа с криптоартом. В любом случае, делать заключительные выводы пока рано, поскольку криптоискусство и его рынок, судя по их волатильности, пока находятся лишь на этапе становления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блокчейн [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Блокчейн>.
2. Джалла, К. Christie's за \$69,3 млн продал NFT-произведение Бипла [Электронный ресурс] / К. Джалла, Э. Шоу // The Art Newspaper Russia. – Режим доступа: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8891/>
3. Короткова, Ю. NFT в искусстве [Электронный ресурс] / Ю. Короткова // Blueprint. Интернет-журнал. – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/culture/art/blokchejn>.
4. Маркина, Т. Эрмитаж продал пять NFT-шедевров из своей коллекции [Электронный ресурс] / Т. Маркина // The Art Newspaper Russia. – Режим доступа: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20210907-idth/>.
5. Носков, Д. В 2022 году рынок NFT сократился более чем на 80 % [Электронный ресурс] / Д. Носков // Investing. Новостной портал. – Режим доступа: <https://ru.investing.com/analysis/article-200299440>.
6. Петров, Р. Продажи NFT на Christie's в 2022 году обвалились на 96 % [Электронный ресурс] / Р. Петров // Forklog. Новостной портал. – Режим доступа: <https://forklog.com/news/prodazhi-nft-na-christie-s-v-2022-godu-obvalilis-na-96>.
7. Селезнёв, М. Что такое NFT и почему они приносят миллионы [Электронный ресурс] / М. Селезнёв // РБК: тренды. Новостной портал. – Режим доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/604f3f139a794797b44b7a70>.

**ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ**

8. Adobe Photoshop [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Adobe_Photoshop.
9. BBC [Электронный ресурс]: Новостной портал. – Режим доступа: <https://onlineonly.christies.com/s/first-open-beeple/beeple-b-1981-1/112924>
10. Beuys's statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall (1974) Art into Society, Society into Art. ICA, London.
11. Deutsche Welle [Электронный ресурс]: Интернет-издание. – Режим доступа: <https://www.dw.com/ru/kto-i-pochemu-lidiruet-v-rejtinge-samyh-dorogih-kompanij-mira/a-60316992>.

**АКТУАЛЬНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ
И ИННОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

УДК 82.02

*И. Э. Абызова,
г. Луганск, ЛНР, РФ*

**ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ АЙДЕНТИКИ
ЗАВЕДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

Актуальность данной темы обусловлена тем, что наличие фирменного стиля как основы идентичности является неотъемлемым атрибутом любой успешной современной организации. Особую нужду в создании айдентики имеют заведения культуры по причине отсутствия у преобладающего большинства образности, лаконичности и отличающего стиля.

Объект исследования – процесс создания айдентики заведений культуры и искусств, *предмет* – особенности проектирования айдентики.

Цель данной статьи – теоретически обосновать и практически проверить особенности создания айдентики заведений культуры и искусств. В частности, рассмотрение подходящих для заведений культуры виды, стили, этапы и составляющие айдентики. Основными задачами для достижения поставленной цели выступает рассмотрение каждого элемента фирменного стиля и его разновидности.

Стоит отметить, что разработанность темы создания фирменного стиля в современной научной и прикладной литературе освещена достаточно ярко, однако практические рекомендации по его созданию встречаются крайне редко. Вся совокупность материалов по разработке ограничивается пересказом одних и тех же статей, исключение представляют отдельные авторы. Так, например, среди отечественных авторов стоит отметить работы Александра Крылова [2], Егора Сайкина [7], Павловской Елены [5], Сергея Мосякина [4] и Артемия Лебедева [3]. Среди зарубежных авторов необходимо назвать таких, как Эльбрюн Бенуа [9]; несомненно, наиболее свежий взгляд на разработку и дизайн фирменного логотипа представлен в исследовании Дэвида Эйри [8], где не только излагается теоретический материал, но и приводится множество примеров из мировой практики. Данные работы помогут более детально раскрыть отдельные аспекты проблемы.

Рассмотренные материалы указывают на то, что в создаваемой айдентике должен быть заложен определенный смысл, чтобы привлечь внимание потенциального посетителя. С. Мосякин утверждал: узнаваемость этого посыла посредством айдентики должна быть понятной настолько, чтобы не приходилось долго вникать в заложенные в неё смыслы. Изначально зритель акцентирует своё внимание на образах и формах, цветовых пятнах, которые впоследствии формируют ассоциации и ощущения [4, с. 26].

В ходе продвижения и распространения айдентики она стала разделяться на такие направления, как:

1) классическая или традиционная, тут принцип конструирования продукции или документации базируется на модульной сетке. Именно это направление является подходящим для заведений культуры;

2) динамическая – в этом направлении по необходимости элементы могут убираться или добавляться, что подразумевает быстрое моделирование множества вариантов в момент создания основных элементов;

3) айдентика смысла – это направление, в котором основной акцент делается на объектах, а не на тексте;

4) вербальная айдентика – тут идёт диалог со зрителем через шифры и вербальные элементы;

5) общепринятый символ – в создании такого рода дизайна автор употребляет уже созданные знаки и символы, которые понятны без объяснения.

Исходя из этого, айдентика представляет собой визуальное воплощение проекта. Это особый образ, отличающийся от остальных и показывающий его идею, ценности, цели, что с помощью зрительных образов передаётся зрителю. Она воссоздаёт образ проекта на любом носителе (сувенирная продукция, афиши, визитки и др.). Благодаря этой визуализации зрителям преподносится концепция проекта.

А. Лебедев пришёл к выводу, что в настоящее время айдентика решает следующие задачи:

- делает узнаваемым тот или иной проект;
- отличает продукт от конкурентов;
- повышает лояльность;
- обращает внимание на проект;
- способствует продвижению;
- создает полноценное представление об образе проекта [3, с. 124].

Основными элементами айдентики являются:

1. Название и слоган. В основе создания айдентики лежит название. Весомая часть положительного результата проекта зависит от него. Необходимо, чтобы оно было понятным и легкозапоминаемым. Нужно, чтобы слоган отражал и одновременно характеризовал проект, описывал сферу его деятельности и применения.

2. Логотип – это основа айдентики проекта, потому что он будет практически на всех носителях, от афиш до сувенирной и полиграфической продукции [9, с. 65].

Логотип должен обладать следующими признаками:

- легко узнаваться и быть понятным;
- отличать и выделять продукт среди конкурентов;
- ассоциироваться со сферой деятельности;
- обладать вариативностью, нужно учитывать дополнение элементов;
- грамотно выглядеть в черно-белом цвете.

3. Цвет. Благодаря выбранной палитре узнаваемость проекта повышает ассоциативное представление. Для того чтобы цвета в палитре сочетались и гармонично вписывались в концепцию, проводится анализ цветовых сочетаний и ассоциаций.

Гевин утверждал, что цвет играет важную роль, так как он привлекает внимание и пробуждает в зрителях определённые ассоциации, связанные с характером проекта. К примеру, красный цвет ассоциируется с динамичностью и смелостью, белый – с чистотой, а зелёный – с молодостью и свежестью. Такие особенности передачи обязательно необходимо учитывать при создании айдентики [1, с. 24].

Для сувенирной продукции рекомендуется выбирать два цвета. Необходимо, чтобы они сочетались между собой. В основном один цвет акцентный, яркий, другой более спокойный.

4. Типографика. Единое шрифтовое решение усиливает целостность образа, который будет в этом случае константным вне зависимости от носителя: на афише, на документах, на сувенирах и т. д.

5. Графические элементы. Они также способны влиять на зрителя и его подсознание. Такая фигура, как круг, даёт ощущение комфорта и уюта, в то время как квадрат или другие фигуры с острыми углами создают впечатление стабильности. Прямые линии тоже несут смысл умиротворения, если они горизонтальные, и смелости, если вертикальные.

Все вышеперечисленные элементы важны, ведь именно по ним выстраивается визуальный образ, который воспринимает зритель, анализируя проект по афишам, баннерам, сувенирам, сайту и т. д.

При работе над айдентикой можно выделить пять этапов работы. Они определяют ключевые характеристики проекта, и задача дизайнера состоит в поиске и визуальной передаче концепции клуба, его идентичности и отличий от подобных проектов, которые

аудитория должна замечать, видя разработанные макеты, именно поэтому важно определить этапы, по которым создается айдентика.

Этап 1 – понимание и обсуждение концепции: определяется, как будет выглядеть проект. В контексте нашей работы на данном этапе необходимо создать визуальный образ заведения культуры, понятный посетителям.

Этап 2 – определение миссии. Необходимо понять, что от выбранной заведением культуры задачи зависит достижение им поставленной цели, поэтому важно, чтобы она была сформулирована конкретно и можно было бы без затруднений запомнить и воспроизвести её.

Этап 3 – сущность. На данном этапе нужно определить, какие чувства должен испытывать человек, видя полиграфическое сопровождение проекта. В этом поможет ответ на вопрос: «Если бы проект стал живым существом, как вы бы его описали?»

Этап 4 – индивидуальность. Заключается в наличии неповторимых элементов в проекте, которые отличают его от подобных.

Этап 5 – утверждение ценности. Здесь следует составить утверждение, которое может в нескольких словах рассказать об уникальности проекта с точки зрения посетителей. На завершающем этапе нужно определить целевую аудиторию, с которой придется говорить. В нашем случае целевая аудитория будет достаточно широкой: от студентов 17–18 лет до преподавательского состава или посетителей, которые по объявлению посещают открытые мероприятия, то есть возраст в данном случае не имеет предела. С позиции практичности и эмоций клуб может обещать информационно насыщенные лекции и прочие мероприятия [8, с. 87].

По итогам работы можно сделать следующие выводы:

1. Фирменный стиль является одновременно и средством формирования корпоративной идентичности организации, и определенным «информационным носителем», так как компоненты фирменного стиля помогают потребителю находить фирму и определенным образом реагировать на ее предложения, формируя отношение к ней.

2. Важна плановость и индивидуальность подхода в создании айдентики каждого заведения. Необходима грамотность дизайнера в знании композиции, цветоведения и др.

Проведенное исследование не подразумевает определение полной системы данных по выбранной теме. Необходимо дальнейшее углублённое рассмотрение приёмов айдентики, не исключая воплощения методов проектировки и дизайнерского оформления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гевин, Э. История цвета / Г. Эванс. – М.: Эксмо, 2019. – 224 с.
2. Крылов, А. Н. Корпоративная идентичность для менеджеров и маркетологов / А. Н. Крылов. – М.: Икар, 2004. – С. 284.
3. Лебедев, А. Ководство / А. Лебедев. – М.: Студия Артемия Лебедева, 2007. – 272 с.
4. Мосякин, С. Дизайн коммуникаций: учебный курс по разработке визуальной айдентики / С. Мосякин. – М.: Школа Орфографика, 2017. – 46 с.
5. Павловская, Е. И. Дизайн рекламы / Е. И. Павловская. – СПб.: Питер, 2003 (ГПП Печ. Двор). – 318 с.
6. Панкратов, Ф. Г. Основы рекламы: учебное пособие / Ф. Г. Панкратов, Ю. К. Баженов, В. Г. Шахурин. – 14-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и Ко», 2015. – 538 с.
7. Сайкин, Е. А. Основы дизайна: учебное пособие: [16+] / Е. А. Сайкин; Новосибирский государственный технический университет. – Новосибирск: НГТУ, 2018. – 58 с.
8. Эйри, Д. Дизайн для души, бизнес для денег: ответы на самые распространенные вопросы о запуске и ведении дизайнерского бизнеса / Дэвид Эйри; пер. с англ. Л. Родионова. – СПб. [и др.]: Питер, 2013. – 287 с.
9. Эльбрюнн, Б. Логотип / Б. Эльбрюнн; пер. с фр. под ред. С. Г. Божук. – СПб.: Нева, 2003. – 127 с.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КИНЕМАТОГРАФ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Экранные искусства (кинематограф, телевидение) в наше время обретают особое значение в решении задач воспитания и образования. На рубеже нового века происходит трансформация культуры. Кинематограф и телевидение – два гиганта в области визуальной культуры. Трудно представить себе альтернативные искусства, оказывающие столь эффективное влияние на свою аудиторию. В первую очередь оба этих визуальных искусства относятся к ассоциативной области мышления зрителя, можно сказать, напрямую обращаются к смысловой составляющей общеизвестных знаков или символов. Визуальный язык кино и телевидения обращается к самому подсознанию, к чувственному восприятию мира, к нашему восприятию жизни [2, с. 282]. Найдя в этих критериях прочный фундамент для своей деятельности, кинематограф и телевидение начинают строить собственную «версию» жизни. Мы не раз становились свидетелями пропаганды некоторых моделей жизни по кино или телевидению. Они, как вирусная реклама, прочно укрепляются в нашем сознании, начинают незаметно трансформировать наши мысли и взгляды по отношению к ним. И вот мы уже невольно начинаем думать, что пришли к данной мысли самостоятельно, а не с подачи визуальных медиа. В обществе такие «модели» называют модным словом «бренд» [1].

Такие модели в первую очередь обращаются к базовым желаниям, порывам и инстинктам. Иными словами, прибегая к помощи подобных стратегий, оба этих экранных искусства способны изменить не только наше сознание, взгляды, но и отношение к миру и происходящим в нем событиям. Такой поразительный эффект достигается за счет специфического визуального языка, с помощью которого они с нами «общаются». Визуальная коммуникация производится во многом благодаря особенностям киноязыка и языка телевизионного, создатели которого, основываясь на многолетнем опыте функционирования и развития этих искусств, выработали необходимые знания о методах наиболее эффективного воздействия на зрителя. Кино и телевидение отражают окружающую реальность, трансформируют ее, иногда даже искажают ее восприятие таким образом, что зрительская аудитория, пусть и с некоторой долей сомнения, начинает верить происходящему на экране. С помощью подобных тактик кино и телевидение могут оказывать огромное воздействие на своего зрителя [4, с. 267].

Кинематограф, телевидение дают весьма наглядный пример невероятной по размаху и скорости системы распространения визуальной информации в художественной форме. Искусство экрана, по сути, явилось синтезом всех существовавших ранее искусств. Это искусство, которое определило новый тип восприятия, сформировало широчайший круг зрителей, прошло несколько революционных этапов технологических преобразований. Искусство, где наиболее остро проявляется противостояние культуры и антикультуры. И это меняет не только ритм жизни и насыщенность информацией – это диктует новую структуру интересов, где потребность в остросюжетном экранном зрелище превращается порой в наркотическую зависимость, где зрелище должно развиваться, чтобы удержать зрителя у экрана, приковать его внимание если не к содержанию, так хотя бы к визуальной форме сюжета – цвету, свету, ритму монтажа. Поэтому работа с искусством экрана необходима именно в рамках образования. Авторитет этих искусств у подростков очень велик, а представленные в них жизненные ценности и идеалы становятся примером, поводом для подражания. Именно киноискусство и телевидение воздействуют на идеалы подростков, формируют наше восприятие и пытаются формировать наши потребности [3]. А между тем именно на материале экранных искусств наиболее наглядно проявляются современные формы

общения. Кино и телевидение – визуальные искусства, которые оказывают огромное влияние на развитие личности.

Таким образом, изучение основ визуальной культуры может быть базой для выработки у студентов новых форм познания, развития и совершенствования мышления, реализации творческого потенциала, освоения новых форм взаимодействия с миром, ценностного и профессионального ориентирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хаким, Муштак Абдулмутталиб. Развитие киноискусства и философия кинематографа [Электронный ресурс] / Муштак Абдулмутталиб Аль-Хаким // Молодой ученый. – 2015. – № 4 (84). – С. 741–744. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/84/15755/>.
2. Брейтман, А. С. Традиции русской культуры и современный кинематограф / А. С. Брейтман // Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – № 12. – С. 282–287.
3. Ганиева, Э. Р. Кино и телевидение как одни из основных факторов формирования визуальной культуры зрителя [Электронный ресурс] / Э. Р. Ганиева // Молодой ученый. – 2017 – № 21(155). – С. 59–61. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/155/43912/>.
4. Дубовая, Н. В. Визуальная культура в аспекте современности / Н. В. Дубовая // Тенденции развития педагогической науки: материалы международной заочной научно-практической конференции. – Новосибирск: СибАК, 2010. – С. 267–269.

УДК 75.046

**Е. В. Баранова,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

СООТНОШЕНИЕ КАНОНИЧЕСКОГО, ТРАДИЦИОННОГО И ТВОРЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

После долгого периода запрета в нашем государстве христианство продолжает влиять на культуру и интересовать самых разных членов общества, от учеников художественных школ до профессоров академий наук. Сегодня мы наблюдаем возрождение христианской православной культуры. Все больше обретают популярность иконописные школы и курсы, в теоретической среде широко исследуются памятники русской древности, а также иконописный канон. Многие современные художники обращаются к сакральным библейским сюжетам, чтобы самостоятельно осмыслить своё предназначение и как личности, и как человека творческого.

В связи с возрождением традиционной церковной русской живописи как части новой христианской культурной жизни возникает вопрос: какой должна быть современная икона? Приверженцы неукоснительного следования традиции и сторонники творческого подхода в современной иконописи часто противопоставляются друг другу в дискуссиях в церковной и светской среде. Следование старинным образцам и создание уникального, самостоятельного произведения, соотношение традиции и творчества – все это задачи и проблемы современной иконописи, требующие всестороннего рассмотрения и анализа, что, несомненно, является актуальным для сферы теории и художественной практики. Современный художник должен изучить, проанализировать разные точки зрения и сформировать личное отношение к изображению священного.

Объект исследования – современная православная икона в России, *предмет* – соотношение традиционного и творчески-самобытного в иконописном образе.

Цель исследования – проанализировать соотношение канона, традиции и творчества в современной иконописи; допустимость внесения иконописцем творческих изменений в уже сложившуюся иконографию с точки зрения православной церкви.

В своей работе «Иконостас» П. Флоренский проводит блестящий анализ иконописи. Он разбирает как искусствоведческую сторону феномена иконы, так и богословско-философскую. Его труд спустя многие годы остаётся одним из самых авторитетных по данной теме. Искусствовед И. Языкова, известный специалист в области христианской культуры,

подробно рассматривает русскую икону в своей книге «Богословие иконы» и цикле аудиолекций. Древнерусскую живопись изучали П. Муратов, М. Дунаев, Ф. Буслаев и др.

В современной России светская и религиозная культуры часто противопоставляются. В иконописной традиции даже существует негласное противостояние художников, ищущих новые формы, стремящихся расширить рамки канона и привнести в работу собственное видение, и тех, кто создаёт свои иконы, ориентируясь лишь на классические образцы XII–XVI веков, видя только в них своеобразие русской культуры.

Несмотря на то, что сакральные образы в наше время выходят за границы религиозной жизни и получают распространение в массовой культуре, христианство продолжает влиять на мир, многие творческие люди обращаются к нему через искусство. Порой отношение к Богу принимает форму, далекую от канонической. Художники обращаются к библейским сюжетам, чтобы самостоятельно осмыслить духовные постулаты и сформировать собственное видение. Интерес к церковному искусству сопровождается в настоящее время небывалым до сих пор количеством иллюстрированных публикаций на разных языках, научных и богословских, православных авторов, инославных и атеистов [6].

Современная икона сложилась в 1980–90-х годах. Тогда и был сформулирован вопрос о том, какой сейчас должна быть икона. И ответа на него до сих пор нет. В настоящее время существует большое число иконописных мастерских. Иконописи обучают в школе при Троице-Сергиевой и Александро-Невской лаврах, в Свято-Тихоновском богословском университете. Там хорошо преподаётся ремесло, учат копировать. С точки зрения техники всё обстоит благополучно. И это важно, поскольку икона – это во многом техника: левкас, растирание пигмента с эмульсией, золочение [8]. У каждого педагога есть свои предпочтения: у кого-то Византия, у кого-то – московская школа. Это заметно отражается на работах выпускников.

В иконописном образе нашего века соотношение традиционности и нововведений является принципиальной задачей для всей современной российской иконописи. Сакральные образы являются консервативными и традиционными. Многие исследователи и художники обращаются к наследию византийского искусства, так как видят в византийских корнях основу иконописной традиции [2]. В настоящее время в церковной и научной среде не существует единого мнения об использовании образцов XV–XVI веков в качестве материала для копирования и для современных интерпретаций. Также принципиальным является вопрос о возможности использования поздних образцов (XVIII–XIX века) с видимым уклоном в сторону европейской академической живописи. Для мастеров, ценящих орнаментальность, живописность и повышенную декоративность в иконописных произведениях, использование поздних образцов вполне допустимо. Поэтому в современной иконописной традиции существует негласное противостояние тех, кто, условно говоря, работает «в каноне» и ориентируется на академизм [9]. Первая позиция представляет собой оптимистическое отношение к происходящему, видение в нём начала большого расцвета и рождения новой иконы XXI века. Для восстановления преемственности иконописцы обращаются к периоду золотого века православной культуры и иконописи на Руси, к лучшим образцам древнерусской иконы XIV–XVI веков. Однако на данном этапе трудно избежать проблемы слепого копирования без творческого переосмысления с учётом духа современной эпохи, о чем уже говорилось выше [8].

Вторая позиция заключается в негативной оценке современной иконы как слабого, поверхностного и потому безуспешного подражания наследию минувших веков либо как ремесленно-коммерческого продукта, не выдерживающего критики в плане своего духовного содержания и уровня художественного исполнения. В своих крайних формах это проявляется как приветствие любого произведения, формально относящегося к иконописи, вне зависимости от его качества и личности автора. Часто в высказываниях тех или иных художников, обращающихся к христианским сюжетам, можно встретить уверенное отрицание возможности опоры на церковную традицию, в которой содержательная составляющая образа

превалирует над художественной. В среде светской даже можно встретить своеобразную форму иконоборчества, такую, как искусствоведческая трактовка иконы исключительно как произведения искусства, вне богословско-сакрального содержания образа [4, с. 78].

Современные иконописцы часто сталкиваются с упреками в излишней консервативности, как только речь заходит о церковных искусствах. Критики требуют от художника «сказать что-то от себя». Религиозная позиция заключается в том, что не следует предъявлять к иконописцам требования, больше подходящие для художников. Художнику важнее реализовать себя, высказать посредством творчества свою позицию – человеческую, гражданскую, иногда – политическую. Если же перед собой начинает ставить такие задачи иконописец, тогда он сам встает на место Церкви и задаётся целью удовлетворения собственного «Я», а не создания Образа Божьего [1, с. 19–21]. Подобную позицию можно считать справедливой лишь отчасти, вернее, в определённых случаях. В своё время русская христианская культура могла пойти совсем по другому пути, если бы долгие годы после революции церковь не подвергалась стольким репрессиям [8]. На долгое время она была запрещённой и перестала быть достоянием просвещённых молодых энергичных людей, оставшись на сохранение неграмотным старухам, что породило в кругу верующих почти мистическое отрицание права иконы быть авторской. Обличающая своеволие в рамках религиозной доктрины аргументация и критика входит в противоречие с самой историей иконописного искусства и с тем творческим, художественным характером сакральной живописи, который мы можем наблюдать во множестве памятников иконописного искусства.

В свое время гениальный иконописец Андрей Рублёв воспринял традиции византийского искусства, которые знал по работам греческих мастеров. Продолжая эти традиции, он объединил их со своим уникальным творческим видением: византийский аристократизм заменил смирением и спокойным созерцанием, оставил узнаваемыми лица святых, добавив в них славянские черты [10, с. 42]. Фресковая живопись Феофана Грека не сравнима с живописью никакого другого мастера, художник использовал очень эффектный способ моделировки объёма почти в монохромном решении. Его «скоропись», непривычно экспрессивная, основана на красно-коричневом и белом контрастах. Жившие немногим позже Дионисий и Гурий Никитин, также относящиеся к московской школе, основывают свою живопись на светлых тонах, добавляют черты праздничности и декоративности, гармонично объединяя их с архитектурой своего времени. Узкие элегантные фигуры и тонкие линии у Дионисия также, без сомнения, уникальны и не являются копированием греческих образцов [Там же, с. 78].

Названные выше иконописцы являются представителями классического русского письма во время его расцвета и несомненными образцами для последующих поколений. Ни один искусствовед не смог бы упрекнуть их в отсутствии художественного видения и слепом подражании предшественникам; в то же время все христианские богословы признают в этих иконах неуклонное следование вероучению и правильное его объяснение языком живописи. Мастера, подражать которым призваны современные студенты иконописных школ и семинарий, очевидно выражали в творчестве собственный религиозный опыт, как любой художник излагает на холст свои чувства. Любой художник Церкви, благодаря духовному и профессиональному опыту, естественным образом переходит с этапа буквального следования за образцами – к тому этапу, когда из накопленного багажа формируется собственное осмысление. Иконописный образ, проявляющий для созерцателя «Мир горний», является результатом напряженной духовной работы мастера, отпечатком его личного художественного осмысления, осознания и переживания христианских истин, личного богообщения. Посредством слепого копирования не может состояться акт индивидуального осознания, наделяющего иконописный образ жизненной силой.

Самым известным в настоящее время художником-иконописцем и одним из самых авторитетных мастеров в России является архимандрит Зинон (Теодор). Архимандрит Зинон окончил Одесское художественное училище, став сначала живописцем, заинтересовался

православной иконой. Ещё молодым принял монашеский постриг в Псково-Печерском монастыре; работая там и изучая псковскую иконопись, тяготел и к древнерусской, и к византийской живописи. Его раннее творчество ближе к традициям средневековой русской иконописи, современные же работы продолжают византийские традиции иконописания. Его стиль достаточно легко узнаваем: статичные лаконичные фигуры, тёмные глаза с дугообразными бровями, тёмные волосы, простые сдержанные цвета. Стиль отца Зинова можно назвать авторским. Кроме станковых композиций и фрески, он работает в технике восковой темперы и мозаики, проектирует интерьеры храмов в России и за рубежом.

Безусловно авторский подход к визуальному выражению христианских образов виден и у известного московского иконописца и преподавателя Московской духовной академии Александра Солдатова. Его работы сочетают в себе академическое владение рисунком, правилами передачи формы с глубоким знанием эллинистического, византийского, древнерусского стилей живописи. Объединяя живопись и архитектуру храма, где будут находиться его иконы или фрески, художник умело использует оригинальные черты этих стилей, яркую насыщенную палитру или же светлые нежные тона. В настоящее время Александр работает над росписями храма Воскресения Христова в Беслане, рядом с местом гибели людей во время теракта в 2004 году. Часть иконостаса и фресок, на которых планируется изобразить всех погибших детей и их учителей, уже можно увидеть в Сети. Кроме новизны самой идеи, их отличает необычный стиль исполнения, похожий на работу акварелью, а не темперой, в которой традиционно пишутся православные иконы.

Ирина Зарон – ещё один известный на сегодня иконописец, безусловно интересный художник, имеющий свой неповторимый стиль. Её работы отличает сдержанная цветовая гамма, порой почти монохромная. Лики довольно строгие, преобладают холодные глубокие оттенки в одеждах, фоны часто светлых серо-охристых оттенков. В своих иконах Ирина намеренно никогда не использует золото и его имитации, считая сегодня золотой фон барьером для зрителя, стремясь передать так называемый «нетварный» божественный свет лишь с помощью красок. Несмотря на очевидное, на первый взгляд, отличие образов Ирины Зарон от классической, в нашем понимании, иконы, её своеобразный стиль существует в рамках общепринятого церковного канона и находит положительный отклик как у защитников традиций, так и в среде новаторов. «Живя своим сегодняшним мировоззрением, мы просто не имеем права механически копировать старые иконы. Поиск образца – не лучший способ начинать работу над священным образом. Однако не копировать – не означает отказаться от канона», – считает она. В 2021 году художница была награждена золотой медалью Президиума Академии художеств [5].

Ольга Шаламова и Филипп Давыдов – одни из наиболее интересных иконописцев. Свою семейную мастерскую «Живая традиция» пара создала в Санкт-Петербурге, однако их творчество известно во многих странах, где не только продаются эти иконы, но и проводятся обучающие курсы, в том числе для представителей других конфессий. Как и предыдущие названные мастера, Ольга и Филипп получили образование в светских художественных учебных заведениях. Их иконы отличаются оригинальным узнаваемым стилем и вместе с тем выполнены в рамках русской традиции. Они характеризуются ярким насыщенным колоритом, часто цветными фонами, красными, зелёными, розовыми нимбами, своим особым маньеризмом в жестах и ликах. Художники категорически отрицают копирование как способ создания молитвенного образа, для любого известного сюжета они обязательно находят собственное решение и в композиции, и в цвете [5, с. 6].

Названных выше иконописцев объединяет не только наличие собственного узнаваемого стиля в работах, при том что в своём творчестве они не выходят за рамки церковного канона. Все они начинали своё обучение изобразительному искусству в светских учебных заведениях; освоив живопись, затем перешли к иконе. Возможно, именно наличие образования в сфере не столь строгого в сравнении с иконописными школами академизма помогло художникам научиться не слепому копированию образцов, а настоящему творчеству в данной сфере.

В византийской традиции к иконе (в отличие от традиции латинской, католической) предъявляли такие же высокие требования, как к словесной проповеди [8, с. 35]. Тем не менее, по словам П. Флоренского: «Художественному творчеству канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования» [4, с. 131]. Без сомнения, в церковной живописи нельзя обойтись без правил, регламентирующих сюжеты и символы в рамках вероучения. Но, как мы видим, ни сотни лет назад, ни теперь они не мешают художникам развивать своё творческое видение, а лишь направляют по пути церковного предания. Образы, написанные человеком, прошедшим путь поиска божественной истины, кажутся нам наиболее живыми [10, с. 42].

Таким образом, сегодня, когда происходит возрождение христианской изобразительной культуры, многие художники обращаются в своём творчестве к библейским сюжетам.

