

A large, stylized tree illustration in dark blue, with its trunk and roots on the left side and its branches with leaves extending across the top of the page.

ISSN 2307-2547



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (28) 2019

Министерство науки и высшего образования РФ
Алтайский государственный университет
Научно-исследовательская лаборатория
факультета искусств и дизайна
«Изобразительное искусство и архитектура Сибири»

ISSN 2307-2547

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУС-
СТВО СИБИРИ,
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ
И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ,
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ
И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ,
СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

№ 2 (28) 2019

Я честь России берегу...



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2019

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (28) 2019

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
«Алтайский государственный университет»

Главный редактор — председатель научной редакционной коллегии:

Л.И. Нехвядович, доктор искусствоведения, доцент, декан факультета искусств и дизайна АлтГУ (Барнаул, Россия)

Научная редакционная коллегия:

В.И. Наумова, доктор искусствоведения, профессор (Усть-Каменогорск, Казахстан)

С.Б. Поморов, доктор архитектуры, профессор (Барнаул, Россия)

В.А. Скубневский, доктор исторических наук, профессор (Барнаул, Россия)

О.Н. Труевцева, доктор исторических наук, профессор (Барнаул, Россия)

Ш.С. Турганбаева, доктор искусствоведения, профессор (Алматы, Казахстан)

И.В. Черняева, кандидат искусствоведения, доцент (Барнаул, Россия)

Научный редакционный совет:

С.М. Будкеев, председатель редакционного совета, доктор искусствоведения, профессор (Барнаул, Россия)

Г.Т. Акпарова, кандидат искусствоведения, доцент (Нур-Султан, Казахстан)

А.И. Гурьев, доктор педагогических наук, профессор, член Международного союза журналистов (Горно-Алтайск, Россия)

Ю.А. Крейдун, доктор искусствоведения, профессор (Барнаул, Россия)

Д.М. Мергалиев, кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент (Павлодар, Казахстан)

М.В. Москалюк, доктор искусствоведения, профессор (Красноярск, Россия)

О.А. Шелюгина, кандидат искусствоведения (Барнаул, Россия)

Сино Гуань, кандидат искусствоведения, доцент (Хубей, Китай)

Е.Ю. Личман, кандидат искусствоведения, доктор PhD (Павлодар, Казахстан)

А.Л. Усанова, доктор искусствоведения, доцент (Барнаул, Россия)

А.И. Раимбергенов, кандидат искусствоведения (Актобе, Казахстан)
Н.С. Попова, кандидат искусствоведения, доцент (Кемерово, Россия)
М.В. Давыденко, отв. секретарь, кандидат философских наук, доцент (Барнаул, Россия)

Номер государственной регистрации ПИ № ФС77-65178 от 28.03.2016

Федеральная служба по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Индекс научного цитирования:

<http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1413777>

Издатель:

Алтайский государственный университет
656049 Барнаул, пр. Ленина, 61

Редакция:

Редактор Л.И. Базина
Подготовка оригинал-макета Ю.В. Плетнева

Адрес редакции журнала:

656049 Барнаул, пр. Ленина, 61

Тел.: +7 (3852) 29-66-32

E-mail: cultjournal@asu.ru

При перепечатке ссылка на «Культурное наследие Сибири» обязательна.

© **Оформление.**

Издательство Алтайского государственного университета, 2019

CULTURAL HERITAGE OF SIBERIA

№ 12 (28) 2019

Founder:

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
“Altai State University”

Editor-in-chief — chairman of the scientific editorial board:

L. I. Nekhvyadovich, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Dean of the Faculty of Arts and Design ASU (Barnaul, Russia)

Scientific editorial Board:

V. I. Naumova, Doctor of Art Criticism, Professor (Ust-Kamenogorsk, Kazakhstan)

S. B. Pomorov, Doctor of Architecture, Professor (Barnaul, Russia)

V. A. Skubnevsky, Doctor of Historical Sciences, Professor (Barnaul, Russia)

O. N. Truevtseva, Doctor of Historical Sciences, Professor (Barnaul, Russia)

Sh.S. Turganbaeva, Doctor of Art Criticism, Professor (Almaty, Kazakhstan)

I. V. Chernyaeva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Barnaul, Russia)

Scientific editorial council:

CM. Budkeev, Chairman of the Editorial Board, Doctor of Arts, Professor (Barnaul, Russia)

G.T. Akparova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Nur-Sultan, Kazakhstan)

A.I. Guryev, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, member of the International Union of Journalists (Gorno-Altai, Russia)

Yu.A. Kreidun, Doctor of Art Criticism, Professor (Barnaul, Russia)

D.M. Mergaliev, Candidate of Art Criticism, PhD, Associate Professor (Pavlodar, Kazakhstan)

M.V. Moskaluk, Doctor of Art Criticism, Professor (Krasnoyarsk, Russia)

O.A. Shelyugina, Candidate of Art Criticism (Barnaul, Russia)

Sino Guan, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Hubei, China)

E.Yu. Lichman, Candidate of Art Criticism, PhD (Pavlodar, Kazakhstan)

A.L. Usanova, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Barnaul, Russia)

A.I. Raimbergenov, Candidate of Art Criticism (Aktobe, Kazakhstan)

N.S. Popova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Kemerovo, Russia)

M.V. Davydenko, executive secretary, Candidate of Philosophy, Associate Professor (Barnaul, Russia)

The state registration number PI № FS77-65178 from 28.03.2016

Federal service for supervision of communications, information technologies and mass communications (Roskomnadzor)

Science citation index:

<http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1413777>

Publisher:

Altai State University
656049 Barnaul, Prospect Lenina, 61

Revision:

Editor L.I. Bazina
Preparation of the original layout Ju.V. Pletneva

Address of the editorial office:

656049 Barnaul, Prospect Lenina, 61
Phone: +7 (3852) 29-66-32
E-mail: cultjournal@asu.ru

At a reprint the reference to “Cultural heritage of Siberia” is required.

© **Registration.**

Publishing house of the Altai state University, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной номер журнала «Культурное наследие Сибири» подготовлен к 80-летию видного российского историка искусства, основателя научно-педагогической школы в области изобразительного искусства и архитектуры Сибири, почетного профессора Алтайского государственного университета, доктора искусствоведения, профессора Тамары Михайловны Степанской.

Тамара Михайловна Степанская родилась 11 декабря 1939 г. в городе Свободном Хабаровского края. В 1962 г. она завершает обучение на биологическом факультете Иркутского государственного университета, но делом всей жизни, призванием становится для нее искусствоведение. Т.М. Степанская входит в научную, образовательную и художественную жизнь Алтая решительно, сразу же включив в сферу своего внимания актуальные проблемы истории архитектуры и изобразительного искусства региона. С 1969 по 1971 г. — она старший научный сотрудник Алтайского государственного музея изобразительных и прикладных искусств, в 1972–1976 гг. — директор первой на Алтае детской художественной школы. Почти одновременно с этим в 1975 г. Тамара Михайловна с отличием завершает образование в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде.

В 1976 г. Т.М. Степанская принята на работу в Алтайский государственный университет и в очную аспирантуру Академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. В 1979 г. под научным руководством доктора искусствоведения, профессора И.А. Бартенева защищает кандидатскую диссертацию на тему «Промышленное зодчество Сибири XVIII — первой половины XIX веков». С 1983 г. она принимает активное участие в паспортизации памятников культурного наследия, в подготовке ряда «охранных» конференций, выступая и как редактор сборников статей и тезисов докладов.

В 1983 г. Тамара Михайловна назначена проректором по научной работе Алтайского государственного института культуры, в котором прора-

ботала до 1989 г. Став в членом Союза художников России в 1984 г., она активно выступает как художественный критик, которого волнуют актуальные проблемы развития изобразительного искусства на Алтае.

После возвращения в Алтайский государственный университет на должность доцента кафедры дореволюционной отечественной истории Т.М. Степанская становится идейным вдохновителем становления искусствоведения как самостоятельного научного направления в рамках исследований исторического факультета. В 1991 г. она создала и возглавила кафедру мировой художественной культуры, которая с 1993 г. стала выпускающей по направлению «Искусствоведение». Университетское преподавание в те годы расширилось и углубилось во многих областях теории и истории искусства. Апробация результатов научных исследований проходила в многообразных форматах, в том числе в научных публикациях в периодическом издании «Культурное наследие Сибири», основателем которого выступила Тамара Михайловна (1994).

В 1997 г. Т.М. Степанская завершила работу над докторской диссертацией, защитив ее в институте им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге. В 1998 г. она получила звание профессора, 1999 г. — звание «Почетный работник высшей школы РФ». Успех и исключительная плодотворность педагогической деятельности основывались не только на блестящем лекторском даре ученого, но и на постоянном убеждении в силе и необходимости научной преемственности. Так, по инициативе Т.М. Степанской в 2000 г. в Алтайском государственном университете образовано отделение искусств, которое в 2002 г. преобразовано в факультет искусств. Став его первым деканом, Тамара Михайловна организовала и возглавила кандидатский диссертационный совет по специальностям 17.00.09 — Теория и история искусства и 17.00.04 — Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. В 2008 г. статус совета был поднят до статуса докторского совета. К настоящему времени под научным руководством и консультированием Т.М. Степанской защищено 68 диссертаций, в том числе 11 докторских. Диссертации в данном совете защитили представители Республики Казахстан (Усть-Каменогорск, Алматы, Павлодар, Актюбинск), Китая (Пекин), Республики Алтай, городов России — Ханты-Мансийска, Нижневартовска, Екатеринбурга, Пскова, Тобольска, Кемерово, Омска, Томска, Тюмени, Новокузнецка, Красноярска, Новосибирска, Барнаула, Рубцовска, Бийска, Змеиногорска.

Распоряжением Президента РФ № 309-рп от 25.09.2014 «О поощрении за достигнутые трудовые успехи, многолетнюю добросовестную работу и активную общественную деятельность» Т.М. Степанской объявлена благодарность. Решением президента Российской Академии художеств

от 17 февраля 2015 г. профессор награждена золотой медалью «Достойному».

2019-й для Тамары Михайловны вдвойне юбилейный год: 80-летие со дня рождения и 40-летие с момента защиты кандидатской диссертации. Сегодня количество ее научных публикаций превышает 400 наименований. Здесь, по-видимому, не лишним будет авторитетное замечание искусствоведа Государственного Русского музея А.В. Максимовой, которая считала, что «...в трудах Т.М. Степанской ясно слышен голос русского интеллигента конца XX в., который кровно связан с историей отечественной культуры».

Глубокая интеллигентность и демократичность профессора Т.М. Степанской, гуманное, уважительное отношение к людям независимо от возраста и знаний, широта интересов снискали любовь и искреннее уважение коллег, выпускников, студентов – всех, кому посчастливилось встретить ее на своем жизненном пути.

От души желаем дорогому учителю Тамаре Михайловне Степанской доброго здоровья на многие годы!

