

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 14.78

И. А. КРЕБЕЛЬ
В. Ю. СУХАЧЕВ
Ю. В. ВАТОЛИНА

Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского

Санкт-Петербургский
государственный университет

«ДИАЛОГ» КАК «СКАНДАЛ»

Статья представляет собой попытку использовать концепцию «диалога» М. М. Бахтина в качестве аналитической техники исследования феномена встречи «Я» и «другого». «Диалог» берется в его предельности как «диалог-скандал», в данности которого общение с «другим-чужим» обращается в «ловушку» для Я, «катастрофу» интерсубъективности, и в то же время в чистую манифестацию Я.

Ключевые слова: диалог, М. Бахтин, Я-другой, топология, темпоральность, самосознание.

Исследование выполнено в рамках гранта Министерства образования и науки РФ, программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение 14.В37.21.0526 от 01.09.2012.

Сегодня понятие «диалога» М. М. Бахтина получило широкое распространение и часто используется в философии, современных гуманитарных науках: «диалог» как метод критики текста, «диалог» как способ интерперсональной, межкультурной коммуникации, и т.д. и т.п. При этом «диалог» трактуется как нечто сугубо позитивное, созидающее, хотя стоит отметить, что подобное истолкование отсылает лишь к одной из ипостасей феноменальности «диалога». Дело в том, что «диалог» может выступать и в таких жестких, неприятных формах, как, напри-

мер, «скандал». Так, для самого М. М. Бахтина, вся «сюжетно-композиционная структура романов Достоевского» определяется «острыми диалогическими синкрозами, исключительными и провоцирующими сюжетными ситуациями, кризисами и переломами, моральным экспериментированием, катастрофами и скандалами...» [1, с. 176]. И если мы стремимся понять саму сущность «диалога», то понять его без «диалога-скандала» просто невозможно, ибо «диалог-скандал» по сути и есть предельное «исполнение полноты» [entelecheia] «диалога».

Итак, если попытаться эксплицировать условия возможности «диалогизма» Бахтина, то вполне очевидно, что исходной диспозицией является принципиальное утверждение «множественности равноправных сознаний с их мирами», включая мир и сознание авторского Я, сосуществование множества неслияных, равноправных голосов, воплощающих различающиеся опыты сознания, которые укоренены в различающихся «мирах». У каждого из этих миров свой онтологический ландшафт с особым типом событий, особыми «обитателями», со специфическими горизонтами и «кругозорами», — «миры» «различны», и потому между ними — расстояния, дистанции. И такая топологичность неизбежно драматизирует «внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека», порождая двойников и симулятивные измерения, создавая странные и зачастую болезненные экзистенциальные, семиотические и т.д. «мезальяны». Топологическая сложность несет в себе сложные формы перспективизма, высвечивающие характерность связывания «миров» в размерности «диалога»: с одной стороны, значимой оказывается проявленность «мира» в той или иной перспективе, закрепленной за определенным участником; с другой — сами участники претерпевают серьезные преобразования в ситуации взаимодействия, преобразования, которые могут стать для них и их «миров» катастрофическими. Так, черты человека, втянувшегося в диалог, оставаясь содержательно теми же самыми, переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное значение, причем эта инаковость способна просто упразднить здесь-бытие Я, так как процедура переноса «вещей» из одной перспективы видения в другую вызывает их преобразования, подобные трансформациям в проективной геометрии: «вещи» обретают совершенно иное звучание, значимость, оказываясь в иной системе координат.

Это касается и «слова», языка: «Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом...» [1, с. 75], — пишет Бахтин. Иными словами, происходит своего рода инверсия: «внутренняя диалогическая установка» оказывается необходимым условием для выхода к «чужому», установления связи с ним; в то же время «мое» «слово» «не сливаются с ним [словом «другого». — И. К., В. С. и др.], не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, то есть сохраняет полностью его самостоятельность как слова», сохранив «дистанцию при напряженной смысловой связи» [1, с. 75]. Но эта дистантность всегда несет в себе привкус трагизма: всегда есть расстояния, дистанции, непроходимые для Я, дистанции, не допускающие сближения, близости. Это и есть «план имманенции», где и конституируются диалогические «миры». Но «говорить о плане имманенции», — как пишут Ж. Делез и Ф. Гваттари, — становится возможно лишь тогда, когда имманентность не имманентна более ничему, кроме себя. Подобный план, возможно, представляет собой радикальный эмпиранизм — в нем не представлен никакой текущий опыт, имманентный некоторому субъекту и индивидуализирующийся в том, что принадлежит некоторому «я». В нем представлены одни лишь события, то есть возможные миры как концепты, и Другие как выражения возможных миров или концептуальные персонажи. Событие не соотносит опыт с трансцендентным субъектом = Я, а, напротив, само соотносится с имманентным парящим полетом над бессубъектным полем; Другой не сообщает другому «я» трансцен-

дентность, но возвращает всякое другое «я» в имманентность облетаемого поля» [2, с. 64–65]. Или, если говорить о диалоге, о его плане имманенции, то понятно, что этот план подразумевает и настаивает на «стояния на своем месте», но сами места оказываются в динамичной, многомерной и интенсивной сопряженности.

Вместе с тем в отношении топологии диалога все же следует внести некоторые коррекции. Конечно, каждый из Я-участников втягивает в диалог свое *chora*, которое можно понять как «безотносительное место Я», и в сцепленности, в связанности «хор» выявляются топосы как соседствующие самым разнообразным образом (*eros*, *agon*, *polemos*, безразличие). Но в этих модусах взаимодействия с «другим-чужим» возможно и вторжение, и наложение, и проекции в «мою» «хору», что может привести к усложнению топологических разверток, которое проявляется и в эрозии, в распаде, в разрыве «хор», в их аннигиляции, — в «скандале» диалога.

«Различие без тождества» (Ф. де Соссюр) диалогического поля требует «от-личия», «раз-личия» Я-участников, и именно в этой отменности каждый из них обретает значимость и ценность, задаваемую конкретной диспозицией диалога, — диспозицией, всегда охваченной синхронией, которая и учреждает событие как скрепа, которая стягивает сущие и их миры.

Следуя Бахтину, сознание героев Достоевского — сознание разомкнутое присутствием в нем «другого» с его «кругозором», видением, и, что наиболее важно, — с его голосом. Вместе с тем «другой» появляется на границе, ее порождая и превращая в своего рода конститутив самосознания. Эта граница становится вполне ощутимой тогда, когда, например, герои мысленно воссоздают речь «других» и их суждения о них и событиях, опровергают эти воображаемые суждения, иронизируют над ними и т.д., поэтому внутренний диалог с «другим» есть процесс непрерывного становления их сознания и самосознания как о-пределения, о-граничивания Я. В диалоге разворачивается со всей своей силой трагическое напряженнейшее стремление удержать самого себя в тот миг, когда на «я» обрушаются «другие» — «голоса», — они неизбытны, они всегда на границе, и задача состоит в том, чтобы выследить, опознать их именно как «других», не допустить разрушительного вторжения в свой «мир». В противном случае, когда не удается сдержать натиск «другого», Я раскалывается, мультилицируется, теряя свою целостность, связность, — оно просто гибнет, а диалог обращается в «место» катастрофы.

В интенсивности силовых линий топоса диалога люди, страсти, идеи, боги и даже вещи могут безмерно раздуваться, разбухать или безмерно скучоживаться. Этот топос — место речей, обращающихся в неотчетливый шум, рокот; место молчания, разрывающего ландшафт; место безделок речи и жестов, вдруг обращающихся в колоссы; место изящества мысли и отчаяния смерти. Сам диалог становится рамой, обрамлением рисунка сцепления самосознаний и воль. Поэтому часто он может существовать как нечто грубое, жестокое, не вмещающее ни в какую образность. К тому же мысль и бытие, Я и «другой», точно так же как внешняя и внутренняя жизнь, предстают в нем вполне самостоятельными сущностями, которые не только не совпадают, но и вообще имеют мало общего, порождая не только различия, но и мучительный раскол. Дело в том, что чужое Я самим фактом своего бытии,

фактом своей онтичности, которую просто невозможно перевести в хоть немного здравую онтологичность, рвет коммуникативные сети, разрушает конвенции, «правила» общения, — отторгает даже само вопрошение, благодаря которому стало бы возможным хоть сколько-нибудь к нему приблизиться.

Кроме того, стоит учитывать и опасность существования самосознания: в его жизни, динамике отдельные лики, эйдосы способны отслаиваться и жить собственной жизнью. Это — замещение, превращающееся в смещение, в дисквалификацию места Я, в выбивание его с места. В подобных ситуациях Я не просто сталкивается с расколом действительности — пропастями, трещинами, лакунами, — все эти разрывы проходят и по Я, расщепляя, фрагментизируя его. В результате этого действительность наполняется двойниками, дубликатами, миметами. Здесь и рождается мощная страсть по аутентичности, истинности, по настоящему. В принципе перед Я — всего два маршрута, следуя которым можно вырваться из подобного мира двойников: первый предполагает сжатие события Я до сингулярной точки, что может обратиться параноей; второй — требует прорыва к «иному», «другому», который предполагает испытание на истинность и «другого», и самого себя, и, наверное, самое главное — желание «другого» встретить и принять этот прорыв. Но «другой» предстает такой же сингулярностью, дразня «мое» Я удивительным сходством, а точнее говоря, — откровенной симуляцией «меня» самого, «моего» Я. Отсюда невыносимость двойника, отказывающего «мне» в праве на аутентичность, уникальность: двойник множественно симулирует, мультилицирует «мое» Я в подобии, лишая меня моего «здесь» (da), моего «бытия», а в итоге и самого Dasein; Я видит серию, в которой оно теряется. Двойник лишает «меня» свойств, «свойственности», и диалог преображается в scandalon, — этот термин изначально в латинском языке означал «ловушку с пружинным устройством», то есть диалог суть нечто, что в себе несет неожиданные и зачастую опасные ловушки.

Нужно заметить, что встреча с таким «другим» требует исполнения, по крайней мере, двух условий: во-первых, Я должно обладать самосознанием; во-вторых, — самосознанием должен обладать «другой». При этом дело идет не просто о сходстве в способе обладания самосознанием и истиной, а о смещении, соскальзывании в размерность самосознания, где только и может состояться встреча двух Я. При этом неожиданно самосознание обнаруживает себя в «ином» месте: оно как бы оказывается вне себя, экстерриоризируется. Отсюда появляется чувство раздражающей шизоидности. В симулятивности моего Я «другой» дразнит «меня», ставит в невыносимую ситуацию потери себя. Я оказывается как бы вывернутым наизнанку.

«Мое» и «другого» самосознания лишь подобны, — они не равны, не тождественны. И Я уверено, что «другой» лишь симулирует «мое» самосознание, передразнивает «меня». Но дело в том, что самосознание, Я не предполагает использования терминов «подобия-неподобия», «неравенства» с «другим». Напротив, Я, самосознание стремится во что бы ни стало снять сходство, чтобы обрести, очертить свою определенность, не совпадающую с «другим» в своей конститутивности. Я вовсе не нужен «другой» как зеркало, страшное и безумное, смотрясь в которое видишь не себя, а «другого». Вместо «зеркала» Я нуждается в ощущении, чувствовании действительности своей интенсивности. Я, самосознание отбрасывает,

разбивает все зеркала, — оно само готово стать зеркалом для «других» и «мира». Но это — не простое онтическое или эпистемическое отражение, — на деле здесь происходит упаковка, «складывание», сборка всего «мира», сопровождающаяся и особым складыванием самого Я.

Таким образом, в концепции диалогизма самосознание предстает как устройство, позволяющее развернуть действительность резонанса двух Я, взаимодействующих друг с другом. При этом другое Я так близко, так пугающе похоже, что есть лишь касание, — слова и сознание глухнут, становятся невнятны. В опасной близости с «другим» сквозит некая тяжесть и чужесть.

И эта опасная близость скрыта и в темпоральности диалога-события, которая не знает ни причинности, ни генезиса, ни «объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр.». Диалог-событие — это всегда настоящее, своего рода «вечное настоящее», которое «приближает концы, нащупывает их уже в настоящем, угадывает будущее как уже наличное в борьбе существующих сил» [1, с. 38]. Сигнатура времени диалога — интенсивное, а иногда жесткое столкновение в настоящем, настоящее на настоящем, сжатие прошлых и будущих времен в сингулярную точку, что придает времени динамично-фигурную данность, из которой чаще всего вырастает чувство невыносимости этого настоящего, вызывающее к жизни трагическое будущее. Выстраиваясь вокруг настоящего, диалог всегда чреват непредсказуемым будущим, в котором пропадает не только нечто «светлое», но по которому разбросаны самым непредсказуемым образом «ловушки». Такое будущее заставляет настоящее выступать за свои пределы, втягивая его в размерность, где проявляется «иное» или происходит прикосновение к нему. В целом, формация диалога динамична, хотя динамичность эта в экзистенциальной размерности порождает боль и страдание: знаки, символы, слова, речи, жесты, поступки в столкновении, в сцеплении зависают и как бы создают взвесь, которая не оседает и не «замораживается» различного рода институциями, обращенными к устойчивым данностям, к сериям.

Каждый вступает в диалог со своей «историей», но как раз в нем все «истории» рассыпаются, обесцениваются. Ценность задается диспозицией в диалоге самосознаний и воли. Эти истории сплющиваются в столкновении, и прошлое словно выплескивается в настоящее, актуализируется, становится действенным. У одних участников временность почти равна нулю, избыта или не дана; у других она, напротив, обращается в бесконечность, — здесь не столько важны эти характеристики, сколько скорости обращения в нуль или бесконечность события.

Оттого в диалоге, как событии, присутствует своего рода нечеловеческое измерение временности: время, несоразмерное устойчивому, самотождественному Я; время связаннысти человеческих ликов и неадекватной божественной манифестации, ошибочных манифестаций Духа.

Миры участников «диалога» выстраиваются, во-первых, на своего рода «внутренней презентации» Я, в рамках которой «мир», «другие» обладают отчетливостью, но Я — смутно и неопределенно. Во-вторых, на эту «внутреннюю презентацию» проецируются, налагаются «презентации» «других». Я диалога обречено «ловить» аспекты себя в чужих сознаниях, но в то же время окончательные кодификации «моего» Я, идущие от «других», просто неприемлемы. Поэтому Я начинает «строить лазейки,

оттягивая, и этим обнажая свое последнее слово в процессе напряженнейшего взаимодействия с другими сознаниями» [1, с. 64]. Я в диалоге — ловец себя в «другом», при этом стремящийся ускользнуть от этого «другого». Для него просто нестерпима любая окончательная завершающая его кодификация, потому что его самосознание направлено «на безысходную незавершность, дурную бесконечность этого самосознания». В результате складывается достаточно трагичная и жесткая ситуация: «герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою» [1, с. 61], через него словно проходит трещина, порождающая лакуны и бездны, что заставляет его устремиться к «миру», попытаться обрести в «мире» ресурсы для затягивания подобных разрывов. Все это напоминает логику Я в IV разделе гегелевской «Феноменологии духа». Во-первых, у Гегеля первый лик [Gestalt], который принимает Я, — это вожделение. Казалось бы, Я обрело себя, отдаляясь и отграничиваясь от всего иного, однако как раз внутренней струной его здесь-бытия оказывается устремленность к «миру», к «жизни», к «иному», к «другому». Во-вторых, эта устремленность отфокусирована весьма особым образом: Я вожделеет не просто «другого», а именно «другого», также погруженного в опыт самосознания.

Именно самосознание придает особенность столкновению Бахтиным диалога. Вхождение в поле диалога предполагает существенное преображение «человека жизни» в «субъекта сознания и мечты». Дело в том, что «человек жизни» по сути своей множественен и в этой множественности фрагментарен, но ангажированность диалогом позволяет ему достаточно жестко «упаковать» фрагментарность в субъектные оболочки. Такой новый опыт «сознания» предлагает особые позиционности с особыми горизонтами, перспективами мышления, чувствования и поступания, — преображает «человека жизни» в отчетливо собранную Я-форму «человека идеи». Дело здесь вовсе не идет о том, чтобы редуцировать человека исключительно до его сознания. По Бахтину, в художественном мире Достоевского человек остается со своей жизнью, страстями, телом, однако после «преображения» все это стянуто, спаяно, пронизано идеей словно «арматурой», и эта «арматура» связывает и сознание, и страсти, и тело. «Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами» [1, с. 106], — пишет Бахтин. Над человеческими существами, вступающими в диалог, открывается размерность идеи, которая оказывается весьма значимой, но все же лишь одной из страт диалога, формация которого включает и различающиеся Я, и «голоса»-самосознания участников. Однако «человек идеи» — это всегда личность, а не индивид, то есть существо, предикаты которого и предикаты мира не совпадают, что с неизбежностью втягивает его в «безысходную незавершность, дурную бесконечность этого самосознания», принципиально не способного слиться с «миром».

В итоге диалог как столкновение, встреча незавершенных, незакрытых и неразрешенных самосознаний предполагает только дескрипцию, всегда ситуативную, топическую, а не поиск аутентичного, «единственно истинного выражения», — любое «выражение» здесь обращается в обознание.

Но и самосознание эксплицируется Бахтиным своеобразно: «Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим...» [1, с. 63]. Голос этот

звучит откуда-то, он топологичен, у него есть тембр, интенсивность, мелос; в этой данности он предстает как субститут телесности. При этом, как отмечает Бахтин: «Герой ... Достоевского... не воплощен и не может воплотиться, у него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться к нормальному жизненному сюжету» [1, с. 115]. Размытая, диссеминированная, расщепленная, лишенная конфигурации телесность обращает участников «диалога» в людей и без сюжета, и без места. Или, как писал Ницше, «в новейшем мире, который, если сравнить его с греческим, создает большей частью лишь уродов и кентавров, в котором единичный человек, подобно сказочному существу..., весь пестро составлен из разнородных лоскутков...» [3, с. 66]. Это связано с тем, что «авантюрный сюжет», присущий участникам «диалога», — «именно одежда, облагающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно» [1, с. 118].

По версии М. М. Бахтина, Достоевский вводит принципиальное о-граничение, оконечивание «диалога» и как события, и как техники экспликации «другого-чужого». Он, как пишет Бахтин, «искнал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира» [1, с. 60]. В этом плане немаловажно, что аналитическим полем Бахтина являются именно литературные произведения Достоевского, где экспликация смысловых стратегий является базовой характеристикой литературы. Литература становится тем полем, на котором проявляются контуры диалогической вселенной, на котором отчетливо видны смысловые траектории поступания, чувствования, мышления, обращения к «другому-чужому».

Диалог как тип литературной поэтики разворачивает противостояние, противоборство и, более того, — «скандал» столкновения персонажей. Однако диалог как «антропотехника» (П. Слотердайк) оказывается онтологическим событием, которое несет в себе и экзистенциальную опасность для Я. Общение с «другим-чужим» приобретает хрупкие, неустойчивые формы, погребая под собой участников «диалога». «Скандал» предполагает упразднение, отбрасывание субъектных позиционностей, которые занимают Я, втянувшиеся в общение, и в то же время это ситуация, когда Я-формы идут трещинами, разрываются под натиском самости, теряющей оформление и о-пределенность интенсивности. Одновременно разрывается и языковое поле, которое связывало Я-участников общения. И тогда «диалог» — уже не обмен идеями, истинами, а чистое звучание «голосов»; «диалог» — это «катастрофа» интерсубъективности, и это — чистая манифестация Я, предстающих друг перед другом в чистой различности.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. <Дополнения и изменения к «Достоевскому» / М. М. Бахтин // Собр. соч. в 7 т. Т. 6. : «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960—1970-х гг. — М., 2002. — 800 с.

2. Делез, Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гватари. — М., 1998. — 286 с.

3. Ницше, Ф. Греческое государство. Предисловие к ненаписанной книге (1871). / Ф. Ницше // Собр. соч. В 3 т. Т. 3. Философия в трагическую эпоху. — М., 1994. — 416 с.

КРЕБЕЛЬ Ирина Алексеевна, доктор философских наук, доцент (Россия), профессор кафедры философии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского.

Адрес для переписки: krebel@rambler.ru

СУХАЧЕВ Вячеслав Юльевич, доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского.

Адрес для переписки: suhachev@rambler.ru

гии Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ).

Адрес для переписки: vshach@rambler.ru

ВАТОЛИНА Юлия Владимировна, кандидат социологических наук, докторант кафедры философской антропологии СПбГУ.

Адрес для переписки: julija-vatolina@rambler.ru

Статья поступила в редакцию 17.09.2013 г.

© И. А. Кребель, В. Ю. Сухачев, Ю. В. Ватолина

УДК 75(571.13)

А. Н. ГУМЕНЮК

Омский государственный
технический университет

ХУДОЖНИК В ФОРМАТЕ ВРЕМЕНИ: ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА

Рассматривается творчество известного сибирского художника Евгения Дорохова в контексте современного искусства второй половины 1980-х—2010-х годов. Конкретизируются особенности его творческих поисков в произведениях станковой живописи и графики, в формате концептуального проекта. Отмечается устойчивая приверженность художника к авангардистской линии в искусстве и в то же время возможность творческих поисков в рамках реалистического направления.

Ключевые слова: современное искусство, живопись, графика, концептуальный проект.

Имя Евгения Дорохова хорошо известно в художественном пространстве Сибири. Миштровец и художник реального мира, живописец с монументальным мышлением и станковист, мастер оригинальной графики и объекта, организатор архитектурного и средового пространства, он постоянно привлекал внимание к своим работам, в которых неизменно пульсировала энергия новых идей. Творчество Е. Дорохова и по сей день отличает неординарность и философичность мышления. Не подверженное границам воображение автора раскрывается мощно и стремительно практически всеми средствами выразительности: масштабом произведения, оригинальным композиционным построением, сложными ракурсами и колористическим решением, тактильно ощущаемой и зрительно переживаемой фактурой письма. Каждый раз, начиная свой новый виток в искусстве, он словно провозглашает «начало начал» собственного видения и осмыслиения всего мироздания — мира космического и земного, пространственно-временного и архео-глубинного.

Самостоятельный профессиональный этап в творчестве Евгения Дорохова приходится на середину — вторую половину 1980-х годов. В этот период на культурной арене Омска в полную силу разворачивалась художественная ситуация, вобравшая в себя множество движений, которые с разной активностью, но в полной мере свободно заявляли о своем существовании. Независимо от их положения — лидеров или аутсайдеров в искусстве, — они были монолитно связанны временем, единым городским пространством и в совокупности определяли местный художе-

ственный процесс. Этот процесс развивался на основе «консервативного» и «нового» реализма мастих художников, расширялся исканиями молодых и в общем потоке движения углублялся за счет стилевых волн авангардизма и постмодернизма, хлынувших из столиц в провинцию. В этом многоликом пространстве искусства нужно было найти свой путь и утвердиться в правильности выбора.

Евгений Дорохов имел за плечами крепкую школу худографа, где в период его ученичества не декларировалась, но уже работала сформулированная в семидесятых годах концепция социалистического реализма как «открытой системы», системы, способной развиваться, не исключая опыта русского авангарда и современного мирового искусства. Именно в этой ситуации сформировалась открытость молодого Евгения Дорохова и к конкретности реалистического языка, и к художественной условности в изобразительном искусстве.

В этот период в Омске активно заявило о себе экспериментальное художественное объединение «ЭХО», которое в большинстве своем составили представители неформального крыла худграфовцев. Но в середине восьмидесятых Е. Дорохов был нацелен на вступление в Союз художников, — там были его учителя, большого формата выставки, деятельность атмосфера домов творчества. Да и сам Союз стремился сохранить в составе организации художников «обновленческого крыла» позднесоветского искусства и уже не столь жестко регламентировал вступление в свои ряды молодых художников, настроенных на эксперимент.

К раннему периоду творчества Евгения Дорохова относятся работы, выполненные им до вступления в Союз художников СССР. Они стали плацдармом, который необходим был художнику для формирования личностного взгляда на мир, развития и обретения собственного языка. Через видовое и жанровое разнообразие, всевозможные стилевые предпочтения, эксперименты с формой, цветом и техниками прокладывал молодой Е. Дорохов свой путь в искусстве. В опытах тех лет — многофигурные монументальные панно и станковые работы, среди которых абстрактные композиции и пробы фотореалистического толка; первые живописные холсты, положившие начало будущим циклам, многочисленные акварели и монотипии, графические листы, исполненные в сложной смешанной технике.

В середине восьмидесятых, когда в официальном искусстве остро ставился вопрос о тематической картине, утратившей к этому времени свои передовые позиции, а в творческой среде в противовес программным призывам зрею нежелание размышлять на проверенные социализм исторические темы, Евгений Дорохов устремляется к более локальным сюжетам в искусстве. Отдав дань тематической картине о войне в дипломной работе «Память» (1984), он, как и многие другие художники, углубляется в мир «частного человека», его чувств, размышлений, духовных волнений. Живописные полотна «Раны земли» (1987; 1-й вариант) и «Неожиданный визит» (1988) фокусируют различную степень осмысливания реальности. Четко прописаны распаханное поле, высокое небо над ним, вывороченные корни некогда большого дерева и развернутая, словно от взрыва, почва. «Раны земли» — так в пейзаже трактует художник вмешательство человека в мир природы. Радостным ощущением полноты жизни пронизан натюрморт, повествующий языком символов о неожиданном визите гости с букетом хризантем.

Обозначим еще два полюса притяжения, к которым устремился Евгений Дорохов, начинавший уже сознательно преображать в своих произведениях картины реального мира. С одной стороны, это тема его семьи, с другой — достижения духовной силы, монументальной красоты древнерусских городов и былого величия храмов.

Разворачивая семейную «сагу» на протяжении двух лет, он создает живописные работы «Дом, в котором я живу», «Таня в индийском платье» (обе 1989), «Семейный портрет», «Размышление о настоящем» (обе 1990). Преображение реальности в доме на «Входной» едва заметно: традиционный панельный фасад получает красный контур, энергично отмечающий место пребывания семьи. В реалистической манере, с натуры на фоне окна в мастерской был написан портрет жены. Однако художник резко меняет формальное решение: только легкий абрис волос и глаза, глядящие из пространства комнаты, «заявленной» осенними листьями, создают портретное сходство. Уже весьма условно, с точки зрения реалистической живописи, решена тема семьи в работах 1990 года: контурный детский рисунок в семейном портрете помещен в абстрактно-живописную среду; в другом полотне размышления о настоящем представлены в образе мальчика, чья фигура выполнена на фоне креста. Фактурная основа асимметричного креста в виде потрескавшейся почвы определяет ностальгическое состояние художника. Стоит отметить, что некоторые живописно-пластические идеи, заложенные в ранних произведениях, в том числе через его интерес к природной фактуре



Рис. 1. Небесный всадник. 1997. Х., м. 100×100

камня, естественной или измененной поверхности земли, найдут отклик в проектах более позднего времени «Художник в знаковом поле архаики» (рис. 1) и «Звездный дождь».

Непосредственные впечатления от пленэрных поездок в Тобольск создали крепкую основу для развития в творчестве Е. Дорохова поистине величественной темы «древнерусского храма». Зазвучав в живописных и графических работах в 1987 году, образ храма станет нередко присутствовать в произведениях художника. Разница лишь в том, насколько дословно натуальный мотив будет воплощаться в работе, в каком стилистическом ключе проявит его творческая фантазия мастера и как отобразится личностная доминанта в настроениях: восхищение или беспокойство. Наиболее явственно близость к реальному образу проступает, скорее всего, в ранних холстах и графических листах через узнаваемость форм: «Белые ночи. Тобольск» (1988), «Тобольский мотив» (Листы № 1–3; 1988). Но художественная «сотворенность» уже дает о себе знать в символических образах парящих, а быть может, «возделажающих» над городом фигур (шаг в сторону М. Шагала или В. Попкова), в беспокойной дробности при взгляде на крыши Тобольска, их смелой живописной трактовке, намеренно колористически несдержанной. Именно с циклом работ о тобольских святынях Евгений Дорохов будет вступать в Союз художников СССР и участвовать на Всесоюзных выставках. Но все же к картинам нового типа, где условность образного смысла достигает предельной точки, следует отнести живописное полотно «Сезон иллюзий. Тобольск» (1990). Она условно фокусирует формально-пластические поиски раннего периода, более явственно раскрывает живописный язык художника и предвосхищает его дальнейшую направленность в искусстве. Сюжетный рассказ все более будет уходить на дальний план, а иногда и исчезать совсем: острота впечатления, драматизм события, характер форм — все сосредоточится на ритмизации элементов композиции, колористическом богатстве, фактурности живописных приемов.