Анализ произведений современных художников-иконописцев показывает, что следование канону не противоречит творческому подходу к написанию иконы, а наличие академического светского художественного образования помогает художнику-иконописцу раскрыть свой творческий потенциал в создании образов божественного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунаев, М. М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII–XX вв. / М. М. Дунаев; Московская духовная академия. – М.: Филология, 1997. – 221 с.
2. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 232 с.
3. Иконописная мастерская «Живая традиция» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sacredmurals.com/ru/>
4. Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви / В. Н. Лосский. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2012. – 586 с.
5. Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова). Труд иконописца / М. Н. Соколова. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 158 с.
6. Портал «Правмир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravmir.ru>
7. Портал «Православие.Ру» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/133017.html>
8. Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М.: Искусство, 1995. – 224 с.
9. Шендарев, Н. А. Христианские сюжеты в современном отечественном искусстве / Н. А. Шендарев // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – № 1 (26), март. – С. 177–180.
10. Языкова, И. К. Со-творение образа. Богословие иконы / И. К. Языкова. – М.: Изд-во ББИ, 2012. – 350 с.

УДК 77.0:7.01

***А. В. Беловол, А. И. Анохина,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ФОТОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

В настоящее время фотография одна из самых известных разновидностей массового искусства, и именно она до такой степени основательно вошла в нашу жизнь, что без нее уже нельзя вообразить большую часть происходящих событий. Фотография в новых медиа – это традиции и вызовы [1]. Новые медиа отражают тенденцию к упрощению путей восприятия информации зрителем, дают представление об отдельных моментах общественной жизни. Новые возможности фотографии на просторах сети Интернет поражают: усиливается обратная связь с аудиторией, модифицируются методы, а также формы репрезентации идентичности человека в культуре. Расширяется сфера фотографических практик. Распространение электронных и цифровых технологий делает вопрос изучения фотографии особенно актуальным, она является неотъемлемой частью нашей жизни.

Фотография – это язык на уровне эмоций [2]. Хроника фотографии формировалась настолько стремительными темпами, что, как утверждал Вальтер Беньямин еще в 1931 г. [4], академическое осмысление данного феномена зачастую не успевало за темпами его становления. К окончанию XX столетия вследствие модификации парадигмы гуманитарных

наук, а вдобавок изучения науки фотоискусства произошла переоценка методов освоения фотографии. Фотосъемка становилась доступнее. Начали появляться новые виды фотоизображения. Обычная пленочная фотография перешла в цифровую, а затем эволюционировала в виртуальную. Виртуальное искусство, появившееся в конце 1980-х годов, охватывает многие виды человеко-машинного интерфейса и естественно затрагивает рисунок светом. Искусство фотографии – это необходимая часть научно-технического прогресса [6]. Каждое достижение в области производства камер, печати, а также публикации изображений приводит к возникновению новейших форм фото. Вследствие этих непрерывных перемен художественная фотография сохраняет собственные позиции и влияние. Многие из наиболее интересных современных фотографий базируются на отображении быта людей и демонстрации жизни. Применяя все без исключения способности камеры, а также оборудования совместно с цифровыми редакторами, такими как Photoshop, папарацци обладают правом формировать реалистичные изображения, которые легко принять за истину [7]. Новые технологии стирают пределы между собственным видением и способностями оборудования. Фотография в современных практиках открывает новые горизонты развития, а именно демонстрирует многогранность процесса съемки и предоставляет наглядный пример того, что визуальное искусство все больше входит в нашу повседневную жизнь и становится одним из важнейших факторов развития искусства и формирования молодого поколения в целом. Благодаря фотографии мы можем вернуться в прошлое или, наоборот, заглянуть в будущее. Фотография – это нечто новое, но при этом повседневное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, С. Фотография в современном искусстве: от истоков до айфонографии [Электронный ресурс] / С. Аникин. – Режим доступа: <https://dzen.ru/a/XtSw-kSFdzju3TKU>.
2. Горобец, Е. Профессиональная фотография как способ репрезентации себя как успешного человека в социальных медиа [Электронный ресурс] / Е. Горобец. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/337533033Gorobec_E_Professionalnaa_fotografia_kak_sposob_reprezentacii_seba_kak_uspesnogo_celoveka_v_socialnyh_media.
3. Гурьева, М. М. Повседневная фотография в современном культурном контексте: дис. канд. филос. наук: 24.00.01 / Гурьева Мария Михайлова. – 2009. – 167 с. – Режим доступа: <https://www.disscat.com/content/povsednevnyaya-fotografiya-v-sovremennom-kulturnom-kontekste>.
4. Жажигалкин, Б. Фотография в новых медиа: традиции и вызовы времени [Электронный ресурс] / Б. Жажигалкин. – Режим доступа: <https://pandia.ru/text/78/563/85265.php>
5. Коклягин, Ф. С. Возможности фотографии в визуальной рекламе [Электронный ресурс] / Ф. С. Коклягин, В. П. Наумов // Материалы IX Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017033529>.
6. Левашов, В. Лекции по истории фотографии [Электронный ресурс] / В. Левашов. – Н. Новгород: Нижегородский филиал ГПСИ, 2007. – 532 с. – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017033529>
7. Чапова, У. Роль фотографии в современном обществе [Электронный ресурс] / У. Чапова. – Режим доступа: <https://school-science.ru/3/8/33155>

УДК 7.012

**В. И. Бурова,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

ВЛИЯНИЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ НА СОВРЕМЕННЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Актуальность исследуемой темы обусловлена тем, что графический дизайн постоянно развивается, включая в свой арсенал инструменты и возможности из арсенала маркетинга, экономики, культурных и межличностных коммуникаций, осваивая интерактивность, объем, движение и время. Новые инструменты графического дизайна используются в рекламе и инфографике, при визуализации веб- и автомобильных интерфейсов. Мультимедийные инструменты позволяют дизайнеру погрузиться в виртуальную реальность, визуализировать

свои мысли и работать непосредственно с мыслеформой; восприятие виртуальных объектов осуществляется по нескольким сенсорным каналам одновременно.

Объектом исследования является современный графический дизайн, *предметом* – влияние медиатехнологий на современный вид графического дизайна в контексте формирования его актуальной модели.

Как наиболее актуальные для предмета исследования рассматриваются возможности виртуальных сред в таких сферах, как игровая индустрия, музейная деятельность, туризм и реклама, визуальные коммуникации и интерактивные медиа.

Целью данной статьи является рассмотрение специфики и направления развития медийных платформ в дизайне. Для решения поставленной цели необходимо решить ряд *задач*:

- 1) изучить медиа в графическом дизайне;
- 2) рассмотреть функции дизайна;
- 3) исследовать виртуальную и дополнительную реальности.

В ходе исследования особое внимание было уделено исследованиям ряда авторов, работавших в данном направлении, таких как: Е. Л. Вартаков, М. М. Лукин, Д. В. Галкин, И. Д. Фомичев, А. А. Князев, М. М. Лукин, А. А. Никитенко.

В работе использованы общенаучные методы исследования в рамках сравнительного и логического анализа, включающие приемы наблюдения, обобщения и сопоставления. Кроме того, работа опирается на аналитический и экспериментальный методы.

Систему современных медиа исследователи описывают посредством четырех ключевых признаков: конвергенции, дигитализации, интерактивности, принадлежности данных медиаресурсов к сетевому пространству. Под конвергенцией, применительно к коммуникативным медиапроцессам, здесь понимается «слияние технологий, а также слияние различных типов медиа» [1, с. 11]. Дигитализацией называют «перевод информации в цифровую форму» [3, с. 181]. Интерактивность же выступает двусторонним, с возможностью отклика «средством взаимодействия с аудиторией» [4, с. 159].

Новые технологии, способ передачи информации с использованием различных медиаплатформ – аудио-, видеофайлов, текстовой, анимационной, графической и других производных форм, создают новые медиа. Различные мультимедийные языки могут дополнять друг друга, помогать в навигации, изменять способы распространения и потребления информации, реагировать на действия пользователя.

Показателем успешности современных медиа является технологическая составляющая, эффект, который проекты оказывают на конкретный сектор или отрасль в целом. В современном графическом дизайне, представляющем собой многокомпонентное явление, на первый план выходит коммуникативная функция, где акцент при проектировании объектов визуального дизайна с целью формирования определенной реакции потребителя делается на предоставление понятной и полезной информации, выявление стилевых особенностей, разработку приемов. Это необходимо для решения задач прикладного характера, сочетающих статичную графику, анимацию, а также различные функциональные нововведения.

При этом графический дизайнер оперирует множеством средств экономической, маркетинговой и культурной коммуникации, проявляет творческий подход к мышлению, способность смотреть на привычные вещи под новым углом, находя нестандартные решения проблем, и сообщать конкретную информацию, представляя ее в соответствующей форме.

Виртуальная реальность подменяет реальное восприятие пользователя цифровой формой. Человек воспринимает происходящее с ним органами чувств. В то же время дополненная реальность добавляет к ощущениям, исходящим из реального мира, некие «воображаемые вспомогательно-информационные» виртуальные объекты, существующие только в цифровой реальности, информационно-графический слой, становящийся доступным пользователю в режиме реального времени, расширяя его информационное взаимодействие с

окружающей средой, наполняет обычное изображение новым содержанием, а не заменяет его, как в виртуальной реальности.

Дополненная реальность улучшает онлайн-жизнь, помогая пользователям делиться творческим опытом, навыками и способами создания новых форм и интерфейсов, что не раз оправдало себя в существующих инновационных разработках. Специфика новой мультимедийной культуры во многом обусловлена техническими и технологическими составляющими – ограничениями, связанными с созданием, воспроизведением и использованием изображения [2, с. 578].

Цифровая (дополненная и виртуальная) реальность вошла в нашу жизнь недавно. Джарон Ланьер ввел термин «виртуальная реальность» в 1989 году. Термин «дополненная реальность» появился в 1992 году, а официальным стартом появления дополненной реальности считается 2010 год, когда журнал Time впервые внёс её в список технологических трендов будущего.

Цифровая реальность синтезирует виртуальные и реальные элементы пространства за счет использования компьютерных и аппаратных технологий. Однако все большее внедрение возможностей цифровой реальности в жизнь современного человека выдвигает на первый план ряд вызванных этим технических и художественно-эстетических проблем. На данный момент очевидна необходимость создания новых платформ и приложений и «их совместимости с пользовательскими устройствами, более тесной интеграции с оборудованием в производстве, в медицине, в научно-исследовательских и научных отраслях» [5]. При этом «большой объем графической информации предполагает мощный трафик» [Там же], реализацию сложных алгоритмов, использование мощных вычислительных сервисов.

Основными выводами проведенного исследования является определение факторов массовой культуры и современных технологий, влияющих на трансформацию графического дизайна. Проведенный анализ взаимодействия виртуальных сред и «новых электронных медиа» со сферой графического дизайна в контексте гейм-дизайна, музейной практики, сфер туризма и рекламы позволяет сделать прогноз на перспективы дальнейшего развития и формирования облика графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варганова, Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Е. Л. Варганова // Информационное общество. – Белгород: БелГУ, 1999. – № 5. – С. 11–14.
2. Ефремов, А. А. Использование AR в реальном мире / А. А. Ефремов // Грани науки – 2014: сборник тезисов 3 й Всероссийской интернет-конференции (май – июнь 2014 г.). – Казань, 2014. – С. 578.
3. Князев, А. А. Энциклопедический словарь СМИ / А. А. Князев. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2002. – 181 с.
4. Никитенко, А. А. Интерактивность, мультимедийность, гипертекстуальность как детерминирующие типологические признаки сетевых изданий / А. А. Никитенко // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж: ВГУ, 2009. – № 1. – С. 159–166.
5. Смирнов, Н. Мир с цифровой составляющей: чему научили покемоны? [Электронный ресурс] / Н. Смирнов // Директор информационной службы. – 2017. – № 1. – Режим доступа: <https://www.osp.ru/cio/2017/1/13051448>.
6. Черных, А. Мир современных медиа / А. Черных. – М.: Территория будущего, 2007. – 312 с.

УДК 54.03.01

***Р. С. Ветчинников,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

НЕЙРОСЕТИ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ИХ ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНЫЙ МИР, ИЛИ КАК СКОРО ХУДОЖНИКИ ОКАЖУТСЯ БЕЗРАБОТНЫМИ?

В феврале 2021 года в одном американском авторитетном журнале вышла статья о результатах исследования, проведенного профессором Университета Колорадо Харши Гангадхарбатлой. Он провел опрос, в котором респондентам предлагалось угадать, какие из

картин создал человек, а какие искусственный интеллект. 75 % ошиблись, атрибутируя пейзажи, созданные человеком, машинному разуму [3].

Изобразительное искусство всегда являлось одним из основных продуктов человеческой культуры. В течение многих столетий оно позволяло людям самовыражаться и рассказывать истории. Сначала появилась пещерная живопись, затем – написанные маслом картины и фотография. Теперь же настала эра «изобразительного» искусственного интеллекта, в частности, нейронных сетей.

Буквально за один месяц графические нейросети из развлечения для гиков превратились в рабочий инструмент для иллюстраторов. И перед нами снова встает старый вопрос: способна ли машина заменить человека?

Все началось в 1967 году, когда немецкий математик и ученый Фридер Наке разработал портфолио под названием Matrix Multiplications, состоящее из 12 изображений. Он создал квадратную матрицу и заполнил ее числами, которые последовательно умножались сами на себя. Исследователь перевел полученные результаты в образы заданных интервалов, где каждому значению присвоил визуальный знак определенной формы и цвета. Затем он поместил фигуры в растр в соответствии со значениями матрицы.

В своих работах Наке часто использовал генератор случайных чисел и, вероятно, частично автоматизировал процесс умножения.

После выставки Matrix Multiplications искусственный интеллект в сфере визуального искусства не развивался вплоть до 2010-х [4].

В июле 2013 года в Галерее Оберкампе в Париже прошла выставка, на которой была представлена компьютерная программа Painting Fool, придуманная Саймоном Колтоном [5; 8]. Инструмент, который умеет не только читать, но и рисовать (или наоборот: не только рисовать, но и читать). На одной из выставок Painting Fool читал статью из газеты Guardian, посвященную войне в Афганистане, извлекал оттуда ключевые слова вроде «НАТО», «войска», подбирал в базе готовые изображения под эти слова и из них создавал картины-коллажи. Как сказали бы дизайнеры, делал своего рода moodboard, то есть плакат, отражающий настроение статьи.

В действительности Painting Fool не просто обрабатывает готовые изображения – в этом легко убедиться, стоит лишь взглянуть на результаты его работы. При том, что программа явно симулирует несколько готовых стилей, выходит у неё это аккуратно и почти не механически (в отличие от других доступных сегодня средств). Painting Fool может обработать уже готовое изображение, однако Колтон проводил и эксперименты с машинным зрением, когда решил «научить» программу рисованию портретов. По его словам, Painting Fool выбирает стиль портрета на основании попытки определить эмоциональный настрой человека.

Позднее, в 2015 году, Google представил алгоритм Inception (Начало), который, потренировавшись в определении объектов по визуальным подсказкам, имея базу фотографий облаков и предметов со случайными формами, смог сгенерировать картины, напоминающие одновременно фантазии Уолта Диснея и Питера Брейгеля Старшего – к примеру, гибридных существ «свинья-улитка», «верблюд-птица» и «собака-рыба».

Однако самый яркий пример того, что вычислительное искусство уже действительно считает искусством, появился в 2018 году. Группа французских разработчиков Obvious «скормили» нейросети 15 000 портретов известных и малоизвестных художников разных эпох. Алгоритм нарисовал свои портреты, один из которых, «Портрет Эдмонда Белами», был продан на аукционе Christie's за 432 500 долларов. С этого момента искусственный интеллект официально стал участником художественного мира.

Первой нейронной сетью, способной генерировать по-настоящему высококачественные картинки на основе текстовых описаний на английском языке, была DALL-E от компании OpenAI. Разработчики представили ее 5 января 2021 года, но тогда программа не была доступна практически никому. Вторая версия, появившаяся в апреле 2022-го, DALL-E 2, уже

умела создавать фотореалистичные изображения, одно из которых было размещено на обложке Cosmopolitan [2].

Наряду с DALL-E 2 стоит нейросеть Midjourney, она извлекает все данные из Интернета – и картинки, и их текстовые описания. А главное, не стремится к реалистичности иллюстраций [6].

Всего выделяют три технологии работы нейросетей:

1. Neural Style Transfer (нейронный перенос стиля) – самая простая и широко применяемая форма использования ИИ в творчестве. Модель основана на стилизации изображения и построена на основе сверточных нейронных сетей. На входе модели даются два изображения – шаблон-стиль и оригинал. При высокой стилизации алгоритм оптимизирует параметры таким образом, что результаты преобразования шаблона и оригинала максимально близки.

2. GAN (Generative Adversarial Network, генеративно-сопоставительная сеть). Здесь используются две нейронные сети, одна из которых генерирует псевдослучайные образы из заданного набора распределений, а вторая определяет правдоподобие образа на основе тренировочного набора. То есть отвечает на вопрос, созданы ли образ человеком. Ответ – да/нет.

3. CAN (Creative Adversarial Network, креативно-сопоставительная сеть) – работает по тому же принципу, что и GAN, за исключением одной детали. Вторая сеть имеет множество классов, каждый из которых соответствует своему стилю – Возрождение, импрессионисты, кубисты и др. На выходе генератора остаются образы, стилизованные под определенный период.

С появлением ИИ изменился и рынок труда. Так, в последние несколько месяцев родилась новая профессия – prompt-дизайнер. Именно он формулирует запросы для нейросети так, чтобы картинки получались красивыми. Если раньше художнику нужно было учиться рисовать, то теперь надо учиться говорить на особом языке. Еще во время тестирования DALL-E выяснилась интересная особенность: если добавить к текстовой подсказке фразу «Unreal Engine», то итоговая картинка становится контрастнее и ярче. Оказалось, что в обучающих базах ИИ были скриншоты из «Unreal Engine», действительно яркие и контрастные. А дальше заработала фантазия: если вписать «ArtStation» (онлайн-биржа для профессиональных художников, дизайнеров и иллюстраторов), изображение получится более художественным. Даже добавление слова «wow» сделает картинку лучше.

Вопрос об использовании искусственного интеллекта в творчестве очень непрост. Он усложняется еще тем, что считанные единицы могут отличить произведение человека от произведения машины. Кроме исследования, которое упомянуто в самом начале работы, примеров множество.

Джон Бергер в «Искусстве видеть» [1] отмечал, что зрение для человека первично по отношению к языку. Знание влияет на нашу оценку. По Бергеру, любое изображение – это просто один из многочисленных способов видения, но наше восприятие изображения зависит от того, каким способом видения мы пользуемся.

Поэтому дискуссия о творчестве алгоритмов мотивирует нас задуматься не только о том, как «творят» программы, но и о том, как мы сами воспринимаем творчество. Нейросети могут писать стихи, а мы порой путаем их с человеческими: но именно наше восприятие, наше прочтение наполняет их смыслом. Например, для алгоритма слова, мазки, цвета и звуки являются всего лишь набором знаков, которые он может сложить в гармоничную структуру. Это сырье, за которым робот не видит содержания, смыслового поля [7].

Роботы не могут придать предметам значение, а произведениям – глобальную культурную ценность. «Никогда еще не писалось так много стихов и так мало поэзии», – читаем у Умберто Эко. ИИ может создать гениальную симфонию или сочетание рифм, правильно организованных графически, но лишь признание человека позволит всему этому обрести столь желаемый многими статус – действительно быть искусством, а не казаться им.

Создатель Midjourney Девид Хольц утверждает: «Каждый раз, когда вы просите ИИ нарисовать иллюстрацию, Midjourney не помнит ничего из того, что он делал раньше. У него нет воли, нет целей, нет намерения, нет способности рассказывать истории. Воля, намерения и истории – это мы. Нейросеть просто двигатель для воображения. Двигателю некуда идти, но людям есть. Это что-то вроде коллективного разума людей, оснащенного современными технологиями».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер, Дж. Искусство видеть / Джон Бергер; [пер. с англ. Е. Шраги]. – СПб.: КЛАУДБЕРРИ, 2012. – 182, [1] с.: ил.
2. В начале было слово: как нейросети научились создавать искусство из букв и предложений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.techinsider.ru/technologies/1555419-v-nachale-bylo-slovo-kak-neyroseti-nauchilis-sozdavat-iskusstvo-iz-bukv-i-predlozheniy/>
3. Искусственный интеллект в искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://data.korusconsulting.ru/press-center/blog/iskusstvennyy-intellekt-v-iskusstve/>
4. Конец или второе дыхание: как нейросети меняют мир изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://forklog.com/exclusive/ai/konets-ili-vtoroe-dyhanie-kak-nejroseti-menyayut-mir-izobrazitel'nogo-iskusstva>
5. Программа-художник пробует сама «придумывать» картины, и у неё получается [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.computerra.ru/216061/programma-hudozhnik-probuets-sama-prid/>
6. Сможет ли Midjourney заменить дизайнеров? Тестируем нейронную сеть [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/selectel/blog/684246/>
7. «Человек» искусства: способен ли искусственный интеллект творить? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/neurodatalab/blog/337624/>
8. Painting Fool's portfolio reveals artificial artist [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.newscientist.com/gallery/painting-fool/>

УДК 372.87.0.

***Л. П. Воеводина,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГОРИЗОНТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одна из тенденций развития культуры второй половины XX века – тотальная визуализация разных сфер деятельности человека, обусловившая доминирование визуальных форм культуры. «Визуальная культура» как результат трансформации способов управления информацией, с одной стороны, и распространения массовой культуры, с другой, кардинальным образом изменила информационное поле общественного развития, существенно повлияла на мировоззрение современного человека. Состояние визуальной культуры сегодня определяется технологическими возможностями современного общества, сетевыми формами организации мировосприятия, ценностными предпочтениями и тенденциями развития. Активное обращение к феномену визуальности можно рассматривать также и как следствие формирования некоторых черт общества потребления, которые находят свое выражение в распространении в индивидуальной культуре современного человека способности зримого, образного восприятия культурного кода и уровня рефлексии, проявляющегося в направленности на себя и результаты своей деятельности. Визуальный поворот в гуманитарном знании получает выражение в новых видах массовой продукции, для обозначения которой, собственно, и применяется понятие визуальной культуры. Визуальность осваивает предметное пространство фотоискусства, киноискусства, медиасферы (визуальных медийных образов), проникает в изобразительное искусство, его доминирующие сферы визуальности (графический дизайн, живопись, декоративно-прикладное искусство) и современный мир маркетинга.

Цель предлагаемой работы – обозначить некоторые аспекты визуальной культуры как предметного пространства, в котором оказывается педагогика художественного образования.

Визуальная культура является предметом изучения зарубежных и российских исследователей. Попыткам формулировки понятия визуальной культуры положили начало В. Бенджамин и М. Маклюэн, вопросам визуальной культуры посвящены работы зарубежных исследователей, в частности, статьи М. Барнарда [4], М. Картера [5], П. Дункума [6]. Понятие и сущность визуальной культуры рассматриваются российскими исследователями в междисциплинарном контексте гуманитарного знания (литературоведение, история киноведения, медиакультура, теория коммуникаций). Специалисты в области социальных наук изучают роль визуальности в формировании социального опыта и новой социальности в условиях повседневных социальных практик. Трудности, с которыми сталкиваются исследователи при изучении феномена визуализации в таком ракурсе, связаны с проблемой интерпретации визуальных источников, определением границ использования визуализации как ресурса социального знания [1, с. 89]. С позиции социального познания визуальность, по мнению В. В. Колодий, важно рассматривать не как некий новейший «довесок» к тексту, вербальным формам репрезентации мира, самой реальности или же модный культурный «тренд», а как «базовый модус существования современной социальности, культуры, общий принцип структурирования их форм» [Там же]. В качестве главных факторов развития визуальной культуры исследователи выделяют: а) интеграцию визуального опыта и теории искусства; б) интерес к исследованиям в области культурной антропологии [2].

Следует отметить, что зарубежные исследователи занимают разные позиции относительно возможностей использования визуальной культуры в образовательном процессе. Ученые-практики рассматривают визуальную культуру как инструмент, посредством которого формируется атрибутивное и психологическое состояние современного общества, иначе говоря, создается практическое пространство для изучения культуры. При описании изучаемых артефактов при этом должен использоваться багаж таких областей научного знания, как философия, эстетика, психология, дидактика, теория и история культуры и искусства. Ученые-теоретики, в свою очередь, говорят о сложности использования визуальной культуры в образовательных исследованиях из-за эпистемологических и методологических проблем [7].

Серьезное внимание вопросам формирования визуальной культуры у детей и студенческой молодежи уделяется в российской педагогике, в частности, педагогике художественного образования. Утвердилось научно обоснованное мнение, что процесс формирования визуальной культуры у человека необходимо начинать с детского возраста как закладывания базиса для последующего личностного художественного развития. Визуальная культура сегодня признается важным компонентом общей и профессиональной культуры личности в системе общего и профессионального образования [3].

Понятие визуальной культуры – одно из ключевых в научном аппарате истории искусств, его использование в образовательном процессе способствует включению феномена визуальной культуры в процесс освоения культуры общества посредством смещения акцентов (с точки зрения принципов ее восприятия) с позиции традиционно исторического подхода к изучению истории искусств в антропологическом измерении. Цель педагогики художественного образования – рассмотрение обширного материала разных видов искусств как моделей картины мира, открывающих воспринимающему субъекту культурный и художественный опыт определенной исторической эпохи, ее жанрово-стилевые особенности сквозь призму эволюции человека (человечества).

Художественное образование необходимо рассматривать в узком (профессиональном) и широком (просветительском) аспектах. Узкий, или собственно художественный, смысл художественного образования связан с развитием у обучаемых художественного сознания и навыков профессиональной художественной деятельности в условиях специальных учебных заведений. Его прямая задача состоит в совершенствовании методик обучения тому или иному виду искусства, в профессиональном развитии художественной образности и технических навыков моделирования социально значимых чувств. Широкий смысл художественного

образования заключается в разработке адекватных методик приобщения широких масс к художественной культуре человечества и вовлечения индивидов в массовый культурный опыт собственно человеческих чувств и эмоций, во всестороннем развитии чувственных основ духовно-практического, ценностного сознания личности с помощью эстетических знаковых средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колодий, В. В. Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование / В. В. Колодий // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2011. – № 2 (14). – С. 89–96.
2. Полудова, Е. Н. Визуальная культура и современное художественное образование [Электронный ресурс] / Е. Н. Полудова. – Режим доступа: art-education.ru/electronic-journal/vizualnaya-kultura-i-sovremennoe-hudozhestvennoe-obrazovanie
3. Сырова, Н. В., Чикишев В. Н. Визуальная культура как средство формирования общей и профессиональной культуры человека [Электронный ресурс] / Н. В. Сырова, В. Н. Чикишев. – Режим доступа: [/article/n/vizualnaya-kultura-kak-sredstvo-formirovaniya-obshchey-i-professionalnoy-kultury-cheloveka/viewer](http://article.n/vizualnaya-kultura-kak-sredstvo-formirovaniya-obshchey-i-professionalnoy-kultury-cheloveka/viewer)
4. Barnard, M. Approaches to Understanding Visual Culture / M. Barnard. – New York, 2001. – 212 p.
5. Carter, M. Volitional Aesthetic: A Philosophy for the Use of Visual Culture in Art Education / M. Carter // Studies in Art Education. – 2008. – Vol. 49, No. 2. – P. 87–103.
6. Duncum, P. Seven Principles for Visual Culture education / P. Duncum // Art Education, Reston. – January 2010; Vol. 63, iss. 1. – P. 6–11.
7. Fischman, G. Reflections About Images, Visual Culture, and Educational Research / G. Fischman // Educational Researcher. – 2001. – November, No. 30. – P. 28–33.

УДК 372.874

**О. В. Волошина,
г. Донецк, ДНР, РФ**

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРЫ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА И СФЕРЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Сфера визуальной культуры в пространстве медиакommunikаций – это понятие звучит весьма инновационно и современно. Но по сути оно обозначает не что иное, как актуальное во все времена изобразительное искусство. Ведь ещё в глубокой древности наши очень далёкие предки с помощью визуализации мыслей в изобразительной деятельности стремились выразить своё миропонимание. Именно благодаря сохранившимся объектам изобразительного искусства люди из прошлого смогли донести свои мысли и информацию о том, как был устроен мир в то время, до нас – потомков, последователей.

В современном обществе основная функция визуального искусства не изменилась – это сохранение и передача информации от автора к зрителям, что является коммуникативной функцией. Однако технический прогресс внес весомый вклад в расширение и усовершенствование различных аспектов функционала визуальной культуры.

Хотелось бы отметить работу М. М. Назарова и М. А. Папантиму «Визуальные образы в социальной и маркетинговой коммуникации», посвященную исследованию визуальных образов в современном обществе и обсуждению теоретико-методологических подходов, позволяющих лучше понять особенности визуального медиапотребления. Также здесь затрагивается вопрос изучения механизмов визуальной коммуникации на социально-групповом и индивидуальном уровнях. Книга рассчитана на специалистов, аспирантов, студентов, занимающихся изучением современной визуальной медиасреды, а также может быть использована в качестве учебного пособия при чтении специализированных курсов по данной проблематике [1].

Необходимо разобраться в сути понятия «визуальные коммуникации». В научной литературе под визуальными коммуникациями понимается совокупность определённых образов, знаков, символов и инфографики, с помощью которых и происходит процесс коммуникативного обмена между субъектом и объектом. Данное понятие в современном мире широко распространено в рекламной деятельности, которая стала основным аспектом, можно сказать, основополагающим фактом функционирования общества. Важно отметить, что основной принцип рекламы построен на совокупности информационной и визуальной составляющих, и в этом слиянии оба компонента играют весьма важную роль.