*Л.И. Нехвядович,
декан факультета искусств и дизайна
Алтайского государственного университета,
доктор искусствоведения, доцент*

РАЗДЕЛ I ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

УДК 7.067.26 (571.150)

*Ю.В. Кирюшина, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*М.В. Лононенко, студентка факультета искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА НАРОДНОГО МАСТЕРА АЛТАЙСКОГО КРАЯ С.Ф. БУЛАТОВОЙ

Статья посвящена творчеству народного мастера Алтайского края Светланы Федоровны Булатовой. Увлечение Светланы Федоровны необычными темами лоскутного шитья привело мастера на путь авторского пэчворка. Техника лоскутного шитья является актуальной и в декоративно-прикладном искусстве, и дизайне, позволяя художникам реализовать самые разнообразные идеи и замыслы не только в шитье панно и одеял, но и в современной моде.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, текстиль, лоскутное шитье, пэчворк, квилтинг, архетипические мотивы, орнамент, народный мастер Алтай.

*Yu. V. Kiryushina, candidate of art history,
associate professor of the Altai State University (Barnaul)
M.V. Lonovenko,
student of the faculty of arts and design of Altai State University
(Barnaul)*

FEATURES OF CREATIVITY OF THE NATIONAL MASTER OF ALTAI KRAI S. F. BULATOVA

The article is devoted to the work of the national master of the Altai territory Svetlana Fedorovna Bulatova. Svetlana Fyodorovna's passion for unusual themes of patchwork led the master to the path of the author's patchwork. Patchwork technique is relevant in arts and crafts, and design, allowing artists to realize a variety of ideas and ideas not only in sewing panels and blankets, but also in modern fashion.

Keywords: arts and crafts, textiles, patchwork, quilting, archetypal motifs, ornament, folk master of Altai.

Текстиль является одним из ведущих и самых массовых видов современного декоративно-прикладного искусства. Современная обработка ткани включает в себя прямую связь с достижениями науки и применение высоких технологий в производстве ткани. Главной особенностью художественного текстиля является высокое качество переплетения нитей, украшение тканей методами набойки, вышивки и аппликаций. Художественный текстиль развивается в рамках профессионального искусства в лице художников-прикладников и дизайнеров [1, с. 8].

Пэчворк является одним из ведущих направлений в текстиле, одним из самых интересных, многоплановых и модных направлений декоративно-прикладного искусства. Диапазон применения лоскутной техники поражает своим разнообразием. В настоящее время к шитью из лоскута относятся как к виду художественного искусства. Изделия, выполненные в лоскутной технике, по праву занимают достойное место среди произведений декоративно-прикладного творчества во многих странах мира. Красота лоскутного шитья, необыкновенное сочетание красок и оттенков, различных на первый взгляд рисунков, создают неповторимые произведения искусства моды, к технике лоскутного шитья обращаются и поклонники уличной моды, и дизайнеры с мировыми именами. Именно искусство лоскутного шитья дает возможность привить не только вкус в творчестве, но и научить

уходу, выбору и бережливому использованию качественных тканей. Разнообразные техники, вариативность оригинальных элементов и узоров, позволяют использовать лоскутное шитье в декорировании различных объектов. Пэчворк становится не просто искусством рукоделия, а стилем жизни. Неслучайно техника пэчворк использовалась в концепции Олимпийских зимних игр Сочи-2014. Олимпийское лоскутное одеяло стало визуальным образом, используемым для оформления спортивных арен, сувениров, автомобилей, самолетов, поездов, спортивной одежды и обуви. «Олимпийское лоскутное одеяло – это красота русской природы каждого времени года, самобытность и яркость характеров разных национальностей...» [2].

На современном этапе развития общества стало необходимым возрождение национальных традиций, а именно художественного текстиля, хотя этот процесс нельзя назвать гладким и лишенным проблем. Сейчас художественный текстиль развивается в рамках профессионального искусства в лице художников-прикладников [1, с. 76].

В Барнауле традиции лоскутного шитья развивает в своем творчестве народный мастер Алтайского края Светлана Федоровна Булатова. С детства она увлекалась шитьем, рано начала шить наряды игрушкам и куклам, позже, примерно, когда ей было 10 лет, Светлана вместе с мамой начала шить себе платья и сарафаны из остатков ткани и старых платьев. Уже в детстве была склонность к творчеству, в школе был кружок по вышиванию в технике ришелье, который посещала Светлана. Так и началось её увлечение работой с тканями, а позже перешло в профессию и дело всей жизни.

Получив высшее образование по направлению «Инженер-технолог швейных изделий» во Всесоюзном заочном институте текстильной и легкой промышленности, С.Ф. Булатова работала руководителем студии прикладного творчества в ДК Сибэнергомаш Барнаула.

Мастер всю жизнь занималась преподавательской деятельностью и с выходом на пенсию продолжила обучать не только детей, но и взрослых искусству пэчворка. На базе Алтайского отделения Российского детского фонда Светлана Федоровна организовала молодёжную студию лоскутного шитья «Синичка» (на данный момент студия не функционирует). Студия перешла в серию мастер-классов.

Около четырех лет С.Ф. Булатова занимается в воскресной школе с детьми в храме Димитрия Ростовского. Дети отшивают работы к выставкам, которые проходят два раза в год, на Рождество и Пасху. Также Светлана Федоровна Булатова – активный член клуба мастеров лоскутного шитья «Лоскутная пятница» Алтайского государственного Дома народного творчества с момента основания [3].

Светлана Федоровна начала заниматься лоскутным шитьем с 2000 г. Первые шаги в творчестве мастер сделала благодаря своей дочери, Елене Пагель (Булатовой). Как и Светлана Федоровна, Елена причастна к творчеству, художница работает в разных областях изобразительного и декоративно-прикладного искусства: живопись, графика, керамика. С 1988 г. участвует в краевых и Всероссийских выставках. У Елены Пагель (Булатовой) и Светланы Федоровны прошла в 2011 г. совместная выставка «Творческие миры Светланы и Елены Булатовых» в Государственном художественном музее Алтайского края (Барнаул).

Первой серьезной работой Светланы Федоровны стало лоскутное покрывало. Училась она по книгам и журналам, самостоятельно осваивала техники классического пэчворка, тренируясь на несложных элементах, оттачивала свое мастерство. Владение профессиональными, навыками, полученными при обучении в вузах, позволило автору достичь больших успехов в творчестве.

Светлана Федоровна создает авторские художественные композиции из ткани: коврики, одеяла, панно, мастерски применяет пэчворк в современном костюме. При создании своих работ использует различные технические и художественные приемы: классический пэчворк, стёжку, прорезную аппликацию, клеевую аппликацию, утончённые цветовые сочетания и контрастные мотивы. Виртуозная игра цветом и фактурой ткани позволяет мастеру создавать сложные и лаконичные пространственно объёмные формы и образы [4].

Светлана Федоровна использует возможности пэчворка и в одежде. Пэчворк она применяет при изготовлении вставок, дополнений или выполненных целиком вещей, создает уникальную повседневную и праздничную одежду, которая с течением времени не теряет своей актуальности и художественной привлекательности.

Традиционным в лоскутном шитье Светланы Федоровны является увлечение темой «Русское народное творчество, традиционный народный быт». В этой теме выполнены работы: «Принесу весну на своем хвосту», комплект «Сумерки», изделия «Гжель» и «Хохлома». Работы по теме «Лоскутная графика» сделаны в формате современного арта. В духе времени исполнено панно «Городское озеро». Панно «Тень кошки» выполнено на эзотерическую тему. Из технических приемов Светлана Федоровна предпочтению отдает традиционной технике прорезной аппликации, технике обтачной аппликации, лоскутной графике и технике накладной аппликации с открытым срезом. Именно в последней технике выполнена серия работ «Лоскутные миниатюры». В этой же технике выполнены работы «Олень» и «Грифон» для выставки «Родному краю я дарю лоскут-

ную мелодию свою», посвященной теме «Пазырыкская культура на территории Алтая».

Многokrратно работы Светланы Федоровны экспонировались на выставке в Государственном художественном музее Алтайского края, несколько лет назад в музее с успехом прошла ее персональная выставка. Из тесного сотрудничества с отделом традиционной русской культуры музея вырос интерес к теме традиционного народного быта и нашел воплощение в комплекте рушника со скатертью и большого панно «Карусель», сшитых по мотивам орнаментальных обрядовых полотенец. В 2014 г. произведения Светланы Федоровны Булатовой сотрудницы музея отобрали для показа на выставке «Алтай – Образ – Время» в Москве во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Ее изделия – покрывала, скатерти, салфетки, панно и даже просто кухонные прихватки всегда в центре внимания и зрителей, и специалистов – профессиональных дизайнеров, работающих с текстилем [5].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ивойлова Л.В. Художественный текстиль. Барнаул, 2016.
2. Символика и эмблема олимпиады Сочи. URL: 20146<http://liketotravel.ru/russia/sochi/olimpiada-v-sochi-2014/cimvolika-olimpiadyi-cochi-2014> (дата обращения: 25.03.19).
3. По материалам интервью М.В. Лононенко с народным мастером алтайского края С.Ф. Булатовой, 18.04.2019.
4. Светлана Федоровна Булатова. Пэчворк. Барнаул, 2015. URL: http://designall.ucoz.ru/publ/knigi/svetlana_bulatova (дата обращения: 15.01.19).
5. Вступительная статья Н. Царевой // Пэчворк : каталог произведений С. Ф. Булатовой. Барнаул, 2015.

BIBLIOGRAPHY

1. Ivoylova L.V. Art textile. Barnaul, 2016 .
2. The symbol and emblem of the Sochi Olympiad. URL: <http://liketotravel.ru/russia/sochi/olimpiada-v-sochi-2014/cimvolika-olimpiadyi-cochi-2014> (date accessed: 25.03.19).
3. Based on materials from an interview with MV Lonovenko with the folk master of the Altai Territory S.F. Bulatova, 04.18.2019.
4. Svetlana Fedorovna Bulatova. Patchwork. Barnaul, 2015. URL: http://designall.ucoz.ru/publ/knigi/svetlana_bulatova (date of access: 01.15.19).
5. Introductory article by N. Tsareva // Patchwork : Catalog S.F. Bulatova. Barnaul, 2015.

УДК 7.04

*О.Н. Кузнецова,
кандидат философских наук, доктор искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный институт культуры, Барнаул)*

«САКРАЛЬНОЕ» И «ПРОФАННОЕ» В ПОНИМАНИИ СМЫСЛОВ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

В статье рассматривается проблема понимания теософских смыслов в православной иконе. Внимание к данному вопросу обусловлено тем, что на уровне современного общественного сознания существует практика подмены канонических религиозных смыслов иконы их светскими трактовками. Следовательно, идет процесс десакрализации «сакрального» и сакрализация «профанного». В связи с этим в очередной раз актуализируется проблема отчуждения в искусстве, обнаруживаются её новые аспекты.

Ключевые слова: сакральное, профанное, икона, искусство, соборность, православие, отчуждение, теософия.