Истоки большеформатных живописных полотен храмов и монастырей Суздаля, к образам которых Е. Дорохов не раз будет обращаться и в девяностые

годы, и практически до настоящего времени, также берут свое начало в период раннего творчества. И не только они. От «раннего Суздаля» 1991 года и «увиденной бронзовой птицы» в Тобольском краеведческом музее художник приходит к теме архаики, которая мощно заявит о себе несколько позже, но захватит воображение мастера на целое десятилетие. «Протоархаикой» послужили миниатюрные монотипии «Языческие подвески» (листы I – III; 1991) — по словам художника, «женские погремушки», которые ему «было дозволено зарисовывать в блокнот» в камерном музее при одном из сузальских храмов. Впоследствии архаические интонации зазвучали и в живописных полотнах, посвященных белокаменным стенам храмов Суздаля. В их монументализированных и преображеных художнической фантазией формах усматриваются древние мегалитические постройки человека доисторической эпохи [1].

Наряду с большеформатной темой древнерусского храма, решенной через переосмысленный и по-своему измененный жанр архитектурного пейзажа, ранний период творчества Е. Дорохова характеризуется и большим количеством абстрактных композиций, выполненных в технике монотипии. Они отражают острое желание экспериментировать с фактурой и цветом, пластически усиливать энергию движения, зрительно углублять или приближать пространство, делая его гибким, искать и находить новые композиционные и ритмические ходы («Встречное движение». № 1 – 3; 1990).

Продолжив формальные поиски в абстракциях, художник начнет приемами коллажа фактурно усиливать монотипии, развертывая в них своеобразную игру с равновесием масс. «Игра в равновесие» впоследствии переродится в изображение противоборства реальных объектов, архитектурных объемов, земных и небесных «множеств» и станет природным началом большеформатных живописных полотен.

С вступлением в Союз художников СССР начинается новый творческий этап в жизни Евгения Дорохова. Изначально художник не меняет творческих ориентиров, тема храма продолжает присутствовать в живописных большеформатных произведениях, расширяя и углубляя его собственное представление о сущности бытия. Иносказательны, но в то же время наиболее точны произведения сузальского цикла, особенно «Утренняя прогулка. Автопортрет» (1992), где включенность в стенную поверхность храма подетски написанной фигуры художника раскрывает экзистенцию самого творца как неделимой части Храма-дома и Храма-мироздания. Тема архаических культур, возникшая как родовые воспоминания в недрах белокаменных стен Суздаля, также не перестает занимать художника. В живописных полотнах «Диалог» (1993), «Сквозь века», в графической серии «Загадки каменных баб» (в частности, «Беседа», 1993) ему словно удается представить способ художественного мышления древнего человека, его интуитивное чувство формы, наивную упрощенность приемов, непосредственность и свежесть эмоций. В ряде работ архаического цикла художник пластиически «двигается» в русле сформулированного датским археологом и историком искусства Ю. Х. Ланге «закона фронтальности», но в приложении к древним сибирским культурам. Глубоко прочувствованный им первобытный синcretизм — слияние художественного творчества с общей деятельностью древнего человека — блестяще запечатлен в работе «Лук и стрелы» (1993). На холсте «Художник. Парад древностей» (1993) присутствует лик творца в живопис-

ной архаической среде, еще близкой первородному хаосу, и вновь этот образ неотделим от малого и большого: фрагмента настального рисунка и бесконечного космоса.

Архаистика — программное следование качествам архаического искусства будет увлекать Евгения Дорохова в течение всего обозначенного периода. Его творчество закономерно войдет в общий поток сибирского архео-арта или неоархаики, и художник станет экспонентом многих больших и малых выставок, в том числе нескольких региональных: «След», «Внутренняя Азия. Северная версия», «Сибирский миф. Голоса территории», посвященных этому, как отмечается современными сибирскими исследователями, уникальному явлению последних десятилетий [2].

Следует полагать, что время творческого становления Евгения Дорохова заканчивается к 1993 году с наступлением его нового «проектного периода». Проектное мышление художника энергично раскрывается в работе с пространством экспозиции, включающей собственные живописные и графические произведения, скульптурные объекты, выполненные в технике бумагопластики, и разнообразные, всегда неслучайные предметы, отвечающие главной идеи проекта. Концепции проектов хорошо продуманы, свежи по мысли и, как правило, неожиданны по воплощению; в них прочитываются художественный талант и точный рациональный, почти «математический» подход. Евгений Дорохов сознательно и интуитивно создает новое качество художественной лексики. Это «новое» характеризуется движением в сторону единения творчества и науки, эмоционального и рационального, серьезного и шутливо-ироничного, объемного и плоскостного, живописно-пластического и, как это ни парадоксально звучит, скульптурно-графического, но всегда и непреложно этического и эстетического. Проекты 1994 – 2002 годов тому подтверждение. «Ботанический проект» (1994) — суть столкновения пластичности бумаги и жесткости конструкций, скульптурной формы и природной плоскости листа [3]. «EPISTOLAE» (1994 – 1995) — письма, написанные реально и мысленно, обрели сначала графическое, а затем и объемно-пространственное решение в виде парусов корабля, плывущего по реке Времени [4]. Выставочный проект «Художник в знаковом поле архаики» (1997) [5] искусно соединил артефакты из научных археологических коллекций университетского музея с живописными полотнами мастера: в итоге парадоксальное столкновение фактурной мощи рельефа современного полотна и хрупкости древнего предмета, его фрагмента, осколка.

И, безусловно, примечателен художественно-астрономический проект «Звездный дождь» (2001) с экспонированием оригинальных произведений мастера в концептуально объяснимом соседстве с астрономическими приборами и «пришельцами» из космоса в виде «небесных камней». Этот проект — «о галактиках, туманности, кометах, астероидах, космических странниках-метеоритах, а в конечном итоге — о том, как художник ощущает живую пульсацию Вселенной» [6].

Показательным для новых настроений и формирования проектного мышления стало сотрудничество Евгения Дорохова в Омске частной галереей «Март» и через нее выход на столичные экспозиционные площадки. Открытие на Ходынке в Москве выставки «Провинциальный модернизм» (1993), где принимали участие и омичи, послужило фактом знакомства

с московскими нонконформистами, художниками, долгое время отстаивавшими свою личную творческую позицию в формате неофициальных, «квартирных» выставок. Затем последовало участие в ряде совместных проектов с нонконформистами в Москве. Безусловно, подобные контакты могли только усилить представление о разнохарактерности современного искусства и возможности вписаться в него под другим углом, отличном от «интегрального реализма».

Отвечая на вопрос о стилевых потоках, влиявших, на характер его творчества, Евгений Дорохов откровенно заметил: «Пожалуй, я всегда нахожусь вне потока... Мне главное, чтобы было интересно и качественно... И чтобы чувствовать себя свободно...» [4, с. 18]. Тем не менее постепенно уходящий от реалистической концепции, но не откликнувшись на сплавленную из различных стилей «новизну» постмодернизма, он все-таки был подвержен влияниям авангардизма. Это обстоятельство позволило ему занять свое место в рядах художников-экспериментаторов, отличающихся мощной энергией действия и острым желанием сказать собственное слово в искусстве.

Творчески напряжен и успешен путь мастера в первое десятилетие нового XXI века. Он обозначен бесконечными поисками пластической выразительности живописного и графического языка, опытами и пробами в формате нового объектного искусства. В выставочном проекте «В начале было число» (2013) [7] отражается интеллектуальная и «цифровая» жизнь современного человека, ее напряженность и стремление к гармонии, планетарные движения Земли и собственные искания. Более того, для своей авангардной линии в искусстве художник сам себе является ближайшим соперником, о чем говорят его работы последних лет в жанре пейзажа. Казалось, все его творчество следовало бы отнести, скорее, к левому флангу современного сибирского искусства, в силу радикально-смелых замыслов, экспериментов с живописной формой, цветом и фактурой, по энергичному смешению графических приемов и многочисленным пробам пластических решений в различных по материалу объектах. Однако нередко в пейзаже: эксперимент уступает место созерцательности, интеллектуальная разведка — осмыслиению реальности [8]. И тогда произведения Е. Дорохова соединяются с тем «потоком» в искусстве, который условно ассоциируется с устойчивым «центром» (рис. 2). Все сказанное свидетельствует о наступлении равновесия в творчестве мастера — равновесия динамического, дающего право видоизменять художественный слог в зависимости от мгновенных впечатлений, ассоциаций или напряженной интеллектуальной работы (рис. 3, 4).

Оригинальное и искреннее творчество Евгения Дорохова, включенное в общий контекст российского искусства конца XX — начала XXI веков, позволит в дальнейшем более четко представить отличительные особенности художественного процесса в Сибири и современной культуры в целом.

Библиографический список

1. Мыслищева, Г. Ю. Художник в знаковом поле архаики / Г. Ю. Мыслищева // Вестник ассоциации «Открытый музей». № 1. — Красноярск : 1998. — 496 с.
2. Сибирская неоархаика. Альбом / С. Ануфриев [и др]. — Новосибирск : Мангазея, 2013. — 158 с.



Рис. 2. Тёплый день. 2010. Х., м. 140×140

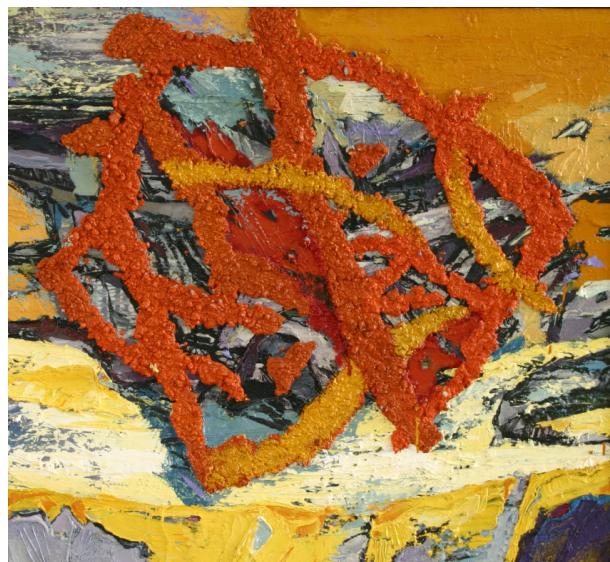


Рис. 3. Лабиринты Вселенной. 2002. Х., м. 83×90



Рис. 4. Солнечный букет. 2003. Х., м. 80×80

3. Евгений Дорохов / Ред. Г. Мысливцева. — Омск : Полиграф, 2001. — 48 с.
4. Евгений Дорохов. Живопись, графика, концептуальный проект : альбом-моногр. / Автор-составитель А. Гуменюк. — Омск : Омскбланкиздат («Золотой тираж»), 2013. — 224 с.
5. Гурьянова, Г. Г. Размышление по поводу выставки Е. Дорохова «Художник в знаковом поле архаики» / Г. Г. Гурьянова // Третий омские искусствоведческие чтения / Сост. В. Ф. Чирков. — Омск, 1999. — С. 130.
6. Звездный дождь. Букл / Автор текста Г. Ю. Мысливцева. — Омск : Ютон, 2001. — С. 2.
7. Со-Творение. В Начале было Число... Выставочный проект Евгения Дорохова. Букл / Автор текста Е. Груздов. — Омск : Омскбланкиздат, 2013. — 20 с.

8. Гуменюк, А. Н. Пейзажи Евгения Дорохова: остановка в пути / А. Н. Гуменюк // Восьмые Сибирские искусствоведческие чтения «Искусство и искусствоведение в Сибири» : материалы Республ. науч.-практ. конф., Омск, 26–27 октября 2013 г. — Омск : Золотой тираж, 2013. — С. 150–151.

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии», заслуженный работник культуры РФ.
Адрес для переписки: gumenyuk-all@mail.ru

Статья поступила в редакцию 05.11.2013 г.
© А. Н. Гуменюк

УДК 130.2:7

**Е. А. МЕЗЕНЦЕВ
Д. В. ЛИТВИНА**

Омский государственный
технический университет

НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИСКУССТВА

В статье рассматривается соотношение этического и эстетического в искусстве, влияние на формирование личности культурного окружения и культурных традиций, в том числе через призму театрального искусства. Авторы приводят значение понятия «духовная культура», прослеживают три основных подхода к проблеме духовности, рассматривают функции искусства.

Ключевые слова: культура, общество, искусство, этика, эстетика, нравственность, духовность, творчество.

Особый интерес к духовной составляющей культуры в зарубежной и отечественной философии проявился в конце XIX века и получил своё развитие в XX веке.

Существует значительное количество определений культуры, среди которых культура представляется как исторически сложившаяся сфера жизнедеятельности человека, в которой приоритетными являются духовные ценности. Духовность — одно из сложнейших явлений, истолкование которого проблематично, понимание дискуссионно. Из большого числа подходов к проблеме духовности отчетливо прослеживаются три основных. Первая интерпретация духовности связана в отечественной традиции с религиозно-христианским началом (В. Соловьев, Н. Бердяев, И. Ильин и др.). Вторая интерпретация является по сути светской и распадается на два направления. В одном, понимание духовности, связывается с идеалами добра, красоты, истины, веры и обладает качеством возвышенного, в другом — под духовностью подразумевается свободная внутренняя жизнь человека, его устремления и рефлексия по поводу своих и чужих действий, независимо от оценочных к ним отношений.

Духовная свобода — это избирательная активность сознания, интуиции, бессознательного, воли, которые в результате борьбы мотивов мобилизуются на самостоятельное осуществление выбора, принятие решений и нахождение путей их реализации [1].

В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой нравственность трактуется

как внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек, этические нормы и правила поведения, определяемые этими качествами [2]. То есть нравственность отражает взаимоотношения между людьми, устои их жизни, общечеловеческие ценности.

Уместно упомянуть о разделении культуры на материальную и духовную. В последние десятилетия в нашей культурологической мысли не раз высказывалось представление о возможности связи материального и духовного в культуре, снимающего их противоположность, однако одни теоретики утверждали, что таким третьим слоем культуры является *политическая культура*, другие — что им является *культура общения*, третий, — что отождествление материального и духовного происходит в *художественной культуре*. Так, М. С. Каган пишет, что именно и только в художественном творчестве материальное и духовное взаимно отождествляются, а не просто соединяются или уравновешиваются, т. е. вступают в особый вид связи, в котором свойства обоих «партнеров» уничтожаются и рождаются новые системные свойства [3]. Художественное творчество создает «новую реальность», которая, с одной стороны, материализует, объективизирует отражение мира в сознании художника, а с другой — образует специфический «язык» искусства, без которого невозможно осуществление им коммуникативной функции. Отражение действительности может стать всеобщим достоянием только тогда, когда оно воплощается в определённой системе художественных средств, играющих роль своеобразных знаков, когда

оно, таким образом, закрепляется в «языке» искусства. Художественное произведение проникает в сознание читателя, зрителя, слушателя, воспринимается в своём идеально-социальном и социально-психологическом содержании другими людьми, обществом, будучи системой знаков, обладая *знаковым (семиотическим) аспектом*. Этот аспект находится между творческим и социальным как выражение в продукте творчества определенного социального значения [4, с. 57 – 58].

Художественное произведение объединяет в себе различные характеристики, будучи и познавательным отражением действительности и её оценкой, материальной конструкцией и особого рода знаковой системой, выражением индивидуально-неповторимого духовного мира личности и социальным явлением, игрой и средством воспитательного воздействия. И все эти характеристики *системно взаимосвязаны*, являясь разными аспектами нерасторжимого в своей целостности произведения искусства [4, с. 59]. Только в искусстве мы можем встретить превращение материального в духовное, а духовного в материальное.

По мнению Л. Н. Соловьева, любой вид деятельности становится эстетически значим в меру того, насколько он является, во-первых, *творческим*, во-вторых, *целесообразным*, в-третьих, *свободным*. Именно эти особенности человеческой деятельности выступают как показатели её эстетической ценности, потому что в них выражена степень утверждения человека в мире, притом человека не в какой-то односторонней определённости, а целостного. Каждый из этих показателей эстетической значимости человеческой деятельности представляет собой интегративную характеристику деятельности, *синтезирующую* в себе её различные виды.

Творчество – это не просто деятельность. В творческой деятельности возникают качественно новые, небывалые материальные и духовные ценности. Но это становится возможным только благодаря тому, что в процессе творчества обнаруживаются, проявляются и развиваются высшие духовные способности человеческой личности – разум и воображение, эмоции и воля. Творчество в преобразовательной деятельности опирается на познание; оно немыслимо без ценностной ориентации и общения. И, с другой стороны, оно присутствует и в познании мира, и в оценке его явлений. Анализ художественного произведения любого вида искусства показывает, что именно эстетические свойства действительности есть предмет его отражения, его познания. Это очевидно, например, в произведениях тех видов искусства, которые основаны на воспроизведении конкретных явлений действительности, – в живописи, скульптуре, графике, кино, в художественной литературе (особенно в эпическом и драматическом роде). Художественный образ, отражая эстетические свойства действительности, сам обладает определенным эстетическим свойством как образ прекрасного или отвратительного, возвышенного или низменного, трагического или комического, трагикомического и т. д., т. е. является *эстетически определенным*. Положительный или отрицательный характер персонажа в художественном произведении должен вытекать из эстетической определенности жизненных явлений, а не быть следствием абстрактной схемы [5].

Как пишет Л. Н. Соловьев, искусство действует не на одну какую-либо человеческую способность и силу, будь то эмоция или интеллект, а на человека

в целом. Оно формирует, подчас безотчётно, неосознанно, саму систему человеческих установок, действие которых проявится рано или поздно и зачастую непредсказуемо, а не просто преследует цель побудить человека к тому или иному конкретному поступку [4, с. 9].

Например, в стилистике театрального спектакля отображается не только духовное состояние актёров, но и духовные устремления режиссера-постановщика, композитора, сценографа, других соавторов постановки. Режиссёр при создании спектакля эстетически и нравственно оценивает явления действительности, и особым художественным образом, отображает и интерпретирует информацию о них. Таким образом, эстетическая оценка – это в том числе отражение действительности через духовный мир человека, личности через призму его нравственно-эстетических ценностей.

Между социальным аспектом и отражательно-информационным располагается *воспитательный аспект*, соответствующий воспитательной деятельности, осуществляющей художником в процессе творчества. Воспитательные возможности искусства реализуются благодаря способности отражения действительности с точки зрения общественных потребностей и интересов, с позиций определенных в обществе социальных норм и ценностей, взглядов и идеалов. Благодаря этому искусство оказывает социально-воспитательное воздействие на человека, формируя его в духе сформировавшихся общественных норм и ценностей.

Внушающая, или *суггестивная* (от лат. *suggestio* – внушение), функция искусства обуславливает его особую действенную силу. Искусство обладает способностью внушающего воздействия потому, что само представляет собой выражение духовного мира человека-художника. В своем *психологическом аспекте* художественное творчество захватывает не только осознаваемые, но и неосознанные пластиы человеческой психики, а потому может действовать не только на сознание человека, но и на его подсознание, бессознательное. Диалектическая взаимосвязь сознательного и бессознательного в эстетическом отношении и художественном творчестве, причастность того или другого к сфере бессознательного и обуславливают суггестивную функцию искусства, его внушающее воздействие на воспринимающего художественное произведение человека. Одним из важнейших факторов суггестивного воздействия искусства является его эмоциональный заряд, способность не просто передавать человеческие чувства, но и пробуждать их у читателя, зрителя, слушателя [4, с. 215]. Поэтому на первый план при формировании личности выходит культурное окружение и культурные традиции, внутри которых человек существует: эстетические вкусы, как и этические нормы воспитывают и формируют личность, оказывая влияние на нее через воспитание, традиции, образование. Но, как и в сфере этики, основное в эстетике – это собственные усилия личности, поскольку в эстетическом отношении человек также находится в сфере внутреннего выбора и внутренней свободы [6].

На протяжении длительного времени существовало, да и существует по сей день, убеждение, что театральное искусство призвано воспитывать и развивать в человеке высокие моральные принципы и нормы. Этот постулат был основным в эпоху реализмического искусства: считалось, что для искусства главное – выразить правду жизни, которая не

может быть полной без определенных моральных выводов. В современной ситуации общество, воспитанное на идеологии массовой культуры, когда добро и красота часто исключают друг друга, противопоставляются друг другу, либо оказываются в противоестественном сочетании, когда порок, безнравственность претендуют на положительное эстетическое значение, а красота утрачивает нравственное начало — сегодня мы все чаще наблюдаем одностороннее влияние на личность, в силу чего стремление к красоте или соблюдение общепринятых норм морали носит чисто внешний, «показной» характер. Поэтому сегодня в большей степени зритель ждет от театра развлечения, в меньшей — особых эстетического удовольствия, но в любом случае — не идей, социальной правды, духовных ориентиров, соответствующих определенным этическим нормам. Публика стала проще относиться к театру, чем прежде. Вместе с ней изменился и театр. Режиссура апеллирует не к разуму и сознанию зрителя, его гражданским чувствам и социальным инстинктам, а — к эмоциям. Часто эти эмоции вызывают спектакли сомнительного художественного содержания, ориентированные более всего на развлечение. Таким образом, театр сегодня перестаёт быть мерилом художественного вкуса [7]. На примере современного театра мы все чаще видим ситуацию, когда «искусство» старается понравиться, доставить удовольствие, а не эстетическое наслаждение и переживание, представить в виде искусства то, что в нравственном смысле ущербно или аморально (т.е. положительное восприятие тех образцов массовой культуры, в которых эстетизируются насилие, жестокость и пр.). В реальной жизни порок, пошлость, духовная нищета и ограниченность нередко маскируют свою подлинную сущность внешней красотой форм, манер, слов.

Важная роль раскрытия реальной диалектики этики и эстетики принадлежит искусству, которое А. И. Герцен назвал «эстетической школой нравственности». Диалектика произведения искусства состоит и в том, что оно, представляя собой особый, замкнутый в себе мир, законченный и гармоничный, одновременно принципиально не закончено, с необходимостью предполагая свое продолжение в деятельности читателя, зрителя, слушателя, давая алго-

ритм и программу этой деятельности, но не отвечая за ее результаты [4, с. 88]. Нравственная оценка произведения искусства (или события, факта, поступка) органически входит в состав и структуру его эстетической характеристики. Таким образом, в самом человеке и следует искать реальную основу как «согласия», так и «разногласия» в отношениях этического и эстетического.

Библиографический список

1. Оганов, А. А. Современная проблематика философии культуры / А. А. Оганов // Философия и общество. — 2007. — № 2. — С. 99–118.
2. Ожегов, С. Н. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М. : ИТИ ТЕХНОЛОГИИ, 2003. — 944 с.
3. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1996. — 416 с.
4. Солович, Л. Н. Жизнь — творчество — человек : Функции художественной деятельности / Л. Н. Солович. — М. : Политиздат, 1985. — 415 с.
5. Солович, Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве / Л. Н. Солович. — М. : Госполитиздат, 1959. — 256 с.
6. Этика и эстетика: учеб. пособие [Электронный ресурс] / В. Л. Петрушенко [и др.] — Львов : Изд-во Львовская политехника, 2008. — 180 с. — Режим доступа : <http://banauka.ru/1484.html> (дата обращения: 21.10.2013).
7. Литвина, Д. В. Театральная критика как фактор воспитания театра и зрителя / Д. В. Литвина // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. — 2012. — № 2 (106). — С. 128–130.

МЕЗЕНЦЕВ Евгений Анатольевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социальных коммуникаций.

Адрес для переписки: mez72@mail.ru

ЛИТВИНА Дина Владимировна, аспирантка кафедры философии и социальных коммуникаций; заведующая литературно-драматической частью Драматического Лицейского театра.

Адрес для переписки: theatre644@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 21.10.2013 г.

© Е. А. Мезенцев, Д. В. Литвина

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Бабикова, Т. В. Изобразительное искусство Омска XX века. Смена поколений : моногр. / Т. В. Бабикова. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 2012. — 222 с.

Монография представляет собой авторское осмысление художественного процесса в Омске прошлого столетия. Изобразительное искусство Омска XX века представляет в череде имен, прежде всего, художников, но также и теоретиков — искусствоведов, культурологов.

Учитывая общие закономерности развития отечественного изобразительного искусства XX века и специфические особенности региона, автор систематизировал и обобщил материал художественной практики на примере творчества самых ярких художников Омска прошедшего века, а также наметил пути изучения преемственности в творчестве мастеров разных поколений. Предложена не только целостная картина искусства Омска за столетие, но и теоретической дискурс, являющийся важной частью художественной жизни этого периода.

ХАРАКТЕР ЛИНИЙ И ФУНКЦИИ ДИЗАЙНА

Линии дизайна помогают раскрывать различные стороны функций дизайнерского творчества. В статье анализируется влияние линий дизайна на его функциональность, для создания эмоционально-психологического, мировоззренческого и нравственно-эстетического характера продукции.

Ключевые слова: дизайн, линия, функции.

Польза, прочность, красота — это те понятия, которые становятся девизом для современного дизайнерского творчества. Эстетика вещей определяет культуру бытия, мировосприятие и мироустройство в обществе, понимания вкуса у людей. Воспитание красотой даже через простые формы повседневности способствует повышению нравственного, культурного потенциала человека. Здесь дизайн выступает синтезатором эстетически-нравственных и культурно-материальных процессов, ориентируясь на основные свои функции.

Линии в дизайнерских «творениях» могут влиять на потребителя, помогая раскрыть различные функции дизайна, отражающие его культурно-эстетический характер. Например, они способствуют *познавательной* функции дизайна, так как иногда создатели той или иной формы прибегают к образцам прошлого, так как характер линий в разные эпохи имели свое эмоционально-психологическое, мировоззренческое и нравственное значение. В этой связи потребитель получают не только вещь, как утилитарный предмет, но и источник исторической информации не напрямую, а опосредованно, воспринимая образ линий разных эпох, культур и народов. Историчность линий выполняет тем самым еще и информационно-справочную функцию. Характер линий Древнего Египта трудно спутать с линиями каких-либо еще культур. Линии искусства христианской религии так же имеют своеобразие. Знание этих свойств линий помогает дизайнеру в раскрытии сути и привлекательности создаваемой продукции.

Коммуникативная функция дизайна выражает потребность человека в обсуждении визуального и функционального восприятия линий объекта с другими людьми. Обмен мнениями дает возможность определить художественную ценность предмета дизайна, его культурную и эстетическую привлекательность в современном мире продукции. Кроме того воспитывает вкус и формирует общественное мнение.

Отсюда естественным образом вытекает такая функция дизайна, как созидающая. Дизайнерское творчество в большинстве своем использует аналогии прошлого, поэтому анализ свойств линий прошлого необходим, в той связи, что форма приобретает определенное значение, через особенности линий. Изучив, усвоив и преобразовав мысленно информацию, дизайнер может создать что-то новое.

При создании нового дизайнер обязательно учитывает и идеологическую сторону проектируемого. Вещь всегда несет в себе информацию о различных аспектах общества. Образ линий естественным образом является «проводником» идеологических, соци-

альных, культурных, этических и этнических вопросов общества, государства, а иногда и целой цивилизации. Яркими примерами могут служить стили: модерн, экспрессионизм, кубизм.

Модерн имел в своей основе волнобразный, даже можно сказать витиеватый тип линий. Такой характер линий передавал богатый смысловой фон стиля, с его программностью и противоречиями, утопичностью и «странныстями», так как основывался на идеях А. Бергсона, З. Фрейда, Ф. Ницше, Т. Липпса, русского «философского Ренессанса».

Прямой тип линий лег в основу другого яркого направления XX века — кубизма. Глубокий кризис буржуазной культуры дал толчок к отказу от реалистического искусства и увел кубистов в мир иносказательного символизма и трансформации реальности. Это был вызов салонному искусству. Согласно «Манифесту кубизма» (1912), кубистское произведение есть концепция мира, созданная посредством знаковых кодов. Прямой характер линий отражал суровость и строгость убеждений, взглядов, понятий жизни.