Общество в полной мере становится современным, когда его основной характеристикой выступает информация, важнейшей частью которой является образ, его производство и потребление. Восприятие реальности всё более зависит от ее репрезентации с помощью визуальных образов [2]. Исходя из вышесказанного, хотелось бы отметить, что основное изменение в сути визуализации искусства, которое коснулось наших современников, как раз связано с тем фактом, что создание произведения автором – это далеко не конечный, а только первый этап в осуществлении коммуникации объекта творчества с представителями социума.

Проще говоря, помимо воплощения в жизнь своего авторского произведения, художнику необходимо прорекламировать себя и свою работу, то есть найти наиболее эффективные способы донести информацию от автора к зрителю и возможному покупателю. Причем чем более широко будет охвачена аудитория, тем лучше, поскольку при всей любви к искусству художнику нужно, конечно же, обеспечивать себя всем необходимым для жизни и приобретать материалы для работы. Ещё совсем недавно, до появления сети Интернет, которая открыла безграничные возможности делиться информацией с очень широкой аудиторией, художникам было достаточно заниматься только написанием картин или созданием других объектов искусства, участвовать в выставках и иногда публиковаться в профессиональных печатных изданиях.

В эпоху рукотворного образа и живопись, и графика были неотрывны от пространства-времени смотрящих на них зрителей, визуальное восприятие было уделом либо узкого круга ценителей, либо небольшого круга людей [2]. С появлением Всемирной информационной паутины перед художниками открылись небывалые доселе возможности сеять свои творческие изыскания в широкие массы зрителей. Однако у каждой медали есть и обратная сторона. Среди проблем современной коммуникации хотелось бы отметить такой момент, как слишком динамично развивающееся массмедийное и цифровое пространство, которое несёт в себе переизбыток информации, что, в свою очередь, сильно затрудняет поиск качественного контента. Важным аспектом является и отсутствие или недостаток знаний и умений владения специфическими особенностями инструментария продвижения в Интернете, то есть отсутствие информационной грамотности, без которой невозможно себя реализовать, прорекламировать в современном техногенном мире.

Формирование квалифицированного специалиста в сфере изобразительного искусства – процесс чрезвычайно сложный и трудоемкий. Его эффективность предполагает наличие и совпадение многих составляющих [4]. Возникает необходимость в комплексной и многокомпонентной подготовке молодого поколения к качественной и продуктивной реализации себя, своего творческого потенциала в современной реальности. И тут на первый план выходит образовательный сегмент общества, в частности, в художественных учебных заведениях возникает необходимость наладить обучение таким образом, чтобы не только обеспечивать получение полного спектра профессиональных компетенций, но и научить молодых творцов визуальных искусств умению продвигать продукт своего творчества в современном мультимедийном пространстве. Творческая активность, выражаясь через участие в выставках, и связанные с этим коммуникации формируют у студента уверенность в своих силах и способностях, исследовательский подход к поставленной задаче, развивают творческую интуицию, стимулируют учебный поиск [4].

Подводя итог вышесказанному, хочется отметить, что основная цель подготовки художника или художника-педагога во все времена была связана с получением образования, объединяющего теоретические профессиональные знания и художественно-творческую практическую подготовку, то есть с умением визуализировать мысленные образы в социально-историческом контексте. Какова взаимосвязь между искусством и визуальной культурой в целом? Какое влияние оказывают технологические новации на репродуцирование визуальной культуры? На протяжении последнего десятилетия неоднократно поднимался вопрос о необходимости комплексного изучения визуальной культуры как специального предмета, исследования акта видения как продукта напряженного взаимодействия между внешними образами или объектами и внутренними мыслительными процессами [3].

В новых условиях образовательные стандарты расширяют свой спектр, возникает необходимость не только обеспечить обучение профессиональным знаниям, умениям и навыкам, но также активно способствовать приобретению выпускниками коммуникативных компетенций и умения ориентироваться в современных технологиях визуализации. Можно сказать, что речь идет о продуктивной трансформации и многоплановом расширении теоретических знаний и практических навыков будущих художников-творцов. И здесь важно задуматься о необходимости инновационных педагогических методик для достижения наиболее эффективной подготовки высокопрофессионального специалиста, способного активно и продуктивно покорять современное мультимедийное визуальное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назаров, М. М. Визуальные образы в социальной и маркетинговой коммуникации / М. М. Назаров, М. А. Папантиму. – М.: Либроком, 2009. – 216 с.
2. Дроздова, А. В. Визуальность как феномен современного медиаобщества [Электронный ресурс] / А. В. Дроздова // Дискуссия. – 2014. – № 10. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-kak-fenomen-sovremennogo-mediaobschestva>.
3. Савицкая, Т. Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы [Электронный ресурс] / Т. Е. Савицкая. – Режим доступа: http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/savitskaya_visualization_cult.pdf.
4. Чеканцев, П. А. Современная визуальная культура и проблемы художественного образования [Электронный ресурс] / П. А. Чеканцев // Преподаватель XXI век. – 2017. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-vizualnaya-kultura-i-problemy-hudozhestvennogo-obrazovaniya/viewer>.

УДК 74

**И. Н. Губин,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА

Архитектура всегда шла в ногу со временем и требованиями современных отделочных технологий. Каждой эпохе был присущ свой неповторимый декор и способ оформления, исполнения архитектурного декора. До недавнего времени последний выполнялся из камня, гипса и бетона, который был достаточно массивным и перегружал конструктивные элементы здания. При этом такой декор подразумевал исключительно ручную работу мастеров, на его создание уходили месяцы. Декор зданий формировался и формируется согласно особенностями исторического периода, региона или страны, которые проявляются в отличительных чертах стиля и объемно-пространственного содержания. Технологический прогресс, идеологические изменения и геополитические отношения всегда приводили и продолжают приводить к рождению новых направлений в искусстве, требуя и современных подходов в решении задач, поставленных временем.

Сравнительно недавно, с появлением доступных мощных компьютеров и программного обеспечения, стало возможным быстро и качественно решать вопросы организации и изготовления разнообразных элементов декора зданий, малых архитектурных форм. Широкое

распространение эти методы проектирования получили лишь в 90-х годах прошлого столетия. В связи с этим освоение современных методов превратилось в мощное и гибкое средство проектирования, моделирования элементов декора. Стремительное развитие компьютерных технологий дало возможность повысить качество цифрового дизайна и методов обучения в проектировании. Последние достижения в области технологий компьютерного моделирования и разработки ПО позволили при создании архитектурного декора добиваться невероятного фотореализма и способов исполнения. Однако многое по-прежнему зависит и от самих художников, работающих в 3D-моделировании. Сегодня уже никто не будет спорить, что архитектурная визуализация – невероятно эффективный инструмент, который решает сразу несколько задач. Когда-то на создание точных аксонометрических чертежей уходили месяцы работы, при этом они не могли на 100 % отразить масштаб креативной идеи. 3D-рендеринг позволяет не только сэкономить время и избежать возможных ошибок, допущенных на стадии проектирования, но и максимально выгодно представить будущий архитектурный объект. Проектирование архитектурного декора является неотъемлемой частью создания общей дизайн-концепции, это процесс творческий и в некотором смысле непредсказуемый. Каждый дизайнер выбирает свой путь поиска и реализации поставленных задач. Работа над эскизом модели проходит в несколько этапов. Будет ли проект удачным, зависит от профессионального уровня дизайнера. Дизайн-проект – это пакет документов (эскизов, реалистичных изображений, чертежей, 3D-моделей), по которым выполняются различные архитектурные декоративные элементы, происходит наполнение среды архитектурным декором.

В современном проектировании архитектурного декора для создания трёхмерных объектов требуются знание трехмерных редакторов. Наиболее распространённым способом создания трехмерной модели архитектурного декора является построение с помощью сетки полигонов (polygon). Полигон характеризуется вершинами (vertices), рёбрами (edges), гранями (faces) [1].

Цифровизация и автоматизация проектирования архитектурного декора была дополнительно ускорена за счет инструментов цифрового производства. Такие инструменты, как 3D-принтеры, 3D-фрезеры, сборочные роботы и лазерные резак и т. п., практически усовершенствовали процесс проектирования и изготовления и доказали свою важность для оптимизации ресурсов, расширения индивидуальных возможностей дизайнера, повышения точности и усиления контроля над процессом. Это также привело к увеличению числа открытых источников кодов проектирования, готовых для использования на станках с ЧПУ. Подобные проекты с открытым исходным кодом позволяют пользователям загружать файлы, которые были созданы и усовершенствованы различными соавторами. Далее пользователь может настроить эти модели в соответствии с потребностями своего собственного проекта, а затем загрузить их непосредственно в станок с ЧПУ. В настоящее время рынок настольного и производственного оборудования с ЧПУ насыщен различными предложениями, которые в состоянии поднять уровень как эффективности, так и качества производства изделий архитектурного декора. Производители станков постарались обеспечить оригинальность и надежность конструкции на основе самых современных технологий. Оборудование с ЧПУ CAD/CAM-системами возглавляет список современных технологий индивидуального исполнения и производственного изготовления элементов декора зданий. Все компоненты, входящие в состав современного архитектурного проектирования и программно-технического комплекса (станок, система управления и система проектирования), имеют одно важное свойство – это быстрое освоение и выполнение комплекса творческих и технических задач.

– CAD-системы (computer-aided design – компьютерная поддержка проектирования) – это программное обеспечение, которое автоматизирует труд дизайнера и позволяет решать задачи проектирования архитектурного декора и оформления технической документации при помощи персонального компьютера.

– САМ-системы (computer-aided manufacturing – компьютерная поддержка изготовления) – это программное обеспечение, которое автоматизирует расчеты траекторий перемещения инструмента для обработки на станках с ЧПУ и обеспечивает выдачу управляющих программ с помощью компьютера [2].

При профессиональной подготовке студентов-дизайнеров актуально использовать подход, который предполагает, что образовательный процесс и его результаты приводятся в соответствие с потребностями современного рынка труда, международными профессиональными стандартами и требованиями к уровню компетентности дизайнеров. В современном мире владение компьютерными 3D-редакторами и программами открывает дизайнерам большие возможности в проектировании дизайн-моделей и архитектурных элементов в профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шкуро, А. Е. Технологии и материалы 3D-печати [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А. Е. Шкуро, П. С. Кривоногов; Минобрнауки России, ФГБОУ ВО «Уральский государственный лесотехнический университет». – Екатеринбург: ФГБОУ ВО «Уральский государственный лесотехнический университет», 2017. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
2. Пайвин, А. С. Основы программирования станков с ЧПУ: учебное пособие для студентов направления подготовки «Технология и предпринимательство» (для ООП «050100.62 – Педагогическое образование») / А. С. Пайвин, О. А. Чикова; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 102 с.

УДК 7.05

*А. В. Дейниченко,
г. Луганск, ЛНР, РФ*

СПЕЦИФИКА ИНФОГРАФИКИ КАК СРЕДСТВА ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ И ПРОБЛЕМЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЕЁ НЕ ПО НАЗНАЧЕНИЮ

На сегодняшний день визуальная культура становится доминирующей формой коммуникации. Глобализация общения и ускорение технического потенциала технологий связи приводят к необратимой трансформации информационного пространства. В эпоху Интернета быстрая передача и обработка информации стала необходимым компонентом повседневной жизни человека. Из-за стремительного роста общего количества информации, ускорения темпа заполнения ниш и появления новых, увеличения темпов потребления информации и появления новых способов ее производства становится сложнее оставаться компетентным и успевать за таким же ускоряющимся социумом.

Инфографика как область визуализации информации – это продукт, предназначенный специально для борьбы с информационной перегрузкой. *Актуальность* темы исследования заключается в том, что, несмотря на распространённость, популярность и, как итог, перенасыщение в глазах публики, отрасль инфографики испытывает очень высокую потребность в качестве ее дизайна. В наше время инфографика как одно из ведущих средств визуальной коммуникации в графическом дизайне занимает ведущие позиции в процессе передачи информации потенциальному потребителю. Так, для более эффективной активации легкого восприятия визуальной информации зрителем, усиления эргономических свойств текста в искусстве инфографики применяют различные виды коммуникативных форм. Изучение научных трудов констатирует, что проблема инфографики как средства визуальной коммуникации в графическом дизайне недостаточно исследована.

Целью исследования является определение и раскрытие содержания понятия «инфографика», обоснование роли инфографики как средства визуальной коммуникации в графическом дизайне. В статье ставится цель анализа инфографики как синтез дизайна, графики, аналитики, а также подробного рассмотрения методов передачи информации, включая метод визуализации.

Проблема инфографики как средства визуальной коммуникации в целом мало рассматривалась учеными, однако исследователи занимались изучением отдельных её аспектов. Это такие авторы, как Э. Р. Тафти (один из первых в области визуализации данных, создатель концепции развития инфографики), С. И. Симакова, У. С. Кливленд, Д. Маккэндлесс.

Для того чтобы раскрыть тему исследования, надо в первую очередь раскрыть специфику понятия «инфографика», определить его особенности, составить чёткую структуру.

Инфографика является одним из видов визуализации – созданием зрительного образа. Иными словами, передачей сведений с помощью методов, доступных для зрительного наблюдения. Любая передача информации несёт в себе коммуникативную функцию, так как при создании и распространении «символа» (единицы коммуникации) для него всегда ожидается получатель, и это является принципом общения.

Инфографика – это продукт графического дизайна. Форма визуальной коммуникации, вид общения, простой способ делиться информацией с миром, социумом. Все упомянутые термины тесно пересекаются, неразрывно связаны между собой и в нескольких случаях отличаются друг от друга только формулировкой и терминологией.

Поэтому, рассматривая специфику инфографики с разных точек зрения, нельзя обнаружить единогласного определения того, в чём же заключается основа данного понятия. Сам термин «инфографика» широко используется в разных областях, сферах и профессиях. Среди современных исследователей не существует единого определения. Например, Э. Р. Тафти характеризует её как «графический способ подачи информации, данных и знаний» [3]. По мнению С. И. Симаковой, инфографика – это «справочная или иллюстрированная статистическая информация, представленная различными методами визуализации: при помощи графиков, диаграмм, гистограмм, ментальных карт, временных шкал и т. д.» [2, с. 219]. Ряд других деятелей науки считают, что инфографика является одним из компонентов жанра журналистики. В то же время Т. В. Соловьёва и другие исследователи предлагают определение инфографики как визуальное представление различной информации – как текстовой, так и цифровой, количественной, графической.

Исходя из данных определений, можно составить обобщение и определить инфографику как быстрый способ передачи вербальной, статистической и не только информации при помощи создания «символов» визуальной коммуникации и формирования в сознании получателя оптических образов, объединяя два способа общения в один и ускоряя восприятие и запоминание полученных сведений.

Инфографика как область визуализации информации – это продукт, предназначенный специально для борьбы с информационной перегрузкой. Различные способы изложения больших объёмов знаний с помощью графических объектов существуют ещё со времён начала человека как социального существа. Но именно в эру информационной экономики инфографика развилась в полноценную инженерную дисциплину. Ответ на визуальный стимул – цвет и форма – воспринимается и усваивается значительно быстрее, а подача текста в виде тезисов помогает ускорить запоминание.

В то же время, несмотря на свою доказанную практичность и широкое распространение в медиа, сфера инфографики испытывает серьёзный недостаток качества. На первый взгляд, можно предположить, что обеднение качества инфографики – результат относительной новизны отрасли цифрового дизайна. Незнание отрасли, очевидно, хоть и представляет собой проблему, но является только одной из множества.

Дизайнер может создать инфографику о чём угодно, что можно разделить на категории. Такая универсальность привела к заполнению инфографикой почти, если не полностью, всех отраслей и предметов культуры, природы, абстракций и т. д., в результате чего она обрела свойство вездесущности, или, другими словами, мейнстрима.

Кроме того, наподобие распространённой идеи о том, что навык писательства доступен каждому, кто умеет писать, существует похожее мнение: для того, чтобы быть дизайнером, достаточно иметь компьютер. Обе идеи в итоге приводят к заполнению пространства объектами вырождающегося искусства, не представляющими ценности. Как и безвкусные книги для масс, заполняющие полки местных магазинов, терабайты файлов изображений и множество иллюстраций безграмотных инфографик заполняют и засоряют визуальную среду человека. Высокий спрос рождает перенасыщение рынка шаблонными, небрежными работами вместо грамотно созданного и уникального продукта.

Представленные выше два фактора в объединении представляют собой ещё больший мейнстрим, постепенно перетекающий в информационный шум. И это только одна из многих негативных характеристик текущего положения инфографики как средства визуального общения.

Помимо этого, в современной инфографике существует ряд других проблем: максимальное упрощение подаваемой темы в ущерб содержимому; недостаток контекста в информации; субъективность вместо объективности; неоднозначность подачи; очень поверхностные факты, не раскрывающие суть. А также предвзятость, графическое преувеличение в свою пользу, неточная статистика или даже откровенно ложная информация. Зрительно искаженный образ может менять восприятие числовых значений.

Ещё важно отметить, что при создании инфографики многие забывают о том, что в первую очередь это структурированная и спрессованная единица информации, а не только привлекательная картинка. Привлечение внимания субъекта не гарантирует задержки этого внимания и, более того, понимания и запоминания. Несмотря на стабильное присутствие в информационном пространстве, отрасль инфографики испытывает очень высокую потребность в качестве.

Подводя итоги вышесказанному, можно сделать вывод, что, несмотря на неоднозначность понятия «инфографика», она является необходимой частью не только в отрасли графического дизайна, но и во многих отраслях, связанных с коммуникацией. Кроме того, инфографика как действительный и актуальный вид общения постепенно стала неотъемлемой частью повседневной жизни в реалиях цифровой эпохи.

Результаты исследования могут быть полезны в привлечении как можно большего количества людей к вопросу о значимости хорошей подачи информации. Повышение осведомлённости является первым шагом к поиску разрешений. Результаты исследования направлены на привлечение большего количества людей к вопросу повышения качества передачи информации с помощью визуальных средств и форм для того, чтобы повысить коэффициент их полезного действия и тем самым повысить уровень культуры современного общества. Кроме того, полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях в области графического дизайна и применены в качестве теоретического материала. Всё это играет большую роль в отрасли графического дизайна, так как именно дизайнер несёт ответственность за результаты своей работы перед обществом. Данное исследование не исчерпывает всех аспектов отмеченной проблемы. Необходимо дальнейшее рассмотрение и раскрытие специфики методов применения визуальной коммуникации, визуализации и отдельных её форм на отдельных объектах сферы графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаптев, В. В. Изобразительная статистика. Введение в инфографику / В. В. Лаптев. – СПб.: Эйдос, 2012. – 180 с.
2. Симакова, С. И. Инфографика: визуализация цифрового контента / С. И. Симакова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2012. – № 3 (10). – С. 219–226.
3. Тафти, Э. Р. Представление информации = Envisioning Information / Эдвард Рольф Тафти. – Лондон: Graphics Press, 1990. – 126 с.

ИННОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Современная система высшего профессионального образования проходит этап модернизации: обновляется содержание, внедряются новые образовательные технологии. Совершенствование педагогических технологий формирования профессиональной компетентности будущих специалистов является актуальной проблемой и в художественном образовании. Инновации, инновационное образование, инновационные технологии, инновационная деятельность становятся предметом активного обсуждения в педагогике. Инновационные процессы предъявляют новые требования к профессиональной квалификации и компетентности современного художника. Обращение к данной теме обусловлено требованиями, предъявляемыми современным обществом к специалисту, не владеющему только системой профессиональных знаний, но и способному к индивидуальной творческой деятельности, самообразованию, овладению ключевыми компетенциями в сфере инновационной профессиональной деятельности.

Художественное образование имеет сложную структуру и многоуровневую основу. Изначально оно делится на общее и профильное. Цели и задачи различных форм художественного образования существенно отличаются. Так, общее художественное образование призвано дать основы изобразительной деятельности, а профильное – на выходе получить профессию. Однако, каким бы ни было обучение, обучающиеся знакомятся и/или овладевают основами прежде всего реалистического рисунка и живописи. Система овладения основами реалистического рисунка и живописи имеет четко отработанные механизмы, набор отточенных методик и приемов, выверенное поступательное движение от темы к теме, от постановки к постановке, что закреплялось не десятилетиями, а веками. И, казалось бы, в этих условиях академического подхода в обучении нет места инновационным подходам. Однако исследования ряда ученых, таких как Ю. Б. Алиев, А. А. Мелик-Пашаев, свидетельствуют об обратном. Инновационные подходы в сочетании с традиционными в преподавании цикла художественных дисциплин необходимы, так как такой путь работы более качественно будет отвечать современной политике художественного образования, взявшей курс на модернизацию. Задача современной школы – это раскрытие способностей каждого ученика, воспитание личности, готовой к жизни в высокотехнологичном, конкурентном мире [1].

О возможностях зрелищности в 20-х годах писал И. Иоффе. Занимаясь вопросом киноязыка, он утверждал универсальность языка видимых форм. Этот язык имеет своими границами рамки самого зрения. Стоит отметить, что ученый, еще не зная Интернета, телевидения, смог почувствовать потенциал воздействия визуальных возможностей влияния на зрителя.

В образовательном аспекте визуальность не менее важна, так как цель любого обучающего процесса – это качество усвоения полученной информации. Мы знаем, что самым быстрым и эволюционно важным органом восприятия для человека, на уровне рефлексивности, является зрение. Таким образом, синкретичность, в совокупности получения информации на слух и зрение, не исключая языковой грамотной структуры, позволяет качественно воспринимать информацию. Не менее важен психоэмоциональный фон, или, иными словами, возможность и способность человека воспринимать, его готовность к этому процессу. Задачу визуального искусства можно определить как стремление коммуницировать со зрителем с помощью семиотики и интертекстуальности, перформанса, провокации. В современном мире достижение этого стало более доступным и в некой мере неконтролируемым.

С точки зрения художественности важна погружаемость зрителя в картину посредством визуальных эффектов, которые непосредственно для остроты и глубины восприятия имеют текстовое и другого рода сопровождение, к примеру музыкальное. Это позволяет зрителю максимально остро реагировать, воспринимать увиденное, и главным образом, что является следствием любого эстетического процесса восприятия, дает возможность интерпретации и анализа произведения. По сути, анализ использования современных видов визуального искусства сопровождается текстовым комментарием объекта искусства, что, в свою очередь, воздействует на сферу художественного языка. А. В. Михайлов обозначил: «Комментирование и параллельный теоретический анализ приводят к тому, что музыка «пропитывается словом и „словесностью”» [2, с. 164]. Таким образом, музыкально произведение едино с языковым высказыванием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, И. П. Педагогический поиск / И. П. Волков; сост. И.Н. Баженова. – М.: Педагогика, 1987. – 554 с.
2. Михайлов, А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно / А. В. Михайлов // О современной буржуазной эстетике: сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – С. 164–165.

УДК 37.026.9

***Н. В. Елисеева,
Е. А. Николаева,
г. Москва, РФ***

ФИЛЬМЫ БОРИСА БАРНЕТА КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ

Борис Васильевич Барнет (1902–1965) – отечественный кинорежиссёр и актёр [2]. Его творческий путь начался в актёрской мастерской Л. В. Кулешова, который позже стал автором всемирно известного способа монтажа – «эффекта Кулешова». Режиссёрские поиски Барнет начал в середине 20-х годов прошлого века одновременно с ведущими киноавангардистами, такими, например, как В. И. Пудовкин [5]. Изучение творческого наследия Б. В. Барнета в контексте педагогического процесса сегодня актуально как минимум по трём причинам:

1. Педагогический потенциал его фильмов не рассматривался ранее.
2. Фильмы Б. В. Барнета имеют несомненную художественную ценность и поэтому могут быть верными помощниками учителя в нелёгком деле эстетического воспитания современных школьников
3. 120-летие со дня рождения Б. В. Барнета в 2022 году, по нашему мнению, прошло незамеченным широким научным сообществом.

В данной работе обратимся к первому, второму и предпоследнему фильмам режиссёра. Можно ли считать фильмы Бориса Барнета 1920–30-х годов авангардными в прямом смысле слова и почему? Ведь если, например, кинематограф творивших в то же самое время В. И. Пудовкина или С. М. Эйзенштейна (вспомним «Стачку» или «Октябрь») рассказывает о народных массах и к ним же обращён, то фильмы Барнета обращались к каждому отдельному зрителю. В его фильмах, в отличие от упомянутых выше полотен, люди являются целью, а не средством творения истории страны. Вера в людей – вот чем «светятся» фильмы Б. В. Барнета, начиная с самого первого – «Девушка с коробкой» (1927).

«Девушка с коробкой» – первая самостоятельная режиссёрская работа Б. В. Барнета [1, с. 258] – является заказной и по сути рекламой государственного займа. Режиссёру удаётся выйти далеко за рамки заказа, превратив фильм в своеобразный вариант сказки о Золушке. С самого начала фильма перед нами множество противопоставлений: например, уютного

заснеженного Подмосковья и суетливой многолюдной Москвы. Времена НЭПа, отражённые в кинокартине, вводят некоторое противопоставление и в систему персонажей: хозяева квартиры, супруги-нэпманы, как будто едва сошедшие со свежей карикатуры тех лет, не уживаются со своей квартиросъемщицей – скромной подмосковной девушкой Наташей. Их отношение к ней меняется, когда они узнают о крупном денежном выигрыше, оказавшемся у неё в руках. Ситуация подаётся режиссёром в ярко комедийном ключе – нэпманы жалки и смешны в своих пороках: мелочности и жадности. Главный вопрос, который ставит в своей работе Барнет: сможет ли человек оставаться человеком в меняющихся вокруг него обстоятельствах? Тогда и проявляется, что у их жилицы Наташи совершенно другие жизненные ценности, в финале фильма становится ясно: на неё не повлияло получение выигрыша, она может жить и в абсолютно пустой комнате, лишь бы сама была жива-здоровая и любимый человек рядом. Несмотря на то, что фильм считается первой советской комедией, предлагаем считать его также и первой советской мелодрамой, так как любовная линия, разработанная здесь Барнетом, на сегодняшний день выглядит абсолютно типичной: двоим простым молодым людям удаётся, преодолевая житейские трудности (такие как соблазн в виде больших денег, злосчастная бумага о разводе), построить своё счастье. Единственное, что делает этот фильм авангардным произведением, – это обращение режиссёра к современным для него реалиям, а также ритм повествования. В остальном же благодаря человечности формы и содержания «Девушка с коробкой» выделяется из общего ряда советских авангардных кинопроизведений 1920–30-х годов. Данный фильм рекомендуем применить на уроках отечественной истории при изучении периода НЭПа. Дополнительно стоит упомянуть о том, что в фильме «Девушка с коробкой», как и в следующей режиссёрской работе Б. В. Барнета «Дом на Трубной» (1928), заложен и важный краеведческий компонент изучения истории в школе. Дело в том, что режиссёр был по рождению москвичом [3]. Может быть, именно поэтому в первых его работах Москва подана не как фон, на котором развиваются события, а словно живой организм, полноценный отдельный герой [6], дыхание которого режиссёру удалось передать на киноплёнке [7]. В фильме «Дом на Трубной» школьники узнают такие приметы исторического облика Москвы, как, например, храм Христа Спасителя, который позже был снесён. Идентичный краеведческий компонент можно распознать и в актёрском дебюте Барнета – фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (реж. Л. В. Кулешов, 1924). Следующим нами будет рассмотрен фильм Б. В. Барнета «Алёнка» (1961), который считаем полезным для применения в начальной школе. По сюжету фильма девочка из степного села отправляется учиться в город, а по пути сталкивается со взрослыми людьми самых разных профессий [4]. Поэтому данный фильм может быть применён на этапе ранней профориентации младших школьников, а также научит их самостоятельности в принятии решений. Отдельно стоит отметить эпизод, рассказывающий об инциденте, который произошёл с главной героиней на уроке математики. Педагогическая ценность этого эпизода состоит в том, что, посмотрев его, младшие школьники перестанут бояться делать ошибки и научатся принимать их как естественную и неотъемлемую часть учебного процесса. А это важный фактор для поддержки психологического состояния младших школьников в период адаптации в новом для них пространстве (школе).

В качестве образца применения вышеупомянутых фильмов в учебном процессе предлагаем фрагмент внеурочного занятия краеведческого характера, разработанного нами ранее.

Вступительное слово учителя: Сейчас мы с вами совершим небольшое путешествие во времени и узнаем: Москва первой половины XX века – какая она? Нашим проводником по тропам истории города будет кино. Считается, что оттепель 1960-х годов была временем поклонения Москве в кино. У нас же на этот счёт другое мнение: это поклонение шло волнами. И оттепель не первая такая волна. Только взгляните на начало 20-х годов!

Фрагмент фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), реж. Л. В. Кулешов.

Пояснение учителя: Это первый советский вестерн, между прочим. В этом эпизоде американский ковбой (в исполнении москвича и культового советского режиссёра 1930-х годов Бориса Барнета) убегает от нашей доблестной милиции. В кадре храм Христа Спасителя, который снесён советскими властями только через 8 лет после выхода этого фильма.

Вопросы к кинофрагменту: Как вы думаете, присутствует ли в этом эпизоде работа каскадера? Можем ли мы после просмотра этого эпизода считать вестерн западным жанром?

Желаемый ответ учащихся: В то время профессия каскадера была мало распространена, поэтому вряд ли. Теперь благодаря этому кинофрагменту мы знаем, что вестерн не совсем западный жанр.