O.N. Kuznetsova, Candidate of Philosophy, Doctor of Arts, Associate Professor (Altai State Institute of Culture, Barnaul)

«SACRED» AND «PROFANE» IN UNDERSTANDING THE MEANINGS OF THE ORTHODOX

The article considers the problem of understanding theosophical meanings in the Orthodox icon. Attention to this issue is due to the fact that at the level of modern public consciousness there is a practice of replacing the canonical religious meanings of the icon with their secular interpretations. That is, there is a process of desacralization of the “sacred” and the sacralization of the “profane.” In this regard, once again, the problem of alienation in art is actualized, its new aspects are revealed.

Keywords: sacred, profane, icon, art, collegiality, Orthodoxy, alienation, Theosophy.

Настоящая статья посвящена рассмотрению такого мировоззренческого феномена, как профанация (десакрализация) сакрального, в качестве одной из составляющих современной парадигмы общественного сознания в отношении христианского религиозного искусства. В связи с этим в данной работе осуществляется актуализация собственных, теософских мировоззренческих смыслов иконы, транслятором которых она изначально призвана быть. Мировоззренческой основой теософской христианской картины мира является идея его будущего соборного преображения, достижение которого с необходимостью обусловлено обязательностью личностного выбора человеком подвига строгой аскезы Христа ради, практикой исихазма.

Изучение вопроса позволяет констатировать тот факт, что в нашей жизненной реалии, исполненной явных и скрытых противоречий, на уровне массового сознания сложился стереотип восприятия «церковного искусства» (Е. Трубецкой) в качестве некоего мемориала, эталона духовности при отсутствии понимания собственных, теософских смыслов иконы. Актуализация вопроса о духовности применительно к иконе в контексте утвердившегося стереотипа может показаться неуместной и неоправданно излишней. Данный стереотип оценки церковного искусства как бесспорно духовного и ценного для общества по степени категоричности вызывает во многом оправданную ассоциацию с другим столь же категоричным штамповым представлением массового сознания, как-то: авангардное искусство – это искусство отчуждения и бездуховности.

Последний тезис как определенный стереотип осуществляет себя и в общественном сознании, и в самой реальной жизни общества последовательно и непротиворечиво: «отчуждаем потому, что не понимаем смыслы – обесмысленное, бездуховное искусство не нужно обществу». Первый же тезис, выступая некой «незыблемой правдой» в глазах общества, содержит в себе традиционно не проговариваемое, скрытое противоречие: не отчуждаем, поскольку искусство духовно, осмысленно, но смыслы иконы общественному большинству не понятны, а непонятное, обесмысленное искусство является для человека чуждым. Следовательно, икона «не рассказывает» среднестатистическому зрителю о своих смыслах. Зачастую икона воспринимается им как некий немой памятник искусства, достойный уважения и даже благоговения или как предмет, вызывающий эстетическое восхищение формой без понимания содержания. Эта тенденция фактического отчуждения от церковного изобразительного искусства (непонимание) обусловлено отчуждением человека от базовых смыслов Библии: их незнанием или их непопулярностью в системе основных мировоззренческих ценностей современного светского человека.

Более того, забытые или плоскоотно-воспринимаемые смыслы Библии еще и зашифрованы в канонических символах иконописного искусства, что, естественно, усугубляет непонимание, затрудняет прочтение текста сообщения, им изначально призвана быть икона, каковым она фактически и является. Таким образом, мы констатируем несоответствие, несовпадение явления с понятием, которым оно определяется: декларируется наименование феномена, в то время как феномен уже давно другой. В связи с настоящей констатацией принципиально значимых особенностей отношения современного общества к традиционному церковному искусству – отчуждения, необходимо ответить на целый ряд возникающих вопросов. По причине каких обстоятельств базовые мировоззренческие смыслы Священного писания оказываются не близкими современному человеку? Каковы действительные (не приспособленные к нуждам общества) ценностные ориентиры мировоззренческой семантики Библии? Какова природа художественного творчества иконописца в трактовке и трансляции теософского знания? Каковы истинные мировоззренческие смыслы православной иконописи, рассматриваемой в контексте христианской теософской концепции бытия и аскетической традиции христианства?

Для рассмотрения некоторых вопросов и, в частности, вопроса о мировоззренческих смыслах в православной иконе, в очередной раз обозначим наши ключевые методологические позиции (М.С. Каган, В.П. Симонов), согласно которым критерием определения мировоззренческой доминанты в художественном тексте выступает принцип диалогичности [1, 2]. Икона, являясь произведением искусства, в рамках используемого нами герменевтического метода подпадает под определение «текст», поскольку является системой смыслов, передаваемых знаками-символами. Отметим что, икона, являясь носителем объективных (библейских) смыслов, включает в себя также субъективно-личностную окраску, привнесенную автором-художником, и кроме того, обладая сакральным характером, икона заключает в себе иррациональные, мистические планы.

Следовательно, икона выступает своеобразным посредником между зрителем и Священным писанием, между зрителем и иконописцем и, наконец, между созерцателем и самим Богом. Она приглашает даже не к диалогу, а к своеобразному полилогу, который единым, неделимым торжественно-симфоническим потоком увлекает человека в иные, неземные измерения бытия. Отмечая диалогический характер иконы, мы должны признать ее духовной, но икона отчуждает нас от земных привязанностей, от мира природы, «лежащего во зле», и в этом смысле икона – образец отчужденного искусства. Итак, в самой иконе, возможно, заложено противоречие, которым впоследствии было обусловлено противоречие в паре

«понятие – явление», рассмотренное нами выше. Данный вопрос, наряду с другими, требует усиленного разрешения в рамках данной статьи. Для этого в первую очередь обратим свой исследовательский интерес к проблеме смыслов в религиозном художественном творчестве так, как это трактуется в теософской традиции православного христианства.

Здесь следует сказать о том, что и русская религиозная философия всегда выполняла функцию этического учения, поскольку неизменно ставила во главу угла проблему нравственного выбора, основным критерием которого выступает не разум человека, а его сердце. Звучит достаточно метафорично с точки зрения категориальных традиций западной философской мысли, но вполне специально – в контексте духовно-психологических традиций русской культуры, которые специфицируют, соответственно, и русскую философию. «Сверхрационалистический», интуитивный характер русской философии как ее отличительную особенность исследовали такие философы, как Н.А. Бердяев, Г.Г. Шпет, Н.О. Лосский, В.В. Зеньковский, А.Ф. Лосев.

В традициях русской ментальности вектор обретения истины проходит в первую очередь не через сознание человека, а через его сердце (В. Соловьев). Н.А. Бердяев говорит об этом так: «Помимо всякой философии, всякой гносеологии, я всегда сознавал, что познаю не одним интеллектом, не разумом, подчиненным собственному закону, а совокупностью духовных сил, также своей волей к торжеству смысла, своей напряженной эмоциональностью. ... Философия есть любовь к мудрости, любовь же есть эмоциональное и страстное состояние» [3, с. 98]. Так, в русской философии XIX в. были легализованы и введены в категориальный аппарат философских наук такие понятия, как любовь, совесть, страдание, соборность, которые совершенно не встраиваются в систему традиционных ценностно-мировоззренческих предпочтений, характерных для западной философии с ее рационализмом, индивидуализмом, волюнтаризмом.

Соборность – собственно русское слово, не имеющее соответствующих семантических аналогов в других языках. С точки зрения русского православия (религии, теософии, религиозного искусства) именно соборность противостоит «естественному мировому хаосу, где царит закон всеобщего разрушения и бессмыслицы» (Е. Трубецкой) [4]. При этом слово «соборность» понимается как то, что отсутствует в настоящем, но то, к чему должно стремиться человечество, т.е. соборность выступает характеристикой будущего преображенного Божественной Благодатью мира, который ныне является несовершенным, «падшим».

Являясь духовной целью христианского учения, идея соборности находит полное воплощение в русском православном храме, соборе. Вну-

тренняя архитектура храма утверждает будущее преображение мира, соборное объединение Бога, ангелов, человека и «всякого дыхания земного» как преодоление всеобщей раздробленности и вражды, узаконенных на земле «князем мира сего». Храмовая иконопись, подчиняясь архитектуре храма и идее соборности, должна воплощать образ иного, преображенного, соборного человека и мира, поэтому решение данной задачи потребовало когда-то от первых и последующих иконописцев иного изобразительного языка – языка символов. Так формируется и утверждается каноническая система иконописных знаков, призванная воплощать в иконе базовые библейские (канонические) мировоззренческие смыслы, среди которых идея Преображения мира сего, возвращение его в состояние утраченной когда-то первоначальной гармонии – соборности является основополагающей.

В Новом Завете будущее Преображение мира напрямую связывается со вторым приходом Иисуса Христа, грядущего Апокалипсиса, выходящая его следствием [5]. Об этом событии будущего как цели учения Христа и было явлено Спасителем своеобразное свидетельство на горе Фавор – Преображение его самого и окружающей его природы, что повергло в состояние ужаса непонимания свидетелей «иноприродности» происходящего его учеников – Петра, Иакова и Иоанна. Об этом важнейшем для христиан таинстве призвана повествовать языком канонических символов икона праздничного чина христианского храма «Преображение Господне». Однако не только в иконе данного «жанра» с обязательностью находит символическое воплощение Фаворский Свет Преображения. Несказанный Божественный Свет присутствует в каждой иконе, сообщая ей сакральный характер, изменяя, преображая в ней и человеческую плоть, и привычные для человека природные объекты. Следовательно, не надо искать и видеть в иконе в первую очередь присутствие мира «дольного», тем более – идеализировать его (подвергать сакрализации). В результате происходит вымывание из иконы ее сакральных смыслов – ее десакрализация. Абстрагирование от сакрального и абсолютизация несущественного (профанация смыслов) способствуют утрате иконой ее базовых мировоззренческих смыслов, когда икона не является больше таковой, но, в лучшем смысле, произведением искусства.

Примером такой десакрализации смыслов иконы (выделение несущественного) можно рассматривать возможные частные факты присутствия в иконе элементов русской природы, якобы, свидетельствующих о приязни субъекта творчества (монаха исихаста!) к родной природе и, следовательно, к миру физическому вообще. Так, исследователь творчества Андрея Рублева (аскета, «молчальника») В. Н. Сергеев обращает

внимание на то, что в иконе «Преображение» художник ассоциативно рисует образ русской природы: «...в день самого праздника, когда едва блекнут краски, отсветы лета становятся прозрачней, и холодней, и серебристей, и еще издали чувствуется начавшееся движение к осени» (цит. по: [6, с. 81–82]). Складывается с точкой зрения предыдущего автора и высказывание Н.А. Барской о том, что в иконе «Преображение» из церкви Спаса на бору в Кремле: «Отсвет осени безусловен здесь в какой-то благородной «пожухлости» господствующих в иконе оттенков зеленого и охристого» (цит. по: [6, с. 82]).