Милитаризм Германии, мощное экономическое развитие и экспансия ее в мире, демагогия в политике, монетизация всех сторон жизни, упадок общественной морали привели к рождению своеобразного стиля — экспрессионизма. В его основе лежала трансформация цвета и формы с использованием ломанных линий. Экспрессия линий передавала метафизику и дух сложного периода в общественной жизни Европы. Идеология течения складывалась из средневековых легенд, немецкого романтизма, иррационализма Ницше, экзистенциализма Кьеркегора, теософии Штейнера, фрейдизма Фрейда.

Из идеологической функции линии в дизайне вытекает социализирующая. Создавая что-либо, человек материализует свои сущностные силы. Пользуясь вещами, каждое следующее поколение усваивает весь предметный опыт, накопленный культурой до него. Линии, созданные предыдущими веками и предыдущими цивилизациями, несут в себе информацию о них и о том строе и мировоззрении, в котором они существовали. Социум диктует определенные требования к культуре и искусству, и характер линий, конечно же, реагирует на изменения в сознании людей и общества.

Важная функция в визуальном восприятии линии — эстетическая. Для любого человека восприятие продуктов дизайна непосредственно связано с эстетическим удовлетворением. Дизайн сознательно творит красоту, линия ему в этом помогает. Смысл линий дизайна — отражать своими свой-

ствами уникальный, эффективный образ предметов. Возбуждать эстетическое чувство прекрасного и облагораживать окружающий людей быт.

«Установка на создание эстетической привлекательности, — утверждает Т. Быстрова, — до возникновения дизайна была прерогативой исключительно искусства, но при этом утилитарное приходит к диалектическому единству с эстетическим. Это происходит благодаря формированию собственной концепции, программы, мировоззренческой позиции» [1, с. 56]. Внутренний мир дизайнера, отражая свое осознание предмета, создает гармонию образа, наделяя его эстетически прекрасными формами и линиями.

Эстетическая функция линий дизайнера творчества обязательна в любом предмете дизайна, именно с ее помощью удается достичь гармоничного сочетания пользы и привлекательности. Образность линий, форма, способ отделки, цвет имеют значение для потребителя, когда он делает выбор из группы подобных по утилитарным характеристикам и комфорtnости продуктов.

Нельзя недооценивать и *гедонистическую* функцию линии в дизайне. Она не только обостряет эстетические потребности человека, но и способствует их удовлетворению, а значит, получению эстетического наслаждения. Ведь вещь должна привлекать внимание и потребитель должен любоваться продуктом дизайнера мысли. Красота линий предмета — это эстетика жизни. Привлекательность линий, из которых создан предмет дизайнера творчества, не только является двигателем рынка потребления, но есть и воспитатель эстетических вкусов потребителя.

Нравственная и эстетическая сторона линий характеризуют преимущественно духовную жизнь общества и личности, их духовный мир, культуру. Через красоту линий воспитывается сознание, мировоззрение и социально-духовные качества общества, государства, цивилизации. Линия дает настрой в культурно-эстетических чувствах человека, а также его нравственное и эстетическое понимание создаваемых субъектов, что приводит к удовлетворению морально-этических потребностей людей.

Линия в дизайне, являясь синтезом эстетически-нравственных и культурно-материальных процессов в обществе, создает этически культурное мировоззрение всего духовного мира людей, отражающее художественную культуру общества с помощью категорий прекрасного, возвышенного, эстетического.

Прекрасное является творением жизни, источником ее материальных и духовных благ. Прекрасное есть жизнь. Создание прекрасного в жизненном бытии при помощи красоты линий важная составляющая дизайнерского творчества. Эстетическое восприятие красоты в дизайнерских творениях есть стремление к бескорыстию и духовности. А это особенно ценно в наш век pragmatизма, среди обуявшей общество жажды богатства и цинизма.

Первыми предметами эстетического отношения человека к действительности, как известно, были орудия труда. Люди получали удовольствие от хорошо сделанного орудия, форма которого соответствовала его назначению. Эти орудия становились источником эстетического наслаждения, возбуждающим в людях радость и восхищение от их вида. С расширением сферы человеческой деятельности расширяется и круг эстетических ценностей. Человек начинает эстетически воспринимать и оценивать природу, самого себя и свое общество. Матери-

альные ценности приобретают «окраску» эстетически значимых процессов. Красота, создаваемых объектов начинает зависеть во многом, не от восприятия индивида, а от реальной общезначимой ценности предмета. Прекрасное общественно, оно приобретает эстетическое свойство, обуславливая деятельность людей, вовлекая их в окружающий мир, в сферу человеческих интересов и ставя каждый предмет в определенное отношение к человечеству.

Красота линии формы «одухотворяет» предмет. Она накладывает печать на его визуальный облик, превращая его в реальное воплощение человеческих потребностей. И в этом процессе есть источник «одухотворенности» явлений действительности и их эстетических свойств.

Прекрасное, красивое, как визуальная функция дизайна, может выступать как исторический продукт; явления, в которых проявляется максимальное для данного уровня исторического развития общества господство человека над окружающим материальным миром. Свободное владение силами природы, умение подчинить их разумной практической цели вызывает у человека эстетическое наслаждение.

Красота в дизайнерских творениях, эстетически совершенные линии формы, глубина ее эмоционально-нравственного содержания, мастерство воспроизведения предмета дизайнера мысли при помощи линий есть художественная составляющая культурно-материального видения мира.

Искусство пробуждает в людях творческое начало, воспитывает способность находить внутреннюю меру предметов, учит чувствовать и понимать красоту, творить по ее законам, формирует ценностные ориентации человека в мире.

Культурное пространство современности отражает многообразие научно-технического прогресса и художественного творческого потенциала человека. Значительно увеличивается функция коммуникативности дизайна в возможности художественной деятельности.

Активное вторжение результатов научно-технического прогресса во все сферы бытия максимально заостряет проблему «человеческой меры» общественного прогресса, в выработке и контроле за соблюдением которой дизайну принадлежит особая роль. Как форма самовыявления индивида во всей целостности и универсальности его человеческого существа, дизайн определяет качество и ценностное значение потребностей, реализованных или требующих своей реализации.

Благодаря коренным изменениям материальных и духовных условий жизнедеятельности человека создаются реальные предпосылки для удовлетворения истинно человеческих потребностей. Повышается требовательность общества к потребляемым предметам, и как результат возрастает роль дизайна. Центральной его проблемой является создание культурно- и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармоничный, целостный. Формы, линии и цвет в дизайн-проектировании в значительной степени зависят потребностей общества. Характер и визуально-эмоциональное своеобразие художественных средств выражительности в дизайне диктуется миропониманием и идеалами общественного сознания и вкуса современного фэшен стиля.

Анализируя форму и линий ее составляющих в дизайнерском творчестве, следует понимать, что объектом дизайнерской деятельности является мир вещей, которые создаются человеком средствами

индустриальной техники по законам красоты и функционирования. Очень часто дизайнер вдохновляется окружающей природой, внимательно наблюдая объекты природы или явления. В результате получаются уникальные произведения очень близкие душевной гармонии человека. В этом отношении его творчество сходно творчеству первобытного художника, черпавшего образы у природы.

Предмет дизайнерской деятельности может выступать как предмет эстетического воздействия на бытие человека. Даже в самом незначительном и обыденном предмете, если в нем вложена дизайнерская мысль, можно увидеть эстетически прекрасное произведение, которое естественным образом, не навязывая, будет влиять на эстетический вкус человека. Процесс создания предмета обуславливается утилитарно-практическим потребностям, преобразовывая бытие пространства и служа эволюционным моментом для дальнейшего развития мысли и продукта. Как утверждает Т. Ю. Быстрова: «Он (т.е. предмет — **Прим. автора**) предстоит человеку, являясь чем-то качественно отличным и одновременно возникая только благодаря присутствию и усилиям последнего» [1, с. 45].

Любая вещь является аккумулятором миропонимания, ценностных установок своего создателя, передавая энергетику людям для употребления качественного продукта мировосприятия бытия. Мир вещи отражает внутренний мир создателя и от того насколько богат его внутренний мир, настолько эффективна будет созданная вещь или форма. Т. Ю. Быстрова пишет по этому поводу следующее: «...Все законы создания и функционирования вещей будут в первую очередь связаны с изменениями в человеке, в его представлениях о себе» [1, с. 53]. Несмотря на то что дизайнер не всегда свободен в творческом процессе, все же он воплощает в вещи в первую очередь свое представление и видение. Форма вещи выбирается творцом в соответствии с теми представлениями и интеллектуально-нравственными принципами, которыми он обладает и которые его волнуют на момент создания. Взгляды и пристрастия дизайнера могут меняться, так же как и меняются устои и идеалы общества, государства. В данном аспекте проявляется ценностно-ориентационная функция дизайна. Любая созданная дизайнером вещь, как констатирует В. Ю. Медведев: «...отражает как общезначимые ценностные идеалы, обусловленные общественным сознанием в его развитии, так и групповые, и индивидуальные ценностные идеалы, установки и предпочтения» [2, с. 41].

Понятие «Дизайн» сегодня ассоциируется с самыми прогрессивными явлениями и самыми современными техническими достижениями. Произведения дизайна не толькоозвучны своему времени, но и, как правило, на полшага впереди современности. Современный исследователь культуры Е. А. Абаймова говорит: «Под воздействием исторических, культурных, экономических, политических процессов, технологический «прорыв» образовал такие новые виды современных продуктов, как компьютерные и телекоммуникации, мультимедиа и имиджи, он интерпретировал продукты духовной и материальной деятельности, зафиксированные в культуре и ее знаковых системах, в результате чего образовалось культурное «гиперпространство», погрузившее человека в многоканальный мир диалога со всем миром. В свою очередь, и дизайн испытывает на себе позитивные и негативные воздействия социокультурного, экологического контекста и не может существо-

ствовать вне дискурса непонимания и встречного перцептуального вызова, генерируемого коммуникацией» [3, с. 11]. Поэтому, находясь в тесном контакте с окружением, дизайн и его функции стремятся не только выразить насущные потребности человека, но и направить общество в новое русло. Ведь, как подчеркивает Т. Ю. Быстрова, вещь способна: «... «подтягивать» человека в эмоциональном и интеллектуальном отношении, совершенствовать его» [1, с. 88].

Действительно, вещь, обладающая красивой и совершенной формой, всегда определяет духовно-психологическое состояние человека. При этом большую роль играет визуальное восприятие образа, отражающего гармоничное представление о сути вещи. Главное, чтобы совпадало внешнее и внутреннее содержание объекта. Так как несовпадение этих представлений ведет к дисгармонии и дискомфорту. Еще в древние времена говорилось о важности достижения гармонии и единства человека и мира, в котором он существует. Одухотворяясь предметами своего производства, человек растет, совершенствуется, а значит, движется сам и движет общество в целом.

Красота и привлекательность предмета, которые создаются при помощи линий, усиливают значение продукции потребления. Функции дизайна выполняют важную роль в деле воздействия на потребителя и линии дизайнерского творчества помогают им в этом воздействии. Они отражают единство утилитарно-технического и эстетического начал в произведениях дизайна. Это единство создает уникальный художественный образ проектируемой вещи. Данный образ в результате: с одной стороны передает и формирует у субъекта впечатление красоты и об разности, с другой —рациональность и целесообразность ее формы. Гармоничная организация объекта, благодаря функциям дизайна, позволяет достичь композиционной целостности и создать впечатление красоты строения формы, используя разнообразные линии в ее конструкции.

Высокая культура воплощения проектного замысла в реальной вещи, отражающая мастерство, культуру производства, приобретает особую эстетическую ценность, формируя впечатление красоты выполнения объекта. Именно проявление художественной функции дизайна в решении проектных художественно осмысленных задачах формирования предметной среды и ее компонентов — вещей — позволяет достичь художественной и эстетической ценности продуктов дизайна, превращая прекрасно-полезные вещи в культурные образцы, формирующие материально-художественную культуру, оказывающую влияние на развитие духовной культуры общества.

Библиографический список

1. Быстрова, Т. Ю. Вещь. Стиль: введение в философию дизайна. / Т. Ю. Быстрова. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2001. — 288 с.
2. Медведев, В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна : учеб. пособие. / В. Ю. Медведев. — СПб. : СПГУТД, 2009. — 110 с.
3. Абаймова, Е. Л. Дизайн как общекультурный и национальный феномен / Е. Л. Абаймова. — Ростов-на-Дону. 2009. — 147 с.

ОСМАНКИНА Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент (Россия), доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: Galaomsk2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 21.10.2013 г.

© Г. Ю. Османкина

Омский государственный
технический университет

Санкт-Петербургский государственный
академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры
им. И. Е. Репина

ОМСКИЕ СВЯТЫЕ И ПОДВИЖНИКИ ПРАВОСЛАВИЯ

В данной статье вводятся в научный оборот материалы, представляющие интерес для изучения истории православной культуры Омска, содержащие выдержки из житий неизвестных святых, чей жизненный путь проходил через Омскую епархию.

Ключевые слова: «Собор новомучеников и исповедников Российских», святые земли Омской.

Для православного христианина образцом для подражания всегда были святые. Сбором информации об омских святых занимаются многие исследователи из смежных областей: культурологии, религиоведения, философии, искусствоведения. Несколько лет назад нами была поставлена цель — найти информацию о святых из «Собора новомучеников и исповедников Российских» (собор прославлен на Архиерейском соборе в 2000 г.), чей жизненный путь проходил через Омскую епархию. Численность собора превышает полторы тысячи. С тех пор нами было просмотрено более восьмисот житий новопропавленных святых.

Структурирование всего объема накопленных знаний позволяет выделить наименее исследованные области, дающие представление об омских святых, информация о которых до сих пор не была доступна омским исследователям.

Весь объем знаний можно условно поделить на два блока: информация о святых, прославленных по инициативе Омской епархии и прославленные за ее пределами. В каждом блоке, в свою очередь, можно выделить по две группы: канонизированные и неканонизированные подвижники. Таким образом, всю информацию о святых можно структурировать на четыре группы:

- омские канонизированные святые;
- неканонизированные подвижники Православия;
- канонизированные за пределами Омской епархии;
- неканонизированные подвижники, о которых известно за пределами Омска.

По разным причинам об интересующих нас святых, чья судьба была связана с Омском, мы можем не знать. Как правило, инициатива прославления святого принадлежит той епархии, где его жизненный путь был окончен, поэтому и возникла необходимость просмотреть жития новопропавленных святых. К примеру, владыка Андроник был прославлен в Пермской епархии, и поэтому известен как пермский святой. Хотя его подвиг имеет большее значение в истории Омской епархии. В этом контексте мы открываем неизвестные страницы Омска.

Следует уточнить поле исследования. Критерием отбора для исследования является обнаруженная

и необнаруженная связь подвижников с Омской епархией. Для этого определим границы Омской епархии в интересующее нас время, с 1917-го по 1980-е гг. Она образовалась путем выделения из Тобольско-Томской епархии в 1895 г. С тех пор ее границы не раз изменялись. С 1895 г. по 1911 г. в ее состав входил Семипалатинск, затем в течение двух лет — Акмола. С 1913 г. вторым епархиальным городом становится Павлодар. В этом составе ее упраздняют в 1937 г. Вновь Омская епархия была создана только после войны, в 1947 г., на тот момент в ее состав входит Тюмень. В 1990 г. Тюмень была выведена из ее состава, а вторым епархиальным городом стала Тара.

Таким образом нас интересует третья группа святых, из указанных выше, чья судьба связана со следующими городами:

- Омск с прилегающими территориями в период с 1917-го по 1980-е гг.;
- Павлодар с прилегающими территориями в 1917—1937 гг.;
- Тюмень с прилегающими территориями в 1947—1980-х гг.

К четвертой группе относятся, во-первых, непропавленные подвижники, сведениями о которых располагают другие епархии, и, во-вторых, святые, информация о которых по тем или иным причинам пока недоступна. Поэтому в данной группе никаких имен не приводится.

Первая группа — это святые, прославленные по инициативе Омской епархии, поэтому по месту прославления их называют Омскими. Эта группа святых является самой проработанной: об их жизненном пути издано большое количество публикаций, разработана иконография, составлены молитвы, зафиксированы случаи обретения мощей.

Эта группа включает следующих святых:

- сщмч. Сильвестр (Ольшевский), архиеп. Омский и Павлодарский;
- сщмч. Алексий (Орлов), архиеп. Омский и Павлодарский;
- сщмч. Андроник (Никольский), архиеп. Пермский и Кунгурский;
- сщмч. Иоанн (Куминов) Омский, иерей;
- сщмч. Михаил (Пятаев) Омский, иерей;
- мч. Николай (Цикура) Омский, эконом.

Святые из этой группы внесены в иконографию «Собора новомучеников земли Омской», разработанную омским иконописцем Г. А. Адаевым. Тем не менее есть и исключения, по разным причинам в него пока не входят:

- сщмч. Мефодий (Красноперов), еп. Петропавловский, викарий Омской епархии;
- сщмч. Серафим (Звездинский), еп. Дмитровский.

Ко второй группе мы относим всех непрославленных подвижников:

- Виктор (Богоявленский), архиерей;
- Анатолий (Каменский), архиерей;
- Алексий (Пантелеев), архиерей;
- Иннокентий (Просвирина), архимандрит;
- Аполлоний Волков,protoиерей;
- Николай Москвин, блаженный.

В Омской епархии сложилась традиция паломничества к могилам подвижников архимандрита Иннокентия,protoиеря Аполлония и блаженного Николая. Могила последнего признана чудотворной. Возможно, со временем они будут канонизированы.

Наибольший интерес для нас представляют святые третьей группы, поэтому на них мы остановимся подробнее и приведем выдержки из их житий, подтверждающие связь с Омской епархией. На момент издания статьи мы располагаем информацией о следующих святых:

- сщмч. Иоанн (Троянский), еп. Великолуцкий и Торопецкий;
- прмч. Феоген (Козырев);
- прмц. Агафия (Крапивникова);
- прмц. Мария (Портнова);
- сщмч. Филипп (Григорьев), protoиерей;
- сщмч. Леонид (Лебедев), иерей;
- сщмч. Виссарион (Селинин), иерей;
- мч. Исиодор (Решеткин), псаломщик;
- мч. Димитрий (Волков);
- мч. Никита (Сухарев);
- мц. Мария (Стефани);
- мц. Александра (Лебедева).

Итак, первыми приведем выписки из жития сщмч. Иоанна (Троянского), еп. Великолуцкого и Торопецкого:

«Окончив Тамбовскую духовную семинарию, о. Иоанн в 1884 году был рукоположен в сан священника. ... В 1922 году был рукоположен обновленческими епископами во епископа. В ноябре 1924 года он прервал отношения с обновленцами, за что был ими запрещен в священнослужении. ... В начале 1925 года он принес покаяние и как ставленник епископов старого поставления был принят в сущем сане и назначен епископом Акмолинским и Петропавловским, викарием Омской епархии. ... 31 августа тройка НКВД приговорила преосвященного Иоанна к расстрелу. Епископ Иоанн был расстрелян 4 сентября 1937 года» [1].

Память владыке совершается в день его преставления августа 22 (4 сентября).

Житие прмч. Феогена (Козырева):

«Преподобномученик Феоген родился 27 января 1862 года в городе Санкт-Петербурге в семье служащего конюшенного ведомства при царском дворце Льва Козырева и в крещении был наречен Василием. В 1924 году Василий Львович переехал в город Мещовск Калужской области и поселился при одном из монастырей; в том же году он был пострижен в монашество с именем Феоген. ... В 1930 году отец Феоген переехал в Алма-Ату, где стал служить в Никольском соборе.

9 декабря 1932 года отец Феоген арестован сотрудниками ОГПУ. ... 25 июня 1933 года тройка при ПП ОГПУ приговорила отца Феогена к трем годам ссылки в Западную Сибирь, и он был отправлен в город Тара Омской области. Здоровье его в это время стало столь слабым, что 5 мая 1934 года он был досрочно освобожден из ссылки и вернулся в Алма-Ату, где снова стал служить в Никольском соборе.

Архимандрит Феоген (Козырев) скончался в тюрьме 12 июля 1939 года в день празднования памяти первоверховных апостолов Петра и Павла и был погребен в безвестной могиле [2].

Память отца Феогена празднуется 30 июня (13 июля).

Житие сщмч. Филиппа (Григорьева), protoиеря: «Священномученик Филипп (Григорьев) родился 6 ноября 1870 года. Окончив Омскую учительскую семинарию, он служил псаломщиком в храмах Омской епархии. 22 июня 1898 года он был рукоположен во диакона, а 24 октября 1902 года — во священника. В 1906 году отец Филипп стал служить в храме села Копьевское Тарского уезда Омской губернии, с 1911 года — в храме села Ново-Рождественское Омского уезда... После 1917 года отец Филипп служил в храме села Александровка Семиреченской области...

10 декабря 1932 года ОГПУ арестовало protoиероев Александра, Стефана и Филиппа. В тюрьме они заболели сыпным тифом. ... 17 января 1933 года скончался protoиерей Филипп Григорьев, 18-го — protoиерей Стефан Пономарев, 20-го — protoиерей Александр Скальский. Все три священника были погребены на кладбище, на котором хоронили в то время сосланных в Алма-Ату крестьян» [3].

Память сщмч. Филиппа празднуется вместе с сщмчч. Александром (Скальским) и Стефаном (Пономаревым) 4 (17) января.

Жития сщмч. Леонида (Лебедева), иерея, и мч. Исиодора (Решеткина), псаломщика:

«Священномученик Леонид (Лебедев) служил священником, а мученик Исиодор (Решеткин) псаломщиком в Троицкой церкви в селе Санниковское Омской губернии. ... В 1910 году в селе была открыта трехклассная начальная школа, где отец Леонид стал преподавать Закон Божий.

Священник Леонид Лебедев и псаломщик Исиодор Решеткин были красноармейцами арестованы и расстреляны» [4].

Память сщмч. Леонида и мч. Исиодора празднуется вместе со святыми Собора новомучеников и исповедников Российских.

Житие сщмч. Виссариона (Селинина), иерея:

«Священномученик Виссарион (Виссарион Мефодиевич Селинин) окончил два класса Владимирской Духовной семинарии и с 1896 года служил псаломщиком во Владимирской епархии. В 1899 году Виссарион Мефодиевич был назначен псаломщиком в храм в селе Песчанское Павлодарского уезда Омской губернии, в 1902 году — рукоположен во диакона к этой церкви, ... в 1906 году — рукоположен во священника ко храму в селе Ильинка. ... Отец Виссарион был убит в 1918 году пришедшими к власти безбожниками-большевиками в день празднования ими 1 мая, о чем извещена была паства епископом Верненским и Семиреченским Пименом (Белоликовым)» [5].

Память о. Виссариона празднуется 18 апреля (1 мая).

Жития преподобномученици Агафии (Крапивниковой), Марии (Портновой) и мучениц Марии (Стефани) и Александры (Лебедевой):

«Преподобномученица Агафия родилась в 1890 году в селе Новософино Шацкого уезда Тамбовской губернии в семье крестьянина Авила Крапивникова. Когда ей исполнился двадцать один год, решила уйти в монастырь. ... В 1912 году Агафия поступила в обитель рядом с селом Старое Чернеево. ... 31 мая 1931 года послушница Агафия Крапивникова была арестована вместе с наследниками Николо-Чернеевского монастыря. ... 20 августа 1931 года тройка ОГПУ приговорила всех арестованных к трем годам ссылки в Казахстан, куда они были отправлены с общим этапом. ... После окончания ссылки послушница Агафия осталась жить в Павлодаре и стала работать сторожем в Воскресенском храме. ... 25 сентября 1937 года она была повторно арестована.

Преподобномученица Мария родилась в 1889 году в селе Верещагино Егорьевского уезда Московской губернии в семье крестьянина Ильи Портнова. В 1916 году она поступила послушницей в Троице-Одигитриевскую Зосимову пустынь Московской губернии, в которой подвизалась до закрытия монастыря безбожниками в 1929 году. ... Послушница Мария была арестована 22 мая 1931 года. ... 29 мая 1931 года тройка ОГПУ приговорила ее к пяти годам ссылки в Казахстан. Она была сослана в Павлодар и здесь 25 сентября 1937 года вновь арестована по обвинению в контрреволюционной деятельности, виновной в которой себя не признала.

Мученица Мария (Мария Антоновна Стефани) родилась в 1878 году в городе Одессе. В тридцатые годы она жила в Павлодаре и была прихожанкой Воскресенского храма. Мария Антоновна была арестована 23 сентября 1937 года по обвинению в контрреволюционной деятельности, но виновной себя не признала.

Мученица Александра (Александра Яковлевна Лебедева) родилась 20 марта 1874 года в селе Раевка Самарской губернии. Александра Яковлевна была прихожанкой Воскресенской церкви в Павлодаре и была арестована 23 сентября 1937 года по обвинению в контрреволюционной деятельности.

Все они были арестованы как верующие, когда во время гонений на Церковь власти в Павлодаре усилили преследования. 22 октября 1937 года тройка НКВД приговорила послушниц Агафию Крапивникову и Марию Портнову и мирянок Марию Стефани и Александру Лебедеву к расстрелу» [6].

Память преподобномучениц празднуется в день Собора новомучеников и исповедников Российских.

Жития мчч. Димитрий (Волков), староста, и Никита (Сухарев):

«Мученик Димитрий родился в 1871 году в деревне Островищи Покровского уезда Владимирской губернии в крестьянской семье. Грамоте, как и вере христианской, он был научен родителями, пастырями и богослужением в храме; переехав в город Орехово-Зуево, Дмитрий работал столяром.

Мученик Никита родился в 1876 году в деревне Починки Егорьевского уезда Рязанской губернии в семье крестьян Андрея Кузьмича и Анисии Алексеевны Сухаревых. Никита окончил сельскую школу и работал ткачом на одной из орехово-зуевских фабрик...» [7].

Мученики Димитрий и Никита были арестованы.

«В июле 1941 года немецкие войска стали стремительно продвигаться к Москве, и город был объявлен на военном положении. Следователи, ведшие дела арестованных, отбыли в глубокий тыл, в город Омск, туда же этапом вслед за ними были отправлены и подследственные. Сотрудники НКВД за хлопотами

эвакуации не успели допросить в качестве свидетелей секретных осведомителей, и дело оказалось лишенным показаний свидетелей. Дмитрий Иванович и Никита Андреевич были заключены в омскую тюрьму. ...

27 декабря 1941 года Особое Совещание при НКВД приговорило Дмитрия Ивановича Волкова и Никиту Андреевича Сухарева к пяти годам ссылки в Омскую область. Несмотря на приговор к ссылке, они, однако, не были освобождены из тюрьмы. ... Церковный староста Дмитрий Иванович Волков скончался 4 марта 1942 года в омской тюрьме № 1 и был погребен в безвестной могиле. Член церковной даддатки Никита Андреевич Сухарев скончался через четыре месяца в той же тюрьме, 4 июля 1942 года, и также был погребен в безвестной могиле» [7].

Мученики Никита и Дмитрий пострадали тогда, когда Омская епархия была уже упразднена. Их память празднуется в дни их кончины 21 июня (4 июля) и 19 (4 марта) соответственно.

Анализ содержания приведенных выдержек позволит значительно расширить сведения о святых III группы.

Со временем в научный оборот поступают и становятся доступными для анализа архивные материалы: дореволюционные публикации, следственные материалы и т.п. Так, в 2008 г. в библиотеке Томского государственного университета священником Димитрием Олиховым была найдена статья «У архиепископа Сильвестра» журналиста А. Матвеева, дающая уточняющую иконографию святого. В ней автор дает краткое описание внешности владыки: «Архиепископ Сильвестр — высокий крепкий старик с длинной патриархальной бородой, со строгими чертами лица» [8]. Надеемся, что подобная публикация неединственная. Материал такого рода может быть полезен в исследованиях краеведов, культурологов, историков Церкви, философов религии.