Фрагмент фильма «Девушка с коробкой» (1927): тайм-код эпизода: [28:33 - 29:20], вопросы: Что такое НЭП? Что было сделано в годы НЭПа? Какие черты НЭПа вы видите в данном кинофрагменте? **Желаемый ответ учащихся:** Новая экономическая политика проводилась советской властью в период с 1921 по 1928 год. Это была попытка вывести страну из кризисного экономического положения периода революции и придать толчок развитию промышленности и сельского хозяйства. Руководством страны были предприняты: замена продразверстки продналогом; разрешение свободного товарообмена сельхозпродукцией; создание кооперативов, которые были уничтожены в 1917-м; перевод некоторой части промышленности из рук государства в частные руки; создание условий для развития частной торговли и др. В данном кинофрагменте прослеживается отношение нэпманов к своей собственности.

Фрагмент фильма «Дом на Трубной» (1928), реж. Б. В. Барнет.

Пояснение учителя: Фильм в некотором роде является гимном Москве и раскрывает её как светлый и добрый город. Конец периода НЭПа. В кадре утренняя Москва с ее куполами, которые отражаются в луже и колеблются под метлой дворника, совершающего утреннюю уборку.

Вопросы к фильму: Как в кадре сталкиваются старое и новое? **Желаемый ответ учащихся:** Если 1920-е годы были наполнены тягой ко всему новому, то виды старой Москвы выглядят здесь символом постоянства – некоторым противопоставлением ускорившемуся в 1920-е ритму жизни.

В ходе работы мы пришли к выводу, что разработанную нами тему нужно развивать далее: необходимо сделать шаги к разработке и созданию целостного комплекса методических материалов по работе с фильмами Бориса Барнета для школьников младших и старших классов, а также студентов педагогических вузов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, Л. А. Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе: монография / Л. А. Зайцева. – М.: ВГИК, 2013. – 309 с.
2. Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – 511 с.: ил.
3. Кушников, М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета / М. А. Кушников. – М.: Искусство, 1977. – 216 с.
4. Десятов, В. В. Прорицание Аленки и другие сюжеты: кинематографические аллюзии в произведениях В. Шукшина / В. В. Десятов // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 3. – С. 31–36.
5. Семенчук, С. А. Архаисты и новаторы. Пересечения в творчестве Я. Протазанова и Б. Барнета / С. А. Семенчук // Неделя науки и творчества: в 5 ч.: материалы Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященного Году российского кино. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – С. 87–89.
6. Эфендиева, Н. Ф. Урбанистические мотивы и поэтика города в советских кинокартинах второй половины 1920-х годов / Н. Ф. Эфендиева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2010. – № 1. – С. 109–116.
7. Якимов, А. Е. Открытие повседневности как нового темпорального режима в советской бытовой кинодраме 1920-х годов / А. Е. Якимов // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. – 2020. – № 2 (52). – С. 69–78.

ПЕРСПЕКТИВА НЕЙРОННЫХ СЕТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОФЕССИЯХ

Искусственные нейронные сети применяются в различных областях науки, от систем распознавания речи до распознавания вторичной структуры белка, классификации различных видов рака и геномной инженерии. Когда речь идет о задачах, отличных от обработки больших массивов информации, человеческий мозг обладает большим преимуществом по сравнению с компьютером [5]. Однако есть мнение, что в скором времени искусственные нейросети могут заменить человека в некоторых профессиях, таких, например, как программист, журналист, копирайтер, юрист, учитель, графический дизайнер, фотограф и др. [1].

Нейросети использует такие компании, как, например, Amazon, чтобы понимать человеческую речь для работы голосового помощника Alexa, или Microsoft для перевода сайта в режиме реального времени прямо в браузере, а Google задействует несколько систем машинного обучения, чтобы понять язык запроса и персонализировать результаты при каждом поисковом запросе.

Помимо этого, подобные системы начинают находить применение практически во всех отраслях, включая:

- компьютерное зрение для беспилотных автомобилей, дронов и роботов-доставщиков;
- распознавание и синтез речи, а также язык для чат-ботов и сервисных роботов;
- идентификацию лиц в системах видеонаблюдения;
- ассистирование радиологам в обнаружении опухолей на рентгеновских снимках;
- помощь исследователям в выявлении генетических последовательностей, связанных с заболеваниями, и определении молекул, способных помочь в создании более эффективных лекарств;
- возможность профилактического обслуживания инфраструктуры путем анализа данных датчиков Интернета вещей и т. д.

Изобразительное искусство всегда являлось одним из основных продуктов человеческой культуры. В течение многих столетий оно позволяло людям самовыражаться и рассказывать истории. Сначала появилась пещерная живопись, затем – картины, написанные маслом, и фотография. Теперь же настала эра «изобразительного» искусственного интеллекта и, в частности, нейронных сетей [3].

ForkLog выяснил, какие ИИ-модели используются для работы с картинками и могут ли подобные системы заменить художников.

- Исследователи начали применять алгоритмы для создания изображений в 1950–60-х годах.

- Нейронные сети позволяют копировать стили художников, превращать эскизы в фотореалистичные иллюстрации, «оживлять» портреты и создавать новые изображения.

- Стоимость разработки и обучения алгоритма варьируется от нуля до сотен миллионов долларов.

- ИИ-искусство способно вдохновить, но его доступность может создать ряд проблем. Смогут ли подобные системы заменить художников?

Историю сгенерированного ИИ-искусства можно проследить до открытия машинной графики и изобретения компьютера. Тогда исследователи использовали базовые алгоритмы для создания простых узоров и форм.

В 1967 году немецкий математик и ученый Фридер Наке разработал портфолио под названием *Matrix Multiplications*, состоящее из 12 изображений. Он создал квадратную матрицу и заполнил ее числами, которые последовательно умножались сами на себя. Исследователь перевел полученные результаты в образы заданных интервалов, где каждому

значению присвоил визуальный знак определенной формы и цвета. Затем он поместил фигуры в растр в соответствии со значениями матрицы. В своих работах Наке часто использовал генератор случайных чисел и, вероятно, частично автоматизировал процесс умножения.

В 1973 году художник Гарольд Коэн разработал набор алгоритмов AARON, способный рисовать «от руки» определенные объекты. Он обнаружил, что система стала создавать ранее неизвестные формы. Сначала программа генерировала абстрактные картины, а затем научилась рисовать более сложные фигуры, включая камни, растения и людей.

С 1990 года исследователи и художники начали использовать ИИ-модели в робототехнике, обучая машины созданию картин и скульптур.

В 2015 году инженер Google Александр Мордвинцев запустил программу компьютерного зрения DeepDream, использующую свёрточную нейросеть для поиска и улучшения паттернов в изображениях с помощью алгоритмической парейдолии. Принцип работы системы заключается в искажении исходной картинки в соответствии с тем, какие ее фрагменты напоминают модели те или иные знакомые объекты. Когда система Google опубликовала подход и открыла исходный код алгоритма, на рынке появилось множество инструментов и сервисов, позволяющих всем желающим преобразовывать свои фото в «психоделические» изображения.

В 2022 году ИИ-искусство используется в различных сферах, включая маркетинг, моду и развлечения. Бум качественных, построенных на разных алгоритмах инструментов делает нейротворчество доступным для всех, у кого есть смартфон с подключением к Интернету. ИИ-модели позволяют копировать стили художников, превращать эскизы в фотореалистичные иллюстрации, «оживлять» портреты и создавать новые изображения.

Когда-то новым веянием творчества считалась фотография. Спустя почти 200 лет существования она не заменила художников и деятелей искусства, а заставила их развиваться и приспосабливаться. Искусство, в какой бы форме оно ни проявлялось, заставляет людей чувствовать. И в нем есть много места для новых художественных граней, способных вызвать ранее неизвестные ощущения. Красивые картинки людей заполонили Интернет. Только это уже не фотографии, и этих людей не существует на нашей планете. Это результат работы нейросети Stable Diffusion с фотореалистичным модулем.

Конечно, фотография – это не только красивая картинка, а процесс. Например, нейросети не смогут сгенерировать снимки со свадьбы или выпускного, фотографии с мероприятия или концерта [2].

Нейросети однозначно не займут всю нишу художников, копирайтеров и журналистов, фотографов. Они не смогут предлагать принципиально новые идеи (по крайней мере, пока). Но ускорить работу, где есть рутинные задачи, можно уже сейчас. Не составит труда и получить вдохновение за счёт генерации творческих идей, на которых обучалась модель, что поможет избежать «выгорания». Нужно помнить, что у человека намного больше преимуществ, ведь информацию мы обрабатываем десятилетиями с помощью разных рецепторов, чего лишены нейросети. Они могут обойти человека там, где есть математические правила (например, шахматы), но в творческих делах лишены абстрактного мышления и могут служить человеку как помощники и генераторы новых идей для творчества [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Злобин, В. К. Нейросети и нейрокомпьютеры / В. К. Злобин, В. Н. Ручкин. – СПб.: БХВ-Петербург, 2011. – 252 с.: ил.
2. Как нейросети начинают заменять фотографов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dzen.ru/a/Y8AIhMwsp1DtjGO6>.
3. Конец или второе дыхание: как нейросети меняют мир изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://forklog.com/exclusive/ai/konets-ili-vtoroe-dyhanie-kak-nejroseti-menyayut-mir-izobrazitel'nogo-iskusstva>.
4. Смогут ли нейросети заменить художников, копирайтеров и журналистов? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/post/692248/>

5. Хайкин, С. Нейронные сети: полный курс: пер. с англ. / С. Хайкин. – 2-е изд. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2006. – 1104 с.

УДК 378.147:7.01

*Д. А. Котилевский,
г. Луганск, ЛНР, РФ*

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

«Золотое сечение» (известное также под именами «золотая пропорция», «Божественная пропорция», «гармоническое деление») – единственное в своём роде отношение частей и целого, при котором отношение частей между собой и каждой части к целому равнопропорциональны. Такие пропорции наблюдаются в природе, науке и искусстве.

Проблематика преподавания и освоения учащимися понятия «золотое сечение» всегда являлась непростой задачей [4; 7; 11] и остаётся таковой в настоящее время. Наш собственный опыт свидетельствует, что понимание этого термина и, главное, применение его в практике изобразительных искусств нуждается в следующей методической поддержке:

- разъяснение сути понятия «золотое сечение», его истории и естественно-научной природы;
- практические методы исследования произведений искусства и построение «золотых пропорций» в этюдной работе в студии и в самостоятельных упражнениях.

Одна из самых печальных ошибок, которую может совершить педагог относительно начинающих рисовальщиков, – это подмена сути золотого сечения неким примитивным «правилом третей». Делается эта ошибка, к сожалению, часто с самыми благими намерениями. Обычно, затрудняясь пояснить сущность золотого сечения, педагог произносит фразу «Отступи примерно треть», якобы для того, чтобы молодые люди 10–12–16 лет хоть как-то понимали базисные правила структурирования и компоновки изображения. Эта печальная оплошность накрепко запоминается учащимися и, подкреплённая положительными оценками, становится практически аксиоматичной. Далее процесс переучивания отвергается, потому что «и так неплохо»; и мы получаем полуграмотного рисовальщика, которого только большими усилиями можно в дальнейшем вернуть к действительному пониманию золотого сечения.

Выше мы наметили основные направления методической деятельности педагога относительно формирования правильного понимания золотого сечения учащимися. Остановимся подробнее на каждом из них.

1. Естественно-научное понимание золотого сечения.

«Золотые пропорции» известны в практике пластических искусств достаточно давно, равно как и в инженерии, в архитектуре и других практических ремёслах цивилизации.

Принято считать, что понятие о «золотом делении» ввёл в научный обиход Пифагор, древнегреческий философ и математик (VI в. до н. э.), есть вероятность, что свои знания он позаимствовал у египтян и вавилонян [9]. В архитектурных сооружениях древних времён (от египетских пирамид до Парфенона) мы можем обнаружить эти пропорции, и они не случайны, а вполне закономерны. Точно так же «спираль Архимеда» построена с приращением радиуса в соответствии с рядом Фибоначчи.

Геометры древних времён хорошо знали «золотые пропорции»; так, например, «квадрат Пифагора» и его диагонали помогают учащимся находить варианты построения динамических прямоугольников.

А что же говорит математика – царица наук? Математика нашла цифровое выражение золотого сечения. Легенда гласит, что впервые это осуществил в начале XIII века итальянский монах Леонардо из Пизы, более известный под именем Фибоначчи [6; 7]. Ряд цифр 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т. д. стал известен в науке как ряд Фибоначчи. Его особенность состоит в том, что каждый его член равен сумме двух предыдущих: $0+1=1$; $1+1=2$; $1+2=3$; $2+3=5$; $3+5=8$; $5+8=13$; $8+13=21$; $13+21=34$ и т. д.

В дальнейшем к золотому сечению и ряду Фибоначчи обращались такие заметные учёные и художники, как Лука Пачоли, Альбрехт Дюрер, Иоганн Кеплер и, конечно, Леонардо да Винчи. Именно последнему приписывается следующее пояснение, как найти золотое сечение, адресованное его ученикам: «Раздели отрезок так, чтобы его меньшая часть соотносилась с большей ровно так, как большая часть соотносится с целым». Математически эта мысль выражается очевидным уравнением $(a + b) : a = a : b$, где a и b являются неравными частями отрезка $a+b$, а ϕ («фи» – в честь скульптора Фидия) – это иррациональное «золотое число», равное 1,618033988749894... Для практических целей в изобразительном искусстве используют значение 1,618 или ещё более округлённо 1,62. В процентном округлённом значении золотое сечение – это деление величины в отношении 38 и 62 %.

В последующие века правило золотой пропорции превратилось в академический канон вне практических применений. Вновь «открыто» золотое сечение было в середине XIX века, когда немецкий исследователь золотого сечения профессор Цейзинг опубликовал свой труд «Эстетические исследования» [см.: 7, с. 12]. Подверглись исследованию человеческое тело, растения, животные, птичьи яйца, музыкальные тона, стихотворные размеры, греческие вазы, архитектурные сооружения различных эпох, песчаные дюны и мн. др. И во всех проявлениях природы и человеческого созидания Цейзинг находил то, что называл динамическим приращением, а в дальнейшем и прямо – золотым сечением. Следующая его книга имела название «Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве» (1876), и в ней он доказательно определил, что золотое сечение – это не выдумка академиков, а закон природы, ни больше ни меньше.

Ещё позже проблематикой занялся С. М. Эйзенштейн, который пришёл к выводу, что «если речь идёт об органичности, то там есть в пропорциях золотое сечение» [12]. Эйзенштейн указывает на роль золотого сечения в живописи, приводит примеры проявления золотой пропорции в поэзии, подробно излагает строение по золотому сечению своего фильма «Броненосец „Потёмкин“». Одним из первых (после легендарного Архимеда) Эйзенштейн рассматривает строение спирали золотого сечения, так называемой логарифмической спирали. Суть строения этой спирали состоит в том, что, начинаясь с центра, её радиус каждый раз увеличивается в пропорциях золотого сечения, например, от 10 и далее 14, 24, 38, 62 и т. д. Эта спираль отлично вписывается в динамический прямоугольник (проходя по всем пересечениям активных линий), одновременно является топологией сетей паука, структурой смерча, водяной воронки и... спирали ДНК (о чём узнали значительно позднее).

Все эти факты были бы просто интересны и забавны, если бы не «циркуль Дюрера», «модуль» Ле Корбюзье и анатомические исследования Цейзинга, о котором шла речь выше – по сути, человек выстроен по принципу золотых пропорций [3; 8]. Однако наука не стоит на месте, пылливый ум исследователей определил ещё более поразительные факты. Исследовав сетчатку глаза, учёные определили, что в центре глазного дна есть место наилучшего видения, так называемое жёлтое пятно, в котором сконцентрировано наибольшее количество светочувствительных клеток [1; 6]. На некотором расстоянии от жёлтого пятна находится так называемое слепое пятно, в котором нет ни колбочек, ни палочек, этим местом глаз не видит. Если рассматривать горизонтальную ось поля зрения, то слепое пятно делит его в пропорции 62:38 (со скидкой на то, что живая ткань подвержена некоторым девиациям). Роль слепого пятна часто ускользает от понимания, но эта роль настолько важна, что нам придётся пояснить её. Слепое пятно одного глаза перекрывается периферией поля зрения второго глаза, потому результирующее восприятие этой зоны пространства крайне нечёткое – именно это является триггером направления взгляда, бессознательным сигналом «здесь плохо вижу, переведи взгляд, хочу рассмотреть» [1; 6; 9]. После перевода взгляда на эту зону немедленно образуются следующие триггерные зоны, которые не совпадают с предыдущими, это и определяет так называемый «алгоритм первичного осматривания» визуальной сцены. Таким образом, анатомия, физиология и, следовательно, функция органа зрения опираются на «золотые

пропорции», а наличие слепого пятна ведёт наш взгляд по общему полю зрения, определяя алгоритмы первичного ознакомления с зоной визуализации пространства.

Немного поразмыслив, мы поймём, что если бы слепое пятно находилось в пропорции 66:33 (так называемое «правило третей»), то наш взгляд просто скакал бы на $1/3$ поля зрения, «влево-вправо», «влево-вправо», совершенно не исследуя всю доступную визуальность. Более того, математика и геометрия докажут, что только золотая пропорция, лежащая в основе управления взглядом, и телесные углы поля ясного зрения обеспечивают быструю и чёткую зрительную ориентировку в пространстве. Все другие варианты расположения слепого пятна, отличные от существующего, приведут к значительному снижению информативности зрительного канала (кстати, у всех млекопитающих глазное дно построено по схожим принципам).

Но и это ещё только механика восприятия, как известно, глаз – часть коры головного мозга, вынесенная на фронтальную периферию головы. Активность головного мозга определяется бета-волнами [1; 7], их колебания происходят с частотой 8,13 и 12,87 Гц, (округлённо 8 и 13 Гц), что даёт максимальную разность амплитуды 21 Гц. Эти числа 8, 13, 21 нам хорошо известны, они лежат в самом начале ряда Фибоначчи (см. выше). Мозг в состоянии активности работает на частотах бета-волн (ряда Фибоначчи); сетчатка глаза организована пропорциями золотого сечения; вся система зрительного восприятия – совершеннейшее творение природы, устроенное по принципу золотой пропорции, только так читается гармония мира.

Вот такой массив информация, максимально адаптированный для возраста и индивидуальных особенностей ученика, должен быть подан ему на самых ранних этапах обучения рисованию, живописанию и другим направлениям изобразительного искусства. Если учащийся уже ознакомлен с «правилом третей», необходимо последовательно и непреклонно прояснить полную несостоятельность этого правила.

2. Практические исследования роли золотого сечения в изобразительном искусстве.

В контексте освоения учащимися практики «золотых пропорций» важно отметить два последовательных и связанных методических приёма: анализ и синтез. Это универсальные этапы любой осознанной деятельности человека разумного, от приготовления пищи до практики ваяния скульптур.

Используя предложенную Ф. В. Ковалёвым методику [7; 10], необходимо совместно с учащимися проанализировать примеры произведений станковой живописи, этюды мастеров, детские иллюстрации и другие материальные объекты изобразительного искусства на предмет поиска в них золотых пропорций. Взаимосвязь формата картины с расположением главных объектов и соразмерности объектов и персонажей полотен. Предложенная в учебном пособии «Золотое сечение в живописи» Фёдором Власовичем методика анализа картин не нуждается в комментариях и должна быть хорошо освоена педагогами. Подобный конструктивный анализ полотен мастеров должен происходить регулярно, например, один час в неделю. Повторяемость важна, это формирует устойчивые знания и конструктивное мышление ученика.

Художественный педагог Иоганнес Иттен утверждал: «Только личный чувственный опыт может помочь студенту закрепить сухую теорию» [14]; ему вторил Ле Корбюзье: «Вашим единственным судьей должны быть ваши глаза. Оценивайте все собственными глазами» [8].

Педагогу следует позаботиться о наглядном личном переживании учащихся относительно слепого пятна; этот опыт, как правило, вызывает достаточно живые эмоции учащихся, что способствует доказательности теоретических знаний. Также необходимо внедрять практику определения «законного поля зрения» по методу «растопырки» [3; 5; 7], которым пользовались ещё Российская Академия художеств и сам П. П. Чистяков. Этот метод

основан на «золотых пропорциях» строения человеческого тела (в частности, руки) и описан следующим образом: «Если приставить к глазу совершенно раздвинутые два пальца левой руки – указательный и средний, то видимое между пальцами пространство будет то пространство, которое можно рисовать, не поворачивая головы и не напрягая глаз» [7, с. 11, 13].

Хорошей идеей будет совместное изготовление и формирование навыков использования перспективной сетки-угломера, основанное на тех же золотых пропорциях и сформированных ими углах зрения. Некоторые молодые художники считают кощунственным пользоваться какими-либо механическими приспособлениями при работе с натуры, полагая, что это противоречит статусу свободного художника, творящего интуитивно. А между тем даже такой художник, как Ван Гог, пользовался перспективной рамкой. В письме брату Тео он писал: «...Я заказал новую и, надеюсь, лучшую перспективную рамку, которую можно установить на неровной почве дюн с помощью двух подставок» [2].

Мы живём в эпоху значительного ускорения всех приобретаемых человеком навыков. В определённых педагогических кругах бытует мнение, что нет такого процесса в педагогике, который нельзя было бы интенсифицировать. Учитывая существующий технологический прогресс, художественный педагог может и даже должен использовать дигитальные (цифровые) технологии. Нам необходимо идти в ногу со временем, использовать технические средства (планшеты, ноутбуки, сканеры) и распространённые компьютерные программы (Paint Brush, Photoshop, Gimp, Affinity) для быстрого анализа и наглядного конструктивного построения ученических этюдов и вариантов визуализации. Дигитальные технологии значительно сокращают время, потраченное на повторение вариантов зарисовок, повышают наглядность материала и сохраняют достаточный темп и связную нить обучающего процесса.

Повторяемость и личный чувственный опыт, анализ и синтез знаний – вот основные аспекты изучения золотого сечения учащимися как начальной художественной школы, так и средних специальных профильных учреждений.

Таким образом, одной из главных задач художественной педагогики при изучении непростой темы «Золотое сечение» является формирование стойкой убеждённости учащихся в непреложной важности использования «золотых пропорций». Это достигается путём методичного повторяющегося при каждом удобном случае анализа полотен мастеров и собственных зарисовок учеников. Подобную фундаментальную тему нельзя изучить на одном-двух уроках и более не возвращаться к ней. Только личный опыт и настойчивое повторение помогут рисовальщику при построении изображений любой направленности: от рекламы и граффити до станковых полотен.

Зрелый художник, разумеется, может и должен отходить от школьных аксиом, но должен понимать, чем он рискует и куда приведёт конструктивное построение картины, которое противоречит психофизиологии зрительного восприятия, естеству зрения.

Золотое сечение является основой морфологии нашего мира, включая самого человека и как объекта искусства, и как субъекта искусства – творца. Понимание этой истины далеко не так просто и тривиально, как может показаться на первый взгляд. Золотое сечение – это не только линии или пропорции фигур в поле картины, это и объёмно-пространственное построение, и тональные взаимоотношения, и пропорции колористических решений. На разных уровнях постижения открываются всё более значимые аспекты «божественных пропорций». Некоторые исследователи называют ряды Фибоначчи и золотые пропорции «динамической симметрией», усматривая в этом законы развития материи и самой жизни. Роль золотого сечения не может быть переоценена ни в науке, ни в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 395 с.
2. Ван Гог, В. Письма / В. Ван Гог; пер. П. В. Мелковой. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 653 с.
3. Волкотруб, И. Т. Основы художественного конструирования: учебник для художественных учебных заведений / И. Т. Волкотруб. – Киев: Выща школа, 1982. – 191 с.

**ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ**

4. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 363 с.
5. Дюрер, А. Дневники. Письма. Трактаты / А. Дюрер; пер. с ранневерхненем., вступ. ст. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. – Л.; М.: 1957. – 2 т.
6. Железняков, В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В. Н. Железняков. – М.: ВГИК, 2001. – 268 с.
7. Ковалёв, Ф. В. Золотое сечение в живописи: учебное пособие / Ф. В. Ковалёв. – Киев: Выща школа, 1989. – 143 с.
8. Ле Корбюзье, Ш. Э. Модульор / Ш. Э. Ле Корбюзье; сокр. пер. с фр. Ж. С. Розенбаума; науч. ред. В. Г. Калиш; вступ. ст. Д. Б. Хазанова. – М.: Стройиздат, 1976. – 237 с.
9. Раушенбах, Б. Система перспективы в изобразительном искусстве / Б. Раушенбах. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
10. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Искусство. – 1933. – № 3.
11. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. П. Чистяков. – М.: Искусство, 1953. – 590 с.
12. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964–1971. – Т. 3. – 672 с.
13. Янушевский, С. К. Техническое рисование / С. К. Янушевский. – М.: Машгиз, 1957. – 73 с.: ил.
14. Itten, J. Design and form: the basic course at the Bauhaus and later / J. Itten. – N. Y.: Van Nostrand Reinhold, 1975. – 136 p.

УДК 82.0

***А. В. Красушкина,
г. Геленджик, РФ***

**МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КАРТЫ КАК ТЕХНОЛОГИЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ
УЧЕБНОЙ ИНФОРМАЦИИ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ**

Визуализация учебной информации является одной из эффективных технологий современного образования, в полной мере отвечая велению времени и требованиям образовательных стандартов. Тем не менее история использования наглядности в педагогике насчитывает не одно тысячелетие, уходя корнями в глубокую античность и получив теоретическое обоснование в работах Франсуа Рабле и других мыслителей XIV–XVI веков. Труды и успешный опыт Я. А. Коменского по использованию принципа наглядности в обучении раз и навсегда сделали чувственное познание окружающего мира основой образования, а последующие ученые, педагоги и психологи, доказали, что эффективность мыслительной и познавательной деятельности учащихся напрямую зависит от свойств дидактических визуальных средств. Работы Л. С. Выготского, П. М. Якобсона, Г. К. Селевко, Г. В. Лаврентьева, Н. Б. Лаврентьевой, А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова, С. Блейка, А. С. Шарова, Н. Е. Эргановой, Н. Н. Нечаева и других исследователей позволили рассматривать визуализацию учебной информации как технологию и систему, базирующуюся на теории использования визуальных способов предъявления знаний, содержащую проработанную классификацию визуально-технических средств передачи информации и описание комплекса психологических приемов развития визуального мышления в процессе обучения.

В данной работе под визуализацией учебной информации мы вслед за Г. В. Лаврентьевым и Н. Б. Лаврентьевой понимаем любые наглядные образы, выступающие на первое место в зависимости от свойств изучаемого объекта: «Это такие элементы, которые присутствуя в той или иной степени в зрительном образе, существенно влияют на восприятие и освоение обучающимися учебной информации. Например: точка, линия, форма, направление, цвет, яркость, контрастность, структура, размер, движение» [5, с. 247]. В современном образовании используются сотни традиционных и инновационных способов дополнить изучаемый материал визуальным образом: иллюстрации, диаграммы, схемы, ментальные или интеллект-карты, коллажи, друдлы, инфографика, виртуальная реальность и

проч., выбираемые педагогом в зависимости от образовательной цели, специфики преподносимого знания или особенностей обучающихся.

С помощью этих и других способов визуализации учебной информации можно решить целый комплекс педагогических задач, от роста интенсивности обучения и активизации учебно-познавательной деятельности до развития мышления и повышения грамотности и культуры, что коррелирует с личностными, метапредметными и предметными результатами освоения ООП по ФГОС ОО. Однако при этом ощущается дефицит методических пособий, теоретически осмысленного практического опыта по использованию современных способов визуализации учебного материала на уроках русского языка и литературы в средней школе.

Познакомившись с работой А. А. Вербицкого и О. Г. Ларионовой «Личностный и компетентностный подходы в образовании. Проблемы интеграции» [1], мы обратили внимание на трактовку авторами понятия визуализации как свертывания мыслительных содержаний в наглядный образ. Исследователи пишут: «Будучи воспринятым, образ может быть развернут и служить опорой адекватных мыслительных и практических действий», что натолкнуло нас на эксперимент по использованию на уроках литературы такого инструмента, как метафорические ассоциативные карты (МАК).

Метафорические ассоциативные карты – небольшие картинки с простыми и понятными изображениями, не имеющими стойких значений и позволяющими любые интерпретации, рождающиеся переживаниями личного опыта реципиента по поводу заданного ему вектора мысли. История МАК известна: впервые «О-карты» (OH Cards) – именно так они назывались тогда – появились в Германии в 1985 году благодаря идее художника Эли Рамана, психотерапевта Джо Шлихтера и издателя Моритца Эгетмаера, который помог воплотить эту идею в жизнь и так успешно «продать» ее, что вскоре МАК превратились в популярную проективную методику, уникальный инструмент, без которого сейчас немыслима работа психологов, психотерапевтов, социальных работников, коучей и педагогов. Десятки примеров работы с МАК из практики содержит книга В. Киршке «Клубника за окном. Ассоциативные карты для коммуникации и творчества», изданная еще в 2010 году [4]. С обзором актуального состояния вопроса использования МАК в образовании можно ознакомиться в статье R. I. Platonova, V. F. Vasyukov, V. V. Vorozhikhin, R. Sh. Akhmadieva, L. A. Donskova, L. Zdanovskaya «Metaphorical cards as innovative educational technology for students' social intelligence developing» [7].

В связи с преобладанием у нынешнего поколения школьников «клипового мышления», а также с общим снижением читательской активности детей, о котором свидетельствуют не только многочисленные исследования, но и профессиональный опыт каждого практикующего учителя, у современного ученика вызывает затруднения понимание художественного текста, его анализ, дети не замечают деталей и не видят связи между частным и общим, затрудняются выражать собственные мысли и ощущения. В особенности все сказанное относится к восприятию поэтического, стихотворного текста, который невозможно воспринимать, не обладая развитым ассоциативным мышлением.