Во-первых, оправданность ассоциаций Света Фаворского с признаками северной русской осени в этих двух иконах не представляются таким уж бесспорным и очевидным фактом, во-вторых, привнесение в канонический образ природы церковного искусства национального колорита или каких-либо иных местных особенностей зачастую противоречит истинным теософским смыслам и эталонным требованиям архетипов иконописных образов. Напомним о том, что иконописи вообще заповедано и свойственно отчуждение от природы в узком, привычном значении этого слова. Церковному канону (изобразительному, музыкальному) изначально присущи вечные, вневременные, надприродные, наднациональные и надличностные свойства. В русской иконописной традиции веками утверждалось благоговейное отношение к каноническому изображению религиозных сюжетов и образов, «завещанных стариной», без права их видоизменения, поскольку любое «удаление» от общепринятого в иконописи считалось такой же ересью, как изменение текста Священного Писания.

Именно об этой черте канона говорит П.А. Флоренский: «Икона даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером ... соборность в работе непременно подразумевается» (цит. по: [7, с. 179]). И дальше: «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище выражает он общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое» (цит. по: [7, с. 179]). Следовательно, соборность здесь понимается как всемирность, всечеловечность, где нивелируется русское, арабское, немецкое, подобно тому, как для исихаста при встрече с Божественным Светом исчезают национальные и религиозные различия между «эллином», «язычником», «иудеем» и даже «грешником» [8]. Перед ликом Истины, с мировоззренческих позиций теософского учения, все национальные различия между людьми являются несущественными.

Разноплановые элементы самобытной русской культуры в разные исторические периоды и в разных местностях действительно вписывались в художественно-образную канву русской иконы. В специальных исследованиях по древнерусскому искусству традиционно отмечается «славянизация» ликов святых в росписях новгородских храмов конца XII в. (церковь Георгия в Старой Ладогe, церковь Спаса Преображения на Нередице), «народный» реализм, а также традиции декоративно-прикладного народного творчества в отделке фасадов и интерьеров православных храмов.

Предельное отступление от иконописного канона и от библейской незыблемости теософских смыслов демонстрирует так называемая народная икона, где возникают прямые ассоциации с «лубочным» искусством русской культуры. Это явление в первую очередь относится к отдаленным окраинам России по всему ее периметру: южнорусская «казачья» икона, северная «народная» икона, «народные» иконы бескрайней территории Сибири. Здесь в каждом селе был свой «богомаз» из народа, которому односельчане также доверяли «поновлять» старинные иконы домашних «иконостасов». Согласно эстетическому вкусу заказчиков, сформированному в рамках фольклорного сознания, местным художником использовались «веселые» краски, грубо выбеливались лики святых, щеки которых иногда покрывали яркие румяна.

Следовательно, икона продолжала выполнять функцию иконы, однако в строгом, каноническом понимании таковой уже не являясь (профанация). Зачастую под наивными многослойными «поновлениями» навсегда исчезали подлинные образцы иконописного искусства, сопровождавшие в XVI–XVIII вв. опасное паломничество старообрядцев в страну «Беловодья», первых покорителей Сибири – казаков, а также многократные, периодические волны переселенцев из малохлебных областей России: Поволжья, Вятки, пермских земель. На смену непросвещенному массовому сознанию крестьянства, которое, как могло, сохраняло православные традиции, в тридцатые годы прошлого века пришел воинствующий атеизм, который в Сибири носил бескомпромиссный и даже карательный характер. Во исполнение приказа «уполномоченных» иконы выбрасывали, сжигали, в лучшем случае – низвергали на дно старых бабушкиных сундуков, оставляя сиротски пустынными «передние» углы сибирских изб (десакрализация).

В этих пунктах нашей работы мы эскизно коснулись некоторых аспектов проблемы соотношения соборного и национально-регионального в христианском искусстве, сакрального и профанного, которая той или иной своей гранью может стать отдельным предметом исследования. Данное же исследование носит мировоззренческий характер и призвано решать принципиально иную, мировоззренческую задачу: выявление ти-

пического в воплощении смыслов в иконописи, заданных библейским стандартом и утверждаемых канонем христианского, церковного искусства (идеализация существенного), в основе которого лежит принцип соборности, упраздняющий значимость национальных различий (абстрагирование от несущественного). Наш исследовательский интерес сфокусирован на некой «идеальной» иконе, где неискаженные, базовые теософские смыслы находятся в грамотном соответствии с художественной формой, соответствующей иконописному канону.

Именно иконописным канонem должен был руководствоваться художник в своем творчестве, воссоздавая в символическом «иноговорении» Божественный образ, свидетельствуя о вечности и приоритетах иного мира, передавая природными изобразительными средствами эффект несказанного, не природного Фаворского Света. Однако, находясь в рамках канонической традиции, иконописцы не были копировщиками старых образцов, поскольку акт художественного творчества в христианстве традиционно связывается с идеей интуитивного божественного прозрения, с неким метафизическим прорывом сознания Посвященного в духовные пределы иного мира. В силу особой сложности творческих задач, рациональных и метафизических, иконописец, безусловно, должен быть «высоколобым» книжником, посвященным и погруженным в глубины теософского учения.

Так, многие русские иконописцы (Андрей Рублев, Дионисий), бесспорно, были знакомы с учением исихазма и практиковали исихию, поскольку таинство писания икон требует особой молитвенной атмосферы, особого духовного состояния монахов-изографов, практикующих Иисусову молитву, или «молитву сердца» и свидетельствующих о вечности. Икона «Троица» Андрея Рублева, безусловно, писалась в монастырской исихастской среде, поскольку наитие подобного образа мастеру, его откровение возможно в состоянии особого творческого прорыва, условием которого является практика «умной молитвы». Образ, возникающий пред духовными очами мастера во время молитвы как Светодаяние, которое изливается в Благодати Божией и благодаря исихастскому энергетизму переносится в иконный образ, который, согласно канону, «равночестен» самому Христу, Евангелию и святым мощам.

Следует еще раз отметить то, что икона представляет собой систему мировоззренческих смыслов, выраженных языком символов, и может быть рассмотрена как текст, как сокровенное сообщение некоему адресату. Достаточно вспомнить, что на VII Вселенском соборе была поддержана точка зрения на икону как на средство просвещения, при этом особо подчеркивался ее мировоззренческий и дидактический характер. Ико-

на – не просто текст, но текст назидательный, напоминающий о вечных, истинных смыслах бытия. С самого начала на икону не возлагалось задачи утешать зрителя. «Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие», – отмечают Г.К. Вагнер и Т.Ф. Владышевская [7, с. 180]. Книжный, учительский характер иконы предполагал прежде всего напряженную работу ума, сердца, души человека, жаждущего понимания смыслов истины, «зашифрованной» в канонических символах.

С другой стороны, как было отмечено выше, религиозное творчество есть личностный прорыв к Богу, индивидуальное прозрение художником таинств господних, которому еще надо было как-то сподобиться, а затем материальными живописными средствами передать эффект и смысл этого духовного открытия. Именно здесь, в своеобразной диалектике «канонического, внеличного, общецерковного» и – «творческого, личностного, индивидуально-го», но совпадающего с соборным, и пребывает та трудноуловимая мера, которая обеспечивает иконе ее адекватность, ее совпадение с собой, отсекая все возможные эстетико-гедонистические заигрывания со зрителем.

Вопросы, актуализированные в данной статье, не являются отвлеченно-умозрительными. Они выступают комплексом реальных проблем, специфицирующих мировоззренческую установку отчуждения, которая сегодня обретает всеобъемлющий характер, определяя общественное сознание в целом. Мировоззренческая доминанта отчуждения в обществе проявляется как отчуждение человека от человека, отчуждение человека от непонятного условно-символического искусства, отчуждение самого искусства от «профанного» реципиента, а зачастую и искусствоведа, жонглирующего красноречивыми высказываниями о форме без понимания глубинных, мировоззренческих смыслов искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л., 1991. 383 с.
2. Симонов П.В., Ершов П.М., Вяземский Ю.П. Происхождение духовности. М., 1989. 350 с.
3. Бердяев Н.А. Мир творчества. Смысл творчества и переживание творческого экстаза // Н.А. Бердяев. Самопознание. Л., 1991. С. 205–220.
4. Трубецкой Е.Н. и др. Два мира в древнерусской иконописи // Иконы великой России. М., 2011. 416 с. ил. (Подарочные издания. Мир православия).
5. Новый Завет. М., 2014. 304 с.
6. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

7. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. 255 с.

8. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу / Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Сергиев Посад, 1991. 220 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Kagan M.S. Systematic approach and humanitarian knowledge. L., 1991. 383 p.
2. Simonov P.V., Ershov P.M., Vyazemsky Yu.P. The Origin of Spirituality. M., 1989. 350 p.
3. Berdyaev N.A. The world of creativity. The meaning of creativity and the experience of creative ecstasy // N.A. Berdyaev. Self-knowledge. L., 1991. S. 205–220.
4. Trubetskoy E.N. Two Worlds in Old Russian Iconography // Icons of great Russia. M., 2011. 416 p. (Gift editions. The world of Orthodoxy.).
5. The New Testament. M., 2014. 304 p.
6. Barskaya N.A. Plots and images of ancient Russian painting. M., 1993.
7. Wagner G.K., Vladyshevskaya T.F. The Art of Ancient Russia. M., 1993. 255 p.
8. Frank stories of the wanderer to his spiritual father / Edition of the Holy Trinity St. Sergius Lavra. Sergiev Posad, 1991. 220 p.

УДК 75 (571.17)+7.071.1

*С.Ф. Рысаева, кандидат искусствоведения, доцент
(Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово)*

ТВОРЧЕСТВО КЕМЕРОВСКОГО ЖИВОПИСЦА ВИКТОРА АРДАШКИНА

Статья посвящена анализу творчества кемеровского живописца Виктора Васильевича Ардашкина, основой которого является реалистичный пейзаж сибирской природы, выполненный различными живописными приёмами. Большим этапом в творческой жизни явилось увлечение бессюжетной композицией как рефлексия на полученное образование художника-модельера. В.В. Ардашкин – постоянный участник выставок различного уровня, педагог-наставник, остаётся верен традициям русской классической живописи.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, абстракция, «Сибирский пейзаж», акварель, природа.

*S.F. Rysaeva, Candidate of History of Arts, Docent of Chair of Design
(Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo)*

THE CREATION OF KEMEROVO PAINTER VICTOR ARDASHKIN

The article is devoted to analysis of the work of Kemerovo painter Victor Vasilyevich Ardashkin, which basis is realistic landscape of Siberian nature. It was done by different ways. The big stage in the creative life is the passion for plotless composition as a reflection on the artist's education of a fashion designer. Ardashkin is a constant participant of exhibitions of various levels, teacher mentor remains true to the traditions of Russian classical painting.

Keywords: painting landscape, abstraction, Siberian landscape, water-colour, nature.

Юбилейная персональная выставка «Акварельный сезон» живописца, члена Кемеровского отделения Союза художников России Виктора Васильевича Ардашкина, открытая в конце июня 2019 г. в залах Кузбасского Дома искусств, предоставила взгляду посетителей около 60 пейзажных работ, наполненных неподдельным авторским интересом к неброской красоте и неизъяснимой прелести родной сибирской природы [1–3].