В XX в. доступным изобразительным материалом становится фотография. В частности, это фотосъемка карательных органов, которая может быть полезна для иконописцев и искусствоведов в разработке иконографии новопрославленных. В принципе, хороший снимок в фас — это основа для разработки иконографии святого. В последнее время иконография мученического лица святости получает развитие: осмысливается старое, появляется новое. Исповеднический лик святости не остается без изменений, появляются его производные: священноисповедники, преподобноисповедники и исповедницы.

В заключение хотелось бы сказать, что, изучая жития омских святых, мы открываем для себя Омск как один из духовных центров Сибири и тем самым способствуем развитию культуры православия.

Библиографический список

1. Священномученик Иоанн (Троянский), епископ Великолуцкий и Торопецкий / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2001. — Ч. 3. — С. 141 — 142.
2. Преподобномученик Феоген (Козырев) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2008. — Июнь. — С. 522 — 530.
3. Священномученики Александр (Скальский), Стефан (Пономарев) и Филипп (Григорьев) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2005. — Январь. — С. 42 — 47.

4. Священномученик Леонид (Лебедев) и мученик Исидор (Решеткин) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2005. — Январь. — С. 473–474.

5. Священномученик Виссарион (Селинин) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2006. — Апрель. — С. 173.

6. Преподобномученицы Агафия (Крапивникова) и Мария (Портнова) и мученицы Мария (Стефани) и Александра (Лебедева) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2005. — Январь. — С. 501–505.

7. Мученики Димитрий (Волков) и Никита (Сухарев) / Сост. Дамаскин (Орловский), игумен // Жития новомучеников и исповедников Российских XX века. — Тверь, 2008. — Июнь. — С. 398–408.

8. Матвеев, А. У архиепископа Сильвестра // Омские епархиальные ведомости. — Омск, 2008. — Февраль. — № 2 (223). — С. 4.

ПЕНДИКОВА Ирина Геннадиевна, кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета.

МИНИН Егор Павлович, соискатель по кафедре русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Адрес для переписки: info@thisdayicon.ru

Статья поступила в редакцию 18.10.2013 г.

© И. Г. Пендикова, Е. П. Минин

УДК 069 (571.53)

В. В. ТИХОНОВ

**Иркутское областное государственное
автономное учреждение культуры
Архитектурно-этнографический музей
«Тальцы»**

ПЕРСПЕКТИВЫ СОХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНЫХ НОСИТЕЛЕЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО НАСЕЛЕНИЯ ВЕРХОЛЕНСКОЙ ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНОЙ ЗОНЫ ПРЕДБАЙКАЛЬЯ МЕТОДОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЙНЫХ КОМПЛЕКСОВ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

В статье представлен анализ историко-культурного потенциала русского населения, проживающего в верховьях р. Лены в пределах Предбайкалья. Рассматриваются элементы материальных носителей традиционной культуры жителей этой территории, резко отличающиеся от аналогичных элементов традиционной культуры русского населения других территорий региона. Анализируются применяемые методы сохранения материальных носителей традиционной культуры русского населения Верхней Лены в вариантах резервата и транслюцирования с созданием этнографических музеинных комплексов под открытым небом, отличающихся масштабностью музеефикации.

Ключевые слова: р. Лена, «Тальцы», «Ленская деревня», плотище, сплавная ярмарка.

Освоение верхоленских земель русскими проходило одновременно с освоением Среднего Приангарья. Климатические и природные условия этих двух зон были практически одинаковыми: резко континентальный климат, гористая местность, тайга и соответствующая ей таежная растительность. Речные долины оказались единственными местами, где можно было вести земледелие. Природные условия определили и характер пашни — мелкие участки, рассеянные по склонам гор, спускающиеся в долину реки. Основной костяк населения края был заложен в XVII – начале XVIII в. выходцами с Русского Севера, уже имевшими богатый опыт освоения таежных пространств. Одинаковые климатические и при-

родные условия, один и тот же контингент засельников обусловили появление здесь общей культурно-хозяйственной модели первого периода освоения региона. Однако уже в XVIII в. у крестьян Верхней Лены возникают характерные особенности ведения хозяйства, связанные с появлением на приусадебных участках утугов (окультуренных лугов), заимствованных ими у соседей — бурят.

В дальнейшем большую роль в развитии резких отличий в культурно-хозяйственном освоении Верхнего Приленья и Среднего Приангарья по сравнению с другими территориями региона сыграли Якутский тракт, судоходность р. Лены и Бодайбинские золотоносные прииски. Здесь кроме традиционных занятий

земледелием, животноводством, охотой, рыболовством развились судоходство, сплав судов по р. Лене, судостроение, извоз. Большой спрос на зерно, которое легко было продать, привел к развитию в крае интенсивного земледелия. Поля стали удобряться навозом, урожайность значительно повысилась. Основной земледельческой культурой была рожь, в меньших объемах выращивали яровые, главным образом овес и ячмень, совсем немного — яровой пшеницы. Овощеводство носило подсобный характер. Крестьяне выращивали на огородах капусту, редьку, репу, свеклу, морковь, лук, горох и т.д. Из промышленных производств, в том числе полукустарных, в основном развивались винокурение, добыча соли на Усть-Кутском солеваренном заводе и мукомольный промысел. Была попытка наладить производство меди на Ключи-Воскресенском и Троицком медеплавильных заводах, но от этой идеи вскоре отказались. Значительное количество населения Верхней Лены занималось добычей пушнины [1]. Так, только в Киренском уезде в начале XIX в. было добыто в год 500 тыс. шкурок белки, 2 тыс. шкурок соболя. Доходы от продажи пушнины на этой территории достигали почти миллиона рублей в год.

Территория верхоленской историко-культурной зоны охватывает нынешние Киренский, Усть-Кутский, Жигаловский и Качугский районы. С середины XIX в. в связи с открытием на р. Лене и ее притоках золотоносных россыпных месторождений возникла острая необходимость обеспечения их продовольствием и инвентарем. Единственным путем их доставки стали реки, главным образом Лена. С этого времени в районе начинают развиваться как судостроение, так и сплавничество.

С середины XIX в. судостроение становится одним из основных крестьянских промыслов в верховьях Лены. Строили карбаза, паузы, шитики, баржи, барки, кулиги, утюги [2]. Навигационный период в верховьях Лены был коротким, и это определяло характер судоходства, в основном оно было сплавным. Зимой и весной велось строительство сплавных средств, использовавшихся исключительно для сплава грузов вниз по реке; после этого они продавались и в дальнейшем использовались как строительный материал или дрова. Часть сплавных средств использовалась во второй половине лета для сплава сена вниз по р. Лене, вплоть до г. Якутска, затем их постигала та же участка, что и другие суда [3, с. 46]. Изготовление сплавных средств требовало много леса; порой вырубались многокилометровые территории вдоль реки, но это оправдывалось дешевизной сплавных средств и было единственной возможностью доставки значительных объемов грузов на прииски.

Со второй половины XIX в. на р. Лене начинает развиваться пароходство. Первым пароходчиком был И. С. Хаминов, купец 1-й гильдии. 30 марта 1864 г. между купцами был подписан договор об учреждении «Товарищества Ленско-Витимского пароходства компании Сибирякова и Базанова». Это было связано с необходимостью обеспечения интенсивно развивающейся добычи золота на Бодайбинских приисках. Уже в 70—80-х гг. XIX в. у компании было три парохода: «Св. Иннокентий», «Св. Тихон Задонский», «Синельников» [3, с. 49].

К 1914 г. число пароходов разных владельцев увеличилось до 38. Пароходы обеспечивали в первую очередь перевозку пассажиров, почты и на буксирах тянули баржи с грузами. На начало XX в. 70—80 % перевозок приходилось на приисковые районы

и 20—30 % — на перевозки грузов в Якутск [3, с. 51]. Несмотря на наличие во второй половине XIX в. на реках Лене и Витиме пароходов, основной объем грузов перевозился на более мелких судах: барках, карбазах, паузках, кулигах и др. Барки представляли собой достаточно крупное сплавное средство, имели четырехугольную форму. Паузы и карбаза обладали преимущественно пятиугольной формой, верхняя часть паузков в отличие от карбазов была крыта тесом. Кулиги были длиннее баржи, а утюги по размерам в два раза уступали кулигам [3, с. 43]. За 1910 г. было построено 158 барок, 74 карбаза, 128 паузков [4, с. 52].

Одним из уникальных явлений верхоленской историко-культурной зоны стали сплавные ярмарки, которые начали проводиться с 20-х гг. XIX в. Сразу после освобождения Лены ото льда сплавная ярмарка следовала от верховья реки вниз по течению. С торговых судов, пристававших к берегу практически у каждой деревни, шла бойкая торговля продовольственными товарами и мануфактурой, практически обеспечивающей жителей на весь последующий год [5, 6].

К началу XX в. Ленская сплавная ярмарка стала сбывать обороты. Они упали до 2—3 млн р. по сравнению с 10—12 млн в середине XIX в. Это было связано с падением кустарной добычи золота и значительным увеличением его промышленной добычи, а золотопромышленники свои прииски обеспечивали всем необходимым самостоятельно [4, с. 60].

Еще одним занятием жителей Верхней Лены было обслуживание Якутского тракта. Перевозка грузов по нему была не очень значительной. В основном перевозили пассажиров и почту. Зимой перевозка осуществлялась по грунтовой дороге и замерзшей Лене. В летнее время перевозка происходила с чередованием по грунтовой дороге и на судах по Лене. Протяженность тракта от Иркутска до Якутска составляла 2 769 верст. Только на территории Киренского уезда располагалось 62 почтовых станции с расстоянием между ними от 16 до 30 верст. Содержание почтовых станций обеспечивали близживущие крестьяне за жалованье. Поддержание тракта в рабочем состоянии обеспечивали также крестьяне по повинности.

Доминирующей конфессией в верхоленской историко-культурной зоне было православие. На рубеже XIX—XX вв. только в Киренском уезде насчитывалось 20 церквей, 24 часовни и 2 монастыря.

Основной колонизирующей территорию Верхнего Приленья силой на первых порах ее освоения были крестьяне с северных территорий Центральной России — Архангельской, Вологодской, Новгородской, Вятской губерний. Как известно, крестьяне являлись носителями строительных традиций, и, приехав на Верхнюю Лену, новоселы первоначально строили дома, как на месте их прежнего проживания, — под единой кровлей с хозяйственными дворами. Еще недавно такой дом, датированный концом XVIII в., можно было встретить в пос. Марково. Сейчас он утрачен. Малоснежье в Предбайкалье, в отличие от северных районов Центральной России, характеризующихся обильными снегами, способствовало архитектурной трансформации всего усадебного комплекса и домов в частности. Дома стали строить с полукрытыми дворами, такой дом есть в музее «Тальцы» (дом Непомилуева, конец XVIII в.), а затем чистые, скотные и хозяйствственные дворы вообще не стали связывать кровлей с домами.

Широкое распространение получили дома-связи, когда сначала строился дом-четырехстенок, потом,

при развитии семьи, рядом строился аналог. Оба строения связывались холодными сенями. Образцами таких домов являются дома-связи Шеметовых из д. Шеметово Качугского района (конец XVIII в.) и дом усадьбы из с. Головского Жигаловского района с архаичными элементами и поздними нововведениями в оформлении ворот [7].

Увеличение благосостояния ленского крестьянства за счет дополнительного заработка, постоянная связь части крестьян с городом, развитие в крае торговли привели к середине XIX в. к изменению в домостроении. В этот период на Лене наряду с классическим типом крестьянского дома, сурогого и лаконичного в оформлении, начали появляться и дома с элементами городской культуры или полностью городского типа. Большое внимание уделялось оформлению ворот и амбаров. Планировка сел была двух типов: уличная с двухсторонней застройкой и рядовая, повторяющая изгибы реки. Планировка усадьбы двух типов: симметричная с выходом дома и двух дворов — чистого и скотного — на улицу, и перпендикулярная, когда скотный двор устраивается за чистым. В однорядных селах бани выносились к склону берега, напротив дома владельца. При уличной планировке бани ставились в огороде, в усадьбах, в которых хозяева занимались дворничеством, амбар ставился за навесом, навес выходил торцовой частью на улицу. Планировочной редкостью являлся выход на улицу с одной стороны чистого двора, с другой — огорода, за которым размещался скотный двор. Основные типы домов данного региона — клеть с прирубленными сенями, пятистенок, дом-связь, дом-крестовик. Самыми распространенными были пятистенок и дом-связь.

Разработка с середины XIX в. золотых приисков способствовала появлению купцов, обеспечивавших район продовольствием и мануфактурой, пароходчиков и золотопромышленников. Это обуславливало развитие городского стиля застройки. В пос. Залог Качугского района стоит полузастроенный дом купца Сапожникова, характерный для городской архитектуры середины XIX в. После того как в Иркутске в 1879 г. случился пожар, уничтоживший всю центральную часть города, дом купца Сапожникова стал почти единственной характеристикой архитектуры допожарного Иркутска. Сохранилась, опять же в бесхозном состоянии, купеческая усадьба Прощутинского в с. Головском Жигаловского района и дом пароходчика Мишарина в с. Тутура этого же района.

В последнее время перспективы сохранения традиционной культуры Верхней Лены просматриваются в двух вариантах. Первый — это формирование этнографических комплексов под открытым небом — резерватов, где объекты историко-культурного наследия сохраняются на родном месте их существования. Второй вариант предполагает транслюцирование историко-культурного наследия во вновь создаваемые этнографические комплексы под открытым небом, в места, наиболее посещаемые туристами, с реконструкцией в них исторической среды музеифицируемой территории.

Единственный этнографический музей — резерват в Верхоленской историко-культурной зоне — «Усадьба митрополита Московского и Коломенского Иннокентия Вениамина». Идея его создания реализована автором в 2007 г. Пока он состоит из одного мемориального дома, в котором Иннокентий Вениаминов жил с 5 до 15 лет у своего дяди Евсея Попова. Дом относится к рубежу XVIII — XIX вв. [8]. В интерь-

ере дома и сеней экспозиция сочетается с элементами выставки, отражающими интерьер дома середины XIX в. Здесь в выставочном варианте представлена информация о жизни и деятельности Иннокентия Вениамина. В дальнейшем рассматриваются различные варианты формирования и реконструкции остальной инфраструктуры усадьбы.

Отражение материальной культуры верхоленской историко-культурной зоны методом транслюцированных музейных комплексов под открытым небом в дальнейшем предполагается в музеях «Тальцы» (Иркутск) и «Ленская деревня» (пос. Ключи Казачинско-Ленского района).

Для формирования верхоленской экспозиции в Архитектурно-этнографическом музее «Тальцы» с 80-х гг. XX в. ведется экспедиционная и проектная работа, результатом которой стали исторические справки, тематико-экспозиционные планы и планы детальной планировки [9]. Последние варианты тематико-экспозиционного плана и плана детальной планировки экспозиции предполагают планировочное решение в виде двух параллельных улиц, с односторонней застройкой улицы и красной линией усадеб, обращенной к реке. Данная застройка конца XIX — начала XX вв. в последующем переходит в улицу с двухсторонней застройкой, характеризующей колхозный период 30 — 40-х гг. XX в. Экспозиционная инфраструктура конца XIX — начала XX вв. представлена объектами, максимально отражающими традиционную культуру того времени. Это:

- крестьянский дом-связь Шеметова конца XIX — начала XX вв. из Качугского района;
- крестьянская усадьба с полукрытым двором середины XIX в. из д. Нижнемартыново Казачинско-Ленского района;
- усадьба начала XX в. с домом-пятистенком из пос. Верхоленска;
- крестьянские усадьбы Петрова середины — конца XIX в. из д. Толмачёва (вывезены в музей);
- усадьба ленского пароходчика Мишарина конца XIX в. (с. Тутура Жигаловского района);
- усадьба ленского купца Сапожникова середины XIX в. (пос. Залог Качугского района);
- церковь 1908 г. из д. Дядино Жигаловского района (вывезена в музей);
- дом священника конца XIX в. из с. Тутура Жигаловского района;
- почтовая станция — предполагается реконструкция;
- мангазея конца XIX в. из с. Грязновка Жигаловского района.

Одним из уникальных объектов этой экспозиции станут остатки ясачного зимовья конца XVIII — начала XIX вв., которые предполагается вывезти из Казачинско-Ленского района. Для характеристики сплавничества и торговли второй половины XIX в. предполагается в заливе, образованном р. Тальцинкой, построить плотище и плавучую ярмарку.

С отдалением от нашего времени хозяйственno-бытового уклада колхозной эпохи 30 — 40-х гг. XX в. возникает необходимость сохранения для потомков своеобразной архитектуры и бытового уклада того времени. Планируемая «Советская колхозная экспозиция» будет значительно отличаться от всех остальных экспозиций музея. В ней предполагается разместить: усадьбу колхозника, сельсовет, почту, клуб, начальную школу, колхозный ток.

Построение в музее «Тальцы» экспозиций, отражающих традиционную культуру населения Верхоленской историко-культурной зоны разных времен-

ных периодов, позволит, хотя и фрагментарно, но всесторонне охарактеризовать жизнь и уклад населения верховья р. Лены.

Второй музейный комплекс под открытым небом, характеризующий традиционную культуру населения верховья р. Лены, — «Ленская деревня», стал разрабатываться автором в 2007 г. [10]. В 2010 г. было выдано проектное предложение, определяющее объем, структуру и наполнение экспозиционной части музеиного комплекса. Планировка экспозиции предполагает реконструкцию однорядного и двухрядного уличного расположения и отдельно стоящих объектов. В составе улицы должны располагаться:

— крестьянские усадьбы Третьякова с домом-связью середины XIX в. из с. Коротково Казачинско-Ленского района;

— Третьякова с домом и крытым двором конца XIX в. из с. Коротково Казачинско-Ленского района;

— церковь Михаила Архангела середины XIX в. из с. Коротково Казачинско-Ленского района;

— амбар-мангазея конца XIX в. из с. Осиново;

— амбары из с. Ермаки.

Предполагается реставрация-реконструкция остатков водяной мельницы.

Музейный комплекс планируется разместить в пос. Ключи Казачинско-Ленского района Иркутской области.

При завершении реконструкции исторической среды верхоленской историко-культурной зоны Предбайкалья станет возможным, хотя и с использованием транслюцированного способа, создать этнографические музеи или комплексы, фрагментарно реконструирующие историческую среду одного из районов региона, а также приблизить экспозиции к максимальному туристическому потоку в нем. А самое главное — будут созданы условия гарантированных государством сохранения и передачи будущим поколениям исторического наследия региона.

Библиографический список

1. Бычков, О. В. Охотничий промысел русского населения таежного Прибайкалья во второй половине XVII–XX вв. /

О. В. Бычков // Известия Архитектурно-этнографического музея «Тальцы». — 2003. — Вып. 2. — С. 29–52.

2. Пушкина, Т. Л. Русское старожильческое население Верхней Лены во второй половине XIX–начале XX вв.: Историческая справка / Т. Л. Пушкина. — Иркутск, 2000. — Архив ИОГАУК АЭМ «Тальцы». Ед. хр. 229. С. 40–42.

3. Лыхин, Ю. П. Русское старожильческое население Приленья в конце XIX — начале XX вв.: Историческая справка. Иркутск, 2004. — Архив ИОГАУК АЭМ «Тальцы». Ед. хр. 338. Св. 27.

4. Черных, А. В. Ленская сплавная ярмарка и очередные задачи экономической политики в Приленском крае / А. В. Черных. — Иркутск, 1925. — С. 52.

5. Кропоткин, П. А. Письма из Восточной Сибири / П. А. Кропоткин. — Иркутск, 1983. — С. 123–130.

6. Царегородцев, Г. Киренск 7 мая 1864 г. / Г. Царегородцев // Иркутские губернские ведомости. — 1864. — 6 июля. — С. 4.

7. Тихонов, В. В. Основные направления развития Архитектурно-этнографического музея «Тальцы» : программа / В. В. Тихонов, А. К. Нефедьева. — Иркутск, 2006. — С. 41–45.

8. Нефедьева, А. К. Реставрация ангинского дома свт. Иннокентия и создание мемориальной экспозиции / А. К. Нефедьева // Тальцы. — 1999. — № 1 (15). — С. 59.

9. Лыхин Ю. П. Тематико-экспозиционный план Ленской экспозиционной зоны / Ю. П. Лыхин, А. К. Нефедьева, В. В. Тихонов. — Иркутск, 2009. — Архив ИОГАУК АЭМ «Тальцы». Ед. хр. 513. Св. 43. 78 с.

10. Тихонов, В. В. Этнографический музей под открытым небом «Ленская деревня» / В. В. Тихонов, А. К. Нефедьева. — Иркутск, 2007. — 23 с.

ТИХОНОВ Владимир Викторович, кандидат культурыологии, директор Иркутского областного государственного автономного учреждения культуры Архитектурно-этнографический музей «Тальцы». Адрес для переписки: eukolganova@gmail.com

Статья поступила в редакцию 04.10.2013 г.

© В. В. Тихонов

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Лебедев, В. Ю. Эстетика : учеб. для бакалавров вузов по гуманит. направлениям и специальностям / В. Ю. Лебедев, А. М. Прилуцкий. — М. : Юрайт, 2013. — 1 о=эл. опт. диск (CD-ROM). — (Бакалавр. Базовый курс).

Учебник нового поколения освещает основную проблематику вузовского курса «Эстетика» и содержит дополнительный материал, предназначенный как для детального изучения отдельных тем, так и углубления знаний о предмете эстетики и ее методологии. Авторы раскрывают содержание основных эстетических понятий и категорий в перспективе исторического развития культуры и эстетических учений начиная с античности и заканчивая нашими днями. Содержание учебника отражает специфику современного состояния эстетики как философской и культурологической науки, при этом учтены аспекты ее практического применения в различных сферах деятельности человека. Прослеживаются и представляются в виде схем внутрипредметные и межпредметные связи и отношения, позволяющие облегчить усвоение курса. Учебник содержит вопросы для самоподготовки и достаточно подробные списки литературы, соответствующие главам учебника. Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения. Для студентов, обучающихся по направлениям «Культурология» (бакалавр, специалист) и «Философия» (бакалавр, специалист).

КОРАН КАК ОТРАЖЕНИЕ ФОРМ И ОБРАЗОВ МУСУЛЬМАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Статья посвящена влиянию Корана на развитие мусульманского искусства Западной Сибири. Автор анализирует соответствующие суры Корана, а также дает характеристику местным рукописным источникам как произведениям искусства. Особенное внимание уделено эксклюзивному экспонату — Корану из фондов Омского музея образования.

Ключевые слова: Коран, манускрипт, искусство, ислам, Западная Сибирь, древние культуры, культура сибирских татар, рукописная культура, мусульманская художественная культура.

Роль мусульманских первоисточников — Корана и Сунны — в становлении и развитии мусульманской художественной культуры является основополагающей: они заложили основы теории исламского искусства. Согласно Корану, направления в исламском искусстве обусловлены религиозным понятием «калам» [1, с. 728]. Высший калам понимался как мировой разум, который «пишет на дощечке судьбу мира». Комментарий к Сунне конкретизировал это понятие для «земного» творчества: «Первый калам — растительный, тростниковое перо каллиграфа. Второй калам — животный, кисть «живописцев». Таким образом, оформилось два пути развития искусства: первому каламу соответствовали орнаменты (растительные в своей основе) и каллиграфия; второму — пейзажная живопись, где отражалась красота земли, райского сада [1, с. 728].

Для искусства значимы и другие суры Корана: например, там упоминается коричневый сор (мусор), следовательно, этот цвет не может включаться в цветовую гамму ислама. Упоминание убитой желтой коровы не позволяет использовать этот цвет как основной в орнаментах [2, с. 3 и др.]. Однако описание райского сада сформировало яркие цветочные орнаменты — «ислами», а зеленый — цвет растительности — стал основным цветом ислама, и т.д. Интересно упоминание о том, что Мухаммед не позволял своим женам носить красные платья [3, с. 289], так как это цвет первоначальной крови, который часто применяется в персидских миниатюрах шиитов, но не приветствуется у суннитов. Полагаем, фактический отказ от красного цвета был вызван тем, что он является одним из основных в христианстве, символизируя кровь Христа. Отмежевание от этой цветовой гаммы наблюдается и в других ситуациях: у христиан траурная одежда — черная, повседневная — светлая, а на мусульманском Востоке наоборот: траурная — белая, повседневная — черная.

В конце XVI — первой половине XVIII вв. для мусульман Западной Сибири литература по исламу была малодоступна и чаще всего имела рукописный характер. Даже печатные книги, появившиеся в конце XVIII — XIX вв., были очень дорогими. В частности, Императорский Указ от 21 декабря 1797 г.

«О рассылке напечатанного на арабском языке Алкорана для продажи в те губернии, где населены народы магометанского исповедания» установил высокую цену Корана — 6 руб. 5 коп. за экземпляр [4, с. 852]. Сложно провести аналоги на этот год, но в Москве в 1750 г. можно было приобрести лошадь за 3 руб. [5, с. 20]. В Сибири цены на книги были выше, чем в Москве [5, с. 20]. Поэтому, когда при их покупке выбор стоял между Кораном и хадисами (Сунной), предпочтение, естественно, отдавалось первому.

В результате среди сохранившихся мусульманских книг и манускриптов, находящихся на руках у сибирских татар и казахов на территории, например, Тюменского региона, полевые исследования автора не зафиксировали ни одного экземпляра Сунны. В музеях тенденция та же: например, фонды Тюменского областного краеведческого музея содержат два Корана, материалы по шариату, историю Пророков, книги по мусульманской морали, рассказы духовного и исторического содержания, книги «для обучения молодых мусульманской вере» и учебники для медресе и мектебе [6]. Музей-заповедник татарской истории и культуры с. Ембаево хранит рукописи и печатные издания примерно такого же содержания [7].

Таким образом, именно Коран был главной книгой мусульман не только в плане религии, но и религиозного искусства. Поскольку Коран является СЛОВОМ Аллаха, то украшение и обложки, и текста представляется логичным проявлением к нему любви и уважения верующих. В мусульманском мире страницы Кораны украшались великолепными орнаментами и миниатюрами, но главным было искусство каллиграфии — изящного письма, в котором выработано несколько почерков и их модификаций. Кроме того, на полях рисовали медальоны с именами Пророков — «печати».

В Омском музее просвещения хранится рукописный Коран из д. Айткулово Тарского района (Инв. № ВОМО 124/6.), украшение которого отразило региональные особенности ислама. Это редчайший экземпляр с медальонами, которые выполнены в виде шестигранников, внутри которых отсутствует текст.

Вместо имен Пророков внутреннее пространство «печатей» закрашено желтым цветом. От каждого шестиугольника, расположенного на полях, отходит еще по одной фигуре меньшего размера, также шестиугольной формы. Подобными рисунками украшены не только поля, но и основной текст.

Шестиугольники (внутренняя часть Звезды Давида) считаются священными в мусульманской культуре Западной Сибири. Этот древний знак первоначально имел много значений, в частности, как астрологический символ Сатурна или взаимодействие двух начал Вселенной: небесного и земного, и прочее. В космологическом плане, с чем связана солярная символика, Звезда Давида изображает шесть сторон света: север, юг и крайние точки восхода и захода солнца в дни летнего и зимнего солнцестояния. Эти точки горизонта делят окружность на шесть равных частей [1, с. 666].

Именно такое изображение (Звезда Давида с особо выделенным шестиугольником в центре) находится на исламском шамаиле (религиозном настенном панно) из музея д. Янтык Тюменской области (Инв. № 26). В его центре — изображение круга (с надписями на арабском языке внутри и снаружи), разделенного на 6 равных частей. Так как деление произведено двойными линиями, то в круге фактически получается 12 зон, шесть из которых являются основными, значительно большими по размеру, треугольной формы. За счет двойных линий в центре получилась шестиугольная звезда, внутри которой — правильный шестиугольник. Данный шамаиль, кроме религиозного предназначения, является также древним лунным календарем, заимствованным из доисламских, тенгрианских верований, что выяснилось в процессе изучения его истории.