Ассоциация, по Дж. Локку, – это образ, возникающий в сознании человека в ответ на какое-то раздражение и проявляющийся в виде связи отдельных элементов сознания – ощущений, представлений, эмоций и т. д., возникновение которых зависит от субъективного опыта человека, его индивидуальных особенностей. «...Мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем», – писал Л. С. Выготский, словно подчеркивая необходимость формирования и развития ассоциативного мышления на уроках литературы [2, с. 65]. Психолог Н. Н. Нечаев отмечал: «...любая картина <...> является лишь полотном или картоном, на котором имеются так или иначе расположенные цветовые пятна. <...> Однако ее действие на человека определяется не этими пятнами, а теми способами расшифровки этих пятен, которыми владеет человек и которые „превращают“ эти пятна в образ» [6, с. 19]. В полной мере эти слова исследователя психологических основ творчества можно отнести к художественному произведению, к стихотворению, которое в силу

ограниченности кругозора и дефицита знаний у учащегося не может открыть ему все свои смыслы через слово, но способно через понятные ребенку образы и ассоциации помочь родиться этим смыслам. Конечно, с этой целью на уроках литературы традиционно используются иллюстрации, репродукции, фотографии, видео и другие формы наглядного подкрепления текстовой информации, однако, на нашем опыте, взаимодействие с МАК позволяет «запустить» ассоциативное мышление быстрее и сформировать более глубокие и прочные ассоциации.

Представим опыт работы с МАК на обобщающем уроке литературы в 9 классе по теме «Творчество А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова: сходство и различия» (2 часа), целью которого является обобщение сведений учащихся о жизни и творчестве поэтов, понимание детьми сходства и различия в мироощущении двух поэтов. После вводной части урока и беседы о биографии поэтов дети записывают вывод: *«А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов были людьми своего времени: молодые, эмоциональные, воспитанные в лучших традициях русского дворянства. Они получили блестящее образование и с детства впитали любовь к родной стране и культуре, высоко ценили понятия чести и достоинства. Вращаясь в высшем свете, оба поэта привлекали внимание неординарностью, талантом, имели поклонников и завистников. Пушкин и Лермонтов горячо переживали социальную несправедливость современного им общества и внесли большой вклад в будущее изменения».*

Далее организуется работа в малых группах по 3–4 человека, каждой из которых предлагается по два стихотворения поэтов, тематически и идейно связанных между собой. В зависимости от количества учащихся/групп выдаются следующие пары стихотворений:

1. А. С. Пушкин «Я вас любил, любовь еще, быть может...», М.Ю. Лермонтов «Нет, не тебя так пылко я люблю...».
2. А. С. Пушкин «Пророк», М. Ю. Лермонтов «Пророк».
3. А. С. Пушкин «На холмах Грузии», М. Ю. Лермонтов «Парус».
4. А. С. Пушкин «Я помню чудное мгновенье...», М. Ю. Лермонтов «И скучно, и грустно...».
5. А. С. Пушкин «Элегия», М. Ю. Лермонтов «Я жить хочу, хочу печали...».
6. А. С. Пушкин «К Чаадаеву», М. Ю. Лермонтов «Предсказание».

К заданию прилагается рабочий лист со следующими заданиями:

- 1) прочитайте стихотворения, подготовьте их выразительное чтение;
- 2) подберите к каждому стихотворению по 1 метафорической карте, иллюстрирующей тему и настроение стихотворения; мотивируйте свой выбор;
- 3) заполните рабочий лист команды;
- 4) презентуйте результаты работы команды.

Пункт 3 предполагает выполнение заданий по типу «продолжи фразу». Например: «Стихотворение ... написано в ... году, когда в жизни А. С. Пушкина / М. Ю. Лермонтова происходили следующие события...»; «стихотворения посвящены теме (темам)...»; «в стихотворениях присутствуют образы...»; «стихотворения схожи (лексика, синтаксис, художественные средства и т. д.)...»; «стихотворения различаются (отношение к теме, к образам, событиям, лексика, синтаксис, художественные средства и т. д.)...»

Для выполнения задания 2 на отдельной парте учитель раскладывает МАК изображением вверх. Для данной работы мы используем комплект МАК из 50 карт бренда «Лас Играс», производство России, но могут быть использованы любые колоды с цветными изображениями и достаточно разнообразным визуальным рядом.

Современный исследователь А. А. Калауцкая в статье «Проблемы использования метафорических ассоциативных карт в диагностической работе психолога и пути их решения» [3] дала исчерпывающий анализ проблем, связанных с использованием МАК в психологии. В работе с детьми на уроках литературы мы наблюдаем еще несколько: чрезмерное увлечение выбором, игра с картами, соперничество за карты и другие, поэтому перед началом работы

учитель проговаривает правила: 1) к работе с МАК переходим только после выполнения первого задания; 2) выбор карт осуществляется быстро (не более 2 минут); 3) варианты выбора карт обсуждаются только внутри команды; 4) итоговый выбор должен быть принят всеми членами команды. В зависимости от особенностей класса и опыта работы с МАК могут добавляться иные правила.

Работа в командах длится 20 минут. Подведение итогов работы команд проводится путем выступления, в ходе которого дети читают стихотворения, зачитывают формулировки из рабочих листов и кратко презентуют подобранные к стихотворениям МАК, комментируя свой выбор. Карты каждой команды при помощи магнитов размещаются на доске под портретами писателей, таким образом после выступления всех команд на доске оказывается до 6 карт под портретом А. С. Пушкина и до 6 карт – под портретом М. Ю. Лермонтова, которые формируют ассоциативные ряды. В формате беседы дети анализируют эти ряды по цвету («у Лермонтова все мрачное, серое»), по пространству («у Пушкина открытое пространство»), изучают образы («у Пушкина свет, солнце, море», «у Лермонтова туман, лес, темная дорога») и людей («на картах к Пушкину много пар, людей, у Лермонтова везде одинокая фигура», «тут везде человек в неестественном положении, как будто он в подвешенном состоянии») и так далее, после чего записывают вывод в тетрадь: *«В творчестве обоих поэтов значимы темы любви, Родины, природы, предназначения поэта и поэзии. Но если творчество Пушкина невозможно представить без лирики о дружбе, то у Лермонтова сильны мотивы одиночества, скитаний. М. Ю. Лермонтов унаследовал традиции А. С. Пушкина, но мироощущение у него иное, мистическое, трагическое. Так, критик В. Г. Белинский писал: «В лирике Лермонтова кругом вопросы, которые мрачат сердце, леденят душу, в то время как у Пушкина – разгул жизни». Подчеркивая глубокое различие творческого пафоса поэтов, философ Д. С. Мережковский называл Пушкина дневным, а Лермонтова – ночным светилом русской поэзии».*

На уроках литературы и русского языка мы используем и другие варианты работы как непосредственно с готовыми МАК, так и с МАК, изготавливаемыми самими обучающимися. На представленном в докладе уроке обобщения изученного материала по биографии и творчеству великих русских поэтов МАК выступает и как культурное средство, и как способ визуализации достаточно сложного учебного материала, и как средство активизации ассоциативного мышления. Кроме того, работа с поэзией и МАК позволяет выявить уровень знаний и эмоционального интеллекта ученика, узнать, что его волнует, что трогает, и в дальнейшем использовать это для осуществления индивидуального подхода.

ЛИТЕРАТУРА

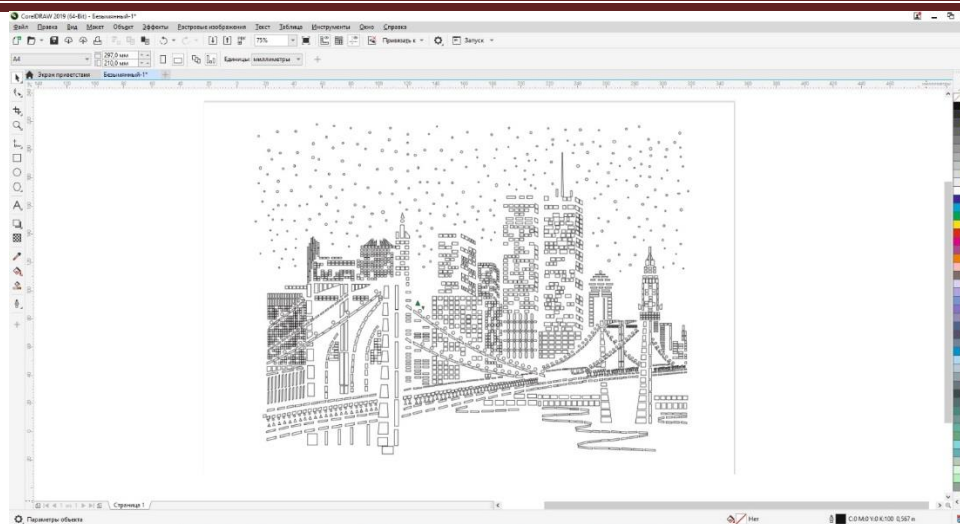
1. Вербицкий, А. А. Личностный и компетентностный подходы в образовании. Проблемы интеграции / А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова. – М: Логос, 2009. – 336 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – СПб., 2021. – 448 с.
3. Калакуцкая, А. А. Проблемы использования метафорических ассоциативных карт в диагностической работе психолога и пути их решения / А. А. Калакуцкая // Психология сегодня: актуальные исследования и перспективы: материалы Всероссийского психологического форума: в 2 т. (Екатеринбург, 28–30 сентября 2022 года). – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2022. – Т. 2. – С. 69–72.
4. Киршке, В. Клубника за окном. Ассоциативные карты для коммуникации и творчества / В. Киршке. – OH Verlag. – 2010. – 240 с.
5. Лаврентьев, Г. В. Инновационные обучающие технологии в профессиональной подготовке специалистов / Г. В. Лаврентьев, Н. Б. Лаврентьева. – Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2002. – 146 с.
6. Нечаев, Н. Н. Очеловечивание творчества: проблемы и перспективы / Н. Н. Нечаев // Вопросы психологии. – 2006. – № 3. – С. 3–26.
7. Metaphorical cards as innovative educational technology for students' social intelligence developing [Электронный ресурс] / Platonova, R. I., Vasyukov, V. F., Vorozhikhin, V. V., Akhmadieva, R. Sh., Donskova, L. A., Zdanovskaya, L. // Cypriot Journal of Educational Science. – 1926–1935. – No. 16 (4). – Режим доступа: <https://doi.org/10.18844/cjes.v16i4.6059>

ДЕКОРИРОВАНИЕ ОКОН ШТОРАМИ В ТЕХНИКЕ ПЕРФОРАЦИИ

Оформление дизайна интерьера служит для создания атмосферы в помещении, где дизайн должен выполнять свою основную функцию – быть функциональным, отвечать духовным и физиологическим потребностям людей. Создание благоприятных условий в помещении включает в себя множество составляющих: цвет, отделочные материалы, мебель, окна, освещение и различные детали интерьера. Анализируя литературные источники исторического наследия по развитию и формированию предметно-пространственной среды, хотелось бы обратиться к знаниям из прошлого, но обновленного путем внедрения современных технологий, что составляет актуальность представляемой работы. Так, при оформлении дизайна интерьера иногда достаточно просто добавить некоторые элементы, чтобы создать особую атмосферу в помещении. В данной работе таким элементом является дизайн окна. Невозможно представить помещение без окон, этот элемент появился с самыми ранними жилыми домами, первые окна датируются 4 тыс. до н. э. Прежде чем принять современный вид, окно прошло долгую историю, от момента, когда в стене создавался проем, использующийся для воздухообмена и естественного освещения, до сложной современной конструкции, способной поддержать любое архитектурное решение [1].

Окна в нашей жизни играют важную роль. Они естественным образом освещают помещения. Защищают от ветра, холода и мороза. Креатив в дизайнерском решении в области окон можно создать за счет их декорирования. Декорирование оконного проема – это изящная деталь дизайна интерьера, которая придает помещению эстетический и завершенный художественный вид. Таким образом, окно стало предметом интереса дизайнеров. До недавнего времени окна во всех вариантах оформления были однообразными – чаще всего просто белыми, «без лица», иногда затемненными. Современный стиль дизайна окон изменил свой вектор: они отличаются настоящим стилем и красотой, отражающей статус дома или здания, становясь основным элементом интерьера, настоящим функционалом и отличаясь оригинальностью решения, продуманного правильно и качественно. Стеклопанель окна в большинстве случаев остается прозрачной, потому что она хорошо пропускает солнечный свет [2].

Так, студенты на практических занятиях по дисциплине «Дизайн интерьера» оформили окна в соответствии с современными тенденциями декорирования оконных проемов. Первым этапом работы было эскизное проектирование, выполненное в графической программе Corel Draw. Данная программа достаточно целесообразна для выполнения графических эскизов. Программа оснащена необходимым инструментарием для создания эскизной композиции. Эффектным решением являются перфорированные рулонные шторы. Они могут быть установлены на пластиковых окнах, закрывая оконный проем или оставляя его открытым. В зависимости от размера окна и оконного проема предлагается рабочий эскиз. В нем четко прорисовывается рисунок, при этом правильно обозначается объем перфорированных прямоугольных, овальных и круглых отверстий на ткани. В процентном соотношении их можно уменьшать или увеличивать по мере необходимости, что впоследствии влияет на освещение помещения. Если увеличивать изображение, то будет больше света, а если уменьшать, то получатся более мелкие лучи света (рис. 1).



Следующий этап – разработка проекта в программе SketchUp, особенностью которого является рендеринг, который создает проекты с очень короткими интервалами и в отличие от других программ имеет высокое качество изображения в режиме предварительного просмотра. Полученная композиция была перенесена на продублированную велюровую ткань и реализована в технике перфорации с помощью лазерной установки (рис. 2).



Таким образом, представленная работа является одним из способов декорирования помещений, отличается оригинальностью художественно-композиционного решения, что имеет практическую значимость. Благодаря уникальному механизму эстетического воздействия перфорированные шторы занимают особое место в дизайне интерьера. Применение техники перфорации при декорировании окон позволяет создать приятную атмосферу и украсить внутреннее пространство помещения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковалева, Т. В. История искусства интерьера / Т. В. Ковалева. – СПб.: СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 224 с.
2. Митина, Н. Дизайн интерьера / Н. Митина. – М.: Альпина Паблишер, 2020. – 302 с.

УДК 76.01

**Ю. В. Кузьмич,
г. Луганск, ЛНР, РФ**

**ПРИНЦИПЫ КОММУНИКАТИВНЫХ ТИПОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ
В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Современный мир стремительно меняется и развивается. Технический прогресс, глобализация мира затрагивают все сферы жизни человека и расширяют горизонт познания информации. Стираются условные границы для изучения нового. Совершенно необязательно в современном мире пересекать границы, чтобы познакомиться с новой культурой, с новым языком, с современными трендами в различных областях.

Цифровая революция 80-х гг. позволила человеку легче и быстрее получать доступ к информационной продукции разного характера, как развлекательной, так и научной (кино, музыка, электронные журналы и библиотеки). Она также позволила человеку создавать продукты интеллектуального творчества самостоятельно. Таким образом, потенциал и развитие коммуникационных цифровых технологий дают человечеству перспективы их использования.

Каждый день человек получает и обрабатывает огромное количество информации. Сюда относится обучение, курсы по направлению, работа. Огромный поток информации проходит через социальные сети или информационные и новостные сайты и приложения. Человека окружает мир визуальных образов, форм и цветов, которые транслируются через рекламу, интернет, кино и телевидение, социальные сети. В сфере графического дизайна – это рекламные баннеры, брендинг товаров и услуг, оформление социальных сетей, дизайн приложений [1; 3].

Человек имеет возможность получать информацию через различные источники. Сюда можно отнести определенные виды каналов получения информации и познания мира человеком – визуальную и вербальную коммуникацию. Большая часть информации, получаемой человеком, проходит непосредственно через визуальный канал восприятия. Более половины информации из внешнего мира поступает путем визуальной коммуникации [4, с. 301–319].

Восприятие информации через символы, косвенно, невербально является важным аспектом жизни человека. Основную часть информации, до 80 %, человек воспринимает через визуальный канал, с помощью зрения [2].

Современные реалии графического дизайна находятся на таком уровне, что каждое предприятие, компания, вуз имеют свое представление среди визуальных коммуникаций в виде отдельных элементов, включающих логотип, фирменные цвета, фирменные шрифты, правила верстки, стилеобразующие элементы, фотостиль. Также активно используются брендированные носители: деловая документация, сайт, сувенирная продукция, интерьер, униформа.

Такое разнообразие и количество информации приводит к визуальному хаосу. *Актуальность темы* исследования заключается в важности становления визуальной культуры и изучения принципов типографических коммуникативных форм в графическом дизайне, использования их на практике.

Как пример присутствия визуальных коммуникаций в жизни человека можно привести различные виды изобразительного искусства: живопись, архитектуру, скульптуру, дизайн и др.

Применение и распространение визуальных коммуникаций в типографике текстов как отдельной нише графического дизайна обусловлено развитием технологий, которые используются для создания, воспроизводства и распространения визуальной информации. Сюда относится, помимо уже привычных для пользователя бумажных носителей, использование типографики текстов в сети Интернет и приложениях (типографика экрана), использование нейросетей в самых различных областях, от графического дизайна до IT и копирайтинга. Переход от одних технологий к другим позволяет легче и быстрее получать и использовать визуальную информацию, а также тиражировать и распространять визуальную продукцию как на экране, так и в полиграфии.

Степень разработанности проблемы: В. Беньямин «Произведение искусства в эпоху механического воспроизводства» (1935), К. И. Песоцкая «Эстетика в цифровую эпоху: вкус и алгоритм» (2022), Г. Г. Почепцов «Теория коммуникации» (2001).

Основополагающим в представленных тезисах является вопрос о принципах коммуникативных типографических форм в графическом дизайне и применении таковых на практике.

Общее понятие визуальной коммуникации предполагает способ передачи информации с помощью простых композиционных форм: точка, линия, пятно, повтор, ритм.

Визуальная коммуникативная типографическая форма в графическом дизайне представляет собой непосредственно текст. С помощью текста как соотношения формы черного и белого дизайнер формирует определенные настроения и ассоциации у зрителя, так как характер выбранного шрифта может отображать и задавать настроение тексту, независимо от его сути и содержания.

Текст как форма в целом может отображать и поддерживать контекст написанного, а именно:

- антиквы (шрифты с засечками) передают впечатление элегантности и утонченности за счет тонких соединительных штрихов и плавных засечек;
- гротески (шрифты без засечек) передают современность и новаторство по двум причинам: появление данного типа гарнитур относительно недавно и широкое использование на любых носителях, от экрана до полиграфии, за счет легкого восприятия;
- прямые шрифты за счет устойчивой формы создают впечатление стабильности;
- строчные буквы для всего текста, независимо от правил орфографии, отображают новаторство дизайна, так как данный прием в типографике используется относительно недавно;
- прописные буквы за счет высоты знака по отношению к другим знакам в гарнитуре передают впечатление мощности, силы;
- простые шрифты передают впечатление простоты и прямолинейности;
- сложные, акцидентные шрифты передают уникальность и добавляют трудность в прочтении текста;
- наклонные шрифты за счет динамичной композиции знака передают впечатление движения и скорости;
- сжатые шрифты за счет более узкого основания знака и коротких межбуквенных пробелов создают впечатление компактности и точности;
- разрядка в шрифте передает расслабленность, несобранность;
- разделенные шрифты передают впечатление фрагментарности и индивидуальности;
- рукописные шрифты создают впечатление единства;
- шрифты с тонкими основными и соединительными штрихами передают утонченность и красоту;
- шрифты начертания Regular и Medium наиболее читабельны для большого количества текста;
- шрифты жирного начертания передают устойчивость и мужественность;

- закругленные шрифты передают мягкость и комфорт.

Важно затронуть и тему сочетания шрифтов. В современной типографике «золотое правило» подборки шрифтовых пар означает допустимость использования в дизайне не более двух разных гарнитур. Но последние тенденции в типографике доказывают, что и здесь есть исключения: использование нескольких совершенно разных гарнитур, пластика букв, формы ар-нуво, большие размеры, пиксель-арт, 3D-типографика.

Отдельные принципы и обособленные тренды типографики текстов приводят к тому, что данное направление становится самостоятельной нишей в графическом дизайне, которое идет по индивидуальной вехе развития. Это привлекает к себе все больше внимания и заставляет следить за прогрессом в данной области. Удачные эксперименты дизайнеров в типографике текстов поднимают данное направление на новый уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / В. Беньямин // Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова: [сайт]. – Режим доступа: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.
2. Карповская, Е. Визуальные коммуникации в графическом дизайне [Электронный ресурс] / Е. Карповская // Международная конференция Российской коммуникативной ассоциации «Коммуникация в изменяющемся мире», сборник материалов. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. – Режим доступа: http://conf.sfu-kras.ru/conf/communication-2012/report?memb_id=4586.
3. Песоцкая, К. Эстетика в цифровую эпоху: вкус и алгоритм / К. Песоцкая // НАУКА. ИСКУССТВО. КУЛЬТУРА. – 2022. – Вып. 3 (35). – С. 25–42.
4. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. – 651 с.
5. Стрельникова, В. Э. Типографика в дизайне [Электронный ресурс] / В. Э. Стрельникова // Молодой ученый. – 2020. – № 51 (341). – С. 54–56. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/341/76635/>

УДК 7.049

***Т. И. Лукьянова,
С. И. Межерецкий,
А. М. Назарова,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ИСКУССТВО КАМУФЛЯЖА

Миллионы лет растительный и животный миры на планете эволюционировали, искусно используя прием мимикрии – свойства живых организмов подражать друг другу, чтобы получить какие-либо преимущества и выжить. В эпоху войн этот принцип лег в основу создания камуфляжа – средства маскировки в разных целях. Развитие камуфляжных техник жизненно важно для военных, однако и искусство не осталось в стороне, активно используя и развивая этот тренд в самых неожиданных ипостасях.

Началом искусства камуфляжа можно считать вышедший в 1909 году фундаментальный труд американского художника Эббота Тайера «Concealing Coloration in Animal Kingdom». В его работе, которая легла в основу теории мимикрии, было приведено детальное изучение каждого цвета в отдельности и в отношении с другими цветами; особенности оттенков и восприятие цветов человеческим глазом; способы маскировки животных существ в естественной среде и уроки эволюции [2].

Впервые камуфляжную расцветку военной формы применили англичане в 1899–1902 годах во время англо-бурской войны. Это новшество в военной практике было связано с тем, что кардинально изменилась тактика военных действий. Если раньше яркая разноцветная форма участников сражений помогала командирам издали оценивать обстановку на поле боя, то в изменившихся условиях успех в боевой ситуации стал напрямую зависеть от скрытности действий.

Камуфляж может не только помочь скрыть, но и отвлечь, рассредоточить внимание, когда это необходимо. Искусство камуфляжа сродни визуальному обману, и кому, как не художникам, лучше прочих понимающим физику воздействия цвета, нужно было стать основоположниками этого обмана.

В 1917 году маринист и иллюстратор Норман Вилкинсон и вортицист Эдвард Уодсворт предложили простое решение проблемы «невидимости»: при помощи раскраски дефрагментировать силуэт судна (рис. 2). Это не делало его невидимым, но делало сложной мишенью для попадания. Для этого был разработан безумный и убийственный для глаза рисунок – dazzle camouflage (рис. 1). Сама идея раскрасить военное судно столь вычурным образом была навеяна вортицизмом – малозаметным авангардистским ответвлением кубизма. Его основатели – основоположник абстракционизма и писатель Уиндем Льюис и его приятель, американский поэт Эзра Паунд [3].



Рис. 1. Камуфляж dazzle

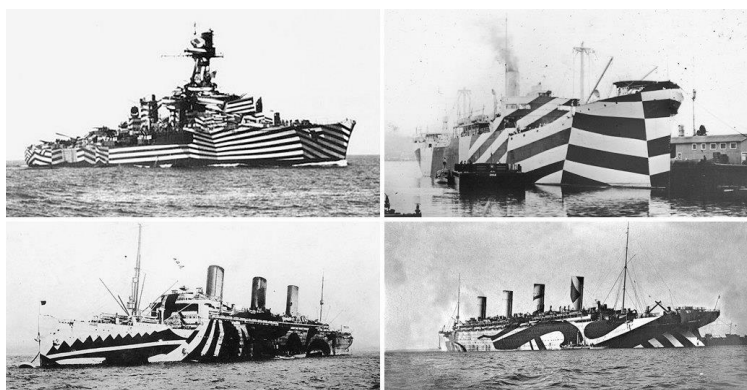


Рис. 2. Суда, камуфлированные dazzle-узором

Использование камуфляжного рисунка на практике активно началось только во время Великой Отечественной войны и применялось и в советских войсках, и в войсках вермахта. Искусство маскировки пригодились не только на поле боя. Во время Великой Отечественной войны советские художники и архитекторы под руководством ведущего советского архитектора Б. М. Иофана проделали титаническую творческую работу по разработке проекта маскировки огромных сооружений, имеющих особое историческое и политическое значение для Страны Советов. Недавно обнародованная информация о том, как «прятали» Московский Кремль и особо значимые шедевры архитектуры и промышленные предприятия от авианалетов фашистов, дает представление о масштабности и уникальности этой грандиозной работы. Все объекты Кремля были перекрашены под жилые кварталы (рис. 3). Сияющие купола соборов и церквей покрывали серой или любой темной краской, кресты снимали (рис. 4). Чтобы ввести в заблуждение противника, все зеленые крыши затемнили, а потом на них рисовали серые полосы, которые имитировали дороги. Эти мероприятия, в частности, позволили сохранить большую часть исторического наследия Москвы [4].



Рис. 3. Эскизы маскировки Московского Кремля



Рис. 4. Эскизы маскировки куполов храмов Московского Кремля

Если во время Второй мировой войны камуфляж не отличался особым разнообразием, хотя и применялся повсеместно, американо-вьетнамская война поставила задачу создания разнообразного камуфляжа с учетом местности проведения боевых действий, погоды, времени суток. Еще одной проблемой было сохранение «невидимости» в движении, при деформации ткани. Прорывом в области создания защитной расцветки было появление на рубеже XX и XXI веков так называемого «цифрового» рисунка, состоящего из «пикселей», аналогично растровому изображению на экране компьютера, который в силу особенностей психофизического восприятия человека позволяет скрыть движение и буквально «растворить» человека на фоне растительности, пустыни или в городских условиях.

Но если армия брала только наиболее практичное из камуфляжных техник, то художников интересовали те возможности, которые давала «камуфляжная тема» для самовыражения и привлечения внимания.

В 1986 году Энди Уорхол создал автопортрет с использованием стандартного для американской армии камуфляжа woodland (менее известного под названием ERDL pattern) (рис. 5). Таким образом он хотел сыграть на контрасте узнаваемой формы (то есть своей внешности) и абстрактной, скрывающей раскраски. Этот автопортрет послужил началом линии модной одежды, выпущенной совместно с дизайнером Стефеном Спроусом и раскрашенной в милитари-паттерны. Так woodland попал в мир высокой моды и стал равным самому понятию «камуфляж», а Уорхол создал новый способ применения этой раскраски, альтернативный милитаристскому.



Рис. 5. Энди Уорхол. Автопортрет. 1986 г.

Благодаря своей практичности стиль «милитари» закрепился в моде на долгие годы и подвергся самым неожиданным трансформациям. В 1994 году англичанином Харди Блечманом был основан бренд Maharishi. Блечман много изучает военную форму разных стран, вдохновляется ее кроем, материалами и структурой и со временем становится одним из главных экспертов мира камуфляжа. Спустя десять лет, в 2004 году, это выльется в монументальный труд – подробную (почти тысяча страниц) энциклопедию камуфляжа «DPM: Disruptive Pattern Material» [1]. С точки зрения Блечмана, военная форма прямо основана на природной мимикрии, монотонном узоре и разнообразии кроя. Его исследование раскрывает большой спектр разнообразных камуфляжных паттернов, прямо отсылающих к их природной основе (рис. 6). Эксперименты с различными паттернами и кроем вылились в несколько модных коллекций одежды. В сочетании с технологичными материалами, например светоотражающим 3M Scotchlite, на выходе получались достаточно эффектные предметы (рис. 7). Таким образом, в начале нового века в одной точке совпали мода, военный мир и живопись.

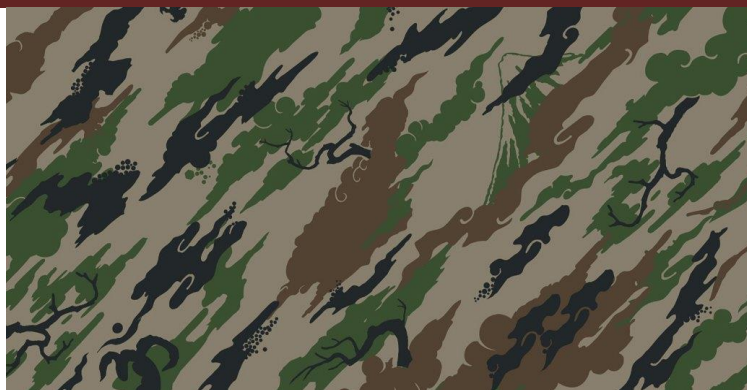


Рис. 6. Принт Bonsai Forest Camo, Maharishi



Рис. 7. Коллекция одежды Maharishi

В отличие от Блечмана, нидерландская художница Desiree Palmen рассматривает искусство камуфляжа в ином аспекте. «Многим людям нравится идея носить одежду, которая делает их невидимыми», – утверждает она и абсолютно права. Все мы хоть раз в жизни мечтали облачиться в одежду, которая бы сделала нас невидимыми. И на то у каждого свои причины: спрятаться от проблем, побыть наедине с самим собой, убежать и скрыться от всего мира.