В творческой жизни Виктора Ардашкина акварель давно занимает прочное место, интерес к ней появился в юности после урока профессионального художника В.А. Спирина, показавшего начинающему тогда молодому живописцу основы акварельной техники «по-сырому». По воспоминаниям Виктора Васильевича, это было захватывающее дух зрелище, когда В.А. Спирин, намочив обильно планшет водой, щетинной кистью наносил краску, губкой снимал ненужную, затем снова наносил краску, и снова использовал губку – и так до тех пор, пока не появился нужный акварельный эффект. Техника «по сырому» настолько понравилась Ардашкину, что он стал ее пробовать. «Акварель раскрывается постепенно», утверждает художник, поэтому творческие эксперименты по познанию се-

кретов акварели (фактуры бумаги, движения краски по влажной акварели, применения различных эффектов) продолжают и сегодня, художник не стоит на месте и оттачивает своё мастерство.

На выставке представлены пейзажи Виктора Ардашкина в излюбленных им мотивах – сибирская тайга, горы и водная гладь, выполненные в сдержанных комбинациях оттенков, свободных границ и тонких переходов, делающих работы неповторимыми и выразительными. Почти все работы выполнены в акварельной технике «по сырому», особенностью которой является непредсказуемость конечного результата смешивания красок. Таковы мягкие снежные сугробы, низкое хмурое зимнее небо, шапки снега на ветках сосен, ветки елей и горы в дымке тумана в таёжной глубинке («Зимний мотив», (2017, бум., акв.); «В предгорьях Кузнецкого Алатау» (2010, бум., акв.); «Краски осени» (2012, бум., акв.), «Ближе к весне» (2014, бум., акв.), «Раннее утро» (2018, бум., акв.)).

Для выделения и усиления акцента деталей отдельных предметов на акварельном листе, таких, как тонкие ветви осин с необлетевшими листьями, берёза на краю дороги, стебли трав и цветы, часто используется приём прописывания сухой кистью («После снегопада» (2011, бум., акв.), «Два берега» (2019, бум., акв.), «Зимняя дорога» (2012, бум., акв.)). Мазки, захватывающие сухие и влажные, частично смоченные участки, создают оригинальные очертания, чёткую прорисовку в сухих местах и размытость во влажных областях («Калина красная» (2013, бум., акв.), «Пришла осень» (2015, бум., акв.), «Уходящая осень» (2016, бум., акв.)). С использованием техники «соль по краске», рассыпанной на влажный лист, появляются снежинки, светлые цветы в пейзажах («Мокрый снег» (2015, бум., акв.), «Травы озера Танай» (2012, бум., акв.), «Лето» (2016, бум., акв.)).

Название пейзажа «Мелкая речка» (2012, бум., акв.) говорит само за себя. Мы видим речку в центре композиции с прорисованным передним планом, сквозь быстрое течение проглядывает россыпь камней, галька и зеленовато-бурая водная растительность. Уходящий вдаль задний план со строкой темно-зелёного леса, горами и хмурым небом скрывается в серой туманной дымке. В пейзаже «Раннее утро» (2018, бум., акв.) на переднем плане слева изображена уткнувшаяся в берег лодка. Речной берег, с камнями на переднем плане постепенно переходит в лес, едва видимый призрачным силуэтом на заднем плане. Густой туман окутывает местность как пуховым одеялом. Небо по-ночному ещё сумрачно, сквозь тучи проглядывает запоздавшая луна, освещая последними уходящими отблесками серебриющуюся под ней водную гладь. Густая синяя тень падает от лодки и растворяется в воде. Пейзаж написан в темно-синие-зеленоватой тональности, размывка смягчает и скрадывает очертания предметов,

придавая всему пейзажу неизъяснимую прелесть в казалось бы таком простом сюжете.

В картине «Побережье Адриатики» (2018, бум., акв.) средиземноморские сосны с пышной кроной занимают большую часть среднего плана, скрывая за собой голубые морские просторы. Сосны, прописанные детально и сохраняющие солнечный отблеск в резко очерченных краях крон, и низкие деревья на переднем плане слева резко выделяются на общем фоне моря, низко висящем сером пасмурном небе и кустарниках на переднем плане, написанных размыто, «по сырому». Соединением двух живописных техник художник стремился выразить прозрачность морского воздуха, яркость южных сосен, наполненных, по словам И. А. Бунина, зноем и сухостью солнечного лета.

Виктор Васильевич Ардашкин родился в 1954 г. в городе Белово Кемеровской области. Интерес к искусству, к запаху и вкусу красок у него проявился в ранние годы жизни благодаря отцу, талантливому художнику-самоучке, Василию Максимовичу Ардашкину. Знакомство в юношеские годы с профессиональными художниками Белова – В.А. Спириным и Н.Я. Козленко, дало возможность юному Виктору зарыться творчеством и желанием самому попробовать силы в живописи. Это определило выбор жизненного пути Виктора Васильевича Ардашкина. В 1974 г. он закончил художественно-графическое отделение Беловского педагогического училища, а в 1978 г., после службы в армии, поступил на художественный факультет Омского технологического института, открытого годом ранее для подготовки специалистов в таком перспективном направлении, как художественное оформление и моделирование изделий текстильной и лёгкой промышленности. Весь процесс учёбы под руководством профессиональных художников Ф.Д. Бугаенко, А.А. Чермошнцева и В.А. Сафронова был выстроен в традициях русской академической школы рисования. В то же время было много заданий и проектов на развитие композиционного, абстрактного, модельерного мышления. Преподаватели, по словам Виктора Васильевича, призывали студентов «летать» в своих учебных работах, потому что «на производстве быстро крылья обрежут». По окончании института, работая в кемеровском Доме моделей, Виктор Ардашкин создал несколько коллекций одежды. Это был «праздник для модельера», но праздник коллективный, сотканный из труда многих специалистов и накладывающий ограничения на творческие искания художника.

В начале 1990-х гг. Виктор Ардашкин уходит из Дома моделей и полностью посвящает себя пейзажной живописи. Однако годы обучения и работа художником-модельером не могли не вылиться в целый пери-

од увлечения бессюжетной композицией. Как отмечает сам художник, у модельеров чувство вкуса развивается путем абстрагирования, умения мыслить и сочинять, а абстракция, в свою очередь, заставляет задуматься о красоте, длине мазка, сочетании цветов – это важно в костюме, это важно и в живописи. Такая свобода творческого самовыражения, полёта воображения, привитая в стенах института, выразилась квинтэссенцией в триптихе «Создание костюма» (2000, х., м.). Левая часть триптиха решена в геометрических элементах – три стрелы из правого нижнего угла направлены в прямоугольник, созвучный по цвету со стрелами. Тонкие линии, как нити, объединяют верхнюю и нижнюю части композиции. В центральной части «Полет людей в тканях» прочитываются силуэты людей, разделённые пополам на тёмную и светлую части. Светлая совпадает с цветом ткани в левой части триптиха. Полусфера в центре композиции очертаниями вторит красному манекену на переднем плане, красные сполохи света направлены на силуэты людей. В правой части – «Дань историческому костюму» изображён костюм XVIII в. с тонкой талией, фижмами, шляпкой, произвольными цветовыми пятнами как память о зарождении костюма и модельного искусства.

Абстрактность в раннем творчестве В. Ардашкина находит свой выход в сериях «Следы времени», «Хакасский эпос», в которых художник создаёт художественные образы доисторических событий на основе достоверных фигур, петроглифов, на археологических памятниках Сибири и Хакасии. В таких работах, как «Троянский конь» (2000, х., м.), «Всадник» (1998, х., м.), «Приручение лося» (2004, х., м.), «Священная корова» (2004, х., м.), «Девушка-менгир» (2004, х., м.), «Дух странствий» (2004, х., м.), «Между небом и землёй» (2003, х., м.) художник создаёт удивительный мир, созвучный с мыслями и верованиями первобытных художников, наполненный мифологическими образами – хакасский бог странствий, женщина-менгир, богиня. В картине «Менгиры» (2000, х., м.), сюжет которой основан на хакасском эпосе, древние каменные изваяния, обладающие священным значением, выступают на переднем плане, занимая своей тектонической массой композиционный центр изображения. Очертания древних идолов покрыты природными цветами хакасских гор, включают в себя подлинные петроглифы наскальных изображений. Образное решение менгиров настолько убедительно, что уроженцы Хакасии узнают в картине родные места, горы, леса.

Творческий этап работы с абстрактной живописью (2009–2012) завершился персональной выставкой «Наш друг из Кемерово» (Новосибирск, НГХМ, 2011), где были представлены, в том числе, работы из серии «Красное-чёрное». В работе «Песочные часы» (2009, х., м.) лист

композиционно делится на четыре части, диагонали, образующие стенки песочных часов, перекрещиваются в центре картины, создавая ощущение хрупкой стабильности на фоне непрерывного течения времени. Верхняя часть часов наполнена песком светлого, чистого цвета, символизирующего мечты и надежды человека. Нижняя часть часов состоит из хаотического нагромождения бесформенных предметов. Здесь же прочитываются игральные кости как напоминание о фатализме, об утраченных надеждах, о нереализованных мечтах. Красный цвет доминирует в картине, усиливая тревогу автора об изменчивости и непредсказуемости времени. Сюжет картины «Свидание» (2009, х., м.) основан на хакасском эпосе. В очертаниях фигур, расположенных по краям картины, угадываются мужское и женское лица как образы влюблённых, превращённых в скалы и навечно разделённых во времени и пространстве. Средняя часть картины, выполненная контрастными цветовыми переходами от темно-синего к голубому, символизирует реку времени, объединяющую своим течением прошлое и настоящее.

Однако основное творческое кредо Виктора Ардашкина – реалистический пейзаж, вдохновлённый сибирской природой, которому он остаётся верен на протяжении всей своей жизни. Начиная со студенческих лет художник много пишет с натуры маслом, пробуя различные живописные приёмы.

Первым профессиональным выставочным дебютом становится выставка в Доме художника Омска в 1980 г. с этюдом «Старый Тбилиси» (1979, б., гуашь). В написанном в ходе музейной практики в Тбилиси этюде показан старый грузинский дворик с двухэтажным громоздким домом на заднем плане. Большой балкон с синими окнами, навесы, кривоватый чердак на крыше, дерево с зелено-золотой кроной на среднем плане, тонкий крест над церковью на заднем плане и ультрамариново-серая дорога на переднем плане погружают зрителя в атмосферу кинематографичности грузинского быта и национального кавказского колорита. Работа написана смелыми широкими мазками в голубовато-охристой тональности, яркий синий цвет окон, голубоватая побелка стен подчёркивают ослепительность южного солнца.

Во время этой практики студенты изучали орнаменты грузинских костюмов, много путешествовали по Грузии, знакомились с великолепной природой, местными обычаями, жизнью кавказцев. В такие поездки Виктор Ардашкин всегда брал с собой акварельные краски и писал небольшие этюды непосредственно на природе. Один такой этюд, написанный в грузинском совхозе имени И.В. Сталина с использованием вместо воды красного вина, был подарен местному музею. Сегодня работы художника

находятся в музеях изобразительного искусства нашей страны и за рубежом, в частных коллекциях.