Именно в такой же традиционной форме выполнены почти все захоронения мусульманских святых шейхов. Эти некрополи (астана) имеют в своей основе деревянные шестиугольные замкнутые срубы, и вход вовнутрь запрещен. Эти места считаются сакральными для сибирских татар и являются местами поклонения. Среди 25 астана, сохранившихся на юге Тюменской области, в виде четырехугольного сруба выполнена только одна — Якушинская-1, а в виде шестиугольного сруба — 12: Аллагуловская, Баишевская, Юрмская и т.д. [8]. Ссылаясь на источники, представитель татарской культуры К. С. Садыков упоминает о 35—40 мавзолеях шейхов (астана), выполненных в виде деревянных шестиугольных срубов, «которые до настоящего времени почитаются местными жителями за святые захоронения и оберегаются» [9, с. 115]. Согласно дореволюционным источникам, в регионе находилось около 50 астана [10, с. 51—72].

Шестиугольные гробницы известны с древности. В частности, А. В. Комар относительно ранних хазар в Северном Причерноморье отмечает: «Над рядовыми погребениями насыпался курган, над погребениями же знати строились каменные прямоугольные или шестиугольные мавзолеи» [11, с. 32]. Шестиугольные гробницы в целом характерны для культуры тюркских народов Сибири, в частности, у тюрков Алтая из 435 исследованных объектов почти все (более 400) имели в основании шестиугольную форму [12, с. 55]. В. В. Мерзликин исследовал архитектуру гробниц сибирских татар и пришел к выводу, что часть из них также была выполнена в виде шестиугольников [13, с. 133]. Даже в настоящее время в отдельных местах в исключительных случаях многоугольные (в том числе шестиугольные) срубы ставят

на сельских кладбищах на могилах особо уважаемых стариков из сибирских татар.

Особенностью минаретов, как в XVIII—XIX вв., так и в настоящее время, является часто встречающаяся шестиугольная форма, что необычно для мусульманской архитектуры. В Западной Сибири это представляется логичным явлением: минарет повторяет шестиугольную форму астана. Такие минареты расположены на десятках мечетей [14].

Число «шесть» является магическим и в шаманизме, и в тенгрианстве. Как у обских угров, так и у древних тюрков шаман «имеет шесть пальцев», «про некоторых шаманов говорят, что они за свою жизнь загнали шесть коней, т.е. сменили шесть бубнов» [15], на бубне «в верхней части обечайки устанавливали шесть столбиков, вырезанных из бересовой губы» [16], и т.д.

Значение этого символического числа (и шестиугольной лучевой солярной розетки) Б. А. Рыбаков объяснил древним культом, связанным с поклонением снегу, т.е. снежинкам, имеющим форму шестиугольной звезды: «Кристаллы снега, как правило, состоят из шести основных радиально расположенных лучей, осложненных маленькими поперечными черточками. Рисунок снежинок разнообразен, но основу его всегда составляют шесть лучей; редко встречаются снежинки из 12 лучей и еще реже — из трех. Но никогда не встречаются снежинки, сконструированные из четырех или восьми лучей» [17, с. 150]. Поклонение снегу автор связал с ассоциацией «снежная вершина — небо — боги», что было характерно для некоторых народов, проживающих в других регионах. Однако это объяснение для Западной Сибири представляется недостаточным.

В основе мировоззрения всех древних народов лежало представление об устройстве Вселенной, реальном и загробном мире, переходе из одного мира в другой. Соответственно, и шестиугольники на Коране, и рисунок на шамаиле должны были отражать именно эту идею. Однако и в угорском шаманизме, и в тюркском тенгрианстве отсутствует идея шести миров, или шести уровней мира: там сформировалось представление о девяти мирах. Там также распространено число «семь» (три мира и четыре времена года), а также числа, кратные семи — четырнадцать и двадцать один [16].

Представление о шести мирах, через которые проходит душа, существует только в буддизме [18, с. 41]. Влияние буддизма на культуру сибирских татар кажется невозможным в силу отсутствия прямых многочисленных контактов, а также раздельного проживания данных народов. Однако относительная близость Монголии и Китая, общие этногенетические корни народов, относящихся к монголоидной расе, создавали предпосылки для проникновения в культуру сибирских татар элементов буддийского мировоззрения. Кроме того, в одном из древних рукописных источников сообщается, что к 165 г. до н. э. тюрки уже обладали сложившейся религией, близкой буддийским канонам; в ней взяла начало ветвь буддизма, получившая самостоятельное развитие и оформленвшаяся как тенгрианство [19, с. 214].

Кроме того, шестиугольные формы, не характерные для искусства ислама в целом, в отдельных его направлениях (суфии, хуруфиты) все же признаются. Более того, число шесть там считается священным, так как исходит из известных коранических представлений о шести днях творения мира. Считается, что все сущее обладает шестью сторонами или измерениями. В частности, мусульманский богослов

Фазуллах Наими (ал-Хуруфи) в работе «Джавидан-и Кебир» утверждает: «Каждое создание имеет шесть сторон», «Бог есть шесть сторон» [20, с. 252]. Как известно, именно суфии привнесли ислам в Западную Сибирь: согласно мусульманским рукописям, в конце XIV века 366 суфийских шейхов во главе с основателем ордена Накшбандия начали религиозную войну за обращение в ислам коренного населения региона [21]. Таким образом, шестигранные формы на предметах культа отразили религиозный синcretизм: от отголоска буддийских верований до тенгрианства и суфийского ислама.

Учитывая, что шестигранники являлись сакральными и были отличительной чертой религиозных изображений на территории Западной Сибири, можно с уверенностью утверждать, что Коран из Омского музея просвещения имеет местное происхождение и написан сибирскими каллиграфами. Этот Коран — пока единственный найденный образец такого рода. Остальные рукописные первоисточники далеки от художественного оформления. Это объясняется сложившейся в Западной Сибири традицией переписывания текстов: считалось, что воспроизведение именно СЛОВА Аллаха имеет сакральное значение, т.е. смысл имеет сам текст, а не его оформление.

Примером является рукописный Коран XVII в., хранящийся в фондах Тюменского областного краеведческого музея (Инв. № ОФ 1324). Он не имеет ни рамок, ни орнаментов, ни медальонов; на странице — от 11 до 14 строк, высота букв колеблется в пределах от 5 до 10 мм, поля не выдержаны. Текст на арабском создан несколькими почерками, наиболее вероятно — беличей кистью, что определяется по написанию букв, точек, а также насыщенности чернил. При использовании кисти чернила (тушь) выглядят прозрачными, значительно менее насыщенными, чем при использовании пера. Кисть была настолько тонкой, что не соответствовала ни одной из современных (даже № 0), которыми пользуются художники. Этот Коран был создан не татарами, а сибирскими бухарцами, которые в XVII в., по-видимому, еще не переняли сакральность шестигранных форм, но заимствовали идею значимости СЛОВА, а не орнамента, и в то же время — уже не соблюдали среднеазиатские традиции оформления манускриптов.

Примером среднеазиатского рукописного Корана является экземпляр, найденный в ходе полевых исследований автора. Он (точнее, часть Корана из 19 листов, без начала, конца и обложки — на настоящее время) находился в ю. Тураевских Тюменской области у Казбековой (Исхаковой) Айли Абделька-римовны, 1909 г.р., из семьи сибирских бухарцев, и передан автору ее правнучкой. Со слов информатора, Коран появился в семье в начале XX в., однако датировка его создания более ранняя. Он также без украшений, но выполнен с соблюдением основных правил каллиграфии, что выпадает из местной традиции написания манускриптов. Его характеризуют ровность строки, полей и букв, четкое количество строк на странице. Почерк практически без наклона.

Этот Коран по стилю оформления текста очень близок другому экземпляру из Средней Азии, также обнаруженному в ходе полевых исследований. История находки такова. В 1970-е гг. турист из Калининграда В. Захарюгин, осматривая в ходе экскурсии старый мавзолей (в силу многочисленности путешествий в Среднюю Азию он не мог вспомнить, какой это был район — Бухары, Самарканда или проч.),

обратил внимание, что один из камней вставлен в стену неестественно. Отодвинув камень, он обнаружил там завернутую в хлопчатобумажную ткань рукописную книгу с арабским текстом. Из нее турист «на память» вырвал два листа, а саму книгу предал местным жителям. С его слов, тут же собрались старейшины общины, которые сказали, что это утерянный древний Коран, о существовании которого они знали и много лет искали. Найденную отдали на экспертизу в Москву, а затем долго освещали событие по местным телеканалам. Вырванные из Корана листы турист вклеил в альбом и в 2011 г. передал авторам, у которых и появилась возможность провести сравнительное исследование.

В настоящее время рукописные Кораны на территории Западной Сибири не создаются. Эта традиция утеряна, причиной чего является не только длительный атеистический период в истории страны, но и изменения, произошедшие в последние десятилетия. Кораны продаются в магазинах, их оформление стандартное, больше не отражающее специфику региона. Между тем на руках у местного населения остался целый массив Коранов и иных рукописных источников, который характеризует не только религиозную, но бытовую и даже правовую культуру [22, с. 31] западно-сибирского общества.

Библиографический список

1. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. 3. Г–З. / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 752 с.
2. Коран / Пер. И. Ю. Крачковского. — 14-е изд. — Ростов н/Д : Феникс, 2012. — 537 с.
3. Жизнь пророка Мухаммеда / Под ред. И. Ю. Крачковского. — М. : ОЛМА Медиа Групп. 2011. — 312 с.
4. Полный свод законов Российской империи / Собрание 1-е (1796–1797 гг.). — Т. 24. — № 18287. — СПб., 1830.
5. Нечаева, Л. В. Распространение книги в Западной Сибири во второй половине XVIII в. / Л. В. Нечаева // Актуальные проблемы филологии, истории и культурологии: теоретические и методический аспекты : межвуз. сб. науч. работ, посвящ. 90-летию образования словесно-исторического отделения Тобольского учительского института. — Тобольск, 2007. — С. 19–24.
6. Тюменский областной краеведческий музей (ТОКМ). — Инв. № 19063, 19064. 19060, 19052, 18999, 19072, 18962, 18984, 19071, 18951, ОФ 7652/2, ОФ 8858/7, ОФ 8858/10, 29009, 1858.
7. Музей-заповедник татарской истории и культуры с. Ембаево (МЗТИК с. Ембаево). — Инв. № 10.; КП № 3. ОФ. 1242/6; КП № 3 ОФ. 1242/7; КП № 3. ОФ. 1242/9; КП № 3. ОФ. 1242/12.
8. Рахимов, Р. Х. Астана в истории сибирских татар / Р. Х. Рахимов. — Тюмень, 2006. — 76 с.
9. Садыков, К. С. Формирование этнической педагогической культуры у будущих учителей татарской национальной школы : дис. ... канд. пед. наук / К. С. Садыков. — Сургут, 2004. — 178 с.
10. Ежегодник Тобольского губернского музея. — Вып. VII. — Тобольск, 1897.
11. Комар, А. В. Ранние хазары в Северном Причерноморье (постановка проблемы) / А. В. Комар // Восточноевропейский археологический журнал. — 2000. — № 3 (4). — С. 30–35.
12. Тихонов, С. Н. Традиционные жилища алтайцев / С. Н. Тихонов // Этнография народов Сибири. — Новосибирск, 1984. — 276 с.
13. Мерзликин, В. В. Многоугольные срубные сооружения тоболо-иртышских татар / В. В. Мерзликин // Народы и культуры Сибири: изучение, музеефикация, преподавание : сб. науч. тр. — Омск : Изд-во Омск. ун-та, 2005. — 312 с.

14. Подсчитано по: Мечети и мусульманские организации Тюменской области : информ. справ. / Автор-составитель К. Б. Кабдулвахитов. — Тюмень : Печатник. 2011. — 120 с.
15. Информатор Тамэт-Кер. Авторский сайт мастера по созданию бубнов Геннадия Пивнова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bubny.ru/howto.htm> (дата обращения: 12.10.2011).
16. Новик, Е. С., Христофорова, О. Б. Визуальные образы мира в сибирском шаманизме. Книга 1. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=book/export/html/6412>. (дата обращения: 12.10.2011).
17. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М. : Наука, 1980. — 525 с.
18. Шагинов, И. Ю. Религии мира. Религии Дальнего Востока / И. Ю. Шагинов. — М. : Изд-во Мир книги, 2007. — 192 с.
19. Религии мира : энцикл. В 10 т. Т. 6. Ч. 1. — М., 1996. — 782 с.
20. Назарли, М. Д. Два мира восточной миниатюры. Проблемы прагматичной интерпретации сефевидской живописи /

М. Д. Назарли. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2006. — 288 с.

21. Катанов, Н. Ф. О религиозных войнах учеников шейха Багаутдина против инородцев Западной Сибири / Н. Ф. Катанов // Ежегодник Тобольского губернского музея. — Вып. 14. — 1904. — С. 191–216.

22. Науменко, О. Н. Правовое сознание сибирского крестьянства: ретроспективный анализ / О. Н. Науменко, Е. А. Науменко // Академический Вестник. — 2008. — № 3. — С. 31–38.

БОРТНИКОВА ЮЛИЯ Александровна, ассистент кафедры гуманитарных дисциплин.

Адрес для переписки: hea2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 12.04.2013 г.

© Ю. А. Бортникова

УДК 130.2

Н. А. КРЮКОВА

**Омский государственный
технический университет**

МЕДИАКУЛЬТУРА И ЕЕ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ

В статье рассказывается о новом типе культуры современного общества — медиакультуре. В настоящее время медиакультура требует всестороннего изучения и осмыслиения, т.к. ее влияние на процессы и явления жизни становятся заметными и ощутимыми.

Ключевые слова: медиакультура, медиапространство, информационная культура, массовые коммуникации.

У каждой эпохи свои основания для расширения пространства культуры. На изменения как в социальных отношениях, образе и стиле жизни, так и в культуре в целом, которые произойдут в связи с научно-техническими открытиями и связанными с ними технологическими изменениями, а именно с расширением телекоммуникаций и повсеместным внедрением компьютерной техники, Д. Белл указывал еще в начале XX в. [1]. Но о становлении нового типа культуры, о его специфике заговорили сравнительно недавно, в последней трети XX в.

В связи со стремительным формированием нового информационного мышления предметом научных дискуссий и исследований культурологов, философов и социологов стала информационная культура, или медиакультура, как все чаще ее называют. Медиакультура, которая может выступать системой уровней развития личности человека, «способного воспринимать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания в области медиа, является активной участницей этого процесса и включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия» [2].

Медиа (от лат. «media», «medium» — средство, посредник) — термин, первоначально введенный для обозначения феномена «массовой культуры» («mass culture», «mass media»). Это тип культуры информа-

ционного общества, который входит в понятие общей культуры и представлен печатными изданиями такими как: книги, газеты, журналы, кино, радио- и телевидение, Интернет-ресурсами, — всем тем, что связывает человека с окружающим миром, информирует, развлекает, пропагандирует, оказывает воздействие на оценки, мнения и поведение людей [3]. Близкие этому термину понятия: «информационная культура», (information culture), «видеокультура» (video culture), «аудиовизуальная культура» (audio-visual culture), «медиум».

Термин «медиакультура» практически впервые в отечественной научной практике прозвучал на международном семинаре, посвященном средствам коммуникации и проблемам развития личности ребенка, состоявшемся в 1993 г. в г. Звенигороде [4, с. 7]. Сегодня нельзя утверждать, что содержание рассматриваемых терминов обрело тематическую завершенность и общепринятую смысловую определенность. Можно обозначить два основных подхода к объяснению термина «медиакультура»: через её коммуникативную роль и через наделение ее значительной ролью в формировании общественного мнения. Медиакультура предстает проявлением собственно культуры и трактуется как всеобщая доступность культуры для человека посредством продукции средств массовой информации.

Присутствие медиакультуры обнаруживается практически во всех аспектах современной жизни человека. Она изменяет мир человеческих отношений, привносит специфические черты в его сознание. Это достаточно сложное явление, входящее в ряд системы самопознания и самореализации личности, и оно связано с такими категориями, как природа, деятельность, нравственность, культура. В современное информационное время внедрение техники в социокультурные процессы, естественно, изменяют характер поля культуры. И, соответственно, произведения, создаваемые на основе и с помощью техники, приобретают статус произведений медиакультуры.

На сегодняшний день выявлен объективный характер воздействия медиакультуры на социальную жизнь личности и общества в целом. Медиакультура, прежде всего, средствами массовой информации приобщает человека к участию в общественной жизни, способствует его самоутверждению, освоению различных социальных ролей и т. д. Также установлена и система ценностей и определяющих ее критериев. Она регулирует человеческие стремления и поступки, предлагает возможности для оценивания действий других, общественной жизни как таковой, социальной пригодности человека или групп.

Системность и целостность рассматриваются как базовые свойства медиакультуры, она сохраняет целостный характер в условиях единого медиапространства для всех членов общества. Тем не менее существуют определенные факторы, нарушающие ее целостность: неравные возможности в доступе к медиасфере, в распространении сообщений в информационной среде, а следовательно, ограниченное участие личности в духовной жизни общества через медиакультурный процесс. При утрате массовых медиакультурных отношений (общенациональных, межрегиональных, внутрирегиональных и пр.) компоненты медиакультуры не обеспечивают консолидации общества на решении ключевых задач социального развития [4, с. 21]. В то же время целостность медиакультуры, обусловленная информационным взаимодействием всех участников социальной деятельности, становится одним из приоритетных условий личностного и общественного развития, создает информационное взаимодействие внутри каждого вида общественной деятельности.

Значение медиакультуры как в постижении действительности, так и в познании самого человека определяется ее свойством вбирать в себя все многообразие реальности, что обеспечивается функционированием в системе медиакультуры таких подсистем, как социальные институты, обеспечивающие развитие и распространение медиакультуры. Все структурные компоненты медиакультуры взаимосвязаны: технический уровень медиакультуры обеспечивает материализацию и распространение медиаконтента во времени и пространстве; коммуникативный — ориентацию медиакультуры на массовую аудиторию [4, с. 12]. Ее медиавоздействие практически не имеет территориальных или временных границ. В русле поисков и экспериментов создателей медиакультуры в области технологий сложились принципы и черты, характерные для медийной среды: интерактивность мультимедиа произведений, художественных виртуальных реальностей, сетевые художественные и культурные проекты и прочее.

Новые информационно-коммуникативные технологии, в частности спутниковое и цифровое ТВ, видео, компьютерная и сотовая связь, Интернет

и прочие, трансформируют медиасреду, при этом существенно влияют на массовое сознание, на традиционные виды культуры, на функционирование библиотек, кинотеатров, музеев, драматических театров.

Усложняющаяся структура функционирования медиакультуры оказывает все более значимое влияние на формирование экономического, социокультурного контента. Учитывая, что поток информации постоянно растет, важно не только ее найти, но и сохранить.

Медиакультура в XXI в. наряду с изобразительными, визуальными, вербальными возможностями стала использовать и кинестетические возможности коммуникации [5]. Роль медиакультуры, как комплексного средства освоения человеком окружающего мира в его социальных, интеллектуальных, нравственных, художественных, психологических аспектах, в обществе растет. Ее интенсивное развитие все более активно влияет на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактор развития творческих способностей личности. Очевидно, что современные информационные возможности предоставляют человеку условия для индивидуального общения с экраном в интерактивном режиме как с целью реализации своих творческих идей, так и с целью познания нового.

Медиакультура, являясь продуктом информационной эпохи, воздействует на ценности общества, на мировоззрение разных социокультурных групп. Соответственно, важнейшими направлениями современных исследований в области медиакультуры являются вопросы медиаполитики и медиаменеджмента, теории и практики медиаобразования, пути формирования информационно развитого и понимающего человека [6].

Уровень развития современных средств массовой коммуникации и специфика их всестороннего воздействия на личность доказывают, что медиа — один из факторов практической реализации теории диалога культур.

Важная сторона медиакультуры — взаимодействие разных культур на этническом, национальном и цивилизационном уровнях, то есть способность к диалогу. Это доказывает, что медиакультура — уникальный социальный институт информационной эпохи, важный фактор духовного производства.

Однако в условиях массового внедрения информационных и компьютерных технологий расширились не только позитивные, но и негативные методы воздействия систем массовых коммуникаций, как на отдельного человека, так и на общество в целом. Отличительной чертой современного информационного общества стало размытие границ между «массовым» и «элитарным». «Телекоммуникационные технологии становятся своеобразным инструментом информационной, политической и духовной экспансии, средством для создания новых социальных мифов. Вот почему первоочередными задачами модернизации социокультурной сферы России на рубеже XX — XXI вв. стали:

- компьютеризация массовых библиотек, музеев, архивов;
- создание общедоступных баз и банков данных в области гуманитарных и социальных наук;
- создание широкой сети культурно-информационных и информационно-развлекательных центров в регионах страны;
- создание и развитие русскоязычного сектора в Интернете;

— обеспечение информационной безопасности личности, общества и государства» [7].

Глобализированная медиакультура — результат сложных процессов влияния мировых информационных связей на стандартизацию и синхронизацию культурных моделей в различных странах мира [8]. Это быстро развивающийся сегмент культурного пространства. В настоящее время по этой теме начали изучаться новые типы сообществ информационной эпохи: онлайновые, объединения социальных сетей, блоггеров.

Отношения между людьми в цифровую эпоху значительно изменились. Реальная коммуникация всё больше вытесняется онлайновым общением. Мобильная связь и всемирная сеть увеличивают наши коммуникативные возможности.

Повсеместное распространение Интернета предполагает в идеале, что у каждого есть доступ к Сети. Любой, таким образом, получает возможностьзнакомиться со всем объемом информации, находящейся в блогосфере. Простота и доступность средств создания информации делают каждого субъекта потенциальным автором. Следовательно, субъект, являясь одновременно и потребителем, и автором информации, может контактировать с любым другим участником процесса. Значение этого принципа состоит в отсутствии дефицита информации. Недостаток информации — это как раз тот основной момент, на котором держалось (и держится) неравенство в образовательных, развивающих, развлекательных и других средах. При полной доступности всей информации основой для неравноправного доступа становятся только интеллектуальные, мотивационные и др. психологические особенности личности.

Если культура, по своей сути, есть, с одной стороны, накопленный человечеством опыт, а с другой — способ и формы передачи этого опыта, то Интернет как способ хранения и передачи информации входит в структуру современной культуры в качестве важнейшего ее элемента. Но глобальная путаница не просто еще один из способов хранения культурного опыта, это и способ организации культурного контента, который вносит существенное изменение в саму культуру, в ее содержание. Экран и гипертекст порождают культуру, в которой ломаются перегородки между науками, искусствами; культуру, в которой возникает возможность для каждого человека влиять на текст, внося, благодаря своему компьютеру, изменения в изображения на экране [9]. Рождается культура глобального диалога, в которой каждый имеет свой голос.

Безусловно, Интернет дает культуре возможность легкого доступа к неограниченным объемам информации. Главное правильно сформулировать запрос и найти время, чтобы переработать огромное количество выдаваемой информации. Надо все же понимать, что виртуальный мир, при всей его обособленности, пока преимущественно отражает реальный и фактически дает все возможности для развития медиакультуры. Ведь самая дешевая картина все равно обойдется дороже, чем несколько секунд, за которые ее можно скачать из Сети. Также и простенькое раритетное издание гораздо проще найти в глобальной паутине, чем купить.

«Виртуальная реальность современной культуры — это не столько идеальное пространство, сколько поглощающая человека среда медиакультуры» [10]. Надо понимать, что каждая эпоха порождает новые лидирующие формы культуры. Медиакультура основывается на принципах свободы творчества для ее создателей, их ответственности.

Новая система информационного общества в пространстве медиакультуры требует осмыслиения не только уже накопившегося практического опыта, но и анализа ее теоретических аспектов в гуманитарной науке, поскольку она является важнейшей силой современного общества и активно воздействует на традиционную культуру, политику, экономику, социальные процессы.

Библиографический список

1. Белл, Д. Социальные рамки информационного общества // Новая технократическая волна на Западе. — М. : Прогресс, 1986. — 453 с.
2. Фёдоров, А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности / А. В. Фёдоров. — Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. — 64 с.
3. Кириллова, Н. Б. Медиасреда российской модернизации / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 400 с.
4. Возчиков, В. А. Философия образования и медиакультура информационного общества [Электронный ресурс] / В. А. Возчиков. — Режим доступа: <http://www.dslib.net/soc-filosofija/filosofija-obrazovanija-i-mediakultura-informacionnogo-obwestva.html> (дата обращения: 11.10.2013).
5. Кашкина, М. Г. Медиакультура информационного общества в аспекте философского дискурса [Электронный ресурс] / М. Г. Кашкина. — Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-357055.html> (дата обращения: 15.10.2013).
6. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2008. — 496 с.
7. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с.
8. Новоженина, О. В. Интернет как новая реальность и феномен современной цивилизации [Электронный ресурс] / О. В. Новоженина. — Режим доступа: http://iph.ras.ru/page_48878565.html (дата обращения: 16.10.2013).
9. Астафьева, О. Н. Медиакультура и некоторые принципы формирования информационно-коммуникативного пространства [Электронный ресурс] / О. Н. Астафьева. — Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/download/docs-306318/306318.doc> (дата обращения: 16.10.2013).
10. Словарь иностранных слов и выражений / Сост. Е. С. Зенович. — М. : Олимп, 2006. — 784 с.

Крюкова Наталья Анатольевна, аспирантка кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии»; специалист по учебно-методической работе Учебно-методического центра «Мультимедийные технологии в образовании».

Адрес для переписки: kna2601@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 16.10.2013 г.

© Н. А. Крюкова

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПРИМОРЬЯ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХI ВЕКОВ. К ИСТОРИИ ВОПРОСА

В статье рассматриваются результаты исследования основных тенденций приморского искусства в конце ХХ – начале ХХI вв., пришедших на смену реализму – генеральному направлению в искусстве СССР, основанному на методе социалистического реализма. Выявляются источники и обстоятельства освоения традиций модернизма приморскими художниками, ход развития неомодернистских и постмодернистских тенденций, роль в этом процессе творческих групп и объединений. Делается попытка выделить региональные особенности изобразительного искусства территории в конце ХХ – первого десятилетия ХХI вв.

Ключевые слова: приморская школа изобразительного искусства, неомодернизм, авангардизм, полистилизм, творческое объединение, творческая группа.

Статья выполнена при поддержке государственного задания Министерства образования и науки РФ по теме: «Междисциплинарные исследования механизмов международной коммуникации в Азиатско-Тихоокеанском регионе».

Изобразительное искусство Приморья занимает видное место в художественной жизни Дальнего Востока России и страны в целом начиная с 1950-х годов. Произведения художников, работавших в рамках метода социалистического реализма, представляли край на всех крупных всесоюзных, всероссийских и зональных выставках [1].

Однако в конце 1980-х годов впервые появляются на выставках произведения приморских авторов-нонконформистов, чьи профессиональные интересы в течение 1960-х – 1980-х годов были направлены на поиски не только нового содержания, но и разнообразных форм выражения, лежащих в русле ведущих мировых тенденций искусства ХХ века, в частности, модернистских. Таким образом, была нарушена монополия социалистического реализма. Отметим, что явление нонконформизма в Приморье имеет как общие, так и отличительные от столичного (Москвы и Ленинграда) черты [2].

Поскольку противоречивость определений таких терминов, как модерн и модернизм, авангард и авангардизм, модернизм и авангардизм, постмодерн и постмодернизм, встречающихся в исследованиях искусствоведов [3 – 5] и эстетиков [6, 7], затрудняет использование формально-стилистического метода при анализе предмета исследования – творчества приморских художников конца 1980-х – 2000-х годов, сразу оговоримся, что для целей настоящего исследования принимается за основу терминология В. М. Полевого [3] в отношении направлений и течений российского и советского искусства 1945 – 1980-х годов, с предлагаемыми нами дополнениями в отношении периода 2000-х годов.