В серии фоторабот, которую Desiree Palmen назвала «Камуфляж», костюм разукрашивается таким образом, что создается впечатление, что надевший его человек «исчезает» на фоне окружения (рис. 8). Творчество нидерландской художницы требует огромных усилий и внимания к деталям. Она изготавливает хлопчатобумажные костюмы и разукрашивает камуфляж вручную, старательно пытаясь достичь эффекта слияния с окружением. Модель позирует по несколько часов, пытаясь подобрать правильный угол, наклон и место. Затем эта сценка фотографируется. На то, чтобы нарисовать костюм, уходят часы. Сначала госпожа Palmen фотографирует само место, где будет происходить действие,

затем возвращается в студию и тщательно переносит детали на хлопчатобумажный костюм акриловыми красками. Ведь должно быть достигнуто полное соответствие цвета, текстуры, света и оттенка [5].



Рис. 8. Фотоработы из серии «Камуфляж» нидерландской художницы Desiree Palmen

Одним из вызовов нового времени становится взаимодействие людей с искусственным интеллектом (ИИ). Наряду с положительным эффектом, который вносят технологии ИИ в человеческую жизнь, возникают и определенные проблемы. Благодаря постоянно совершенствующимся программам власти и частные компании получают возможность доступа к подробной информации о любом человеке. В частности, камеры со встроенной технологией распознавания лиц на улицах и в общественных местах – одно из проявлений этой реалии. Молодой итальянский бренд Sarable, совмещающий в своей деятельности моду, технологии и социальную повестку, представил коллекцию одежды, которая может обмануть искусственный интеллект и систему распознавания лиц. Стартап заявляет, что его миссией является не только предлагать стильные и высокотехнологичные вещи, но и инициировать обсуждение актуальных проблем, одной из которых является тотальный контроль за частной жизнью граждан. Sarable разработал особый принт, который сбивает с толку искусственный интеллект, и запатентовал его для массового производства. В основе орнамента – специальный алгоритм, и он не теряет своей эффективности, когда становится частью ткани и потом наряда. Бренд выпустил целую коллекцию с этим узором и назвал ее Manifesto Collection – «Коллекция „Манифест”» (рис. 9). Когда перед камерой предстает человек в одежде с таким принтом, система игнорирует его лицо, а вместо этого видит зебр, собак, жирафов и маленьких человечков на материале. Таким образом, наряд просто отвлекает внимание камер на себя, сохраняя анонимность человека [6].



Рис. 9. Модели одежды «Коллекции „Манифест”» итальянского бренда Carable

Искусство мимикрии, лежащее в основе камуфляжа, является одной из движущих сил эволюции, поэтому исследования и поиски в создании идеального камуфляжа продолжаются, открываются все новые области его использования и применения. Искусство камуфляжа несет в себе как утилитарный, так и эстетический и социальный посыл. В военной области проблемами остаются приспособление камуфляжной расцветки к характеру местности, погодным условиям, времени суток, невидимости для тепловизоров, деформации в движении. Для художников и творческих людей работа в области камуфляжа позволяет самовыразиться или, наоборот, защитить свое личное пространство, а также дает возможность привлечь внимание к актуальным социальным проблемам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Blechman, H. DPM: Disruptive Pattern Material / Hardy Blechman, Alex Newman. – DPM Limited, 2004. – 944 p.
2. Thayer, A. H. Concealing coloration in animal kingdom: An exposition of the laws of disguise through color and pattern / A. H. Thayer. – N. Y.: The Macmillan Co., 1909. – 260 p.
3. История отношений художников и камуфляжа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/163285-brief-history-of-camouflage?ysclid=ldsffrw06u150134668>
4. Как «прятали» Кремль и другие значимые постройки Москвы во время Второй мировой войны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://novate.ru/blogs/150920/56001/>
5. Искусство камуфляжа или магия исчезновения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/230209/10715/>
6. Антиутопия уже здесь: создана одежда, обманывающая компьютерное распознавание лиц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://naukatv.ru/news/antiutopiya_uzhe_zdes_sozdana_odezhda_obmanyvayuschaya_kompyuternoe_raspoznavanie_its?ysclid=ldoxg8wrik953143063

ИСКУССТВО ДИЗАЙНА КНИГИ – МОЩНЫЙ РЫЧАГ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Специалист книжного дизайна – субъект проектной культуры, который занимается комплексным, системным формированием художественного, конструктивного образа книги как духовной и материальной ценности. Проектируя издание любого содержания и назначения как средство удовлетворения жизненных потребностей человека любого возраста и профессии, дизайнер влияет на формирование этих потребностей и тем самым включается в процесс воспитания потребителя. Иными словами, дизайнер книги «проектирует» образ современного человека: его культуру, мировоззрение, чувства, вкусы и предпочтения. Сегодня актуальной остается задача переосмысления содержательных и процессуальных сторон книжного дизайна как мощного рычага развития культуры современного общества. Это вызвано также общими процессами гуманизации и демократизации общества, введением современных подходов и стандартов высшего образования.

Однако, учитывая направленность нашего исследования, можно констатировать тот факт, что недостаточно изучены главные системообразующие характеристики феномена «дизайн книги» именно как теоретической основы подготовки будущих специалистов по графическому дизайну. Лишь отдельные работы знатоков книжного искусства прошлых лет (Е. Андреев, А. Беляев, Ю. Герчук, А. Гончаренко, Э. Лисицкий, В. Ляхов, В. Сидоров, В. Фаворский, Ян Чихольд) рассматривали содержание этого понятия только в контексте книжной графики.

Таким образом, целью статьи является раскрытие содержания понятия «искусство дизайна книги» как мощного механизма развития культуры современного общества.

Прежде всего, отметим, что под содержанием книжного дизайна мы понимаем целенаправленный, упорядоченный и систематизированный процесс художественного проектирования комплекса эстетических и функциональных качеств книги, который интегрирует теоретическую и практическую междисциплинарную деятельность с использованием специфических методов, приемов, способов, понятий, категорий, принципов и закономерностей реализации поставленных проектных задач.

На первом этапе дизайнер определяет общественную заинтересованность в той или иной книге – «социальный заказ». Проводит сбор информации о будущем издании, как то:

- содержание и характер текста и иллюстраций;
- его социальная функция и практическое применение;
- информация о лучших образцах аналогичных изданий на книжном рынке;
- данные о возрастной категории, психофизиологических особенностях, уровне образования, профессиональной принадлежности, количественном составе читательской аудитории;
- сведения о возможности полиграфических материалов и производства этого типа книги, рынке сбыта и системе распространения.

На втором этапе проектирования происходит разработка проектного задания, в котором на основе селекции, интеграции, оценки полученных данных предпроектного исследования в виде документа систематизируются конкретные требования: для чего создается и какими качествами должна отличаться эта книга с точки зрения потребителя, производства и книготорговли. Здесь определяются пропорции, формат, гарнитура и кегль шрифта, вес, размер будущего издания, полиграфические материалы (сорт бумаги и печатной краски), способ печатания; комплекс функциональных требований: удобство конструкции; крепления и форма страниц, плетение, размещение аппарата внешней и внутренней ориентации; рекламность издания; характеристика и размещение рубрикаций, текста и иллюстраций

согласно специфике издания. Обосновывается мотивация выдвинутых требований, необходимый уровень качества и темпов работы над книгой. Наряду с этим делаются первые линейные наброски проектного замысла карандашом [2, с. 58].

На третьем этапе проектирования начинается осуществление проектного замысла в материале – формирование конструкции и оформление книжного ансамбля, где специалист интегрирует в своем лице две специальности: художник-конструктор и художник-график. В сфере книжного дизайна этот этап называют проектным предложением. Это самая сложная часть системного проектирования. Именно здесь даются ответы на выдвинутые требования проектного задания, начинают наглядно конкретизироваться и творчески выполняться все параметры издания, от функциональных к эстетическим, с помощью макетирования и книжной графики [1, с. 16–17].

Наряду с процессом макетирования дизайнер занимается творческим поиском стилизации образного и цветового оформления изобразительных (иллюстраций, заставок и т. д.), декоративных и шрифтовых элементов книги, которые индивидуально отражают содержание проектируемого издания. Разработанные элементы книжного оформления должны отличаться новизной художественного языка, особой образной выразительностью и высоким уровнем графического исполнения, после чего они находят свое место в композиции макета, представленного для окончательной оценки и утверждения. Руководствуясь результатами работы по созданию макета книги, на этапе проектного предложения дизайнер составляет соответствующий раздел проектной документации, в котором в письменной форме хронологически фиксирует процесс создания объемно-пространственного образа будущего издания. Здесь специалист должен четко раскрыть ход своих логических операций, творческих поисков и находок, сформулировать сущность примененной в макете специфической художественной речи, объяснить организацию проведения различных художественных действий, на основе чего дать оценку проделанной работы и сделать соответствующие выводы.

На четвертом, заключительном этапе системного проектирования осуществляется создание оригиналов макетных разработок книги, которые затем внедряются в полиграфическое производство. Этот этап является очень ответственным, поскольку от него зависит конечный результат работы. Здесь на основе утвержденного макета воспроизводятся оригиналы страничных разворотов всех элементов книги в том виде, который они будут иметь после печати в тираже. Дизайнер ставит перед собой задачу – повысить коэффициент полезного действия проектируемого издания целесообразным использованием всех типографских и художественно-образных средств и добиться того общественного эффекта, который ожидается от книги в плане духовного влияния и в плане определенного экономического эффекта.

Убедившись в том, что созданные оригиналы полностью готовы к воспроизводству в тираже, дизайнер осуществляет авторский надзор за реализацией проекта в условиях производства. Вступая в тесный контакт со своими коллегами – техническими редакторами, полиграфистами, корректорами, экономистами, он контролирует завершающую стадию материализации книги, следит за качеством ее типографского исполнения, так как от того, насколько уровень воспроизведения книги на заключительном этапе соответствует поставленным в проекте задачам, зависит ее успех в социуме. Свою работу дизайнер завершает контролем напечатанного сигнального экземпляра издания, делает соответствующие выводы и дает оценку проделанной работе. Процесс окончательной реализации проекта и итоги всего проектирования он фиксирует в последнем разделе дизайнерской документации.

Особое место в содержании книжного дизайна занимает дизайнерская самооценка, которая динамично пронизывает весь процесс проектирования: на первом этапе предпроектного исследования осуществляется оценка дизайнером собственных идей, предложений и планов организации проектной работы. Вместе с тем он постоянно должен

выступать на этой стадии в роли аналитика-эксперта относительно предложений и требований заказчика и потребителя. На втором и третьем этапах работы над проектом совмещается самооценка и контрольная экспертная оценка, причем удельный вес последней, незначительный на ранних этапах проектирования, в конце существенно возрастает. На четвертом этапе проводится контрольная оценка результатов всей работы или отдельных законченных ее частей.

Неотъемлемой составляющей содержательной стороны книжного дизайна является коллективная форма творчества. Ведь создание книжной продукции осуществляется интегральным субъектом производства, включающим в себя большое количество специалистов разных профилей: культурологов, социологов, психологов, экономистов, экологов, политологов, физиологов, эргономистов, редакторов, корректоров, материаловедов, полиграфистов и др. Это связано с тем, что такой разносторонний, многоплановый, комплексный объем работы, требующей углубленного изучения специфических особенностей каждой книги, ее типизации, целевого назначения, спроса, распространения и производства, под силу только коллективным формам творчества.

Проведенный анализ научной литературы раскрывает содержание книжного дизайна как мощного механизма развития культуры современного общества, позволяет сделать вывод концептуального характера. Под содержанием книжного дизайна мы понимаем целенаправленное, упорядоченное и систематизированное взаимодействие различных видов творческой деятельности, которые поэтапно разворачиваются в процессе проектирования модели книжной продукции. Дизайн книги – это не только индивидуальная, но и коллективная форма творчества, включающая следующие этапы: 1) предпроектное исследование; 2) разработку проектного задания на основе полученной информации; 3) разработку проектного предложения (конструирование и оформление макета); 4) воплощение проекта в полиграфическое производство. Это всё в совокупности направлено на обоснование целевой идеи книги как системы, выполняющей важнейшие социальные функции, а также на разработку и создание инновационной модели издания, проведение критической оценки контроля и коррекции всей работы и ее этапов.

Перспективы дальнейших исследований в данном направлении заключаются в определении и внедрении ведущих педагогических условий, обеспечивающих эффективность и результативность процесса профессиональной подготовки будущих графических дизайнеров в вузе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каменский, А. Искусство книги и современность / А. Каменский // Искусство книги. – 1989. – № 8. – С. 16–17.
2. Острой, О. С. О художественном оформлении и конструировании книги / О. С. Острой. – М.: Академия, 1990. – 128 с.

УДК 3.33.332

**А. В. Маршев,
г. Москва, РФ**

ВЛИЯНИЕ ФОРМЫ ЛОГОТИПОВ БРЕНДОВ НА ПОТРЕБИТЕЛЕЙ

Актуальность проблемы заключается в том, что бренд – это важный элемент в маркетинге и бизнесе, который помогает установить идентификацию компании и выделиться среди конкурентов. Логотип является визуальным отражением бренда и одним из наиболее важных элементов его визуальной идентификации. В этой статье проведено исследование влияния формы логотипа на узнаваемость бренда и его воздействие на потребителей. Используются методы литературного обзора и эмпирического исследования, чтобы

проанализировать влияние формы логотипа на перцептуальные ассоциации потребителей с брендом.

Форма логотипа может оказать существенное влияние на его узнаваемость и запоминаемость. Согласно исследованию, проведённому Э. М. Таубером, отличительная форма может привлечь внимание целевой аудитории, произвести неизгладимое впечатление и создать визуальное представление о ценностях и индивидуальности бренда, а также может влиять на эмоциональный отклик аудитории и на ее восприятие бренда [2].

Таким образом, логотип может служить визуальной подсказкой, помогающей потребителям быстро узнать и запомнить бренд. Простую характерную форму легче запомнить, чем сложную, что делает ее более эффективной для узнаваемости и запоминаемости бренда. Например, галочка Nike и яблоко Apple – это простые, запоминающиеся формы, которые легко узнаваемы.

Помимо узнаваемости и запоминаемости, форма логотипа также может влиять на эмоциональное восприятие бренда потребителями. Например, острая, угловатая форма может передать ощущение силы и уверенности, а мягкая изогнутая форма – ощущение тепла и доступности. Форма логотипа также способна передавать информацию об индивидуальности и ценностях бренда. Например, округлая, органичная форма может передать чувство ответственности за окружающую среду, а геометрическая, угловатая форма – ощущение современности и инноваций.

Следует принять во внимание, что форма имеет под собой психологический аспект восприятия. Геометрические формы подсознательно воздействуют на человека издавна. Например, квадратные и прямоугольные формы ассоциируются с устойчивостью, надёжностью, постоянностью, уверенностью. Треугольник – сложная фигура, которая имеет разные значения в зависимости от того, как она изображается. Если он отображается на ребре, то это символизирует лидерство, стабильность, а в случае с вершиной – это нерешительность, изменчивость. В свою очередь круг несёт в себе образ духовного равновесия, повторяющийся цикл событий, спокойствие, мягкость. Вызывает ассоциации с Солнцем и Луной – тем, что сопровождает человека ежедневно на протяжении всей жизни. Данное исследование было опубликовано известным психологом Робертом Зайонцем ещё в 1968 году. В этом эксперименте ученый исследовал влияние формы фигуры на восприятие. Это подтвердило теорию, что форма фигуры влияет на наше восприятие подсознательно, без когнитивных признаков [4].

Так, например, фигуру круга в качестве основы для логотипа используют такие бренды, как LG, Firefox, BMW, на основе чего можно сделать вывод, что данные бренды хотят ассоциироваться с повседневной жизнью человека. Стоит отметить, что большинство брендов машин имеют именно круглую форму логотипа. Фигура квадрата представлена в таких брендах, как Givenchy, Microsoft, что говорит об ассоциации с постоянством и уверенностью в завтрашнем дне. Треугольные логотипы используют такие бренды, как Google Drive, Reebok, в основе которых скрывается смысл движения вверх, развития, совершенствования.

Кроме того, форма логотипа всегда отражала актуальные эстетические тенденции. В XX веке развитие дизайна и поиск новых выразительных средств значительно влияли на эстетические качества составляющих среды. Это побудило старые и проверенные бренды адаптироваться ко времени и быть более доступными для понимания новыми поколениями в знаковом диалоге.

Обновление внешнего вида компаний, известное как ребрендинг, отражает их желание выражать себя современным и актуальным способом. Логотипы эволюционируют вместе со стилями дизайна. Символы должны быть простыми и легко читаемыми, но также выразительными и уникальными. Это сложная задача, поскольку простота и понятность уменьшают вариативность. Количество возможных комбинаций символов с ограниченным набором знаков меньше, чем с полным набором знаков. Из-за этого простые и привычные

элементы быстро исчерпываются. Для успешного ребрендинга требуется тщательный подход и глубокий анализ [1].

В качестве сложного для восприятия примера можно привести логотип компании Apple (рис. 1). Первый логотип Apple больше похож на изображение, чем на фирменный знак. Он представлял собой Исаака Ньютона, читающего под деревом, а над ним висело падающее яблоко. Эта эмблема была полна ссылок и таинственных значений, но оказалась слишком усложненной для использования в маркетинге. Она существовала всего один год. Однако в следующем году компания представила уже всем хорошо известный и узнаваемый логотип, который легко использовать для маркетинговых целей.



*Рис. 1. Логотип компании «Apple», созданный Рональдом Уэйном –
третьим основателем компании. 1976 год*

Кроме вышеперечисленных признаков, исследование Wänke показало, что цвета логотипов могут ассоциироваться с разными вкусами и ароматами [3]. Это подчеркивает важность учета цвета при разработке логотипа бренда. Разные цвета вызывают разные эмоции и ассоциации, и важно выбирать цвета, соответствующие желаемому имиджу и индивидуальности бренда. Например, красный цвет часто ассоциируется с энергией, волнением и теплотой, а синий – со спокойствием, доверием и надежностью. Если бренд хочет передать ощущение роскоши, он может выбрать сочетание насыщенных, глубоких цветов, таких как золотой, черный и бордовый. С другой стороны, если бренд хочет передать ощущение веселья и игривости, он может выбрать сочетание ярких веселых цветов, таких как желтый, зеленый и розовый. Маркетологи и дизайнеры должны учитывать эти ассоциации при выборе цветов для логотипа бренда.

Итак, форма и цвета логотипа бренда являются ключевыми элементами в создании восприятия и идентичности бренда. В связи с этим маркетологи и дизайнеры должны тщательно учитывать данные элементы при разработке логотипа, чтобы убедиться, что он эффективно передает желаемый образ и индивидуальность бренда. Хорошо продуманная форма логотипа и цветовая схема могут способствовать узнаваемости и запоминанию бренда и играть важную роль в формировании восприятия бренда потребителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин, К. С. Символика в перспективах развития дизайна среды / К. С. Ильин // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2016. – Т. 3. – С. 42-48.
2. Tauber, E. M. Why consumers like branded goods / E. M. Tauber // Harvard Business Review. – 1972. – № 50 (2). – С. 131-140.
3. Wänke, M. The impact of product-related cues on taste perception: A semantic network approach / M. Wänke // Journal of Consumer Research. – 1991. – № 18 (1). – С. 121-130.
4. Zajonc R. B. Attitudinal effects of mere exposure / R. B. Zajonc // Journal of Personality and Social Psychology. – 1968. – № 92 (2). – Ч. 1.

**ЦВЕТОКОРРЕКЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ,
НЕЙРОГРАФИКА, МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КАРТЫ
КАК ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОБРАЗОВАНИИ**

В настоящее время проблема сохранения и укрепления здоровья детей является актуальной и привлекает особое внимание в обществе. В нашей работе мы освещаем актуальную проблему, существующую в системе образования: потребность в новых, сохраняющих здоровье детей технологиях как в урочной, так и во внеклассной работе в общеобразовательной школе.

В соответствии с запросами общества на данный момент особую значимость приобретают идеи Л. С. Выготского о социальном подходе к пониманию аномальности развития [1]. В последние десятилетия они раскрываются в исследованиях, изучающих социальные детерминанты развития (Д. И. Бойков, Т. Г. Богданова, Е. В. Грибанова, Е. Е. Дмитриева, И. А. Коробейников, Е. А. Медведева, В. Б. Никишина, О. Г. Приходько и др.), что является важным для осознания закономерностей социализации, диагностики, коррекции в системе помощи ребенку [1; 2].

Технологии визуального искусства мы рассматриваем как способы, вовлекающие в действие одновременно когнитивную и личностную, аффективную, коммуникативную и творческую сферы, которые независимо от включения механизмов усвоения ценностей обеспечивают детям эмоциональный комфорт в образовательном процессе и содействуют межличностному взаимодействию ребенка со сверстниками [2, с. 9]. Мы предлагаем следующие технологии:

1. Цветокоррекция ключевых слов на уроках литературы как технология коррекционно-педагогической работы – позволяет сориентировать на художественно-эстетическую логику построения произведения, диалог, стимулирование познания, инициативы личностной самореализации (приложение 1).

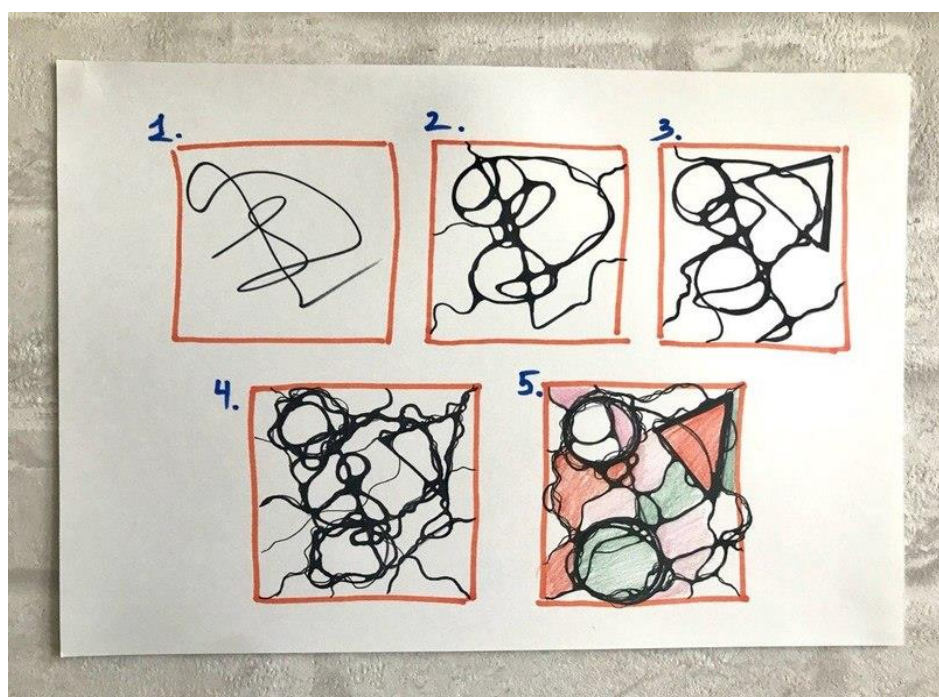
2. Нейрографика – это работа с подсознанием и эффективный способ измерения заинтересованности обучающихся, часть арт-психологии и арт-терапии. Метод придуман художником и психологом Павлом Пискаревым в 2014 году, его принцип работы – сочетание особых психологических подходов и нескольких технологий графического изображения (приложение 2).

3. Метафорические карты – это психологические картинки, на которых изображены люди, события и абстракции, вызывающие у каждого человека свои ассоциации (приложение 3).

Таким образом, технологии визуального искусства способствуют как гармонизации личности детей через развитие способностей самовыражения и самопознания, коррекции психоэмоциональных, психофизиологических процессов ребенка, так и интеграции в коллектив сверстников посредством соприкосновения с искусством. Переплетаясь в едином процессе социализации и социокультурного становления личности, технологии, используемые в образовательном пространстве, создают особые условия для развития личности такого ребенка, «врастания» его в культуру, о необходимости которых говорил Л. С. Выготский [1, с. 317].

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1983. – 5 т. – 368 с.
2. Лебедева, Л. Д. Теоретические основы арт-терапии / Л. Д. Лебедева // Школьный психолог. – 2006. – № 3. – С. 9–11.





УДК 727.012

*А. С. Павленко,
г. Луганск, ЛНР, РФ*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Восприятие окружающего мира человеком основано на зрительных образах и представляет собой познавательный процесс. Зрительное восприятие – это активный, динамичный, творческий процесс, имеющий определенное сходство с процессом интеллектуального познания. Человек постоянно погружен в интенсивный визуальный поток. В современных условиях этот поток очень разнообразен по содержанию, форме, цветовому решению; его задача – максимально воздействовать на человека, привлекая его внимание. Визуальная составляющая процесса познания играет важнейшую роль в жизни и развитии учащихся.

В разные периоды времени научные исследования проводились А. А. Боровковым, В. И. Степановым, Е. Б. Дворкиной, Н. А. Евсиной, Н. С. Придоновой, А. В. Зудиным, Г. Д. Платоновым, В. В. Смирновым, И. Б. Федоровой и др. Однако, несмотря на такое количество исследований, основой всему являются труды В. И. Степанова «Проблемы архитектуры школьных зданий» (Москва, 1983 г.) и В. В. Смирнова «Система и типы учебно-

воспитательных зданий для школьников в структуре крупнейшего (крупного) города» (Ленинград, 1989 г.).

Рассматривая проблемы проектирования школьных зданий в крупнейших городах Российской Федерации (таких как Москва и Ленинград), эти исследования не отражают особенности менее крупных городов страны. Кроме того, они затрагивают исторический период лишь до середины 80-х годов прошлого века, тем самым не учитывая современные тенденции [2; 3].

На сегодняшний день проблема проектирования учебно-воспитательных учреждений все еще изучается, создаются методические пособия по проектированию. Примером таких пособий может служить работа А. В. Миронюка «Средняя общеобразовательная школа на 22 класса». В данном методическом пособии отражены современные тенденции в проектировании школьных зданий с учетом модернизированного функционального наполнения и новых приемов архитектурно-художественного решения, что подтверждено большим количеством иллюстраций. Издание содержит программу-задание на курсовой проект общеобразовательной школы и рекомендации по основным этапам алгоритма проектирования [1].

Так как школа интегрирована в определенную социокультурную среду, задача состоит в том, чтобы в общий контекст визуальной среды гармонично вписать визуальный образ учебного заведения. И нужно учитывать, что современная визуальная среда предельно агрессивна.

Визуальный образ школы, как внешний, так и внутренний, не должен нести в себе агрессии, подавления, уныния, скуки. Это должно быть место, куда приятно войти, в котором атмосфера позитивного психологического состояния была бы отражена в визуальном образе. Детям должно быть приятно там учиться, а учителям – работать. Это, безусловно, включает в себя целый комплекс чисто утилитарных моментов. Все перечисленное необходимо для повышения уровня образования обучаемых и улучшения качества образовательного процесса.

Так, современное учебно-воспитательное учреждение должно включать в себя многофункциональность и четкое зонирование, гибкие пространства, акцент на благоустройстве территории, связь между зонами и благоустройством [4].

На сегодняшний день в проектировании школ, особенно нетиповых, в России произошел прорыв, что связано с изменением не только системы образования, но и отношения застройщиков к социальным проектам. Архитекторы тщательнее продумывают варианты благоустройства с учетом общей концепции. Здание должно представлять собой индивидуальное и свободное общественно-культурное пространство, в котором ребенок хочет находиться, в котором он может гулять, учиться, развиваться, радоваться и играть. Такое пространство, которое ученик будет готов с удовольствием осваивать по своей воле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миронюк, А. В. Средняя общеобразовательная школа на 22 класса: методическое пособие для студентов специальности «Архитектура» / А. В. Миронюк. – Ухта: Ухтинский государственный технический университет, 2007. – 40 с.: ил.
2. Смирнов, В. В. Система и типы учебно-воспитательных зданий для школьников в структуре крупного (крупнейшего) города (исследования и рекомендации на примере Ленинграда): автореф. дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.02 / Смирнов Владимир Владимирович. – Л., 1989. – 46 с.
3. Степанов, В. И. Проблемы архитектуры школьных зданий: дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.02 / Степанов Валентин Иванович. – М., 1983. – 376 с. : ил.
4. Шишкин, А. Современная школа – это социальный хаб, в котором ученики общаются с учителями и друг с другом [Электронный ресурс] / А. Шишкин // Рекламно-информационное приложение к газете «Ведомости». – 2021. – Режим доступа: https://re.vedomosti.ru/architecture_design/columns/2021/09/19/887301-kak-menyayetsya-arhitektura-shkol-v-rossii

ВЛИЯНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ НА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Прежде всего это рассуждение. Рассуждение о будущем нашей жизни с использованием нейросетей и будущем искусства, на которое ИИ непосредственно влияет.

Современное искусство навсегда изменилось после того, как в игру вступили нейросети. Нейронные сети являются хорошим инструментом для создания, не побоюсь этого слова, произведений искусства и дают совершенно новые возможности художникам и дизайнерам. В настоящее время мы можем видеть влияние алгоритмов на многие произведения искусства, от интерьерного дизайна до фотографии. «Нейронная сеть – это метод в искусственном интеллекте, который учит компьютеры обрабатывать данные таким же способом, как и человеческий мозг. Это тип процесса машинного обучения, называемый глубоким обучением, который использует взаимосвязанные узлы или нейроны в слоистой структуре, напоминающей человеческий мозг. Он создает адаптивную систему, с помощью которой компьютеры учатся на своих ошибках и постоянно совершенствуются» [1]. Нейронные сети способны создавать сложные изображения с использованием различных методов.

Один из наиболее популярных подходов известен как генеративные состязательные сети (GAN). В GAN нейронная сеть разделена на две части – генератор и дискриминатор. Генератор создает изображение, а затем дискриминатор сравнивает его с «реальным» изображением. Далее генератор изменяет свои параметры, чтобы попытаться создать более точную картинку, а дискриминатор сравнивает новую версию с «реальной». Этот процесс повторяется до тех пор, пока сеть не сможет создать точную картинку.