Начиная с 1985 г. Виктор Ардашкин активно принимает участие в выставках различного уровня – от городских до международных, групповых и персональных. Одними из недавних крупных выставок, в которых принимал участие художник, – это Всероссийская выставка, посвящённая спорту к Олимпиаде в Сочи (2014), межрегиональные художественные выставки «Красный проспект. Искусство Урала, Сибири, Дальнего Востока» (Новосибирск, 2017), «Сибирь-ХП» (Новокузнецк, 2018), 5-я Всероссийская выставка акварели (Курган, 2018).

В 1996 г. Виктор Ардашкин вступает в Союз художников России. Живопись в этот период смелая, энергичная, наполненная энергией. В работе «Всадник» (1998, х., м.) холст полностью занимает всадник на коне, слитность которых подчёркивается широкими мазками, сделанными мастихином и цветом. Головы всадника и коня не прописаны, что создаёт видимость единства и неразрывности образа.

В годы становления Виктора Ардашкина как живописца идёт постоянный поиск своих сюжетов, своего стиля через подражание, через осмысление опыта таких известных художников, как И. Левитан и В. Серов. Ардашкин учится у Исаака Левитана, который «... везде искал ... и находил не только «значительные темы», ..., но и вечно одну и ту же тему, что словами не расскажешь и что мучительно хотел он выразить до конца проникновенной своей кистью, – тайну русской природы» [1].

Широкое признание талантливой, пронизанной любовью к родной природе живописи Виктора Ардашкина пришло к нему в составе группы «Сибирский пейзаж», объединившей в 1998 г. таких известных кузбасских художников, как В.А. Селиванов, В.А. Сотников, В.П. Кравчук, В. Доценко, В.В. Ардашкин, С.Н. Аристов. Из совместных пленэров, поездок по Кузбассу (озеро Берчихуль, 1998), на озеро Байкал (2000), по Кузнецкому Алатау (2003) и другим местам, художники группы «Сибирский пейзаж» привозили работы, наполненные любованием и пронзительной нежностью к красоте сибирской природы.

В большую серию работ вылилась поездка на озеро Байкал, который покорила Виктора Ардашкина яркостью своих красок, светом, оттенками прозрачной воды от поверхности до бездонной глубины. На картине «Байкальский причал» (2000, х., м.) изображена безбрежная гладь Байкала, уходящая за пределы картины. На фоне синей воды великолепно смотрится причал, заполненный досками, ящиками, за которым стоят белоснежные баржи. Общий колорит картины холодный, напоминает раннюю весну. Уходящая вдаль поверхность Байкала сливается с небом и горами,

окутанными туманом. На переднем плане картины «Байкал» (2002, х., м.) широкими мазками предстаёт серебристо-терракотовая каменная гора, за обрывом которой чётко вырисовывается редкий сосновый лес, а сквозь него сине-голубой тайгой, как ожерельем, опоясан берег озера.

Живопись Виктора Ардашкина очень лирична, в ней нет трагизма, драматических мотивов. Картина «Солнечный день» (2001, х., м.) пронизана солнцем, начиная с заднего плана, где изображены горы, покрытые лесом. На среднем плане на берегу реки стоят дома, отражающиеся в воде. На переднем плане видна рябь на речной глади, здесь же две лодки, и, как мозаика, сверкает на солнце галька на берегу. Введение в картину красновато-оранжевых оттенков – лодки, строения, отражения в воде – создаёт праздничное настроение. В центре композиции картины «Дыхание осени» (2012, х., м.) – ёлка на фоне жёлтых берёз. Рядом прозрачная рябина. На переднем плане – осина с ярко-красными листьями, а на заднем плане изображены убранные поля, подёрнутые осенней изморозью. Вдалеке в дымке виднеются зелёный лес и пасмурное небо. Тонкой кистью прописаны сухие былинки на переднем плане. Весь колорит пейзажа от лимонно-золотистых листьев берёзы до багряно-красных листьев осины и ягод рябины пронизан очарованием увядающей природы.

Природа таёжной Сибири близка Виктору Ардашкину. Одним из любимых для художника является мотив реки. Много работ написано на берегах рек Томь, Кия, Мрассу, на Телецком озере и озере Берчихуль, на безвестных таёжных реках. Художник любит рисовать быстрые речные перекаты, прозрачные дали, лодки, дома, отражающиеся в водной глади, цветущие травы, подтаявший снег, стога сена и коров, пасущихся на лугу. В картине «Кийские утёсы» (2012, х., м.) художник создаёт единую колористическую гамму, усиливая первый план изумрудно-зелёным тоном с вкраплениями чёрного. От этого поднявшиеся над поверхностью реки скалы и отражения их в воде кажутся молочными. Над вершинами гор плывёт утренний туман, а скалы уже освещаются встающим солнцем.

Виктор Ардашкин также часто использует ещё один мотив, изображая его в различных цветовых гаммах. Тайга в его произведениях всегда разная: наполненная жарким солнечным светом и цветущими травами, убранная в золотые и багряные тона наступившей осени; окутанная голубовато-серыми снегами и туманными рассветами. Любит художник изображать берёзы, прозрачные от осеннего ветра, дрожащие осинки, могучие ели и сосны, красные кисти рябин, неброскую красоту полевых сибирских цветов. В работе «Медовые травы» (2012, х., м.) на переднем плане изображены полевые цветы во всем своём видовом разнообразии. Цветовая гамма жёлто-красных, фиолетовых, голубоватых цветов объеди-

нена зелёным цветом луговых трав. Цветы на среднем плане прописаны обобщённо, но на переднем плане медовые шапки лабазника ярко выделяются на фоне темно-зелёных кустарников.

Произведения Виктора Ардашкина уверенно завоёвывают интерес зарубежных зрителей. В 2010 г. группа «Сибирский пейзаж» в составе В.А. Сотникова, В.А. Селиванова (только картины), В.П. Кравчука, В.В. Ардашкина и С.Н. Аристовой открыла свою выставку в Музее русского искусства города Харбин (КНР) [2]. В июне 2013 г. состоялось открытие персональной выставки пейзажной живописи «Российские просторы» Виктора Ардашкина в Российском центре науки и культуры в Пекине, в рамках которой художник дал мастер-класс для китайских живописцев [3]. Данное событие широко освещалось к китайской прессе, что свидетельствует о внимании и уважении к творчеству Виктора Васильевича со стороны китайского государства и простых граждан КНР.

Талант Виктора Ардашкина, помимо художественного поприща, ярко раскрылся в педагогической деятельности. Более десяти лет, с 1986 по 1997 г., он преподавал в Учебно-производственном комбинате бытового обслуживания Кемеровского центра профессионального образования, обучая спецкурс закройщиков, скорняков и парикмахеров. Художник с удовольствием вспоминает, какая творческая атмосфера царила на его занятиях, в созданном при его участии студенческом театре моды проходили интересные показы коллекций моделей одежды.

В 2011 г. Виктор Васильевич Ардашкин возглавил народный самодеятельный коллектив художников-любителей «Творчество» в городе Кемерове, который тогда переживал трудные времена и находился в творческом кризисе. После ухода из жизни Василия Андреевича Селиванова, который начал заниматься с художниками-любителями ещё в далёкие 50-е годы прошлого века, возможность дальнейшего сохранения и развития этого объединения ставилась под вопрос. Никто из профессиональных художников, таких как А.С. Гордеев, И. И. Филичев, Н.М. Шемаров, А.Н. Кирчанов, курировавших работу объединения «Творчество» от Союза художников, и проводящих со студийцами совместные пленэры и практические занятия, не могли отдавать столько времени и внимания самодеятельным художникам, как это делал В.А. Селиванов. Однако с приходом Виктора Ардашкина деятельность объединения получила развитие, сегодня он является организатором, идейным вдохновителем и педагогом данного коллектива. С этого времени заметно увеличилось количество участников, усилилась просветительская работа по эстетическому воспитанию детей и молодёжи путем организации выставок в учреждениях культуры, школах, библиотеках.

Творчество Виктора Васильевича Ардашкина – заметное явление в культурной и художественной жизни Кузбасса. В пейзажной живописи художник выступает как состоявшийся мастер, открытый новым направлениям и способам творческого самовыражения. Тема сибирской природы – основная в творчестве, – развивается с постоянной авторской интонацией, окрашена теплом и восхищением перед красотой и жизнеутверждающей силой природы. Искренность авторского чувства, требовательность к своему творчеству, лиризм изображаемых сюжетов – все это привлекает к художнику внимание коллег и зрителей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Силуэты русских художников: Сергей Маковский об Исааке Левитане. URL: <http://isaak-levitan.ru/macovsky.php>.
2. Рысаева Т.Д. Добавили сибирских красок // Кузбасс. 2010. 7 авг.
3. Открытие выставки картин члена Союза художников России В.В. Ардашкина «Российские просторы». URL: http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2013-06/07/content_29060569.htm.

BIBLIOGRAPHY

1. Silhouettes of Russian artists: Sergey Makovsky about Isaac Levitan. URL: <http://isaak-levitan.ru/macovsky.php>.
2. Rysaev T.D. Added Siberian colors // Kuzbass. 2010. Aug 7.
3. Opening of the exhibition of paintings by member of the Union of Artists of Russia V.V. Ardashkina "Russian open spaces." URL: http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2013-06/07/content_29060569.htm.

УДК 7.01

*М.Н. Софронова, доцент, кандидат искусствоведения
(Тобольская духовная семинария, Тобольск)
Г.Д. Булгаева, доцент, кандидат искусствоведения
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ПРОВИНЦИЯ – ХРАНИТЕЛЬНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Акцентируется внимание на значении собраний произведений церковного искусства, находящихся в провинции. Выявлены закономерности передвижения памятников высокохудожественного исполнения из центральных городов в глубинку на протяжении нескольких столетий.

Ключевые слова: провинция, икона, иконостас, собор.

*M.N. Sofronova, Associate Professor, Ph.D. in History of Arts
(Tobolsk Theological Seminary, Tobolsk)
G.D. Bulgaeva, Associate Professor, Ph.D. in History of Arts
(Altai State University, Barnaul)*

THE PROVINCE IS THE GUARDIAN OF ARTISTIC AND CULTURAL VALUES

Attention is focused on the importance of collections of works of church art located in the province. The regularities of the movement of monuments of highly artistic works from the Central cities in the hinterland for several centuries were showed.

Keywords: province, icon, iconostasis, cathedral.

Новое всегда несет на своих плечах отрицание старого. И лишь потом, со временем, снявши голову, по чисто российской традиции, начинается безутешный плач по потерянным волосам.