Как было сказано выше, к 1990-м годам в приморском искусстве метод социалистического реализма перестает быть единственным возможным: одновременно существуют несколько стилевых потоков: реалистический, модернистский, отчасти постмодернистский. Причем наиболее распространенными

и плодотворными становятся модернистские тенденции. Термин «неомодернизм» пока не получил распространения в отношении изобразительного искусства, употребляется в архитектуре [8], тем не менее мы склонны определить эти тенденции как неомодернистские, поскольку естественное развитие «классического» модернизма (и авангардизма как одного из его течений) начала ХХ века в стране было прервано после принятия известного правительенного постановления¹. Новое обращение к традиции модернизма происходило в творчестве нонконформистов и следующих за ними художников постсоветского периода. Кроме того, в отличие от модернистов, неомодернисты имеют в своем распоряжении и используют в своих произведениях выразительные возможности любых течений модернизма, в том числе, и авангардистских.

Неомодернистские тенденции зарядили приморское искусство новой креативной энергией, позволившей ему выйти на международный уровень, занять определенное место в Азиатско-Тихоокеанском регионе, заявить о себе как о значимом и оригинальном явлении.

Нельзя сказать, что реалистическая традиция не развивалась — «суроый стиль» 1960-х — тому яркий пример. По словам В. М. Полевого, «суроый стиль» «сыграл в то время историко-художественную роль главной силы, разрушавшей монопольный порядок и утверждавшей отныне многообразие искусства» [3, с. 392].

В Приморье с «суроным стилем» связано творчество участников известной художественной группы — «Художники на Курилах», или «Шикотанская группа», как еще ее называли. Более чем на три десятилетия художники из разных городов России, в основном из Приморья, связали свое творчество с поездками на Курильские острова, из таких поездок выросло своеобразное художественное явление, с присущими только ему стилевыми особенностями

изображения, отбором предметов, героев и природных явлений. В данной группе, состоящей из художников разных российских регионов, в том числе и столичных, приморцы занимали лидирующее положение, их вариант «сурогового стиля», наполненный оптимистичным романтизмом (это проявилось в яркости, смелой контрастности колорита их произведений), возможно, оказал определенное влияние на развитие романтических тенденций в российском искусстве 1980-х.

Материал творческих биографий художников-нонконформистов позволяет установить нижнюю границу приморского нонконформизма — 1960-е годы. Верхняя обусловлена открытием первой выставки произведений художников-нонконформистов в Приморской картинной галерее и основанием группы «Владивосток» — октябрь 1988-го.

Целый ряд творческих объединений, возникших, примерно, в то же время, на рубеже 1980-х — 1990-х годов, оставили в истории приморского изобразительного искусства глубокий след.

Молодежные выставки и рожденное ими объединение «Штиль» превратили неомодернизм в главенствующее направление. С творчеством художников объединения связаны и первые проявления тенденций, близких к постмодернистским. Благодаря деятельности группы и галереи «Триада» в крае были впервые опробованы, пусть не совсем удачно, рыночные отношения между художниками и дилерами. Группа «ЛИК» стала примером объединения представителей разных национальностей для организации и проведения выставок. «Цветы мира» открыли дорогу на международную арену художникам-женщинам. Таким образом, деятельность групп и объединений исследуемого периода решительно изменила картину художественной жизни и художественного процесса в Приморском крае.

В Приморье в конце XX века сложились объективные условия для завершения формирования региональной школы изобразительного искусства.

Главные признаки, отличающие признанные художественные школы, — передача традиций мастерства непосредственно от учителей к ученикам на протяжении нескольких поколений, в одних стенах, на одном материале [9]. Понятие школы в XX веке включает три основных признака: приверженность определенным традициям, наличие полного цикла художественного образования, объективно существующие особенности географического ли, климатического ли характера места, оказывающие непреложное воздействие на способ отображения их в произведениях изобразительного искусства.

Географическое положение, климат и природа края — факторы, которые изначально определяли особенности приморского изобразительного искусства. Здесь, как выражаются художники, требуются совершенно другие «замесы».

Постепенно сложился и полный цикл профессионального художественного образования. В военном 1944 году приняло первых учеников Владивостокское художественное училище (ВХУ), в 1962-м — открылся художественный факультет Дальневосточного института искусств.

Завершению процесса формирования приморской школы, выработке основных креативных тенденций, позволивших говорить о существовании такого явления, послужили творчество и деятельность художников-нонконформистов и неомодернистов в последние десятилетия XX века. Благодаря бурному всплеску их творческой энергии искусство При-

морья превратилось в сложное явление, богатое стилистическим и жанровым многообразием. Подтверждением данного факта служат успешные международные выставочные проекты 1990-х с участием приморских авторов, интерес к ним со стороны художественных институций Азиатско-Тихоокеанского региона (США и Японии), Европы и Москвы. Имеются в виду главные выставки и события международного культурного сотрудничества: «14 из Владивостока» (1992, США); «Ветер с Востока» (1994, Москва); перекрестная выставка «Владивосток — Роттердам — Владивосток» (Россия — Нидерланды, 1994 и 1996); «Художественная выставка дружественных народов Восточной Азии» (1992, 1999, Япония).

На основании вышеизложенного, с учетом того, что востребованными на международной арене оказались не отдельные персоналии, а десятки авторов, делается вывод, что к тому времени в Приморье сложилась региональная школа изобразительного искусства, которая могла бы со временем претендовать на то, чтобы стать Дальневосточной.

Чрезвычайно важным представляется, на основе сравнительно-стилистического анализа творчества наиболее талантливых и активно работающих художников, выявить, какие именно неомодернистские тенденции в приморском изобразительном искусстве конца 1980-х — 1990-х оказались основными, какое место занимали постмодернистские поиски.

Ключевыми в приморском искусстве исследуемого периода становятся постимпрессионистические тенденции. Отталкиваясь от них, прежде всего, приморские художники начинали постижение ведущих тенденций мирового изобразительного искусства XX века. А для Виктора Михайловича Шлихта, Виктора Авраамовича Федорова, Юрия Валентиновича Собченко, Владимира Пенчеворича Цоя, Евгения Евгеньевича Макеева и многих других они оказались главными.

Пережив увлечение постимпрессионизмом, Геннадий Алексеевич Омельченко, Александр Александрович Пырков, Александр Иванович Ионченков, Ильяс Фернанович Зинатулин нашли себя в абстрактном искусстве; Владимир Николаевич Погребняк — в примитивизме; Сергей Дмитриевич Горбачев — в символизме. Этот перечень можно продолжить.

Участники группы «Владивосток», представители старшего поколения Рюрик Васильевич Тушкин и Владимир Николаевич Самойлов в 1970-х годах порвали с социалистическим реализмом, обрекая себя на непонимание и даже преследование со стороны официальных художественных кругов, однако обрели новый путь в искусстве, развивая собственные варианты сюрреалистических (Р. Тушкин) и символических (В. Самойлов) тенденций.

Линия примитивизма сильна в произведениях Лидии Александровны Козьминой, Виктора Игоревича Серова, Николая Александровича Савченко. Интересное и своеобразное раскрытие получили традиции экспрессионизма в произведениях Валерия Геннадьевича Ненаживина и раннего Фёдора Михайловича Морозова. В творческом наследии Андрея Владимировича Камалова, одной из самых ярких фигур искусства Приморья рубежа XX — XXI столетий, можно найти отражение многих из перечисленных выше неомодернистских тенденций, причем его интересы были широки: живопись, графика (станковая и экслибрис, офорт, вручную раскрашенный акварелью, сухая игла и акватинта, причем материалом для графики часто становилась изготовленная

вручную бумага), декоративно-прикладное искусство (роспись по ткани, керамика и роспись по керамике и фарфору).

Каждому из приморских художников разработка неомодернистских тенденций позволяет вести свой диалог с современниками, поднимая разные темы — от анекдота до морально-этической дидактики и обобщений философского уровня.

Как известно, модернизм — направление, включающее большое число течений, которые, в свою очередь, членятся на более узкие течения (как, например, авангардизм) [3]. Следует отметить, что в приморском неомодернистском искусстве представлен далеко не весь спектр течений модернизма: конструктивизм, футуризм, кубизм, социальный и живописный реализм, супрематизм, неопластицизм не получили здесь заметного развития.

Для целей практического искусствознания основополагающими характеристиками постмодернизма, на наш взгляд, можно считать: использование готовых форм и цитат из произведений прошлого, прямые заимствования и даже симуляции заимствований; иронические манипуляции любыми готовыми формами и стилями прошлых времен, ирония автора по отношению к самому себе в оправдание вторичности своего искусства, отказ от роли творца, демиурга [10, с. 138].

Постмодернистские тенденции наиболее ярко и последовательно проявились в творчестве Екатерины (Кати) Кандыбы. Проекты: «Воскресение. Глава 2-я» (1993) — страницы одноименного романа Л. Н. Толстого; «В комнатах» (1995) — девяносто девять распашонок, камни с тихоокеанского берега, листы с распечатанными русскими пословицами; «Катюша.ру» (2002) — оформленные в паспарту и рамы под стеклом пары мужских носков разной степени изношенности, а также многие другие проекты-инсталляции 2000-х годов — вполне очевидно несут в себе черты постмодернистских тенденций.

На наш взгляд, постмодернистские тенденции, заметные в некоторых произведениях молодых художников объединения «Штиль» на рубеже 1980-х — 1990-х годов, в приморском изобразительном искусстве представлены единичными примерами, в которых, к тому же, имеются далеко не все признаки постмодернизма. Так, анализ произведений соавторов А. Камалова и Е. Макеева, созданных под псевдонимом Иван Бродин, постмодернистских, по их мнению, позволяет предполагать, что обращение к стилистике сюрреализма и тромплея (обманки), не свойственных каждому из авторов в отдельности, было продиктовано стремлением расширить диапазон применяемых выразительных средств. Однако в этих произведениях не наблюдается использования готовых форм, цитат из известных произведений, иронии по отношению к классике, хотя ирония по отношению к самим себе присутствует.

На наш взгляд, новой тенденцией, характеризующей искусство первого десятилетия XXI столетия, является стремление к синтезу, одновременному существованию, взаимопроникновению, сплетению разных стилей и даже разных видов искусства. Неомодернистские тенденции сосуществуют с реалистическими, постмодернистскими. Помимо традиционных для Приморья живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства успешно заявляют о себе новые виды: дизайн (среды, одежды), художественная фотография.

Стремление к синтезу сказалось и на выставочной деятельности в Приморье, в частности в органи-

зации целого ряда оригинальных выставочных проектов. «Художники в Сидеми, на островах и берегах Приморья», «Приколы нашего городка» (оба — музей современного искусства «Артэтаж», 2008), «Проект 12», (2008, галерея «Арка»), «Лестница в небо» (2012, галерея «Арка») — наиболее характерные примеры таких синтетических художественных проектов. В них, объединенные общей идеей, экспонировались произведения живописи, графики, скульптуры, объекты, макеты, фотография, дизайн, газеты и т.п.

Объективная оценка реального положения в изобразительном искусстве края 2000-х годов станет возможна с появлением определенной временной дистанции. Мы ставим своей задачей предложить первичный анализ материала, который послужит ступенью для дальнейших исследований и более основательных выводов.

Исследование особенностей процесса развития приморского искусства в конце 1980-х — 1990-х годах, влияния новых социальных и экономических условий, в которых оказалось оно в 2000-е годы; творческих методов, стилевых предпочтений художников нео- и постмодернизма в Приморье позволило впервые выявить и определить следующие региональные особенности:

1. В 1960-е — 1980-е годы в Приморье имело место явление нонконформизма (художники Фёдор Морозов, Валерий Ненаживин, Александр Пырков, Владимир Самойлов, Юрий Собченко, Рюрик Тушкин, Виктор Фёдоров, Виктор Шлихт). Однако, в отличие от нонконформистов столичных (Москвы и Ленинграда), приморские представители андеграунда были разобщены, не предпринимали попыток заявить о себе, организовать неофициальные выставки, их деятельность протекала латентно.

2. В Приморье изначально существовали географические и климатические особенности, требующие от художников адекватных способов выражения, и это легло в основу формирования своей живописной школы. Создание полного цикла профессионального художественного образования также сыграло важную роль в этом процессе. Активная творческая деятельность художников конца 1980-х — 1990-х годов, развивавших неомодернистские и, частично, постмодернистские тенденции (творческие объединения «Владивосток», «Штиль», «Триада», «ЛИК», «Цветы мира»), позволила приморскому искусству по-новому заявить о себе в масштабе России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Признание приморского изобразительного искусства на международной арене является фактором, свидетельствующим о завершении процесса формирования приморской школы.

3. Региональной особенностью приморского искусства является преимущественное развитие таких неомодернистских тенденций, как: постимпрессионистические, экспрессионистские, символистские, сюрреалистические и примитивистские.

4. Стремление к синтезу не только стилистических приемов в рамках одного произведения или в творчестве одного художника, но и различных видов изобразительного искусства, даже предметов, не имеющих прямого отношения к последнему — в едином художественном пространстве выставочного проекта, возможно, также является региональной особенностью изобразительного искусства Приморья 2000-х годов.

Особые условия, в которых проходило приобщение приморского изобразительного искусства

к мировым тенденциям двадцатого века, представляется, способствовали органичному сплавлению в творчестве художников края воздействия природных факторов, национальных русских, западноевропейских живописных традиций и новаторства. И потому достижения приморских художников исследуемого периода, подтверждённые на международном уровне, должны быть вписаны в общую картину изобразительного искусства России конца XX – начала XXI века.

Примечания

¹ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

Библиографический список

1. Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – Л. : Художник РСФСР, 1990. – 125 с.
2. Андреева, Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма / Е. Ю. Андреева. Москва – Ленинград, 1946 – 1991. – М. : Искусство – XXI век, 2012. – 464 с., ил.
3. Полевой, В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. – М. : Советский художник, 1989. – 452 с., ил.
4. Турчин, В. С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем / В. С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 644 с.

5. Якимович, А. К. Восстановление модернизма. Живопись 1940-х – 1960-х на Западе и в России / А. К. Якимович. – М. : Галарт, 2001. – 174 с.

6. Ванслов, В. В. Эстетика и изобразительное искусство. Статьи о произведениях и художниках / В. В. Ванслов. – М. : Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с., ил.

7. Очерки эстетики и теории искусства / Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : КАНОН-ПЛЮС, 2013. – 447 с.

8. Неомодернизм. – URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/474> (дата обращения 04.11.2013).

9. Очерк истории Ленинградской живописи. – URL: http://www.leningradartist.com/outline_r.htm (дата обращения 30.10.2013).

10. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / Сост. И. Г. Мосин. – СПб. : ООО «СЗКЭО», 2008. – 192 с..

11. Постмодернизм. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Постмодернизм> (дата обращения 09.02.2013).

ЛЕВДАНСКАЯ Наталья Андреевна, доцент кафедры изобразительного искусства Школы искусства, культуры и спорта Дальневосточного федерального университета, заслуженный работник культуры РФ. Адрес для переписки: lna293@mail.ru

Статья поступила в редакцию 05.11.2013 г.

© Н. А. Левданская

УДК 130.2

С. Н. ОВОДОВА

Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского

КРИТЕРИИ И ПРИНЦИПЫ ПРОВЕДЕНИЯ ГУМАНИТАРНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ ДИЗАЙН-ПРОЕКТОВ

В статье обосновывается необходимость проведения гуманитарной экспертизы дизайн-проектов, обусловленная высокой степенью влияния дизайна на повседневность в современной культуре. Автор описывает ряд подходов и критериев (системно-структурный, функциональный, ценностный, партиципативный, диалогический, философско-антропологический, культурологический, социальный подходы, эмоциональные критерии), применение которых к анализу дизайн-проектов помогает произвести оценку социальных, культурных и антропологических последствий реализации дизайн-проектов.

Ключевые слова: дизайн-проект, гуманитарная экспертиза, системно-структурный подход, ценностный подход, диалогический подход, антропологический подход, культурологический подход.

Актуальность и необходимость гуманитарной экспертизы не нуждаются в доказательствах, об этом написано много работ. Меж тем выработка определенных предписаний, позволяющих проводить гуманитарную экспертизу социальных практик и культурных проектов, до сих пор не осуществлена.

Возникновение гуманитарной экспертизы связано с появлением биоэтики («Основная задача биоэтики — способствовать выявлению различных позиций по сложнейшим моральным проблемам, которые лавинообразно порождает прогресс биомедицинской науки и практики» [1]). Актуализация такого рода проблем связана с тем, что человек

начинает использоваться как материал и объект при проведении научных изысканий, а также то, что в качестве ключевых тем выступают вопросы о жизни и смерти.

Расширение границ использования гуманитарной экспертизы за пределами биомедицинских исследований предполагает необходимость разработки принципов и критериев проведения гуманитарной экспертизы в других областях.

Объектом нашего внимания являются дизайн-проекты — проекты, представляющие собой целостное художественно-эстетическое и технически-утилитарное оформление пространственно-предметной

среды. Дизайн проник во все сферы человеческой деятельности, стоит только перечислить некоторые виды дизайна: промышленный дизайн, дизайн среды, дизайн интерьера, дизайн костюма, ландшафтный дизайн, веб-дизайн, графический дизайн, информационный дизайн, звуковой дизайн, световой дизайн, дизайн праздников и церемоний, — как становится понятным, что роль дизайна в современной культуре велика, а его влияние на человека неоспоримо.

При проведении гуманитарной экспертизы дизайн-проектов необходимо учитывать, не только технические и эстетические параметры, но и то, какое смысловое поле формируется конкретным проектом. Дизайн — это не только эстетическое и техническое оформление окружающей реальности, но и формирование этой реальности. Пространственно-предметная среда, созданная дизайном, влияет на человека, организуя его повседневное бытие. Цвет, форма, принцип комбинации вещей не просто создают определенное психологическое состояние человека, но и преобразуют социальную реальность, оказывают влияние на формирование культуры. Важно отметить, что мы говорим не об эргономических особенностях дизайн-проекта и не о его антропометричности. Для нас важно оценивать дизайн-проект, исходя из тех антропологических, культурных и социальных координат, которые невидимо присутствуют в дизайн-проекте, оказывают влияние на повседневное человека, но при этом не находят достойной рефлексии со стороны их потребителей.

Для определения смысловой составляющей, заложенной в дизайнерском проекте, нужно рассмотреть проект с учетом следующих подходов и принципов:

1. Системно-структурный подход. При создании дизайн-проекта создается некоторая система, выделяются элементы, из которых она состоит, определяется, какие элементы являются главенствующими, какие подчиненными. Стоит учитывать, что в качестве системы можно рассматривать не только проектируемый объект в своей целостности, но и тот комплекс взаимосвязей, который выстраивается между дизайн-проектом, средой, в которой предполагается его расположение, и человеком. Это поможет установить иерархические свойства, выявить сочетаемость элементов, их заменяемость. «Если пианино, предназначеннное для гулких, звукоизолированных стен и полов западного дома и концертного зала, поставить в японском доме, невозможно будет сыграть замечательный концерт Рахманинова, не превратив его в пронзительную какофонию. Подобным же образом тонкость, изящество японской музыки (с ямисен) нельзя полностью оценить в гулкой коробке американского дома. Американцы, старающиеся сочетать японский интерьер с американским образом жизни, обнаруживают в ходе этого эксперимента, что нельзя безнаказанно вырывать отдельные элементы из телесного контекста» [2, с. 25]. Дизайн-проект взаимодействует с окружающей средой, он вписан в целостную систему, где связь между элементами носит отнюдь не механический характер, предполагающий простое соположение вещей в пределах единого пространства, единение элементов в систему есть обретение всей системой некоторого смыслового единства.

2. Функциональный подход. Применение функционального подхода к анализу дизайн-проекта позволяет определить не только утилитарные свойства объекта и свойства каждой из составных частей (то есть непосредственную функцию), но и понять какова культурная и социальная функция дизайн-

проекта, на решение каких задач он направлен. При перемещении предметов из одной культуры в другую их функция может меняться, могут актуализироваться иные функции, что сопровождается изменением их ценностной составляющей. Также важно учитывать, чем грозит модификация или уничтожение дизайн-проекта, выполняющего конкретную функцию. Определения функции дизайн-проекта возможно посредством ответа на вопросы: почему возникает потребность в такого рода дизайн-проектах? какие задачи в культуре, социуме он решает?

3. Ценностный подход. Определяется, что постулируется в качестве ценности каждым конкретным дизайн-проектом, какая ценность (экономическая, эстетическая, экологическая, религиозная, т.д.) является для проекта основополагающей. Выявление ценностной характеристики проекта дает нам возможность предопределить реакцию людей на воплощаемый проект, избежать конфликта ценностей. Если для производителя первоосновной является экономическая ценность, то он будет стараться увеличить спрос, сократить затраты на производство, использовать максимально эффективные способы привлечения внимания потребителя. В частности, способами реализации экономической ценности могут быть снижение цены на дизайн-продукт за счет ухудшения качества или стимулирование более динамичной смены тенденций моды, и тот и другой способ приведет к тому, что потребитель дизайна будет интенсивней приобретать новые продукты дизайна. Например, экологическая ценность может противоречить экономической ценности, что выражается в экономии ресурсов, многофункциональности, долговечности и неподверженности моде дизайнера продукта. Экологический дизайн отвергает принципы общества потребления. Одной из задач экологического дизайна является «формирование новой культуры потребления, структуры потребностей, основанных на сокращении избыточного количества продуктов» [3, с. 15]. Радио из консервной банки, созданное В. Папанеком, противостоит идеи всевозрастающего потребления и получения выгоды от реализации дизайн-проекта. Для его изготовления использовалось вторичное сырье, а сам продукт отличался своей доступностью. Также в качестве иллюстрации противоречия ценностей можно привести пример использования дизайнерами религиозных символов. Под маркой модных домов Dolce & Gabbana, Alexander McQueen, Givenchy выпускались коллекции одежды, использовавшие религиозную символику (образы Иисуса и Девы Марии, мозаики храмов). В данном случае эстетическая и экономическая ценности вступали в противоречие с религиозной ценностью, что выражалось в диссонансе реагировании представителей религиозных организаций на творения дизайнеров.

4. Партиципативный подход. Л. Леви-Брюль, характеризуя первобытное мышление, описывает свойственный этому типу мышления особый способ выстраивания взаимосвязи между предметами, нарушающий привычные для нас причинно-следственные связи. «То, что мы называем естественной причинной зависимостью между событиями и явлениями, либо вовсе не улавливается первобытным сознанием, либо имеет для него минимальное значение. Первое место в его сознании, а часто и все его сознание занимают различные виды мистической партиципации» [4, с. 138]. Связи между вещами выстраиваются на основании ассоциаций, которые возникают по прин-

ципу аналогий. Пралогическое мышление связано с созданием метафор, отождествляющих вещи между собой. Такой тип постижения действительности свойственен не только мифологическому мышлению, он также присущ художественному, научному и философскому творчеству. Применительно к дизайн-проекту данный подход поможет определить, какие формы идентичности формирует проект, с каким сообществом отождествляет себя потребитель дизайна, его создатель, что выступает в качестве желанного образа, с которым выстраивается общность посредством дизайн-проекта. Не всегда формирование общности и идентификация связаны с занимаемым положением в обществе. Дизайн-проект может выступать в качестве статусного знака, но он также позволяет своему обладателю соотносить себя с иными группами и движениями, к которым, возможно, потребитель дизайн-проекта и не принадлежит в действительности.

5. Диалогический подход. Основоположниками диалогического подхода в культурологии признаются М. М. Бахтин и В. С. Библер. В их трудах была описана концепция диалога культур, где диалог понимается как единственная возможная форма бытия культуры, личности, произведения. Участники диалога обращены вовне, без этой направленности на Другого бытия в принципе не может быть. Смысл диалога в том, чтобы постоянно пребывать в актуальном состоянии, это требует возобновления диалога, быть в диалоге — значит, быть в преддверии диалога, так как окончательного разворачивания диалога не может произойти: «культура способна жить и развиваться (как культура) только на грани культур, в одновременности, в диалоге с другими целостными, замкнутыми «на себя» — на выход за свои пределы — культурами» [5, с. 286]. Диалогический подход предоставляет возможность не только усматривать в культуре пульсацию несводимых друг к другу логик, но и является продуктивной методологией, позволяющей высвечивать нюансы заимствований, пародий, подражаний, противопоставлений.

Дизайн — это способ коммуникации, выражающийся в том, что при создании дизайн-проектов используется образно-символический язык. Заложенные в дизайне символы наделены смысловой составляющей, дизайнер передает идею дизайн-проекта посредством технологических и художественных приемов. При этом говорить о целостном, в сообщении не представляется возможным в силу многозначности символов и из-за отсутствия универсального языка дизайна. Как и в любой другой художественной деятельности, в дизайне не всегда предполагается наличие единственного возможного толкования, смысловая многовариативность произведений искусства присуща и дизайну как творческой сфере. Нахождение знаков, символов и попытка расшифровки их посредством соположения в одном культурном поле, позволяет найти переклички не только с другими дизайн-проектами, но и с иными сферами культурного творчества, усмотреть диалог искусств в дизайне. Также диалогический подход выявляет контекст дизайн-проекта.

Если мы признаем, что человек вписывает себя в некоторое местоименное поле, определяет для себя границы «Я», находит «Ты» (пара «Я» — «Ты» характеризуется как глубокое понимающее личностное взаимодействие, форма со-бытия), отмежевывается от «Он», разделяет мир на «Мы» и «Они», то применительно к дизайну предложенная схема помогает обозначить контекстуальное поле, в пределах кото-

рого пребывает дизайн-проект. Местоименная схема в снятом виде отражается в том, как называется дизайн-проект, как его описывают, как он позиционируется, чему противопоставляется. Такой аспект использования диалогического подхода раскрывает, какие социальные группы, дизайнерские школы презентированы дизайн-проектом.

6. Антропологический подход. Целью дизайна является преобразование пространственно-проектной среды для нужд и удобства человека, что откладывает отпечаток на том, как и посредством чего человек реализовывает свои жизненные модели. Применение антропологического подхода к анализу дизайн-проектов помогает определить, какие возможности развития человеческого потенциала заложены в дизайн-проекте, осуществлению каких антропологических проектов способствует дизайн. В дизайне одежды может быть заложена определенная манера поведения, реализуемая впоследствии ее обладателем. Например, одежда может раскрепощать и награждать своего носителя новыми функциями и возможностями, как это произошло в отношении революционного, для своего времени, дизайна одежды К. Шанель. Она создала новый проект женщины, освободила ее от нефункциональной одежды, предложив взамен простые и удобные в эксплуатации костюмы. Универсальность и функциональность, заложенные в дизайне одежды, позволили женщинам реализовывать новые социальные функции, осуществлять новый антропологический проект.

7. Культурологический подход. Дизайн-проект пребывает не в изолированном пространстве, он вписывается в уже имеющую свои традиции и ценности культуру. Иногда такого рода взаимодействие происходит неорганично, так как дизайн не учитывает специфику культуры, нарушает привычную целостность культурного поля. Глобализацию не остановить, нивелирование культур будет продолжаться, но при этом стандартизация дизайна и утрата культурной идентичности не могут быть плюсами в этом процессе. Каждая культура обладает своими отличительными характеристиками, которые проявляются во всех сферах бытия человека, находят отражение в повседневности. Важно учитывать, как повлияет на культуру привнесенный дизайн-проект, какие ее основания он модифицирует или, наоборот, сохранит и будет развивать. Архитектурный дизайн в г. Абу-Даби отражает культуру и традиции Объединенных Арабских Эмиратов. Например, в фасадах небоскребов Al Bahar Towers от Aedas можно найти современную интерпретацию традиционного элемента исламской архитектуры — мавзолии, а Yas Hotel окружает сеть из стекла, напоминающая паранджу, причем сеть-паранджа выполняет не только эстетическую, но и утилитарную функцию: она защищает от солнца и создает вентиляционную систему. Использование национальной специфики при создании дизайн-проектов, при осуществлении которых применяются современные материалы и технологии, привлекает внимание всего мира к этим проектам и выгодно подчеркивает своеобразие региона.