Другие подходы к рисованию картинок с помощью нейронных сетей включают «передачу стиля», при которой нейронная сеть используется для переноса стиля с одного изображения на другое, или «нейронное искусство», где нейронная сеть используется для создания совершенно нового изображения. Нейронные сети – это мощные инструменты, которые можно использовать для рисования точных, детализированных и визуально привлекательных изображений. Понимая основы работы нейронных сетей и изучая различные техники, которые можно использовать для рисования картинок, можно создавать впечатляющие произведения искусства, используя только компьютер и нейронную сеть [5].

Сейчас нейросети претендуют на место художников, фотографов и поэтов. Алгоритмы пишут стихи по мотивам картинок, генерируют фотографии в стиле конкретного фотографа, создают картины по тексту и даже пишут музыку. Многих художников удручает сама мысль об этом. Хотя алгоритмы и генерируют свои стихи и картины на примере работ других художников, так же как и человек нарабатывает свой творческий багаж, смотря на шедевры мирового искусства, они не наделены абстрактным мышлением. У них нет души. Но всё же повод для беспокойства есть: гораздо проще и дешевле сгенерировать пару кадров для рекламы за пару минут, чем заказать фотографа, модель и арендовать студию [4]. Также с лёгкостью можно создать дизайн для вебсайта, но это скорее упрощает работу дизайнеру, чем отнимает деньги.

Некий Джейсон Аллен, используя Midjourney, сгенерировал, можно даже сказать, сочинил картину под названием «Театр космической оперы». Интересна она тем, что победила на конкурсе изобразительных искусств. Автору пришлось потратить несколько недель и предпринять более сотни попыток, чтобы получить удовлетворительный результат. Многие художники недовольны. Но найдётся и немало тех, кто считает, что нейросеть лишь инструмент в руках у человека. Подобным образом нейросеть как инструмент удобна в обработке фотографий, в улучшении качества старых видео. Это существенно облегчает работу. Признают ли работы нейросетей искусством и заменят ли они художников? Возможно, художники будут использовать нейросеть как инструмент? Об этом стоит подумать.

Искусством считается «образное осмысление действительности», «процесс и итог выражения внутреннего и внешнего мира». При этом важно создать что-то новое. Способен ли искусственный интеллект осмыслить действительность? Думаю, он способен лишь ответить на запрос. Выходит, что внутренний мир ИИ – это его база данных из десятков тысяч картин и/или стихов и т. д., а внешний мир – это запрос человека. Что забавно: эксперимента ради я поставил задачу нейросети Chatsonic написать статью «Влияние нейросетей на современное искусство». Совершил 5 попыток с похожими запросами. Каждый раз алгоритм выдавал разный текст, но в каждом из них формулировалась одна мысль, которая заключается в следующем: нейронные сети будут помогать художникам в создании сложных изображений. Можно развить несколько теорий, в чём-то конспирологических: 1. Нейросеть скрывает факт того, что рано или поздно заменит художников. 2. Нейросеть руководствуется логикой и фактами, прогнозирует будущее, в котором художники в самом деле будут использовать подобные алгоритмы как инструмент, что сделает их работу проще.

На первых этапах появления компьютеров были высказаны опасения, что компьютерные технологии отнимут деньги у обычных рабочих. Но, в конечном итоге, появилось множество новых профессий, которые создают и обслуживают эти компьютеры. То же самое сейчас говорят и об искусственном интеллекте. Многие уже ищут специалистов, разбирающихся в работе нейросетей, для создания или продвижения собственного бизнеса. С появлением мотыги люди глупее не стали [3]. Возможно, люди, которым нейросети будут упрощать работу, начнут больше времени уделять своим увлечениям и общению.

Творчество всегда было делом человека. Чтобы создать нечто новое, необходимо иметь креативность, абстрактное мышление и сентиментальность. Однако нейросеть обучена учиться на ошибках, как и человек [5]. В конечном итоге, вероятно, будут проводиться отдельные выставки с произведениями нейронных сетей. Художники вряд ли пострадают от сего чуда прогресса. Скорее, даже выиграют, так как нейронная сеть может сделать заготовку для дизайна сайта, графики, подать идею для вдохновения, что непосредственно упрощает и ускоряет работу в несколько раз.

ЛИТЕРАТУРА

1. Amazon Web Services, Inc. и ее дочерние предприятия. Что такое нейронная сеть? [Электронный ресурс] / Amazon Web Services, Inc. и ее дочерние предприятия. 2023. – Режим доступа: <https://aws.amazon.com/ru/what-is/neural-network/>.
2. Levin, I. «Человек» искусства: способен ли искусственный интеллект творить? [Электронный ресурс] / Igor Levin. – 25.09.2017. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/neurodatalab/blog/337624/>.
3. Глайборода, М. Конец или второе дыхание: как нейросети меняют мир изобразительного искусства [Электронный ресурс] / М. Глайборода. – 20.10.2022. – Режим доступа: <https://forklog.com/exclusive/ai/konets-ili-vtoroe-dyhanie-kak-nejroseti-menyayut-mir-izobrazitelnogo-iskusstva>.
4. Пази, М. Изящные речи чистого разума: может ли нейросеть быть художником? [Электронный ресурс] / М. Пази. – 12.07.2021. – Режим доступа: <https://knife.media/neuroart-biology/>.
5. Моссачин. Как нейронные сети рисуют картины [Электронный ресурс] / Моссачин. – 10.07.2015. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/io/blog/262267/>.

УДК 74:372.874

**И. В. Рысич,
г. Ровеньки, ЛНР, РФ**

ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЗМА ПОСРЕДСТВОМ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 6 КЛАССЕ

В школьном курсе изобразительного искусства (согласно рабочей программе 3-го поколения) учащиеся 6 класса изучают жанр пейзажной живописи. Одной из тем уроков изобразительного искусства является создание композиционного живописного пейзажа своей Родины. Реализация новых стандартов предполагает достижение учащимися личностных результатов в сфере патриотического воспитания в процессе собственной художественно-

практической деятельности ученика, который учится чувственно-эмоциональному восприятию эпической и лирической красоты отечественного пейзажа, а также творческому созиданию художественно образа. Дети изучают природу в жизни и на картинах, а также занимаются творческой деятельностью. Патриотическое воспитание – одно из ведущих направлений в современной педагогике. Воспитание в ребенке чувства любви к природе родного города, республики, Родины стало особенно острым вопросом в последнее время. Ввиду последних событий современная Россия нуждается в повышенном уровне патриотизма ее граждан. Этим и обуславливается актуальность данного исследования.

Педагог-новатор В. А. Сухомлинский в своих книгах «Сердце отдаю детям», «100 советов учителю» пишет, что воспитание человека – гражданина и патриота надо начинать в семье с формирования у детей любви к родной природе, родному краю, родному слову, к своим родителям, старшим, к героическим делам наших соотечественников.

Как упоминал русский и советский писатель А. Н. Толстой: «Патриотизм – это не значит только одна любовь к своей Родине. Это гораздо больше... Это – сознание своей неотъемлемости от Родины и неотъемлемое переживание вместе с ней ее счастливых и ее несчастных дней».

Тема военно-патриотического воспитания представлена в трудах П. А. Румянцева, А. В. Суворова, В. А. Корнилова, М. И. Драгомирова.

Однако, несмотря на тщательное рассмотрение проблемы патриотического воспитания подрастающего поколения учёными, имеются недоработки в сфере изобразительного искусства. Более того, учёными недостаточно рассмотрено патриотическое воспитание детей школьного возраста, и поэтому особенно важно углубить знания по этому вопросу.

Сбор, систематизация и анализ информации привели к выводам, что патриотизм как нравственный, политический принцип охватывает довольно сложный комплекс общественного и политического сознания. Это чувства, знания, ценностные ориентации, убеждения, коллективные и индивидуальные установки и поведение. Воспитание патриотизма – одно из самых главных направлений в работе современной общеобразовательной школы, поскольку она не только даёт знания, но и формирует личность ученика как полноценного члена общества с развитым чувством любви к Родине, уважением к своему народу и с осознанием его духовных и нравственных ценностей.

Вследствие влияния зарубежных фильмов и СМИ наблюдается спад образованности, общей культуры и патриотизма населения в целом и детей в частности. Поэтому изучение условий формирования нравственно-патриотического отношения и воспитание чувства собственного достоинства как представителя своего посёлка, города и страны имеют большое значение.

Воспитание патриотизма посредством пейзажной живописи – это целенаправленный процесс педагогического воздействия на личность ребенка с целью обогащения его знаний о Родине, воспитание патриотических чувств, формирование навыков и умений нравственного поведения.

Интерес к родному краю, к своей стране, к народным традициям, к народному быту появляется у детей в процессе ознакомления с жанровой живописью. Для повышения интереса к художественному творчеству необходимо развивать эмоционально-творческое отношение к данному виду деятельности, способствовать радостному ожиданию интересной работы и возможности продемонстрировать свою точку зрения, показать свое «я». Следует совмещать различные виды художественного творчества: рисование с натуры и по представлению, декоративное рисование, традиционные и нетрадиционные виды художественной деятельности [1].

Просмотр репродукций картин русских художников-пейзажистов, экскурсии на тематические выставки в музеи, электронные образовательные ресурсы (видеофильмы, презентации, мультипликационные фильмы), наблюдение за красотой природы родного края, непосредственное изображение природы и архитектуры родного края на уроках

изобразительного искусства – вот основные приёмы, используемые для формирования патриотизма через средства изобразительной деятельности [4].

В форме беседы детей можно познакомить с картинами художников и при детальном рассмотрении изображения побудить учеников поразмышлять о том, что они видят на картине, с каким мастерством она написана, какие выразительные средства использовал живописец для раскрытия идеи, почему художник посвятил картину данной теме [2].

Поскольку дети активно взаимодействуют с окружающей средой во время пребывания на пленэре, получая сильные эмоции от увиденного (например, воробей, прилетевший зимой к кормушке; белка на дереве; порхающие бабочки; летящие хлопья снега и другие явления природы), на всю жизнь запоминают эти впечатления, из которых впоследствии может сформироваться любовь к природе и Родине [4, с. 642].

При ознакомлении учащихся с жанром пейзажа можно отталкиваться от их опыта восприятия природы в зависимости от сезона, его погодных условий, а также времени суток [3].

Поскольку каждый человек, живущий в определённое время и изображающий природу своей местности, является носителем национальной и социальной культуры, его пейзаж становится отражением взглядов, чувств и переживаний живописца как представителя исторического периода [4].

Исходя из природного разнообразия, можно выделить следующие виды пейзажной живописи: первозданный природный пейзаж (лесной пейзаж, горный, морской) – леса, поля, луга, реки, озера, моря (И. И. Левитан «Березовая роща», И. И. Шишкин «Рожь», А. М. Васнецов «Горный пейзаж», А. И. Куинджи «Восход солнца»); сельский пейзаж, отражающий поэзию деревенского быта, его естественную связь с окружающей природой (В. Д. Поленов «Дорога у деревни»); городской пейзаж, изображающий организованную человеком пространственную среду – здания, улицы, проспекты, площади, набережные, парки (В. Д. Поленов «Московский дворик»); исторический пейзаж – изображение местности в определённую эпоху [1].

По своему настроению пейзажи могут иметь лирический, романтический, эпический, драматический и героический характер: лирический пейзаж (обычно небольшой по размеру) экспрессивен по настроению и отражает определенные чувства человека – восхищение, удовольствие, спокойствие, наслаждение красотой природы (А. К. Саврасов «Грачи прилетели»); романтический пейзаж передает бунтарское начало, стремление подняться над обыденным, вызывает яркие, сильные, страстные чувства: буйство ветра, грозовые тучи, клубящиеся облака, тревожные закаты (И. К. Айвазовский «Волна»); эпический пейзаж передает величественные картины природы, полной внутренней силы (А. М. Васнецов «Родина»); драматический – предвещает бурю, грозу, вызывает ощущения тревоги и беспокойства (И. К. Айвазовский «Девятый вал») [2, с. 33–34].

Перечисленные картины русских художников по своему содержанию доступны для понимания школьниками и учат детей видеть прекрасное в окружающем мире, понимать и любить природу родного края. Знакомство с пейзажной живописью достигается через беседы, посещение музея, организацию просмотра и обсуждения выставок на протяжении всего учебного процесса [1].

Патриотическое воспитание учащихся – широкое понятие, включающее в себя как изучение природы и традиций родного края, так и любовь к Родине и готовности её защищать и беречь. Развитие личности средствами изобразительного искусства имеет определенный смысл и свои особенности. Их определяет сочетание понятий «патриотическое» и «восприятие чувства величия и красоты окружающего мира – Родины посредством изобразительного искусства». Это сочетание становится в центре проблемного поля и позволяет охарактеризовать патриотическое воспитание учащихся средствами изобразительного искусства как одно из направлений воспитания школьников. Таким образом, развитие

художественно-творческих способностей детей на занятиях осуществляется в неразрывном единстве с воспитанием духовно-нравственных и патриотических качеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дошкольникам о художниках детской книги: из опыта работы / Н. А. Астафьева, В. Т. Воробьева, Н. П. Воробьева и др.; сост. Т. Н. Доронова. – М.: Просвещение, 1991. – 126 с.: ил.
2. Игнатьев, Е. И. Психология изобразительной деятельности / Е. И. Игнатьев. – М.: Учпедгиз, 1961. – 223 с.
3. Неретина, Т. Н. Проект по нравственно-патриотическому воспитанию «Свой край родной любви и знай» / Т. Н. Неретина // Молодой ученый. – 2015. – № 3 (83). – С. 821–824.
4. Ушинский, К. Д. О наглядности обучения. Избранные педагогические сочинения / К. Д. Ушинский. – М.: Просвещение, 1954. – 2 т.

УДК 77.0:130.2:378

***Л. П. Суворова,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Современные реалии диктуют необходимость наличия у молодежи знаний истории родного края, традиций нашего народа, обращения к вековым корням. Этот факт предъявляет к образовательной и воспитательной работе особые требования. Мы, педагоги, должны проводить свою работу с широким использованием педагогических средств: иллюстративных материалов, художественной литературы, музыкальных произведений, диафильмов, плакатов, слайдов, фотографий, мини-музеев. Фотография как инструмент познания окружающего мира представляет немалый интерес для преподавания на учебных занятиях. Наглядность и визуализация способствуют возрастанию качества подаваемой информации и восприятию её на уроках, развитию воображения и участвуют во многих коммуникативных процессах.

Принцип наглядности был сформирован и обоснован в XVII веке Я. А. Коменским. Ученый систематизировал опыт, накопленный в сфере образования, и создал работу о сути, методах и принципах образования под названием «Великая дидактика». В русской педагогике М. В. Ломоносов одним из первых применял приемы визуализации на лекциях. В XIX веке Н. И. Пирогов выделил наглядность как главный дидактический принцип. В современном мире существует множество исследований, посвященных принципу наглядности, его квалификации, влиянию на развитие образования и воспитания подрастающего поколения, как зарубежных, так и отечественных педагогов и психологов. Таким примером может служить исследование А. В. Ярошевской, преподавателя цикловой комиссии «Гуманитарные дисциплины» отделения изобразительного искусства ЛГАКИ им. М. Матусовского. В своей статье «Визуализация как средство анализа художественного образа» она пишет: «Для студентов-художников особое значение приобретает так называемая визуализация художественного образа, т. е. способность совместить обобщенные представления о художественном образе и индивидуальные образные ассоциации... Визуализация в той или иной форме присуща всем людям, больше всего ею занимаются люди творческих профессий, так как мысленная визуализация является начальной стадией любого творческого труда» [4, с. 100].

Профессиональный уровень образовательной и воспитательной работы педагога предполагает грамотное использование источников педагогического мастерства. Известно, что 89 % информации человек получает через визуализацию. В педагогике существует большое количество видов наглядности. Одним из основных средств использования принципа наглядности является фотографическое изображение. В этих условиях, я считаю, необходимо максимально активизировать социальную функцию фотоизображения и тем самым усилить

воспитательный потенциал снимка. Для этой цели предлагаю использовать визуальное восприятие информации посредством фотографии.

Смысл фотографического снимка главным образом формируется у зрителя в процессе восприятия. Любая фотография, воспринимаемая человеком, вызывает реакции, которые проецируются из его внутренней картины реальности, определяя то, как люди придают значение тому, что видят. Следовательно, данная техника не связана с определенным типом фотографии. Она сосредоточена на менее осязаемой границе между фотографией и зрителем (или автором), «области», в пределах которой каждый человек формирует собственную, уникальную реакцию на увиденное [2, с. 37].

Поэтому эффективным средством воспитания учащейся молодежи является формирование у нее визуальной культуры. «Визуальная культура – это частная область понятия „культура“, развивающая способности восприятия визуальных образов, умение их анализировать, интерпретировать, оценивать, сопоставлять, представлять, создавать на этой основе индивидуальные художественные образы» [3, с. 113]. Визуальная культура сегодня охватывает такие объекты культуры, как кино, телевидение, фотография, концептуальное искусство, public art, рисунок, живопись, театр, видео-арт, реклама, рекламные ролики, дизайн, web-дизайн и т. д.

Фотография связана как с визуальным, так и с чувственным восприятием мира, и это отражается в известном высказывании: «Мы живём, пока видим и чувствуем». В настоящее время, как никогда ранее, фотография позволяет делать и то, и другое: наше чувственное восприятие мира достаточно быстро воплощается в фотографических образах.

Если рассматривать фотографию применительно к студенческой молодежи, то следует отметить, что она через визуальные образы помогает им познавать окружающий мир, развивает наблюдательность, приучает логически мыслить и осознавать увиденное. Фотографический снимок как язык визуальной информации расширяет возможности восприятия окружающего мира. Фотографируя и изучая фотографию, учащаяся молодежь переносит в зрительные образы свой внутренний мир, мироощущение и, естественно, уровень сознания и познавательного интереса.

Снимок активизирует творческие процессы, поскольку стимулирует образное мышление. В нем присутствуют все признаки творчества: поиск, насыщение, озарение, проверка. Он участвует в передаче информации внутри общества, и от того, какого снимок качества и направленности, зависит в том числе воспитание подрастающего поколения.

Чаще всего фотоизображение обращается к массовому зрителю и несёт заряд эмоций. Оно функционирует в журнальном, газетном, телевизионном, интернет-исполнении и вбирает в свою изобразительно-выразительную структуру особенности всех средств СМИ. В этих сферах фотография обладает огромными возможностями в формировании вкуса, воспитании эстетической и художественной культуры личности – таким образом, она влияет на художественное развитие личности.

Фотография как средство массовой коммуникации способствует расширению объёма и качества информации, устанавливает более широкий контакт с действительностью. Всё это позволяет индивидууму качественно улучшать и переосмысливать своё понимание мира, а также самому создавать художественную культуру.

Фотография имеет особое свойство – «эффект присутствия». С ее помощью человек за день может побывать в разных эпохах и отдалённых уголках Земли, виртуально встретиться с интересными людьми, стать свидетелем важных политических событий, посетить выставку, музей в любой точке мира и т. д. Таким образом, фотография через визуальные образы оказывает влияние на восприятие информации. Она как никакое другое средство позволяет запечатлеть самые потаённые уголки природы и, таким образом, приносит радость всем, кто её создаёт, и всем, кто посещает фотовыставки или читает иллюстрированные издания.

В своей книге «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейм писал, что каждый акт визуального восприятия представляет собой активное изучение объекта, его визуальную

оценку, отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, их анализ и организацию в целостный визуальный образ. Зрительное восприятие – активный, динамический процесс [1, с. 57].

Изучив определенный объем информации о фотографическом искусстве, а также, организуя и участвуя в проведении фотографических проектов, считаю, что существует пассивное и активное восприятие информации через художественную фотографию.

К пассивному относятся: тематические фестивали и фотовыставки, каталоги этих выставок, фотоальбомы, наглядные пособия и агитация, реклама и др. С расширением сети Интернет студент имеет возможность не только просматривать виртуальные экспозиции фотовыставок различного уровня (Международные фотосалоны (FIAP), Федерального, республиканского и регионального значения), но и поучаствовать в обсуждении фотографий.

Перенос экспозиций и фотовыставок в виртуальное пространство - еще одно решение задачи воспитания студенческой молодежи. Виртуализация подразумевает организацию в сети Интернет общедоступного ресурса, зайдя на который, пользователь получает возможность ознакомления с виртуальными копиями реальных музейных экспонатов, которые представлены в виде оцифрованного фотографического материала. Такой музей доступен из любой точки мира и работает 24 часа в сутки. Вопрос актуален для любого музея мира, но особенно для музеев истории и культуры города, в котором живет студент. Это благоприятно влияет на процесс воспитания молодежи в духе любви к «малой Родине» и гордости за свой край.

Активное восприятие информации через художественную фотографию – это когда студенческая молодежь сама прикасается к фотоискусству, будучи его активным участником. Таким примером могут быть фотографические фестивали и конкурсы с участием студентов.

Дистанционное обучение в период пандемии показало, что использование фотографического изображения играет огромную роль и усвоении студентами большого объема учебного материала. При этом осуществляется переход от пассивного восприятия информации к активному, осознанному овладению знаниями. В этот период преподаватели находились в поиске новых форм, методов и средств обучения, а также специфических приемов их использования в учебном процессе. Поэтому фотография, как инструмент познания, представляет немалый интерес для преподавания в целях образования и воспитания студенческой молодежи в современных условиях. Наглядность и визуализация способствуют качеству подаваемой информации и восприятию её как на занятиях, так и во внеаудиторное время. Фотография в контексте виртуальной социальной коммуникации должна быть направлена на заинтересованность студентов в обучении, получении новых знаний и применение их на практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 384 с.
2. Вайзер, Д. Техники ФотоТерапии. Исследование секретов личных фотографий и семейных фотоальбомов / Д. Вейзер; пер. с англ. Ю. Морозовой и др. – М.: Генезис, 2017. – 419 с.
3. Даниэль, С. М. Искусство видеть / С. М. Даниэль. – М.: Амфора, 2006. – 206 с.
4. Социально-гуманитарные дисциплины в творческом вузе: мировоззренческий аспект преподавания: материалы Международной научно-практической конференции (Луганск, 11–12 февраля 2010 г.). – Луганск: Изд-во ЛГИКИ, 2010. – 196 с.

«ИСПОЛЬЗОВАТЬ НЕ ПО НАЗНАЧЕНИЮ»: О РАЗМЫВАНИИ ГРАНИЦ МЕЖДУ ВИДОВЫМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ ОБЪЕКТОВ

Методология дизайна урбосреды основывается на переходе приоритетов от функционально-прагматического к эмоционально-коммуникативному и эстетически-художественному. Городская среда как «носитель имиджевых и социальных функций» представлена у М. В. Пучкова, как «катализатор социального взаимодействия» – у Е. С. Палей [4]. В более ранних работах, а именно в «Функции, форме и образе в архитектуре» (1986), ставшей классикой, А. В. Иконников пишет: «Форма объекта задает способ его существования, форма является объектом передачи информации о способе использования архитектурного объекта» [2, с. 12]. Опираясь на высказывание Т. В. Чапли: «Язык архитектуры складывается из разного рода знаков, формы которых могут различаться, а значения допускают интерпретации, зависящие от воспринимающего их индивида, времени его существования и установок восприятия» [5, с. 102], попробуем разобраться, насколько подвижной стала иконниковская норма в отношении формы как передатчика информации о способе использования объекта.

Скрытые аффордансы – так называются возможности объекта, позволяющие человеку взаимодействовать с ним неочевидным образом. Термин впервые появился у психолога Джеймса Дж. Гибсона в его работе «Экологический подход к зрительному восприятию» [1]. Гибсон ссылаясь на работы гештальт-психологов Курта Коффки и Курта Левина, согласно которым вещи, исходя из того, каким образом они выглядят, указывают человеку на сферу их применения, иначе – приобретают смысл, транслируемый на пользователя этих вещей. Левин называл это валентностями. Гибсон отмечал также относительность, подвижность, пластичность аффордансов. Один человек может распорядиться предметом так, другой – иначе (имеется в виду не по прямому назначению), сообразно степени своего воображения, смекалки. Для Гибсона главное – каким образом человек намеревается воспользоваться предметом, исходя из каких соображений. Психолог полагал, что способность человека улавливать аффордансы вещей – неотъемлемая часть социализации.

Спустя десятилетие теоретик в области дизайна Дональд Норман дал термину новую жизнь, задействовав его в своем труде «Дизайн привычных вещей» [3], в котором акцентировал внимание на приписываемых, эксплицитных свойствах предметов, а не на буквально заложенных, имплицитных. Согласно версии Д. Нормана, аффордансы как некие возможности – это не качества предметов, а, скорее, отношения между предметом и человеком, который использует этот предмет так, как считает нужным. Нормановские аффордансы, в отличие от гибсоновских, стали широко употребляться, выйдя за пределы теории дизайна. Мы же планируем задействовать нормановский термин «аффордансы» и в философии урбанизма.

Начиная со второй половины XX века заметна тенденция к размыванию границ между видовыми характеристиками объектов, классическая морфология искусств перестает отвечать канону, начинает вмещать в себя новые гибридные формы синтеза искусств. Вспомним того же «Комедианта» (2019) Маурицио Каттелана. Авторы, используя разные техники, придумывая новые, соединяя их в одном произведении, тем самым разнообразят жанровую специфику своих объектов, их работы перестают относиться строго к тому или иному конкретному виду искусства. Это же верно и в отношении пользователей: зритель тем более не может идентифицировать произведение. В большей степени это касается архитектурных и скульптурных объектов, того, что непосредственно взаимодействует с пространством, при

этом и те, и другие как частично утрачивают свои характеристики, так и приобретают, принимая на себя черты друг друга. И те, и другие, например, уже в равной степени связаны с организацией пространства, т. е. могут рассматриваться как архитектурные формы. И, наоборот, архитектура превращается в своего рода инсталляции, т. е. становится подобной скульптуре. Образуется такая «сумеречная зона», внутри которой нет четких критериев жанрового разделения. Розалинд Краусс называла это «областью расширенного поля», когда художественная практика может использовать любые средства для своего самовыражения.

Привычный для нас памятник, стоящий на высоком постаменте, уже не воспринимается нами как скульптурная композиция. С ним уже нельзя взаимодействовать напрямую. Возле него можно только назначить встречу. В то время как современные памятники и объекты городской скульптуры открыты для интеракции. Они уже не отдалены от человека постаментом, а, напротив, максимально приближены к нему – нет постаментов, размеры памятника идентичны человеческому росту, а главное, сама композиция памятника или скульптурной группы позволяет человеку взаимодействовать с ними так, как он считает нужным. Во всех городах – от крупных до самых маленьких – появилось огромное количество памятников, уже традиционно изображающих сидящую на скамейке знаменитость. Таким образом скамейка, а не изображенная в таком виде знаменитость стала доминантой, центром притяжения. На эту скамейку можно поставить сумку, можно присесть отдохнуть, можно сделать селфи, а ребенок и вовсе может использовать ее и саму фигуру как объект для лазанья, как если бы это была конструкция на игровой площадке.

Ушла и сакральная составляющая монументов. Ты можешь не только посидеть рядом с «великим» человеком и сфотографироваться с ним, но и дотронуться до изображенной фигуры. И не только. Большинство из таких скульптур становятся объектом фетишизации, и это еще одна новая, ранее не свойственная им функция. Почти все они «натерты до блеска» в том или ином месте – у кого пальцы, у кого – кончик ботинка или набалдашник трости. Одними из первых таких примеров можно считать «Пограничника с собакой» на станции «Площадь Революции» московского метрополитена, в Санкт-Петербурге – атлантов Эрмитажа, Петра I работы Михаила Шемякина у Комендантского дома Петропавловской крепости, бравого солдата Швейка на Балканской площади в Купчино, Остапа Бендера на Итальянской улице и др. Но потереть нос последним («на удачу», «на счастье» и т. д.) и возложить цветы к памятнику – далеко не одно и то же, точнее – разнонаправленные действия: первое – для себя, второе – дань уважения другому.

То, что архитектурные/скульптурные композиции вышли за пределы своего функционала, начав выполнять функции, к которым ранее не имели никакого отношения, позволяет говорить о релевантности концепции аффордансов и о новых видах коммуникации между объектом и пользователем. А вот изучение характера этой коммуникации – уже за социальными антропологами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон; пер. с англ. Т. М. Сокольской – М.: КоЛибри, 1988. – 464 с.
2. Иконников, А. В. Функция, форма и образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
3. Норман, Д. Дизайн привычных вещей / Д. Норман; пер. с англ. А. Семиной. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. – 384 с.
4. Палей, Е. С. Площадь в современном университетском кампусе Европы [Электронный ресурс] / Е. С. Палей // Региональные архитектурно-художественные школы. – 2018. – № 1. – С. 48–52. – Режим доступа: https://nsuada.ru/files/reg_arh_hud_shkoly/RAAS-2018-01.pdf
5. Чапля, Т. В. Язык архитектурных форм / Т. В. Чапля // Идеи и идеалы. – 2016. – № 3(29), т. 2. – С. 96–102.

ОСОБЕННОСТИ ВОЗДЕЙСТВИЯ И ПРОБЛЕМЫ ЦВЕТОВОЙ ГАРМОНИИ В ДИЗАЙНЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Актуальность исследуемой темы обусловлена обширным использованием детской литературы для обучения и развития ребенка. Кроме того, для преподнесения материала необходимо правильно уметь его оформить, в частности, особую роль в этом играет цвет. Тема цветовой гаммы в иллюстрации для детской литературы весьма актуальна и требует более широкого разбора, что поможет в будущем лучше усвоить цветовые сочетания и влияние их в литературе для детей.