Большие и резкие перемены в различных сферах жизнедеятельности русского народа можно охарактеризовать как устойчивую традицию. Стремление к новшествам в формах и средствах выражения было прису-

ще не только столичной знати, но и жителям небольших городов, и деревень. Провинция при любой возможности старалась воспринять и принять все то, что передавалось из центра. Столичные же города охотно отдавали и продавали предметы, утратившие былую красоту и назначение, как малозначимые и не находящие применения. Такой процесс в истории изобразительного искусства России прослеживается как в светской, так и в церковной сферах влияния.

Святые появлялись в провинции как благословение, как дарственные, брались с собой при переезде и освоении новых земель. Благолепным украшением церквей уездных городов и небольших селений занимались местные благородные зажиточные жители, специально заказывавшие у столичных мастеров «Святые Образы». Так, в Воскресенском храме Березова находились образы Спаса Вседержителя и Успения Богоматери. В настоящее время они входят в коллекцию икон Омского областного краеведческого музея. Икона Успения Богоматери имеет сведения о времени, месте и заказчике, «тщанием» которого написан этот образ. В нижней части холста помещен картуш с надписью, что в 1800 г. купец Андрей Семенович Сергеев заказал сей образ в Тобольске. Изучая эти изображения, исследователи выявили, что образы являлись точной копией с настольных особо чтимых икон Тобольского Софийского кафедрального собора [1, с. 91–93].

В Барнауле можно было увидеть иконы в серебряных позолоченных окладах, которые были заказаны в столичных городах. Исследуя сохранившиеся иконы барнаульских храмов, можно отметить, что некоторые оклады имеют московские клейма. Так, клейма на нимбе оклада иконы Параскевы Пятницы (45х36х2,5) свидетельствуют, что он был выполнен в 1856 г. в Москве на фабрике золотых и серебряных изделий Дмитрия Ивановича Орлова. Это производство было основано в 1840 г. и за короткое время приобрело всероссийскую значимость. На мануфактурной выставке 1865 г. в Москве ее владелец был награжден большой серебряной медалью, в 1860 г. имел 35 рабочих и 10 учеников, в 1865 г. 160 рабочих и учеников, ежегодно вырабатывая изделий на сумму до 200 000 рублей серебром (1840–1872 гг.) [2, с. 214].

Кроме отдельных икон, в провинциальные церкви попадали иконостасы высококачественного исполнения. На протяжении XVIII–XIX вв. по возможности сельские церкви приобретали за небольшую сумму иконостасы, утратившие за древностью былое величие и не соответствовавшие вкусам современных правителей. Так, в церкви с. Васильевское Шуйского уезда за небольшую плату по распоряжению Екатерины II в 1775 г. появляется иконостас Успенского Владимирского собора, при-

надлежавший кисти Андрея Рублева. К этому времени его дважды поновляли в XVII в. и 1703 г. Образы XV в. сменил новый иконостас, выдержанный в пышных формах елизаветинского барокко [3, с. 39]. Этот процесс, но уже в XIX в., прослеживается в Сибири.

В 1807–1811 гг. в Тобольском подгорном селе Бегишево с благословения высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Тобольского и Сибирского строится каменная Крестовоздвиженская церковь вместо сгоревшей. Староста храма Павел Долгушин первоначально спрашивает разрешения священноначалия на приобретение для вновь построенного храма незадействованного иконостаса из градотобольской Христорождественской церкви. Однако это прошение отклоняется по причине несоответствия параметров иконостаса размерам интерьера Бегишевской церкви, а также несвоевременной выплаты «уговоренной суммы». Поэтому вышеуказанный иконостас по договору переносится в Воскресенскую Березовскую церковь, тем более ее расторопные прихожане внесли большую сумму, чем требовалось первоначально [4]. Староста церкви села Бегишева, не достигнув положительного результата для храма, не успокаивается. Чувствуя на себе ответственность за украшение интерьера церкви, спустя некоторое время он вновь обращается к владыке Амвросию с прошением: приобрести за означенную приходом сумму иконостас, находящейся без употребления в Богоявленской церкви Тобольска. В ответ владыка не только разрешает такой перенос, но и ставит резолюцию о безвозмездной передаче этих икон в Крестовоздвиженский Бегишевский храм. Рассматривая документы по Бегишевскому делу, Тобольская духовная консистория выяснила, что «вышеуказанный иконостас прежде был так же безденежно передан Богоявленской Тобольской церкви из Абалакского храма» [5].

В украшении внутреннего убранства сибирских храмов XVIII в. излюбленными были формы стиля барокко. Ярким примером является иконостас Тобольского Софийского Успенского собора, поставленный в 1710 г. по благословению святителя Филофея (Лещинского). Этот иконостас служил образцом для многих храмов Тобольской епархии. Так, в 1756 г. иконограф Козьма Черепанов, писавший иконы для Введенской градотобольской церкви, следил еще и за рисунком иконостасной резьбы, который повторял резьбу Софийского собора [6, л. 7]. А несколько лет спустя, в 1768 г., тобольский ямщик Иоанн Черепанов подрядился «...сделать резной иконостас ... против данного о его Черепанова рисунку...» для Архангельской церкви [7, л. 41]. Таким образом, не исключено, что иконостас, попавший в храм с. Бегишево, носил в себе отчетливые барочные формы. По свидетельству сельских сторожилов, видевших интерьер храма до его

разрушения, иконостас был резной, золоченый, весьма тонкой изящной работы. Последующая судьба икон Крестовоздвиженской церкви сложилась плачевно. Как и во многих местах, образы были разграблены и уничтожены.

Случаи перемещения иконостасов из столицы в провинцию не были единичными. В соответствии с архивными данными и по результатам различных научных исследований выявляется тенденция переносов иконостасов и образов, обусловленная на протяжении нескольких столетий различными причинами. Так или иначе, но выявление подобных взаимоотношений между центральными городами и провинцией открывает новые точки зрения на роль последней в истории развития русской православной культуры и искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Софронова М.Н. Становление и развитие живописи в Западной Сибири : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2004
2. Постникова-Лосева М.М., Плотонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. СПб., 2003.
3. Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1987.
4. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156 0.6. Д. 1533.
5. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156 0.7. Д. 434.
6. Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156 0.1. Д. 247.
7. ГБУГО Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 156 0.3. Д. 644.

BIBLIOGRAPHY

1. Sofronova M.N. Formation and development of painting in Western Siberia. (Dissertation for the degree of candidate of art history). Barnaul, 2004.
2. Postnikova-Loseva M.M., Plotonova N.G., Ulyanova B.L. Gold and silver business XV–XX вв. SPb., 2003.
3. Lazarev V.N. Andrei Rublev and his school. M., 1987.
4. State Archive in the city of Tobolsk. F. 156 0.6. D. 1533.
5. State Archive in the city of Tobolsk. F. 156 0.7. D. 434.
6. State Archive in the city of Tobolsk. F. 156 0.1. D. 247.
7. State Archive in the city of Tobolsk. F. 156 0.3. D. 644.

РАЗДЕЛ II ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ

УДК 745/749:373

*Н.В. Гречнева, кандидат искусствоведения
(Алтайский государственный университет, Барнаул)
К.С. Каравайцева, магистр факультета искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

КОНСТРУКТИВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА РАЗВИВАЮЩЕЙ КНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Прослеживается влияние художественной литературы на развитие личности ребенка. Детская литература питает ум и воображение человека, являясь мощным средством духовного развития личности. Изучая книги, ребенок развивает моторику рук, эстетический вкус, креативность. Авторы статьи рассматривают варианты конструктивного и художественного решения детской книжки-игрушки для детей до трех лет.

Ключевые слова: ребенок, личность, детская литература, иллюстрация, книга, дизайн, конструкция.

N.V. Grechneva, Ph.D. in Art History (Altai State University, Barnaul)
K.S. Karavaytseva, Master of Arts and Design
(Altai State University, Barnaul)

DESIGN PROJECT-ILLUSTRATED EDUCATIONAL BOOKS FOR PRESCHOOL CHILDREN

The article traces the influence of fiction on the development of the child's personality. Children's literature nourishes the mind and imagination of man, being a powerful means of spiritual development of the individual. Studying books, the child develops motor skills of hands, aesthetic taste, creativity. The authors consider the options of constructive and artistic solutions of children's books-toys for children up to 3 years.

Keywords: child, personality children's literature, illustration, book, design, construction.

Давно доказано, что иллюстрация для детей важна так же, как сам текст книги, а для младшего возраста даже важнее текста. Иллюстрация в детской книге – это своеобразный визуальный путь познания, который входит в систему универсалий культуры, обеспечивает опыт постижения мира ребенком. Задача художника-иллюстратора состоит в динамическом расширении знаний, получаемых посредством книги.

Знакомство с книгой у ребенка происходит уже в самые первые месяцы его жизни. Картинка, предлагаемая ребёнку художником, формирует у него любовь к прекрасному, прививает художественный вкус, знакомит с окружающим миром. Иллюстрация очень важна для воспитания и развития ребёнка. Рисунок – это средство художественной выразительности, восприятие которого для детей – новая ступень в познании мира.

Первые книги с яркими, красивыми иллюстрациями художников открывают перед ребёнком окно в мир живых образов, в мир фантазии. Ребёнок раннего возраста эмоционально реагирует, увидев красочные иллюстрации, он прижимает к себе книгу, гладит рукой изображение на картинке, разговаривает с персонажем, нарисованным художником, как с живым.

Влияние детской литературы на детей многосторонне – если на первом-втором году дети в основном откликаются на ритм, рифму, игровые приемы песен, потешек, сказок, то на третьем году их глубже увлекает содержание художественного произведения, так как они уже способны по-

нимать причину и следствие описываемых событий, их направленность и результат. Взрослый должен формировать у малыша желание пытливо вглядываться в окружающий мир, учить слушать художественное произведение, сравнивать и обобщать свои впечатления, высказывать свое мнение. Посредством общения с книгой дети узнают много нового интересного, что побуждает у них интерес к литературе, желание научиться читать, узнавать новое из книг [1].

Сказка – это не просто развлечение. Она рассказывает о чрезвычайно важном в жизни, учит быть добрыми и справедливыми, защищать слабых, противостоять злу, презирать хитрецов и лстецов. Сказка учит быть преданным, честным, высмеивает наши пороки: хвастовство, жадность, лицемерие, лень. Учит без скучных наставлений, просто показывает, что может произойти, если человек поступает плохо, не по совести.

Иллюстрация как своеобразный вид искусства тесно связана с книгой. Способность воспринимать её в единстве с текстом является одним из показателей эстетического восприятия. Эстетическое восприятие иллюстрации проявляется в умении ребёнка описывать изображаемое действие, разбираться во взаимоотношениях между персонажами, героями произведения. Следует высоко оценить значение иллюстрации в детской книге, так как с её рассматривания начинается другой этап в познании окружающего, дети охотно идут за художником в новый мир живых образов, вымысла, сочетания реального и сказочного. Они с интересом включаются в этот процесс, в эту игру фантазии и воображения.