8. Социальный подход. Предметно-пространственная среда, в которой живет человек, в неявном виде содержит определенные модели поведения, способы реализации витальных потребностей человека. Попадая в неизвестное пространство, человек вписывает себя посредством вещей в окружающую среду, определяет грани дозволенного. Дом, офис, магазин, больница, учебное заведение — в каждом простран-

стве мы сразу улавливаем заложенные в среде модели поведения и начинаем их реализовывать. Описывая искусство досуга во Франции XVIII века Мими Хеллман замечает: «Мебель навязывала правила за счет создаваемого ею удобства и привносимого удовольствия, управляя телом цивилизованного человека путем ограничений, которые казались новыми возможностями. Мебель заставляла вести себя пристойно с эстетической и общественной точки зрения не за счет ограничений, а, наоборот, за счет приятного удобства, которое, как мы увидим, является ключевой характеристикой ситуации общения в высших кругах» [6, с. 183]. Дизайн не просто проектирует среду, он проектирует человека, органично вписанного в заданную среду. Например, город как социальный феномен напрямую связан с тем, как организована городская среда, город задает маршруты следования, темп и направление движения, оберегает своих жителей либо, наоборот, подталкивает их к девиантному поведению. Дизайн среды влияет на преступность, таков тезис архитектурной криминологии, доказываемый зарубежными и отечественными исследователями. Поэтому при проектировании среды необходимо учитывать то, какие социальные модели скрыты в ее дизайне.

9. Психологический подход. Предметно-пространственный мир, с которым человек взаимодействует в процессе жизнедеятельности, влияет на эмоциональное состояние человека. Дизайн может вызывать приятие, что будет сопровождаться ощущением комфорта, а проявляться в желании приобрести вещь. Созвучие дизайна эмоциональному состоянию человека обеспечит то, что человек не будет чувствовать подавления и дискомфорта при взаимодействии с интерьером, вещью, интерфейсом компьютера, что он органично впишется в окружающую пространственно-предметную среду. Дизайн создает эмоциональный фон существования общества, в нем отражаются изменения, происходящие в культуре. Колористическое решение дизайна, используемые принципы формообразования представляют собой в том числе психологический слепок с культуры: «бутылка говорит и о происхождении вина. К примеру, французская винная бутылка отличается от немецкой, да и в различных регионах самой Франции ее стилистические тонкости разнятся. Форма сосуда, графическое оформление этикетки и способ, с помощью которого надо открывать именно эту бутылку, — все это безусловно задает определенное настроение» [7, с. 76]. Использование психологического подхода при анализе дизайн-проектов позволит минимизировать разрыв, возникающий между человеком

и той средой, в пределах которой ему приходится пребывать.

Описанные нами подходы представляют собой не законченный перечень критериев проведения гуманитарной экспертизы, скорее, это первое приближение к намеченной проблеме. Стоит оговориться, что касательно самой гуманитарной экспертизы и биоэтики в научном сообществе не выработалось окончательного представления, как и с учетом каких требований ее проводить, научные изыскания в этой области происходят до сих пор. Применение гуманитарной экспертизы к дизайн-проектам — новое перспективное направление исследований. Изменение координат человеческого бытия в современной культуре и все большое превалирование и значимость дизайна в обустройстве повседневности актуализируют необходимость осмыслиения происходящих сдвигов. Предложенные нами критерии осуществления гуманитарной экспертизы являются если и не окончательными, то вполне продуктивными для выявления смысловой составляющей дизайн-проектов.

Библиографический список

1. Тищенко, П. Д. Что такое биоэтика? / П. Д. Тищенко // Биоэтика: вопросы и ответы. — М. : ЮНЕСКО, 2005. // Институт философии Российской академии наук. — URL: http://iph.ras.ru/uplfile/ethics/biblio/tish_bioeth.html (дата обращения: 23.03.2013).
2. Папанек, В. Дизайн для реального мира / В. Папанек ; пер. с англ. — М. : Издатель Д. Аронов, 2004. — 416 с.
3. Панкина, М. В. Экологический дизайн : учеб. пособие / М. В. Панкина, С. В. Захарова. — Бийск : Бия, 2011. — 188 с.
4. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления. — М. : Изд-во МГУ, 1980. — С. 130–140.
5. Библер, В. С. От наукоучения — к логике культуры: два философских введение в двадцать первый век / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1990. — 413 с.
6. Хеллман, М. Мебель, общество и искусство досуга во Франции XVIII века / М. Хеллман // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Зима. — 2009–2010. — № 14. — С. 173–217.
7. Суджич, Д. Язык вещей / Д. Суджич ; пер. с англ. — М. : Strelka Press, 2013. — 240 с.

ОВОДОВА Светлана Николаевна, ассистент кафедры теории и истории мировой культуры.
Адрес для переписки: sn_ovodova@rambler.ru

Статья поступила в редакцию 11.10.2013 г.

© С. Н. Оводова

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Ритерман, Т. П. Культурология. Подготовка к экзамену / Т. П. Ритерман. — М. : АСТ, 2010. — 122 с. — ISBN 978-5-17-065799-5.

Издание предназначено для студентов высших учебных заведений. Оно может служить пособием при подготовке к экзамену по культурологии. Здесь можно найти ответы на основные экзаменационные вопросы. Форма подачи материала позволяет за короткое время усвоить большой объем информации. Сведения, подробно изложенные в первой части книги, резюмируются на последующих страницах. Нужная вам информация повторяется из раздела в раздел во все более сжатой форме, что облегчает ее запоминание. Обратившись к книге трижды: за неделю, за день и за час до экзамена, вы будете достаточно хорошо ориентироваться в предмете, чтобы успешно сдать экзамен.

ХИП-ХОП В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена хип-хопу — современному танцу, который является одним из элементов хип-хоп культуры, зародившейся в США в начале 70-х годов. В ней рассматриваются истоки и базовые направления хип-хопа, основные элементы, формирующие его танцевальный язык, и причины его распространения в мире. Данная работа дает представление о хип-хопе как особом социокультурном феномене, являющемся способом самовыражения.

Ключевые слова: хип-хоп, культура, афроамериканцы, социальный, капоэйра, батл.

Сколько существует человечество, столько оно и танцует. На основании известных нам свидетельств о людях древнего каменного века, можно заключить, что музыкально-танцевальная активность была присуща и далекому палеоантропу (что подтверждается находками 25 — 35-тысячелетней давности)¹ [1].

За последние годы интерес к танцевальному искусству возрос во много раз. Открывается огромное количество школ и студий по всему миру, развиваются новые танцевальные стили, а также увеличился интерес к направлениям классического танца. Тенденция роста сохраняется и подкрепляется средствами массовой информации: проводится все большее количество танцевальных фестивалей (в том числе на международном уровне) и шоу-программ; создана целая индустрия по производству видеокурсов; современный кинематограф также обращает внимание на сферу танцевального искусства.

По мнению Курта Закса, немецкого музыковеда и балетоведа, «танец составляют не отдельные разрозненные движения, а движения, прежде всего, выражющие всю сущность индивидуума» [2]. И это способ быть свободным в выражении своих мыслей, чувств через движение. Современный танец представляет собой несколько наборов определенных движений в том или ином стиле, с возможностью собственного сочинительства, импровизации. В нем существенной является попытка выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Он определяется как актуальное художественное высказывание, в котором находят свое выражение мировоззренческие установки личности. Как раз большинство стилей современных танцев сформировалось под влиянием какой-либо четко изложенной философии или определенного видения мира.

Если понимать под культурой духовную сферу жизни общества, то любое появляющееся, а особенно пользующееся популярностью движение внутри культуры можно рассматривать в качестве одного из показателей состояния целого общества, его изменений. Китайская пословица гласит: «О короле можно судить по тому, как танцуют во время его правления». То есть танцевальное направление может быть выразителем культурного климата общества, его ценностного состояния.

В таком отношении выступает и хип-хоп-движение, несущее в себе признаки и ценности своего времени. Как явление культуры хип-хоп оформился в XX в. и стал актуальным предметом изучения. Он

включает в себя: ди-джеинг, рэп, граффити и танец. Они зарождались как синкретичное целое танца, рисунка, зрелища и спорта, оказывая взаимное влияние на их формирование как самостоятельных областей. Сейчас это — отдельные элементы культуры, связанные между собой, но независимые друг от друга. И под хип-хопом понимается современный танец — самостоятельно развивающийся элемент хип-хоп движения, его танцевальная часть.

Хип-хоп-культура, объединяя в себе черты латинской, афроамериканской и городской американской культур, представляла городскую Америку низшего класса. Хип-хоп родился в США из-за больших изменений, происходивших на «чёрном» радио в начале 70-х. «Чёрные» радиостанции играли важную роль в общинах, так как были своеобразными охранителями музыкальной и культурной традиции афроамериканцев и латиноамериканцев, находившихся в тяжелом положении в американском социуме. Для них хип-хоп стал одной из форм самовыражения. Ведущей силой для проявления этих форм было желание людей быть услышанными и увиденными, поэтому наибольшее распространение и популярность хип-хоп получил в гетто — районах крупных городов, где в относительно приемлемых условиях проживают этнические меньшинства [3].

Соревнования, или батлы (с английского языка переводится как «битва») проходили среди эмси², диджеев, граффити художников и танцоров. Очень быстро уличные конфликты и драки начали уступать танцевальным сражениям: теперь многие предпочли направить гнев и агрессию в мощный танец, который стал средством своеобразной «нервной разрядки» и выходом наружу внутренне напряженных состояний. Молодые танцоры образовывали целые команды, а на вечеринках становились в круг и, вызывая друг друга на танцевальные битвы, показывали свое мастерство. Танец, его исполнение в первую очередь должны показать наилучшие качества исполнителя в форме танцевального противостояния, иногда даже немного агрессивно. Хип-хоп для уверенных, целеустремленных и упорных людей, в танце они особыми жестами показывают свое превосходство над противниками, и даже если что-то пошло не так, как было запланировано, танцор должен уметь создавать видимость, что он владеет ситуацией [4].

Хип-хоп был творческим выходом в трудной жизни, поддерживал соревновательный дух и возможность быть лучшим хоть в чём-то. Американский

ди-джея из Южного Бронкса, которого нередко называют первым рэпером в истории музыки, Afrika Bambaataa (Африка Бамбата) говорил: «Хип-хоп был выходом из повседневной реальности. И даже, несмотря на то что родители считали нас сумасшедшими, когда мы крутились на голове, ртом издавали звуки и складывали злобные рифмы, они были рады, что мы не состоим в гангстерских бандах».

Выйдя из жилых гетто-районов, хип-хоп сначала попал в парки, а потом укоренился во многих клубах Бронкса. Затем мигрировал в Лос-Анджелес. После выхода на телевидении таких передач, как BET's Rap City и Yo! на MTV, после успеха голливудских фильмов, хип-хоп приобрёл новых поклонников по всей Америке.

На данный момент хип-хоп объединяет в себе несколько танцевальных стилей, при этом одним из основных является брейк-данс, или брейкинг (англ. «ломаный танец»)³. Он берёт своё начало в культуре африканских племен и заимствует многое из форм военного искусства, известных как капоэйра.

Капоэйра — это афро-бразильское боевое танцевальное искусство. Оно сочетает в себе как разнообразные удары, броски, подсечки, захваты, так и сложные танцевальные и акробатические элементы. Передвижения, низкие устойчивые стойки, удары, прыжки, перевороты чередуются в попытках достать соперника или вынудить его упасть. В капоэйре нет статических стоек, её основа — жинга (ginga), то есть это непрерывное движение: игрок постоянно передвигается, готовый уйти от удара или провести удар самому. При этом поединок капоэристов всегда проходит под музыку, ритм которой определяет характер игры — быстрый или медленный, агрессивный или дружелюбный, таким образом, этот боевой танец проходит в мощной ритмизированной форме. Площадка для представления танца сотрясается сильным громким стуком ударных инструментов, зрители усиливают этот эффект хлопками и выкриками словесных девизов — это делает их включенными в процесс и приводит к слиянию в едином ритмическом действии всех участников танцевального представления. Подобное единение людей высвобождает огромное количество человеческой энергии, «заряжая» каждого присутствующего. Хип-хоп батлы практически полностью повторяют формы проведения поединков капоэристов, что дает мощные заряды энергии молодым людям, нуждающимся в них для выживания в современных «городских джунглях».

Часто в брейк-данссе различают направления или уровни Botton («нижний»; даунрок) и Top («верхний»; апрак; топрок)⁴. Нижний брейкинг включает в себя сложные акробатические элементы: вращение на голове, повороты корпуса вниз головой, вращение ног вокруг корпуса на руках и другие, и потому танцорам необходима хорошая физическая подготовка. Верхний брейкинг больше развивает пластику, гибкость, артистизм танцора.

Брейкинг часто связывают с поппингом, который зародился на Калифорнийском и является элементом фанковых стилей. Другие фанковые стили танца, имеющие связь с брейк-дансом, — это локинг, вэйвинг, бугалу. Эти стили не то же самое, что брейк-данс, но их часто объединяют друг с другом под общим понятием хип-хопа⁵.

Танцевальный язык хип-хопа складывается из многих элементов, помогающих определить ценностную направленность танца и мировоззренческие установки танцоров, в соответствии с которыми он внутренне и формируется. Основные элементы хип-

хопа — это, прежде всего, движения в определенном стиле. Также важны танцевальная музыка (особенные тексты песен, ритм и мелодия), внешнее оформление (одежда и аксессуары танцоров, место для проведения батлов), социальные элементы, проявляющиеся в речи танцоров, в их статусных ролях.

Любое танцевальное движение можно отнести к какому-либо стилю или технике. Базовыми движениями в хип-хопе являются расслабленный корпус танцора (уровень Топ), держание тела, при отсутствии напряжения и вытянутости вверх, направленность движений в пол, полусогнутые ноги. Основой для танца является кач — это покачивание корпусом вперед-назад или из стороны в сторону, когда корпус как бы «выталкивается» на каждый музыкальный бит, и при этом ноги выполняют пружинящие движения. «Качать» можно вверх и вниз.

Важным принципом движения также является свобода положения ноги в отличие от известного правила выворотности ног⁶, положенного в основу классического танца.

Принцип полицентрии в хип-хопе основан на сегментации тела и движения одновременно в нескольких направлениях⁷. К тому же разные части тела могут двигаться в разных ритмах (принцип полиритмии). Перемещение веса по сегментам увеличивает импровизационные возможности.

Музыка хип-хопа состоит из двух основных элементов: рэпа, ритмичного речитатива с чётко обозначенными рифмами и ритма.

Существует две версии относительно возникновения рэпа. Согласно первой, это связано с устной ямайской традицией торжественного произношения тостов нараспев. Согласно второй, это связано с африканской традицией — с поверьем, называемым Nommo. Это вера в магическую силу слов: слова заключали в себе жизнь, давали человеку власть над ней. Вера в Nommo была настолько сильной, что любая работа сопровождалась речью. Это объясняет, почему рэперам так важно лирическое содержание произносимых текстов. Устная африканская традиция вновь возродилась на чёрном радио, когда такие ди-джеи, как Daddy O, Jocko Henderson и Jack The Rapper начали представлять песни рифмами, и продолжила жизнь уже в рэпе.

Звук ритмичной музыки, каким мы слышим его сейчас, изобрёл ди-джея Hollywood. В 1975, 1976, 1977 годах Hollywood был первым ди-джеем в Нью-Йорке, и он мог собрать две тысячи посетителей на вечеринке за одну ночь [5].

Внешне танцоров хип-хопа легко выделить из толпы. Несмотря на меняющуюся моду хип-хопа, в целом она имеет ряд характерных особенностей. Одежда свободная, комфортная, обычно спортивного стиля: футболки, майки баскетбольной тематики; лыжные, надвинутые на брови шапки; куртки и толстовки с капюшонами; приспущенные широкие штаны и шорты; кроссовки и бейсболки (как правило, с прямыми козырьками) известных марок (например, Tribal, Reebok, Adidas, Nike). При этом танцоры нижнего брейка не носят приспущенные штаны, так как это затрудняет движения ног, для танцующих верхний брейк длина штанов не существенна.

Мы можем определить хип-хоп как социокультурный феномен, в котором находят свое выражение особо значимые психопластические интонации общества, отражаются социальные мотивы. Как явление западной культуры он подчеркивает важные ценности западной цивилизации — это, прежде всего, высокая ценность достижений и успеха. Преодо-

леть, суметь, добиться — на это нацелены миллионы людей. Здесь идеалом является самоценная личность, индивидуализм, противопоставляющий себя внешнему миру и вынуждающий искать опору в самом себе.

С одной стороны, хип-хоп как субкультура характеризовался определенной закрытостью для других слоев населения. С другой же стороны, хип-хоп открыт для влияния многих культурных форм и процессов, поскольку распространился по всему миру.

Глобализационный процесс всемирной культурной интеграции, усиливая интенсивность культурных обменов, способствовал распространению хип-хопа в мировых масштабах. Этот мировой процесс позволяет детально рассмотреть экономические механизмы функционирования культуры: под воздействием глобализации резко возрастают темпы производства, распространения и потребления культурных ценностей. Хип-хоп коммерциализируется, приобретая характеристики экономического продукта и превращаясь в глобальный товар. Информационные технологии облегчают доступ к нему во всем мире, благодаря чему хип-хоп захватывает мировое молодежное сообщество [6].

Для хип-хопа очень важна традиция. Любые значительные явления в искусстве возникают на перекрещивании традиций и современности. Для искусства важны органическое чувство современности, вместе с тем связь прошлого с настоящим рождает в хореографическом искусстве единство традиций и новаторства.

Представители хип-хопа, независимо от их собственных культурных предпосылок, уважительно относились и относятся к предшествующим традициям афроамериканцев. При этом каждое поколение хочет создать что-то свое, что-то свежее, отвечающее их потребностям и отражающее их жизнь. Смешивая формы самовыражения городских афроамериканцев с формами своей культуры, молодежь конструирует гибридоподобный транснациональный хип-хоп — происходит культурное интегрирование, в процессе которого художественное сознание отдельной личности перерабатывает используемый полученный материал в системе собственных ценностей. Танцор из любого уголка мира совмещает собственную культурную идентичность с глобальной культурой хип-хопа.

Примечания

¹ Танцевальная активность возникла достаточно рано. Немногочисленные археологические источники говорят о том, что танец был уже в палеолите. Доктор культурологии В. В. Ромм проанализировал палеолитические рисунки: изображения Кол-

дуня, Музыканта из пещеры Трех братьев (Арьеж, Франция), Антропокефала в Габийо (Шарнта, Франция), и, опираясь на профессиональное понимание танцевальных поз, физиологических функций опорно-двигательной системы и уровня тренированности мышц, он сделал вывод о том, что таким образом, через наскальную живопись, была запечатлена танцевальная активность первобытных людей (вероятно, в процессе обрядового действия, поскольку танцующие были одеты в своеобразные костюмы и маски).

² Сокр. англ. Master of Ceremonies, артист-ведущий, читающий рэп, представляет ди-джеев.

³ Брейк-данс стал популярным в 1969 году под названием Good Foot, когда Джеймс Браун продемонстрировал публике свой знаменитый танец Get on the Good Foot.

⁴ Прежде всего, такое различие проводят для начинающих танцоров.

⁵ А также представляют как формы брейкинга.

⁶ Выворотность ног — это искусственное, неестественное положение ног, способность развернуть бедра, голени и стопы в положении en dehors (наружу), когда при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы повернуты своей внутренней стороной наружу.

⁷ Поскольку руки и ноги состоят из отдельных сочленений (в руке — кисть, предплечье, в ноге — стопа и голеностоп), то эти части центров могут выполнять движения независимо от других центров.

Библиографический список

1. Ромм, В. В. К методике палеохореографического анализа / В. В. Ромм. — Новосибирск, 1994. — 128 с.
2. Королёва, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королёва. — Кишинев, 1977. — С. 13.
3. Shapiro, R. Felicia McCarren. La danse hip-hop / Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann // Apprentissage, transmission, socialization. — Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2002. — 205 с.
4. The Freshest Kids. Israel. 2002. QD3 Entertainment, United States of America. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://breakdancer.ru/post/398> (дата обращения: 05.09.2011).
5. Gadet, S. La fusion de la culture hip-hop et du mouvement rastafari / Steve Gadet. — L'Harmattan, 2010. — 267 с.
6. Step Up 2: The Streets. Jon Chu. 2008. Touchstone Pictures, United States of America. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3494916> (дата обращения: 14.09.2012).

САДЫКОВА Дарья Андреевна, аспирантка кафедры культурологии.

Адрес для переписки: dashkin.07@mail.ru

Статья поступила в редакцию 11.10.2013 г.

© Д. А. Садыкова

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Мусский, С. Сто великих скульптур / Сергей Мусский. — М. : Вече, 2007. — 480 с. — ISBN 978-5-9533-2659-9.

Скульптура — одно из наиболее древних по происхождению искусств. И первым скульптором материальных, осязаемых форм был, безусловно, Создатель всего сущего. Пытаясь воссоздать в глине или камне окружающий мир, любой скульптор стремится не просто воплотить страсть к творчеству, но и наделить холодную форму огнем живого жизненного начала, одухотворить материю, стать причастным к сотворению мира. В этом притягательная мощь искусства скульптуры. В книге представлены биографии и творческий путь лучших мастеров от Фидия и Праксителя до Микеланджело и Родена.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ГОРОДА ТАРЫ В XVIII–XIX вв.

В статье выявлены особенности планировочного развития западносибирского города Тары в XVIII – XIX вв. Авторами проанализирована сложившаяся к началу XVIII в. «дорегулярная» планировка; рассмотрены «регулярные» планы 1767 и 1861 гг.; отмечено развитие градостроительных принципов классицизма. Подчеркивается значение планировочных решений XVIII – XIX вв. для дальнейшего развития города.

Ключевые слова: градостроительное решение, генеральный план, регулярная планировка, малый город, уличная сеть.

Тара, основанная в 1594 г. как сторожевой острог отрядом казаков Андрея Елецкого, изначально располагалась при впадении р. Тары в Иртыш. По мнению исследователей, первый город находился в низине, из-за чего страдал от наводнений. Есть основания предполагать, что после большого пожара в 1669 г. была осуществлена перезакладка крепости [1]. Новое место определили ниже по Иртышу, на левом берегу, недалеко от впадения в него р. Аркари. Сохранив прежнее название, Тара разместилась на высоком холме вблизи водных и торговых путей.

Длина окружности возведенного кремля (в допетровской Руси город, окружённый крепостной стеной с бойницами и башнями), согласно описи 1624 г., равнялась 164 саженям (примерно 350 м), стены имели двое ворот и пять башен. К кремлю был пристроен острог (укрепленный посад), окруженный тыновым частоколом с шестью башнями: Новой Пятницкой, Чацкой, Воротной, Борисоглебской, Ильинской, Успенской. В остроге имелись церкви, гостиный и воеводский дворы и 218 казачьих домов [2]. Известно, что на рубеже XVII и XVIII вв. город восстанавливался после грандиозного пожара. В соответствии с планом в «Чертежной книге Сибири» С. У. Ремезова 1701 г. Тара относилась к смешанному типу поселения (рис. 1). К деревянному кремлю прямоугольной формы примыкал острог, в плане напоминавший эллипс (рис. 2). По периметру кремля располагались пять глухих и одна проезжая башня (рис. 1). Внутри крепости — церковь Успения Пресвятой Богородицы, воеводский дом, два амбара «с пушечными и оружейными припасами», стрелецкая караульня и другие постройки. В северо-восточной части город и острог соединялись при помощи «калитки». Стоит отметить, что план из «Чертежной книги» имел в своей основе рисунок, присланный в Москву из Тары. Его автором являлся «письменный голова» Василий Жирков, служивший при местном воеводе И. Н. Сунбулове.

Описание 1701 г. дворянами Ивана Родионовича Качанова конкретизирует характеристику тарского кремля: «город рубленой, в стенах того города з западной стороны проезжая башня, над вороты по обе стороны той башни часовни, з городовой стороны на север в часовне образ Софы Премудрости Слова Божия, а з западной стороны на север башня глухая вестовая, а со стороны реки башня на водяных воротах, а на ней часы боевые построены» [3]. От стен

кремля лучами расходились наметившиеся улицы, насколько это определение применимо к сложившейся в Таре свободной планировке [4]. Внутри острожного периметра находилось три небольшие церкви, являвшиеся промежуточными доминантами по отношению ко всему градостроительному комплексу. Заметный перепад высот в разных частях города создавал обособленные территории по их функциональной принадлежности: кремль и острог находились на высоком берегу Аркари, в низине располагались слободы. Одноэтажная застройка низины имела высотные акценты в виде церкви в юго-восточной части и часовни на северо-западе. На противоположный, правый берег Аркари вёл мост, где размещались небольшое количество дворов и часовня, а также «юрты приезжих бухарцев». В первой четверти XVIII в. город разросся и получил дополнительный укрепленный периметр в виде вала и рва, который нанесен на план, составленный между 1707 – 1709 гг. и подписанный Михаилом Бузовёвым [5]. Таким образом, Тару того времени характеризует полуокруглый тип поселения с дорегулярной (свободной) системой улиц, ориентированных на главную городскую крепость (рис. 1).

Пожары в значительной степени тормозили рост города: в 1669 и 1709 гг. Тара понесла наибольшие разрушения [6]. К 1720-м гг. город восстановили: внешние укрепления острога заменили рвом и валом. В стенах малого города (кремля) ограничились возведением одной проезжей башни [5, с. 87]. К середине XVIII в. Тара практически не перешагнула своих прежних границ, а население (1300 чел.) осталось на уровне вековой давности. Вид города середины XVIII в. представлен на панораме художника Баркхана, сделанной в 1734 г. Она фиксирует полностью деревянную застройку с несколькими высотными доминантами. Церкви Успения Богородицы (соборная), Преображения Господня, Николая Чудотворца и Пятницкая венчали панораму нагорной части и формировали высотную красную линию. На изображении прорисованы частокол городских стен и проезжие Спасские ворота. Правый берег Аркари был застроен лишь незначительно, а судя по изображённому стаду коров, здесь располагался городской выгон (рис. 3).

После пожаров 1710 г. и 1711 г. градоструктура Тары несколько изменилась: кремль восстановили с трёх сторон, а береговой «фасад» застроили казён-



Рис. 1. Схематический план г. Тары из «Чертёжной книги Сибири С. У. Ремезова», 1701

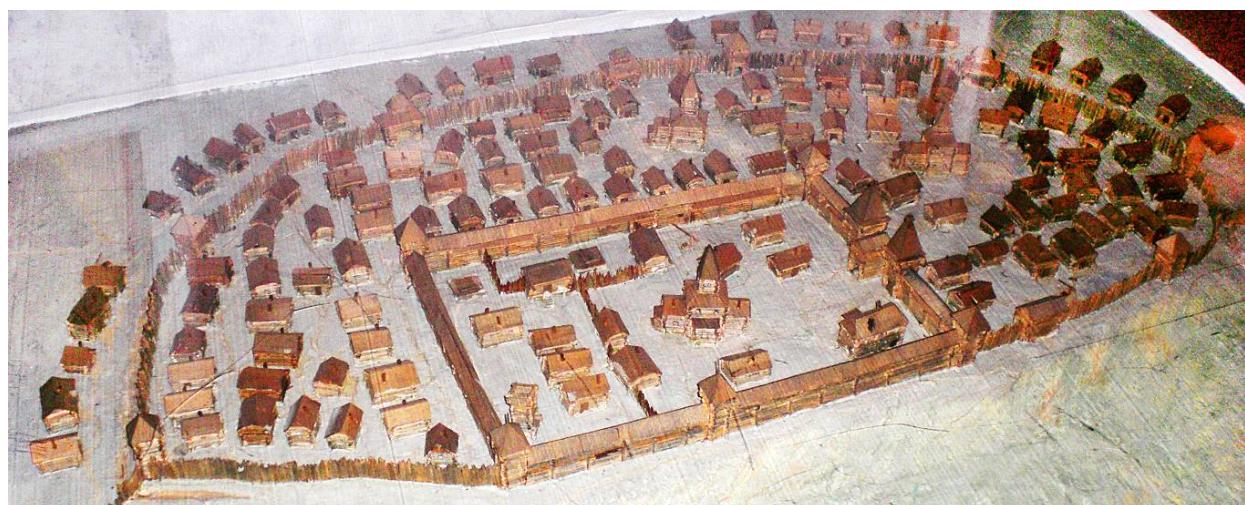


Рис. 2. Реконструкция острога и посада в г. Таре. Экспозиция Тарского краеведческого музея

ными зданиями. Там же возвели Успенскую церковь и еще целый ряд строений. Это «увеличивало обращённость города к пойме реки» [7]. Составленный в 1747 (1748?) г. план Тары констатирует эти изменения, автором его являлся военный инженер Сергей Плаутин [5, с. 87] (рис. 4). Восстановление и строительство новых церквей обогатило городской силуэт. В западной, низинной части города окончательно сформировалась Татарская слобода (в одну большую улицу), доходившая до берегов Иртыша. Чтобы обезопасить этот район, продлили и внешнюю городскую стену.