Объект исследования – процесс цветового воздействия в дизайне иллюстраций художественной литературы для детей дошкольного возраста, *предмет* – детская художественная литература.

Целью данной статьи является изучение теории цветовой гармонии, целостности и восприятия цвета, их влияния на психику; выявление особых воздействий цвета и их значения.

При проведении исследования применялись такие методы, как анализ литературных источников, исследовательских современного дизайна иллюстраций для детей.

Детские издания имеют значительные отличия. Для создания данной литературы стоит учитывать применение определенных правил, таких как возрастная группа, характер произведения, цветовое решение, стиль верстки, шрифты [5, с. 3].

Благодаря иллюстрации восприятие книги становится значительно проще и понятнее читателю. Детям дошкольного возраста необходимо воспринимать книгу как помощь для изучения чего-либо. Иллюстрация является основным помощником, так как дети в таком возрасте тяжело воспринимают текст. При чтении ребенку необходимо сделать перерыв, отвлечь свое внимание на изображения. Познавательный процесс в таком случае станет намного интереснее и доступнее для детского восприятия, ведь воображение у дошкольников слабо развито [3, с. 3].

Перед тем как создать задуманную иллюстрацию, необходимо ознакомиться с теорией цвета. Цветовая гармония в дизайне – согласованность цветов между собой, равновесие и созвучие. Закономерность служит главным признаком гармонии. Предполагается, что благодаря гармонии мы воспринимаем упорядоченное сочетание цветов как эстетически положительную цельность. Из этой предпосылки и вытекают все попытки сформулировать законы цветовой гармонии на основе чередования равновесия, подобия, положения в цветовом круге. Бывает так, что цветовые сочетания, построенные по всем правилам, оцениваются зрителем как негармоничные.

Цветовая гармония не может существовать без цветового круга, так как она основана на его концепции. Согласно теории цвета, гармоничные цветовые сочетания получаются из двух любых цветов, расположенных друг против друга на цветовом круге, любых трех цветов, равномерно распределенных по цветовому кругу и образующих треугольник, или любых четырех цветов, образующих прямоугольник. Гармоничные сочетания цветов называются цветовыми схемами. Цветовые схемы остаются гармоничными вне зависимости от угла поворота.

Создателем круга являлся Йоханнес Иттен, швейцарский художник и известный теоретик дизайна, написавший книгу «Искусство цвета» [1], где разобрал основы цветовой гармонии и описал принципы работы с данной таблицей.

По схеме Иттена мы можем знать, что в нее включено 12 максимально насыщенных цветов, полученных из трех центральных, называемых еще первичными, – это красный, синий и желтый. Поочередным смешением мы можем получить вторичные оттенки – оранжевый,

фиолетовый и зеленый. Далее производится еще одно смешение, в результате чего получаются шесть третичных цветов.

Можно выделить еще один принцип – принцип классической триады, который представляет собой выбор одного основного и подбора к нему двух разных, но гармоничных дополнительных тонов. При этом один цвет доминирует и акцентирует с двумя другими. Такая композиция выглядит более оживленной. Для образования комбинации в данном сочетании используется равносторонний треугольник. Три цвета по разным его углам образуют сбалансированную гамму.

Аналоговая триада являет собой сочетание от 2 до 5 цветов, которые находятся рядом друг с другом на цветовом круге. Примером могут служить сочетания приглушенных цветов: желто-оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, сине-зеленый.

Цвет является мощным инструментом для передачи настроения в иллюстрации. Подбор цветовой палитры можно отталкивать от стиля, в котором будет исполнена конкретная иллюстрация. Дети всегда интересуются яркими цветами, часто они могут менять свои предпочтения в цвете [4, с. 3].

И все же, если хорошо подумать, почему в детских книгах часто используют более приглушенные и мягкие цвета взамен ярким и контрастным, то можно предположить, что, как ранее было сказано, детям дошкольного возраста еще тяжело осваивать текст. Текст в детской литературе небольшой, поэтому ребенок прерывается для того, чтобы рассмотреть изображение и отдохнуть. Если мы будем использовать чистые насыщенные цвета в иллюстрации рядом с текстом, то во время чтения это может мешать и нагружать глаза ребенка, отвлекать его от текста. Некоторые цвета могут также раздражать глаз во время чтения. Основная цель дошкольной детской литературы – это обучение ребенка [6, с. 3], поэтому необходимо, чтобы детский глаз мог воспринимать текст без лишних раздражителей, а после чтения рассматривать не менее интересные и спокойные иллюстрации.

Дети с рождения не способны различать цвета, кроме оттенков черного и белого. Они начинают различать цвета во время взросления, поэтому изначально детские игрушки, книги, вещи имеют чаще всего ограниченную цветовую гамму. Для детей дошкольного возраста можно использовать иллюстрации в технике реализма, упрощенных форм, в акварельной или масляной [2, с. 3].

Мягкость и зернистость хорошо сказываются на психике и зрении детей. Данная техника создает более спокойный тон в иллюстрации. Цвета можно использовать по принципу классической триады. Цветовой реализм также должен присутствовать. Как мы говорили ранее, литература для дошкольников направлена на обучение, и если в книге речь идет о животных или о природе, то цветовая палитра должна соответствовать описанию данного животного, цветка и др.

В итоге мы пришли к следующим выводам:

1. Ознакомившись с цветовой гармонией, мы смогли лучше понять принцип сочетания и подбора цветовой гаммы. Также был рассмотрен схема цветового круга Йоханнеса Иттена.
2. Были выявлены подходящие цветовые решения в детской литературе, влияние цвета на психику ребенка.

Результаты работы имеют немалое влияние на развитие научной основы по теории использования и влияния цвета в детских книгах. Однако исследование не может дать исчерпывающую информацию по выбранной теме. Необходимо продолжить изучение этой темы для лучшего понимания психологического влияния цвета, возможностей использования цветовых сочетаний в соответствии с различными принципами и правилами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иттен, Й. Искусство цвета: учебное пособие / Й. Иттен; пер. с нем. Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 138 с.
2. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Высшая школа, 1984. – 286 с.

3. Михайлов, С. М. Основы дизайна: учебное пособие для вузов / С. М. Михайлов, Л. М. Кулеева; под ред. С. М. Михайлова. – М.: Союз дизайнеров России, 2002. – 277 с.
4. Полуянов, Ю. А. Методы изучения детского рисунка. Сообщение III. Анализ цвета / Ю. А. Полуянов // Новые исследования в психологии. – 1981. – № 2. – С. 53–60.
5. Роль книги в развитии ребенка / Л. Д. Шеховцова, И. В. Прокофьева, Е. А. Молчанова, Р. И. Маркова // Образование и воспитание. – 2018. – № 1 (16). – С. 3–6.
6. Роль книги и чтения в жизни детей / Э. Н. Романова, О. А. Данилова, М. Л. Ведерникова, М. Н. Чернышева // Педагогическое мастерство: материалы V Международной научной конференции (г. Москва, ноябрь 2014 г.). – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 187–190.

УДК 655.3

***В. Н. Топильский,
г. Москва, РФ***

ТЕХНОЛОГИИ ПЕЧАТИ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ В 2020-Х ГОДАХ В РОССИИ

Печать – это один из наиболее важных инструментов в полиграфии, который позволяет создавать красочные, высококачественные и выразительные издания. В связи с развитием технологий и ростом требований к качеству печатных изданий современные технологии печати постоянно улучшаются и развиваются.

Одной из актуальных проблем в сфере печати является необходимость в повышении качества и количества печатных изданий, а также уменьшение конечной стоимости продукции для потребителя вследствие сокращения импорта из других стран. Также возникает проблема выбора подходящей технологии печати, которая отвечала бы всем требованиям заказчика. За последние годы в области печатных технологий произошел значительный прогресс, постоянно появляются инновации для повышения качества и эффективности печатной продукции. Для того чтобы не отставать от времени, дизайнерам и специалистам отрасли крайне важно быть в курсе последних достижений в области печатных технологий [1]. В этой статье проведено исследование различных технологий печати полиграфической продукции. Использованы методы литературного обзора и эмпирического исследования, чтобы проанализировать текущее состояние рынка в данной области.

Флексографская печать – это актуальная технология печати, которая использует гибкие фотополимерные пластины для переноса краски на поверхность печатной продукции. Этот метод часто используется для печати на гибких материалах, таких как пластиковые пленки, бумага и картон. Данный вид печати является быстрым и экономически эффективным и также позволяет выполнить нанесение на полиграфическую продукцию с высоким уровнем детализации и точности цветопередачи. Фотополимерные пластины, используемые во флексографской печати, изготавливаются путем воздействия света на фотополимерный материал через позитивную пленку, в результате чего фотополимер затвердевает и создает рельеф, соответствующий печатаемому изображению. Затем на фотополимерные пластины наносятся чернила, которые далее переносятся на поверхность изделия путем прижатия пластины к изделию.

Таким образом, флексографская печать является универсальным и экономически эффективным методом печати на различных субстратах, включая пластик, бумагу и ткань. Она широко используется в упаковочной промышленности для печати на таких изделиях, как пакеты, коробки и этикетки. Данный метод позволяет печатать большие объемы с высокой скоростью. Экономическая эффективность данной печати связана с тем, что печатные формы, используемые при флексографской печати, изготавливаются из прочного и многоцветного материала, что помогает снизить стоимость печати в долгосрочной перспективе [4].



Рис. 1. Флексографская печать

(<https://www.resourcelabel.com/wp-content/uploads/2022/02/RLG-flexo-vs-digital-image-2.jpg>)

Шелкография (трафаретная печать) – это актуальная технология печати, которая предполагает использование трафарета для переноса краски на поверхность печатной продукции. Этот метод часто используется для печати на самых разных материалах, включая ткань, бумагу и пластик. Трафарет создается путем нанесения специальной пленки на сетчатый экран, соответствующий изображению, которое должно быть напечатано. Затем на трафарет наносятся чернила, которые переносятся на поверхность изделия путем прижатия трафарета к изделию. Этот метод является экономически эффективной технологией печати, обеспечивающей высококачественные отпечатки с высоким уровнем детализации и точности цветопередачи. Шелкография часто используется для печати футболок, сумок и других изделий, требующих большой площади сплошного цвета.

Из этого можно сделать вывод, что шелкография является надежным и хорошо зарекомендовавшим себя методом печати. Способность данного метода производить высококачественную печать с четкими линиями и точным контролем нанесения краски делает его популярным выбором для печати футболок, плакатов и других изделий. Это идеальный вариант для дизайнеров, типографий и предприятий, желающих получить печать, долговечную и доступную по цене.



Рис. 2. Пример печати шелкографией на поверхность из картона
(https://files.giftoffer.ru/pageimages/imprints/sh/sh_01.jpg)

Для того чтобы полностью реализовать преимущества этих новых технологий, важно понимать тонкости процесса печати – от понимания управления цветом до выбора правильного печатного оборудования.

Одна из ключевых проблем в технологии печати – обеспечение согласованности и точности цветопередачи. Управление цветом – важнейший аспект печати, поскольку он может

существенно повлиять на конечный результат печатной продукции. Данный аспект включает в себя управление вводом, обработкой и выводом цвета в процессе печати для обеспечения соответствия цветов конечного продукта оригинальному дизайну. Это требует глубокого понимания науки о цвете, а также использования специализированного программного и аппаратного обеспечения для управления цветом.

Наконец, важно учитывать воздействие печати на окружающую среду. Печатная индустрия исторически ассоциируется с негативным воздействием на окружающую среду, но это представление постепенно меняется благодаря появлению экологически чистых технологий печати [2; 3]. Важно учитывать экологические соображения при печати, и существует несколько методов, разработанных для смягчения воздействия печати на окружающую среду. Например, использование переработанных материалов, таких как бумага и чернила, может значительно уменьшить углеродный след от печати. Кроме того, в полиграфической промышленности используется энергоэффективное печатное оборудование, которое потребляет меньше электроэнергии, тем самым сокращая выбросы парниковых газов. Применяя эти экологически чистые технологии, дизайнеры и специалисты по печати могут внести свой вклад в более устойчивое будущее, создавая при этом высококачественную печатную продукцию, отвечающую требованиям клиентов.

В заключение следует отметить, что технологии печати в полиграфической продукции имеют огромное значение для развития индустрии и предлагают множество возможностей для профессиональных дизайнеров. Использование современных методов и технологий позволяет создавать высококачественные печатные изделия с уникальными дизайнерскими решениями и эффективно выполнять задачи различной сложности. В дальнейшем будет важным совершенствовать технологии печати и внедрять их в процессы производства, чтобы удовлетворять все высокие требования рынка и создавать качественные полиграфические продукты для потребителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.; под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
2. Жарова, М. Д. Экологические аспекты в полиграфии / М. Д. Жарова, Ю. Д. Тоцакова // Полиграфия: технология, оборудование, материалы; материалы IX научно-практической конференции с международным участием (Омск, 15–16 мая 2018 года) / Минобрнауки России, ОмГТУ; [редкол.: С. Н. Литунцов (науч. ред.), И. А. Сысуев (отв. ред.), В. М. Вдовин]. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2018. – С. 74–76.
3. Панкина, М. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия [Электронный ресурс] / М. В. Панкина, С. В. Захарова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9670>.
4. Flexo vs. digital printing: Which technology is better for your brand's labels? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.resourcelabel.com/resources/flexo-vs-digital-printing-for-labels>.

УДК 77.0:378.147

***А. Й. Черкасова,
г. Луганск, ЛНР, РФ***

ПРАКТИКА РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ И МЕТОДИКА ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

В наше время увлечение фотографией в той или иной степени настолько велико, что его можно назвать одним из самых популярных видов искусств. Отсюда и интерес молодёжи к этой специальности. В современном мире визуальный контент люди воспринимают намного проще и лучше, чем другие виды коммуникации творца со зрителем. Перед фотографом стоит задача быстро и качественно донести информацию к потребителю, и при этом на помощь приходит такой жанр, как репортажная фотография.

Фоторепортажи с качественными снимками неизменно привлекают внимание. Визуальное восприятие имеет ключевое значение для большинства людей. Хорошие качественные снимки оптимально отражают атмосферу события, детали, настроение, чтобы мы в полной мере ощутили атмосферу определённого промежутка времени вместе с его героями. Если зритель улыбается, глядя на кадры счастливых людей, а видя трагические снимки – искренне скорбит, значит, фоторепортаж удался. Добиться такой передачи информации с помощью изображения и есть основная цель репортажной фотографии.

Как и любому языку, фотографическому репортажному необходимо учиться, только с первого взгляда все кажется простым и ясным. Взял камеру, пришёл, увидел, несколько раз нажал на кнопку, снял – и все, шедевры готовы. К сожалению, такое наивное представление о репортёрской съёмке в наше время распространено и свойственно не только простым обывателям, но даже тем, кому приходится иметь дело с репортажной фотографией в силу профессии. Любой язык использует слова, фразы, предложения. Для фотографа-репортёра изобразительный материал – люди и живая реальность, которую он видит через видоискатель и может перенести на фотографию лишь с помощью форм, линий, светотени, цвета и других изобразительных средств.

Говоря о профессиональном репортаже, замечу, что любое событие развивается и меняется каждое последующее мгновение, и фотограф выбирает и останавливает в этой череде именно те, которые, на его взгляд, наиболее полно и выразительно передают суть происходящего. Несмотря на точность воспроизведения камерой подлинных фактов, авторство снимков может быть достаточно просто установлено по почерку фотографа. Даже одно и то же событие два разных репортёра, стоя рядом друг с другом, все равно снимут по-разному.

Главная задача преподавателя – научить ученика наблюдать, замечать и фиксировать ключевые моменты репортажа. Особенности репортажной съёмки таковы:

- ☐ ограниченное время съёмки;
- ☐ быстрая смена событий;
- ☐ необходимость чётко отображать происходящее, стараясь запечатлеть всех участников мероприятия;
- ☐ делать снимки с разных планов, отслеживая хронологию события.

Выбирать удачные ракурсы, прислушиваться к своей интуиции, стараться передать атмосферу происходящего, настроение посредством фото – вот те навыки, без которых фотографу не удастся осуществить качественную репортажную съёмку. Фотограф только фиксирует реальность, практически её не режиссируя. Главная задача фотографа – отразить действительность.

Впрочем, это не означает, что репортажная съёмка лишена авторского видения и должна быть полностью объективна. Этого невозможно добиться по одной простой причине: фотограф рассказывает историю зрителю, используя специфические выразительные средства фотографии. Любое из них, например, выбор точки съёмки, уже делает снимок субъективным.

Традиционно репортаж разделяется на два вида: событийный и тематический. Самое важное их различие в том, что в первом случае речь идёт о фотосообщении с какого-то события. Это может быть праздник, спортивное мероприятие и др. Именно снимки этого вида репортажа мы чаще всего видим в газетах и журналах. В тематическом репортаже речь идёт о повседневной жизни, из которой фотограф выхватывает интересные моменты, показывает незаметные для простого человека ситуации, закономерности в поведении людей, демонстрирует игру цвета и света. Этот вид репортажа ещё называют стрит-фотографией, так как фотограф обычно ищет сюжеты в общественных местах. Исходя из этого мы можем определить, какими качествами должен обладать фотограф:

- ☐ творческие способности, богатая фантазия, пространственное воображение;
- ☐ знание и понимание экспозиции;
- ☐ навыки работы с освещением;

- ☐ умение выбирать правильный ракурс, точку съёмки;
- ☐ работа с фокусом;
- ☐ владение понятием композиции и грамотным ее применением;
- ☐ умение быстро принимать решения, подстраиваться под обстановку.

Задача педагога – помочь ученику получить и актуализировать знания, превратив их в навыки.

В силу упрощения технологии производства фотографии в обществе формируется представление о простоте фотографической деятельности. Многим кажется, что залогом создания хорошей фотографии являются не знания, навыки и опыт, а качество фотооборудования. С подобным осознанием ребёнок приходит на обучение и сталкивается с тем, что фотография намного сложнее и многограннее, чем ему ранее казалось.

Преподавателю не стоит начинать обучение со сложных терминов и невыполнимых задач. Репортажная фотография специфический и непростой предмет для изучения, так как требует большого количества практики и серьёзной теоретической подготовки. Педагогу стоит начать знакомить ученика с примерами работ известных фоторепортёров, чтобы он представлял, на что ему опираться во время своей первой съёмки. Репортаж предполагает коммуникацию с большим количеством людей, и это могут быть некомфортные для обучающегося условия, он может растеряться, застесняться и в результате не выполнить поставленные задачи. После изучения теоретической части следует поставить задачу снять небольшое мероприятие с комфортными условиями, например, школьный утренник. Это будут условия, знакомые для человека, и ему будет проще сконцентрироваться на задачах, которые поставил педагог. Обязательно после отснятого репортажа следует вместе с учеником разобрать ошибки и способы их устранения, чтобы при следующей съёмке он их не повторял, а выполнял новые задачи. В такой методике следует выстраивать задачи от простых к более сложным. Первые съёмки могут быть (желательно) срежиссированы и менее динамичны. Когда ученик справляется с этими условиями, можно начинать переходить к более сложным событиям, например, соревнованиям в любом виде спорта, конференции и др.

Технологическая простота создания фотоизображения сегодня, с одной стороны, делает фотографию популярной, массовой и доступной, способствует повышению технического качества изображений, а с другой – приводит к серьёзному падению эстетических качеств и ценности подавляющего большинства фоторабот. Предельное упрощение технологии привело к ситуации, когда человеку, который берет в руки любое фотоустройство, оно кажется настолько элементарным, что просто не вызывает необходимости получения каких-либо дополнительных знаний и информации для его использования.

Сюда же можно отнести и проблему «фотографического шума». Фотографий сегодня настолько много, что становится крайне сложно отыскать по-настоящему хорошие работы, которые побуждали бы учащихся к занятию фотографией, а если такие и находятся – велика вероятность того, что они останутся без внимания в силу информационной перегрузки. Попробуйте вспомнить, какие фотографии вы «лайкали» в любой социальной сети три дня назад?

Подобная ситуация сильно обесценивает фотографию. Когда фотографии настолько много, может показаться, что просто не имеет смысла ею заниматься. Зачем делать художественные снимки, если по запросу в любую поисковую систему их можно найти в неограниченном количестве? Безусловно, любой, кто занимается фотографией, скажет, что процесс съёмки крайне увлекательное и непростое занятие. Однако для неподготовленного человека очевидными являются две истины: фотографии много и фотография – это просто.

Итак, фоторепортаж по-прежнему остаётся одним из наиболее востребованных жанров фотографии. Фоторепортёр – одна из самых интересных и динамичных специальностей в области фотоискусства. Это подтверждается тем, что в лучших своих образцах репортажная фотография не только протоколирует и показывает жизнь без прикрас, но и создаёт

собственный художественный образ, который в дальнейшем может жить совершенно самостоятельно.

Задача педагога, который занимается обучением фотографов и фоторепортёров, не только помочь сформировать у учащихся навыки и умения обращения с фотокамерой, но и привить им уважение к своему труду, усвоить этику общения, основанную на моральных нормах современного общества, и выработать чуткое отношение к происходящим вокруг событиям. Все эти факторы совокупно могут обеспечить высокие профессиональные качества будущего фоторепортёра.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абызова Инга Эдуардовна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Анохина Алёна Ивановна, преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Бакулин Алексей Викторович, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Баранова Екатерина Валерьевна, магистрант кафедры станковой живописи группы МП-ИЖ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Левченко Дмитрий Александрович**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Басаев Анатолий Николаевич, магистрант 1 курса направления подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Цой Ирина Николаевна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Беловол Анастасия Викторовна, студентка группы ИФ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Анохина Алёна Ивановна**, преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Бобрышев Сергей Николаевич, кандидат технических наук, коммерческий директор ООО «НПП „ПараТайп”», преподаватель ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Бурова Вероника Игоревна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Федорович Леонид Александрович**, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», заслуженный художник России (г. Москва, РФ)

Ветчинников Руслан Сергеевич, студент группы ИД-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Губин Иван Николаевич**, заведующий кафедрой дизайна среды ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Воеводина Лариса Петровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Волошина Ольга Васильевна, преподаватель ГБПОУ «Донецкий художественный колледж» (г. Донецк, ДНР, РФ)

Головкова Любовь Петровна, магистрант 1 курса направления подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Цой Ирина Николаевна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Губин Иван Николаевич, заведующий кафедрой дизайна среды ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Дейниченко Александра Викторовна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Дробот Елена Александровна, аспирант 3 курса кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Елисеева Наталья Витальевна, магистрант 1 курса группы НК-221м направления подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование» (профиль подготовки «Начальная кинограмотность»), Институт педагогики и психологии образования, ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – **Николаева Екатерина Александровна**, доктор культурологии, профессор, Институт педагогики и психологии образования, ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (г. Москва, РФ)

Жазыкбаева Даяна Канатовна, студентка 4 курса группы Диз-2019-1,3 факультета искусства и спорта Таразского университета имени М. Х. Дулати (г. Тараз, Республика Казахстан);

научный руководитель – **Кудабаева Айгуль Калдыбековна**, кандидат технических наук, ассоциированный профессор, доцент кафедры «Дизайн и индустрия моды» факультета искусства и спорта Таразского университета имени М. Х. Дулати (г. Тараз, Республика Казахстан)

Инжиевский Захар Владимирович, студент III курса направления подготовки «Теория и история искусств» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Цой Ирина Николаевна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Козырева Любовь Константиновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Корнилова Ирина Игоревна, преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Коробкова Ангелина Александровна, магистрант ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – **Панга Елена Владимировна**, преподаватель ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Котилевский Дмитрий Алексеевич, преподаватель ЦК художественного фотографирования отделения изобразительного искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Кочнева Марина Сергеевна, магистрант 1 курса направления подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Цой Ирина Николаевна**, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Крамаренко Полина Александровна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Красушкина Анна Викторовна, кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы МАОУ Средняя общеобразовательная школа № 12 имени Маршала Жукова муниципального образования, город-курорт Геленджик (г. Геленджик, РФ, РФ)

Крылова Наталья Федоровна, кандидат филологических наук, доцент, лектор программы «Кросс-культурный менеджмент» ФГБОУ ВО «Государственный университет управления» (г. Москва, РФ)

Кудабаева Айгуль Калдыбековна, кандидат технических наук, ассоциированный профессор, доцент кафедры «Дизайн и индустрия моды» факультета искусства и спорта Таразского университета имени М. Х. Дулати (г. Тараз, Республика Казахстан)

Кузьмич Юлия Владимировна, преподаватель кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Лукьянова Татьяна Игоревна, старший преподаватель кафедры дизайна среды ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», член Союза архитекторов Украины (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Луткова Оксана Анатольевна, учитель-методист, преподаватель высшей категории, заведующая художественным отделением ГУ ДО ЛНР «Перевальская детская школа искусств» (г. Перевальск, ЛНР, РФ)

Лю Ян, аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – **Назаров Юрий Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Любимцева Анастасия Алексеевна, магистрант 2 курса группы МАГ-ТУ-121 направления подготовки 29.04.03 «Технология полиграфического и упаковочного

производства» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – *Козырева Любовь Константиновна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Мала Татьяна Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Маршев Артем Викторович, магистрант 1 курса группы МАГ-Д-722 направления подготовки 54.04.01 «Дизайн» (магистерская программа «Брендинг и дизайн-мышление») ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – *Денисов Денис Александрович*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Межеричкий Сергей Иванович, старший преподаватель кафедры промышленно-гражданского строительства и архитектуры Института строительства, архитектуры и жилищно-коммунального хозяйства ГОУ ВО «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Милосердова Наталия Павловна, магистрант 2 курса группы МАГТУ-121 направления подготовки «Технологии полиграфического и упаковочного производства» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – *Бокова Елена Сергеевна*, доктор технических наук, профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Морозова Анна Валериевна, старший преподаватель, лектор программы «Кросс-культурный менеджмент» ФГБОУ ВО «Государственный университет управления» (г. Москва, РФ)

Москалюк Валентина Михайловна, доктор философских наук, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Муртазалиева Аминат Султановна, магистрант ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – *Пушкарев Александр Георгиевич*, кандидат технических наук, профессор, заведующий кафедрой графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Нагаева Лаура Руслановна, магистрант направления подготовки «Технология полиграфического и упаковочного производства (Упаковка и полиграфия. Проектирование. Дизайн. Технологии. Производство)» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – *Панга Елена Владимировна*, кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Назаров Юрий Владимирович, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Назарова Анна Михайловна, старший преподаватель кафедры промышленно-гражданского строительства и архитектуры Института строительства, архитектуры и жилищно-коммунального хозяйства ГОУ ВО «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Несмачная Юлия Николаевна, старший преподаватель кафедры психолого-педагогического и естественнонаучного образования Ставропольского филиала ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет» (г. Ставрополь, РФ)

Николаева Екатерина Александровна, доктор культурологии, профессор, Институт педагогики и психологии образования, ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (г. Москва, РФ)

Новикова Александра Константиновна, студентка группы СКИ-3 направления подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Шатилов Вадим Вадимович**, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Павленко Алёна Сергеевна, студентка группы ИД-4 направления подготовки «Дизайн среды» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Лукьянова Татьяна Игоревна**, старший преподаватель кафедры дизайна среды ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», член Союза архитекторов Украины (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Панга Елена Владимировна, кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Попов Илья Максимович, студент группы ИФ-2 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Гончарук Надежда Петровна**, доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Прокопец Светлана Евгеньевна, аспирант 1 курса кафедры культурологии, преподаватель кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Пушкарев Александр Георгиевич, кандидат технических наук, профессор, заведующий кафедрой графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Рысич Ирина Владимировна, преподаватель кафедры художественного образования ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Салькова Ольга Николаевна, преподаватель кафедры рекламы и дизайна НАН ЧОУ ВО «Академия маркетинга и социально-информационных технологий – ИМСИТ» (г. Краснодар, РФ)

Сержантова Ирина Александровна, заслуженный художник ЛНР, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Суворова Людмила Пархомовна, преподаватель ЦК художественного фотографирования отделения изобразительного искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Талалова Лариса Николаевна, доктор педагогических наук, доцент, лектор программы «Кросс-культурный менеджмент» ФГБОУ ВО «Государственный университет управления» (г. Москва, РФ)

Толобова Елена Олеговна, доцент кафедры дизайна и моды УО «Витебский государственный технологический университет» (г. Витебск, Республика Беларусь)

Толок Юлия Станиславовна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Топильский Вадим Николаевич, магистрант 1 курса группы МАГ-Д-722 направления подготовки 54.04.01 «Дизайн» (магистерская программа «Брендинг и дизайн-мышление») ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – **Козырева Любовь Константиновна**, руководитель магистерской программы «Брендинг и дизайн-мышление», кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Ушакова Дарья Валериевна, магистрант кафедры графического дизайна группы МП-ИГД-1 ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ);

научный руководитель – **Мала Татьяна Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Черкасова Анастасия Йоргусовна, преподаватель ЦК художественного фотографирования отделения изобразительного искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Шатилов Вадим Вадимович, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР, РФ)

Шивлякова Анастасия Евгеньевна, магистрант 2 курса группы МАГ-ТУ-121 направления подготовки 29.04.03 «Технология полиграфического и упаковочного производства» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ);

научный руководитель – **Козырева Любовь Константиновна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, РФ)

Научное издание

ТЕХНОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ

**МАТЕРИАЛЫ
II ОТКРЫТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

21 февраля 2023 г.

Ответственные за выпуск:
В. И. Войнова, Н. В. Колотовкина

Технический редактор – Н. В. Колотовкина
Компьютерный макет – П. А. Кошелева

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

Подп. к печати 15.03.2023. Формат 60х84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 9,2.
Тираж 200 экз. Заказ № 451

Издательство
ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. 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.