Согласно ещё одной планировочной схеме, также датируемой 1747 г. (рис. 5) и более приближенной к реальной топографии, очертания нагорной части

вместе с городскими стенами имели не эллиптическую, а скорее ромбовидную конфигурацию. Отмечается достаточно слабая застроенность «верхней» Тары: по всей видимости, сказались частые пожары. В острожной части жилые кварталы формировались вдоль основных улиц и городских укреплений, как бы следуя их направлению. Рядом с кремлем, получившим квадратную форму в плане (85x85 м), размещались незастроенные (вероятно, торговые) площади. К югу и западу от крепости также сформировались большие, возможно, зарезервированные под общественные функции пространства.

В 1760-х гг. наметился рост населения и городской территории. В этот период прокладываются дороги вдоль высокого берега реки и здесь же фор-



Рис. 3. Акварельный рисунок Тары. 1734 г. Город Тара [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://taragorod.ru> (дата обращения 08.11.2013). (Из фондов архива ЛОРАН)

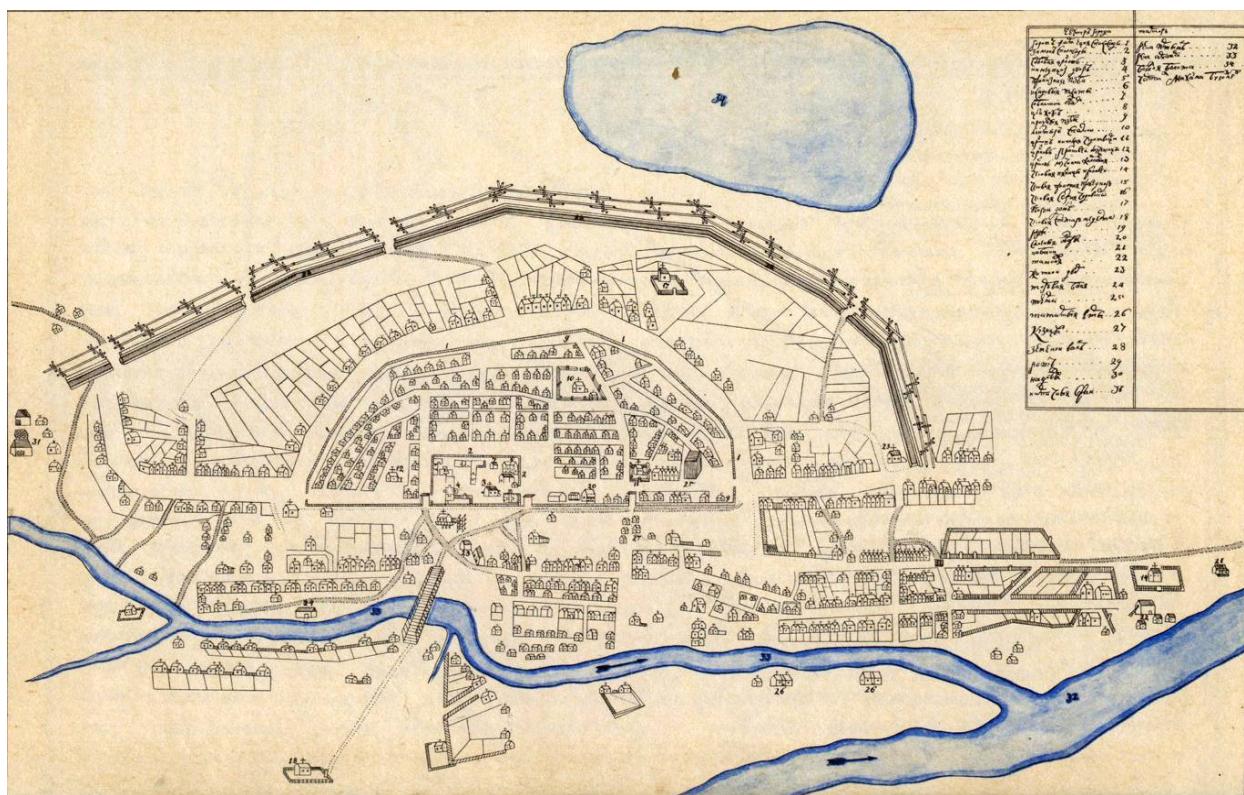


Рис. 4. План г. Тары. 1747. Тарская мозаика.
 История края в очерках и документах. 1594 – 1917 гг. – Омск, 1994. – Прил. 3. (из фондов РГАВМФ)

мируются планировочные участки уличного типа. Градостроительная схема Тары до 1770-х гг. — пример дорегулярной планировки с дорогами, ориентированными на кремль. Город имел смешанную форму, состоящую из квадратного в плане кремля и ромбовидного острога, а также слободского порядка в подгорной части.

В 1775 г. «Комиссией о строении» столичных городов был рассмотрен и высочайше утверждён Ека-

териной II первый «регулярный» план Тары 1767 г. (рис. 6). Из архивных материалов следует, что проект, ставший главным градостроительным документом на полтора столетия, разрабатывался еще с 1760-х гг.¹ После утверждения плана город подвергся коренному переустройству. На смену «свободной» застройке пришла регулярная планировка с продольно-поперечной сеткой улиц. Центром перестраивавшейся Тары по-прежнему служил кремль,

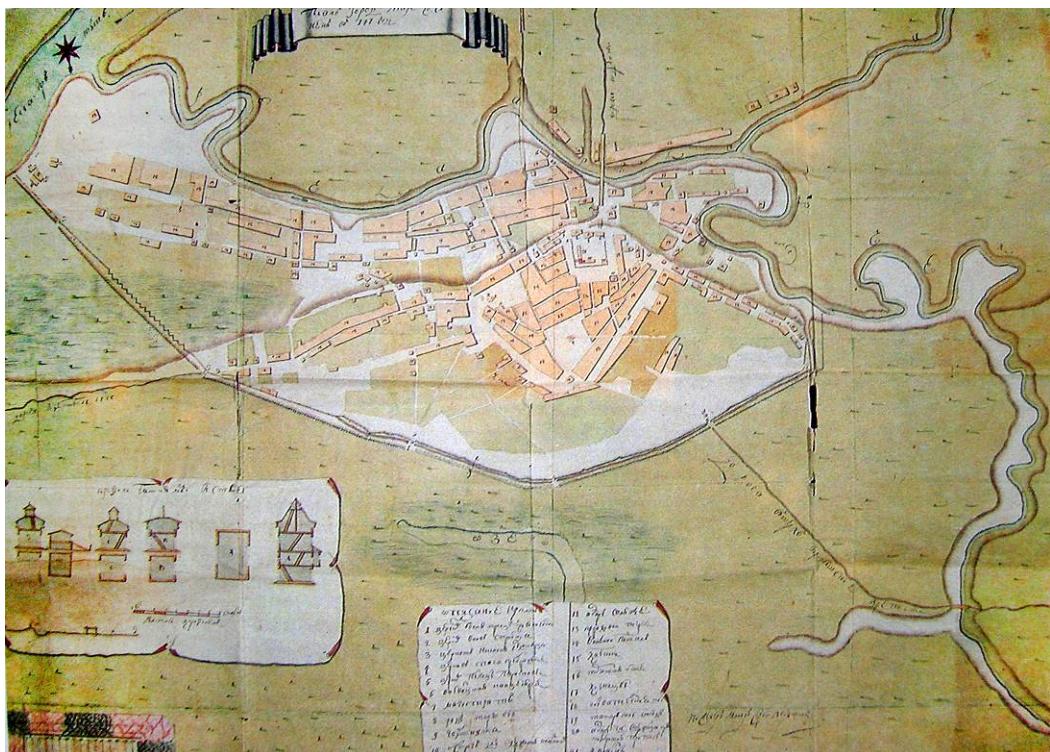


Рис. 5. План г. Тары. 1747. Русское градостроительное искусство. Москва и сложившиеся русские города XVIII – первой половины XIX веков / Под ред. Н. Ф. Гуляницкого. – М., 1998. – С. 131. (Из фондов РГВИА)

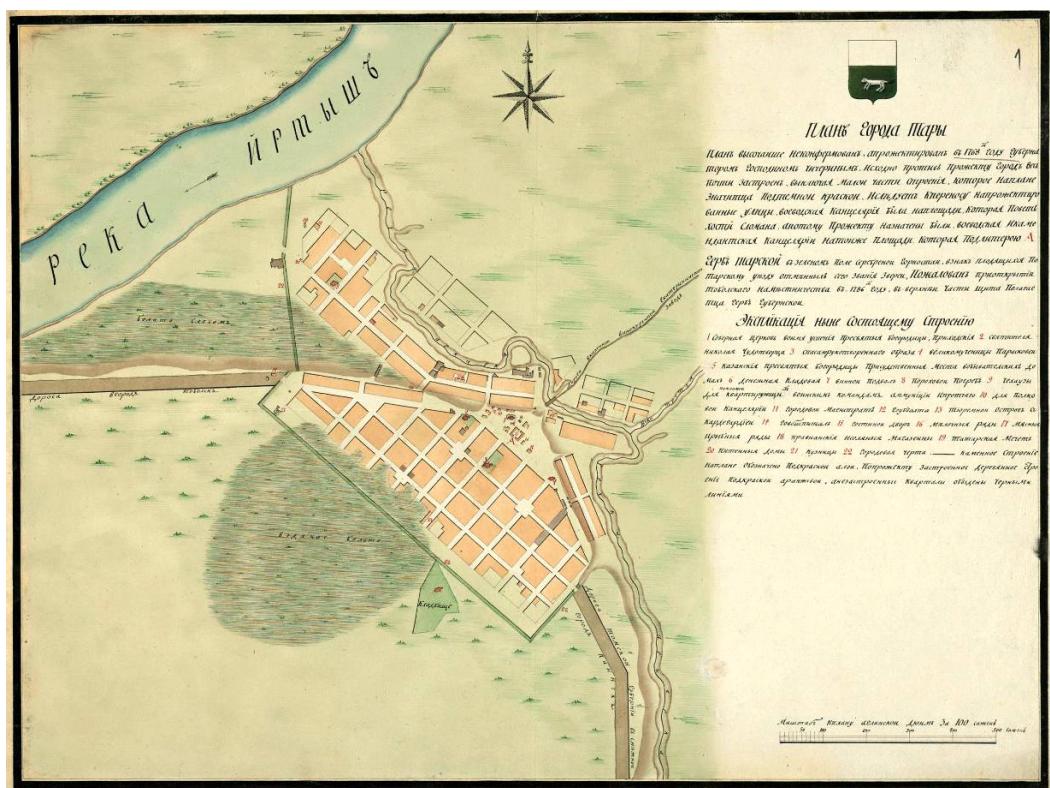


Рис. 6. План г. Тары. 1768. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 19. Л. 1

получивший по утвержденному плану новые крепостные стены с бастионами (рис. 7). Его территория представляла собой симметричный прямоугольник, укреплённый с трёх сторон. Четвёртая (открытая) сторона кремля была обращена к обрыву и реке Аркарке. В центре располагался гостиный двор, фланкируемый казёнными и торговыми зданиями. Внутри кремлёвской территории построили камен-

ную Успенскую церковь, обогатившую городской силуэт. Сформировавшиеся осевые улицы впоследствии получили названия Александровской, Никольской, Нерпинской и т.д. Новая планировка Тары представляла собой неправильный многоугольник в нагорной части и примыкавший к нему в подгорье дополнительный слободской порядок, сформировавшийся ещё в начале XVIII в. Обе части характеризо-



Рис. 7. Схематический рисунок, выполненный на основе плана г. Тары 1768 г.

вались улично-квартальной застройкой. Улицы на-горной Тары были полностью реорганизованы в прямоугольной системе координат, что создавало удобство для ориентировки и перемещений по городу. Лишь дороги, огибавшие верхний город по краю оврага, располагались под углом к кварталам. Низинная Татарская слобода, некогда обладавшая свободной планировкой, также подверглась выравниванию в рамках уличной сетки при известном сохранении основных застроенных фондов [8]. Участки кварталов получили прямоугольную форму, хотя улица Нерпинская сохранила свой характерный изгиб. Во время посещения города в 1772 г. П. С. Паллас оставил свидетельство о том, что нагорная часть перестраивалась согласно новому плану. По его словам, она имела «многие изрядные и вообще до полусот новых домов, коих число ежегодно возрастает» [9].

По утверждению ученых-историков, еще в середине XVIII в. город был обнесен рвом и стоячим тыном, но к 1803 г. следов укрепления уже не осталось [1, с. 99]. На месте исчезнувшей деревянной крепости, вероятно, в начале XIX в. возникла крупная Базарная площадь. Её заполнило множество торговых лавок. От кремля сохранился деревянный гостиный двор. Поблизости были построены каменные храмы в стиле сибирского барокко, ставшие городскими доминантами [10]. Среди них: Спасская церковь (1753–1776 гг.), Никольский собор (1771–1774 гг.), Успенская церковь (1774–1792 гг.), Параскевиевская церковь (1791–1825 гг.) Они являлись храмами нагорной части, фиксировавшими периметр кремля, а позднее — границы торговой площади. Церкви окружали центральную площадь с четырех сторон, образуя на плане фигуру в виде ромба. Находясь в непосредственной близости друг от друга, постройки создавали живописный городской силуэт. Помимо этого в 1773–1777 гг. были сооружены Богородице-Казанская церковь на нижнем посаде (подгорной части), а в 1784–1789 гг. — Тихвинская (кладбищенская) на горе, ставшие локальными доминантами на окраинах города. По отношению к ним промежуточным высотным акцентом стала возведенная в 1802 г. двухэтажная каменная мечеть. Уже к началу XIX в. в Таре имелось 6 действующих храмов [1, с. 99–100], закрепивших генеральную высотную красную ли-

нию. На рубеже XVIII – начале XIX вв. впервые упоминалось о строительстве в Таре трехэтажных жилых каменных зданий — домов купцов Нерпина и Немчинова, выделявшихся среди одноэтажной деревянной застройки. Одним из административных новшеств конца XVIII в. явилось разделение города на 4 относительно равные части, соответствовавшие численности населения; в свою очередь, части разбивались на кварталы [3, с. 29–30].

В 1820 г. площадь городской застройки составляла 2 кв. версты. Территория городского выгона занимала еще 94 кв. версты. В Таре насчитывалось 10 крупных улиц, 6 православных церквей и 1 мечеть, 4 административных (в т.ч. 1 каменное), и 1 общественное здания, 699 «обывательских домов» (в т.ч. 1 каменный). Помимо перечисленного, в городе имелось здание городской больницы, 7 питейных домов, 6 будок для ночных сторожей, 1 провиантский магазин и комплекс гостиного двора².

Итак, в последней трети XVIII в. Тара получила новую регулярную планировку. В её основу легла улично-квартальная схема с прямоугольной системой координат. Кварталы приобретали вид, приближенный к квадратам и прямоугольникам. Новые здания предписывалось возводить не во дворах, а по красным линиям улиц. Неоднородность рельефа сказывалась и на форме застройки: положенный в основу плана вытянутый прямоугольник «срезался» по краям аbrisами обрывов, обретая сложную форму. На одной из «вершин» многоугольника находился общественный центр в виде крепости, позднее — Базарной площади. Градоструктура усложнялась конфигурацией низинной Татарской слободы, также обретшей квартальную сетку, однако по сути повторявшей уличную планировку предыдущего периода. В Таре была создана система из 4 небольших квадратных площадей на пересечении улиц, сохранявшихся вплоть до 2-й трети XX в. Стоит отметить, что принципы регулярства, применённые в Таре, привели к упорядочению и лучшей организации городского пространства. Стоит согласиться с утверждением, что «русские города, распланированные в то время, живут уже третью сотню лет, продолжая отвечать требованиям все новых и новых поколений людей» [11].

Ввиду формирования главных экономических центров на юге Западной Сибири в 1-й пол. XIX в. произошел поворот Московского тракта на Омск. Оказавшись в стороне, Тара постепенно утратила своё важное административное и торгово-экономическое значение.

Следующий известный нам градостроительный документ относится к середине XIX в. Работа над ним шла долгих 17 лет (с 1844 г. по 1861) [1, с. 104]. Помехой тому были и длительная переписка различных ведомств, и нехватка опытных специалистов. «Высочайше утвержденный» план города датирован 6 апреля 1861 г. (рис. 8). Документ подписан министром Внутренних Дел Ланским и главноуправляющим Путями Сообщения и Публичными Зданиями Чевкиным³. На одной из архивных копий имелась запись «Чертил кондуктор Бетхер», на другой — «Чертили кондукторы Еремеев и Левченко» (рис. 8).

Новый план свидетельствовал о достаточно медленном росте города в течение первой пол. XIX в. Приращение кварталов шло механически к уже существовавшей градостроительной схеме. Планировка по-прежнему носила смешанный характер.

На градоструктуру Тары в некоторой степени влияли и внешние транспортные пути, связывавшие

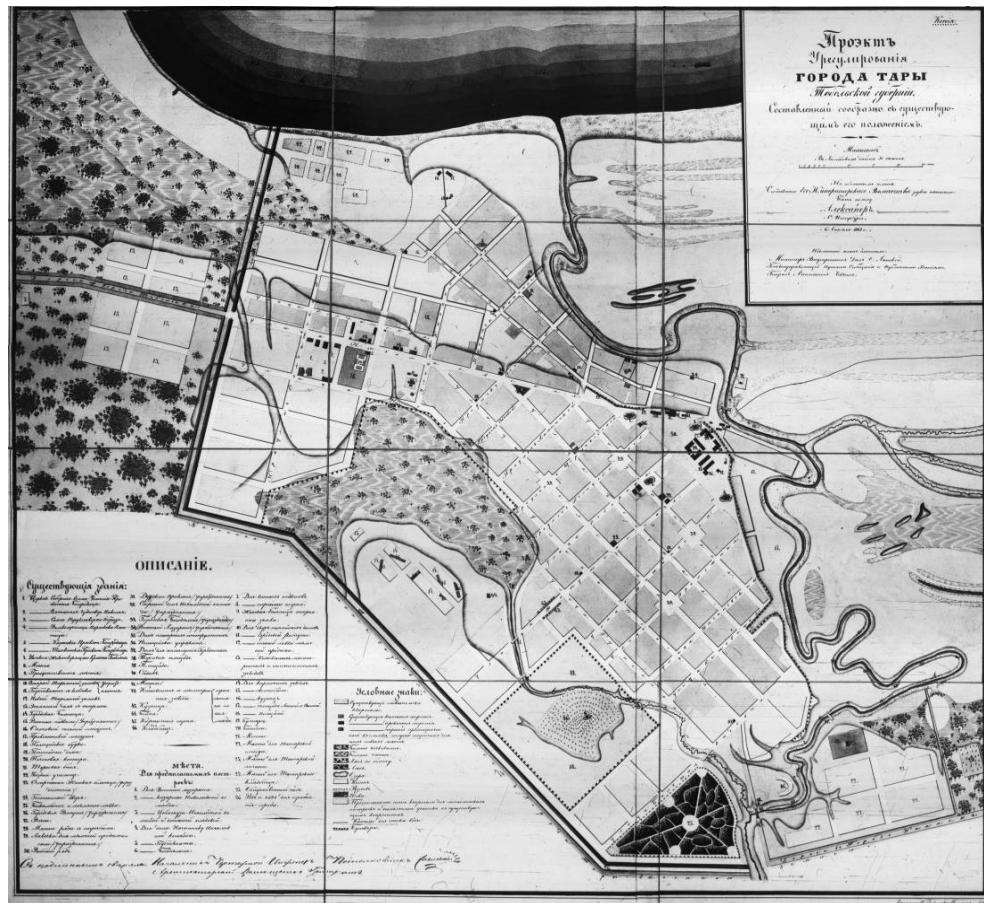


Рис. 8. Копия с плана города Тары Тобольской губернии. 9 сентября 1861 г.
РГИА. Ф. 1265. Оп. 10. Д. 161. Л. 2

её с Тобольском и Каинском. Дорога на Каинск со- прягалась с ул. Новой, и при повороте на 90 градусов формировалась новые кварталы Татарской слободы. Дорога, ведущая из Тобольска, переходя в северо-западной части города в Никольскую улицу, придавала ей магистральное значение и тем самым способствовала впоследствии формированию по обеим сторонам архитектурных объектов с признаками ансамблевой застройки. Никольская улица, в свою очередь, переходила в обширную Базарную площадь. Комплекс зданий площади составляли гостиный двор в виде каре, бакалейные и мелочные лавки. Тут же стояли городские весы, а на определённом расстоянии — мясные ряды с погребами. Рыбные ряды были поставлены на берегу Аркарки. На южной стороне площади находилась часовня Животворящего Креста Господня, на северной — дома полицейского управления, а также постройки, подлежащие упразднению: здания духовного правления и инвалидной команды. Недостаток графического материала середины XIX в. не позволяет рассуждать об ансамблевых принципах формирования площади.

Возвращаясь к Никольской улице, следует отметить, что она задавала направление новой квартальной планировке, обозначенной на генплане 1861 г. По ее сторонам располагались казённые здания: старый тюремный замок и проектируемый новый, присутственные места, городская больница, а также нарезались участки, предназначенные документом под возведение почтовой конторы и богадельни. С южной стороны улицы выделялся квартал под здание для инвалидной команды [1, с. 105]. Магистральная функция улицы диктовала появление наи-

более важных административных и общественных зданий города, а также частных особняков и усадеб зажиточных горожан, в частности, Нерпиных, Пятковых и др.

В подгорной части Тары, недалеко от Базарной площади, по сути, центра города, сформировался район, где возводили жилые дома татары и бухарцы. Из плана следует, что власти предполагали перенести или организовать на окраине города (на юго-востоке, за р. Аркаркой) новый район для инородцев, о чем говорят позиции экспликации: «места для Татарской слободы», «места для Татарской мечети», «места для Татарского кладбища» [1, с. 104 – 105]. Однако эту перспективу реализовать не удалось.

Нередко наряду с православными храмами высотными и эстетически доминирующими объектами в малоэтажной застройке города становятся костёлы и синагоги. Однако возведенные в Таре деревянная синагога (1906) и римско-католическая церковь (кон. XIX – нач. XX) [12] не сыграли существенной роли в формировании городского силуэта ввиду незначительности их объёмов и непрятязательности архитектуры.

Экономическая роль Тары могла бы заметно усиливаться с 1890-х гг. со строительством Великого Сибирского пути. Однако железнодорожная магистраль прошла на 300 км южнее города. На рубеже XIX и XX вв. все же наблюдался некоторый рост строительства, вызванный притоком ссыльных, купеческой активностью, а также деятельностью Казённой винной монополии. Комплекс казённого винного склада возвели на ул. Никольской. Решённый в «кирпичном стиле», он играл роль локальной доминанты

и вносил в образ небольшого уездного города индустриальные черты. Признаками стилистического сходства обладала и новая купеческая застройка Базарной площади, в юго-западной части которой на рубеже XIX и XX вв. были построены особняки и магазины. Расположение зданий на красной линии служило их упорядочению и собиранию в характерный для поздней эклектики, единый «фасад», демонстрировавший благосостояние зажиточных тарчан.

Итак, Тара на протяжении XVIII – XIX вв. претерпела коренные планировочные изменения. Смешанная дорегулярная планировка, состоявшая из квадратного кремля, эллипсовидного (по более поздним источникам — ромбовидного) острога в нагорной части и уличного порядка в подгорной, до середины XVIII в. не претерпевала изменений. Первый «регулярный» план 2-й пол. XVIII в. полностью изменил существовавшую планировочную ситуацию. В нагорной части система улиц и кварталов расчертывалась под прямым углом; упорядочению подверглась и подгорная часть. Деревянный кремль был перестроен; впоследствии на его месте образовалась обширная Базарная площадь, ставшая главным общественным центром города. Генеральный план Тары сер. XIX в. носил по большей части фиксационный характер. Но были и новшества — документом предусматривались новые промышленные и общественные зоны. Планировались перенос ряда учреждений, реорганизация некоторых городских районов. Воплощение плана в жизнь произошло лишь частично ввиду упадка градостроительной дисциплины и низких темпов экономического развития. Тем не менее сформированная в XVIII – XIX вв. градостроительная структура сохраняется и поныне и демонстрирует функциональные и эстетические преимущества регулярной планировки.

Примечания

¹ РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 19. Л. 1.

² РГИА. Ф. 1264. Оп. 1. Д. 4. Л. 17–20

³ РГИА. Ф. 1265. Оп. 10. Д. 161. Л. 2.

⁴ РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 19. Л. 2

Библиографический список

1. Гончаров, Ю. М. Очерки истории города Тары конца XVI – начала XX вв. / Ю. М. Гончаров, А. Р. Ивонин. — Барнаул : Аз Бука, 2006. — С. 181.

2. Алисов, Д. А. Культура городов Среднего Прииртышья в XIX – начале XX вв. / Д. А. Алисов. — Омск, 2001. — С. 94.

3. Тарская мозаика. История края в очерках и документах. 1594 – 1917 гг. — Омск, 1994. — С. 22.

4. Ляликов, И. В. Градостроительство и типология застройки города Тары XVIII – начала XX вв. / И. В. Ляликов // Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии – 2009 : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. студ. и аспир. — Омск : ОмГТУ, 2009. — С. 48–51.

5. Кочедамов, В. И. Первые русские города Сибири / В. И. Кочедамов. — М. : Стройиздат, 1978. — С. 87.

6. Резун, Д. Я. Летопись сибирских городов / Д. Я. Резун, Р. С. Васильевский. — Новосибирск : Наука, 1989. — С. 242–243.

7. Градостроительство Московского государства XVI – XVII веков / Под ред. Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1994. — С. 131.

8. Русское градостроительное искусство. Москва и сложившиеся русские города XVIII – первой половины XIX веков / Под ред. Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1998. — С. 399 – 401.

9. Паллас, П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи / П. С. Паллас. — В 3 ч. В 5 кн. Ч. 3. Кн. 2. — СПб. : при Имп. акад. наук, 1788. — С. 13.

10. Гуменюк, А. Н. Стилистические признаки «сибирского барокко» в архитектуре г. Тары в конце XIX века. (К вопросу изучения памятников культуры малых исторических городов) / А. Н. Гуменюк // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПУ. — 2009. — № 4 — С. 91–96.

11. Ожегов, С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII – XIX веках / С. С. Ожегов. — М. : Стройиздат, 1984. — С. 77.

12. Лебедева, Н. И. Храмы и молитвенные дома Омского Прииртышья / Н. И. Лебедева. — Омск : Изд-во ОмГПУ : Издатель-Полиграфист, 2003. — С. 61.

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии», заслуженный работник культуры РФ.

Адрес для переписки: guumenyuk-all@yandex.ru

ЛЯЛИКОВ Илья Витальевич, аспирант кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки illuzion_@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 12.05.2013 г.

© А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Сокольникова, Н. М. Методика преподавания изобразительного искусства : учебник для студентов учреждений высшего профессионального образования / Н. М. Сокольникова. — М. : Academia, 2013. — 256 с. — ISBN 978-5-4468-0177-0.

Учебник создан в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта по направлению подготовки 050100 «Педагогическое образование» (квалификация «бакалавр» профиль «начальное образование») и отражает новые требования стандарта третьего поколения по формированию общеучебных действий, формированию личностных, предметных и метапредметных достижений учащихся. В учебнике освещены теоретические основы преподавания изобразительного искусства в общеобразовательных учреждениях, дается целостный обзор различных концептуальных подходов и содержится обширный методический материал, необходимый для проведения практических занятий. Рассматриваются возможности интегрированного обучения предметам художественно-эстетического цикла. Анализируется лучший педагогический опыт в области современного художественного образования. 4-е издание выходило под названием «Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе». Для студентов учреждений высшего профессионального образования.