Привлекательность детской книжки-игрушки связана с определенными характеристиками. Во-первых, это сенсорная привлекательность, связанная с внешними, физическими качествами (яркие краски, звучание, сложность формы, выразительность образа). Во-вторых, это понятность и осмысленность игрового действия. Узнаваемость образа, привлекательность детской книжки-игрушки стимулирует к самостоятельному действию, желанию играть. Сочетание новизны и узнаваемости – важное качество детской книжки-игрушки, делающее ее привлекательной и стимулирующей детскую активность [2].

Детская книжка-игрушка предназначена для близкого рассмотрения, потому в ней важна любая деталь – «конструкция, форма, бумага или другой материал, из которого она изготовлена, сюжет изображения, цветопередача, виды отделки. Внимание заостряют дополнительные элементы в виде вырубных окошек, лент, бантов, тесьмы и т. д.» [3, с. 7].

Книжки для малышей яркого цвета, содержат включения материалов разной фактуры, иногда звучат и таким образом стимулируют зрение, слух и осуществляют тактильную стимуляцию. Размер книги дол-

жен соответствовать концептуальному проекту. Существуют «большие и крупные» детские книги, например, мягкие книжки-игрушки, которые можно разложить на полу и изучать, сидя на них. Книжки-малышки, наоборот, представляют собой книги маленького размера, которые можно положить в карман. Если концепция книги не подразумевает большого или маленького размера, то лучше всего учитывать общие требования к стандартной детской книге. Книга по объему не должна превышать 30 страниц, так как дети устают от больших книг, иначе новая информация не будет усвоена. Конструктивное решение книги должно быть ориентировано на возраст ребенка: в конструкции книги для детей до трех лет не должно быть мелких деталей, которые могут оторваться, так как ребенок может их проглотить. Материал, из которого сделана книга, должен быть прочным – чтобы книжка прослужила долго, но при этом страницы не должны быть с острыми углами. Важным фактором также является то, чтобы книга была понятной, чтобы ребенок самостоятельно мог в ней разобраться. Также книжка-игрушка должна вызывать приятные тактильные ощущения, так как развитие моторики – одна из важных задач книжной продукции с дополнительными вставками и элементами. Книжка-игрушка должна иметь безопасную конструкцию и быть создана из экологически чистых материалов. Персонажи на иллюстрациях, подобранные цвета и материалы не должны вызывать у ребенка негативных эмоций.

Одна из современных тенденций в индустрии производства детских книг – внедрение тактильных средств в детскую книжку-игрушку. Применение в тактильной книге конструктивных решений в виде липучек, пуговиц молнии, шнурков, кнопок, крючков помогает детям развивать моторику рук. А разная фактурная поверхность материалов (бумага, бархатная ткань, тесьма, картон и пленка, дерматин и мех) дает богатый тактильный опыт. Благодаря ощущениям ребенок изучает фактуру книги, особенности окружающего разнообразия мира.

При производстве детской книжки-игрушки важную роль играет сохранность здоровья ребенка, поэтому далеко не все новые материалы можно применять при производстве детских книг. Необходимо знать о наличии вредных веществ в них и не использовать в комплектующих. Основные требования к детской книге – прочность, безопасность, нетоксичность. Углы у детской книжки не должны быть острыми, чтобы малыш случайно не поранился. Нельзя монтировать на книге какие-то мелкие конструкции, которые ребенок может проглотить, стоит избегать острых, колющих, режущих деталей.

Возможно, что в будущем книги будут представлять собой сложный синтез полиграфических технологий, содержание, текст и иллюстрации

с видеороликами, аудиозаписью и компьютерными эффектами. Появится возможность самостоятельного выбора ребенком прочтения книжного издания, выбирать настройки и дополнительные игровые опции. Книжная конструкция предлагает ребенку самому выбирать темп и ритм прочтения, перечитывать наиболее понравившиеся моменты, делать комментарии. Иллюстрация детской книги прошла огромный путь развития от древности до сегодняшнего времени. Детская иллюстрация не стоит на месте, она постоянно развивается, охватывая все больше и больше новых стилей, новых художников. Иллюстрация создает художественный, пластический образ текста. На современном этапе иллюстрация рассматривается как произведение изобразительного искусства, как один из его жанров. Важно отметить, что книжная иллюстрация является неотъемлемой частью детской книги, так как процесс чтения у ребенка связан с восприятием зрительных образов [4].

Книжная графика по сути своей является не только одним из первых видов изобразительного искусства, но и наиболее доступным, понятным средством постижения мира ребенком. С помощью иллюстрации дети узнают о многообразии окружающего мира, его свойствах, качествах, о себе как личности и составной части социума и т.д. Поэтому важно тщательно подходить к подбору книг, иллюстрации которых могут оказывать влияние на собственное творчество дошкольников.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Полевина Е.В. Иллюстрация детской книги как источник и средство эстетического развития младших школьников – читателей детских библиотек : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2003.
2. Masterpedagogy. URL: <http://www.zelgo.ru/mpibos-362-1.html> (дата обращения: 10.08.19).
3. Смирнова Е.О., Салмина Н.Г., Абдулаева Е.О., Филиппова И.В., Шейна И.Г. Психолого-педагогические основания экспертизы игрушек // Вопросы психологии. 2008. № 1.
4. Левин В.А. Педагогика и психология. Воспитание творчества. М., 1977.

BIBLIOGRAPHY

1. Polevina E. V. Illustration of children's books as a source and means of aesthetic development of younger students – readers of children's libraries. Author's abstract. Moscow, 2003.
2. Masterpedagogy. URL: <http://www.zelgo.ru/mpibos-362-1.html> (accessed: 10.08.19).

3. Smirnova E. O., Salmina N. G., Abdullayeva E. O., Filippova I. V., Sheina I. G. Psychological and pedagogical bases of examination of toys // Questions of psychology. Scientific journal. 2008. № 1.

4. Levin V.A. Pedagogy and psychology. Education of creativity. M., 1977.

УДК 7.01:37

*М.В. Давыденко, кандидат философских наук, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*О.А. Шелюгина, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

КАТЕГОРИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ» КАК ОРИЕНТИР СОДЕРЖАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Исследуется проблема ценностных ориентиров современного профессионального образования на примере художественных направлений подготовки в Алтайском государственном университете. Художественная ценность рассматривается как один из ценностных ориентиров содержания профессионального образования. Выявляются особенности отбора ценностного содержания образования в рамках направления подготовки «История искусства» (профиль «Креативные индустрии и менеджмент в сфере искусства») в Алтайском государственном университете.

Ключевые слова: образование, профессиональное образование, художественная ценность, эстетическая ценность.

*M.V. Davydenko, Candidate of Philosophy, Associate Professor
(Altai State University, Barnaul)*

*O.A. Shelyugina, Candidate of Art History, Associate Professor
(Altai State University, Barnaul)*

CATEGORY “ARTISTIC VALUE” AS A GUIDELINE FOR THE CONTENT OF MODERN VOCATIONAL EDUCATION

The article explores the problem of the value orientations of modern vocational education on the example of the artistic areas of training at Altai State University. Artistic value is considered as one of the value guidelines for the content of vocational education. Peculiarities of the selection of the value content of education in the framework of the “History of Art” (“Creative Industries and Management in the Creative Art” profile) are revealed at Altai State University.

Keywords: education, vocational education, artistic value, aesthetic value.

Проблемы развития современного высшего образования определяются динамикой развития мировых технологических трендов, изменениями структуры рынка труда, а также значением системы образования в формировании развитого гражданского общества. В «Национальной доктрине образования в Российской Федерации до 2025 года» в качестве одной из приоритетных задач государства в данной сфере указана следующая: формирование в общественном сознании отношения к образованию как высшей ценности гражданина, общества и государства [1].

Направленность государственной политики в области современного профессионального образования определяется ориентацией на формирование бережного отношения к культурному наследию России, гражданственности, воспитания нравственных ценностей, толерантности личности. Однако актуальной продолжает оставаться проблема ценностной парадигмы, ценностного ориентира современного профессионального образования в условиях динамичных изменений общественных отношений и образовательных реформ в России. Последние находят свое отражение в Федеральных государственных стандартах, включающих в себя воспитательный компонент.

Формирование ценностных ориентиров личности студентов неотделимо от процесса получения образования. Ценности выступают как относи-

тельно устойчивое, социально обусловленное избирательное отношение человека к совокупности материальных и духовных общественных благ [2]. Процесс ценностной ориентации предполагает наличие трёх взаимосвязанных фаз: присвоение личностью ценностей общества и своего народа; по мере функционирования продуцирует ценностное отношение – ценностные ориентации и систему ценностных отношений; преобразования, базируясь на присвоенных личностью ценностях, обеспечивают преобразование образа «я – реальное» – «я – идеальное» – «жизненный идеал». Фаза преобразования – это центральный компонент ориентации; прогноза – завершающая, обеспечивает формирование жизненной перспективы личности как критерия ориентации [2].

Высоким ценностным потенциалом обладает искусство, которое создает идеалообразующее пространство, выявляет и формирует эстетические и художественные ценности. Дискуссионным является вопрос определения сущности категорий «эстетическая ценность» и «художественная ценность», их соотношения. Одну из исследовательских позиций выражает точка зрения Л. Н. Столовича, согласно которой художественная ценность есть вид эстетической ценности (эстетическая ценность искусства) [3, с. 195]. Художественная деятельность, как указывает автор, специально направлена на создание эстетических ценностей, в ходе чего творится художественная ценность. По мнению Л. Н. Столовича, существуют объективные закономерности художественной ценности, которая образуется на пересечении следующих аспектов искусства: воспитательного, оценочного, знакового, игрового [3, с. 202].

В работах М.С. Кагана, обобщающих опыт разработки теории ценности в зарубежной и отечественной философии, предложена иная концепция. Автор подчеркивает, что художественная ценность не есть вид ценности эстетической, а включает ее в себя. Художественная ценность – это системное качество произведения искусства, которое складывается из взаимодействия эстетических и аэстетических качеств (нравственных, политических, религиозных и других аспектов) [4]. Таким образом, эстетическая ценность предстает лишь одним из аспектов художественной ценности (красота, взятая в ее узком значении). По мысли автора, критерии художественности в каждой области искусства свои, что дает право говорить о художественной ценности во множественном числе. Вместе с тем сохраняют свое значение и инвариантные признаки художественности, порождаемые диалектической связью в ней эстетических и аэстетических качеств, объективного и субъективного. Определение объективной ценности творчества художника возможна только в истории художественной культуры, на основе коллективного опыта человечества [4, с. 114]. Данная

точка зрения отражена и в исследовании А. В. Здор, в котором отмечается, что художественная ценность имеет интегративный характер, не сводится лишь к эстетической, поскольку объект художественного воплощения – не только эстетические ценности действительности, но все ее ценностное своеобразие (внеэстетические ценности), пусть и сводимое в произведении к единому ценностному контексту.

Актом осознания художественных ценностей является художественная оценка. Данная категория художественной культуры означает определение художественной ценности произведений искусства, является результатом процесса познания художественного произведения. В большинстве исследований по эстетике и теории искусства подчеркивается, что художественная ценность обладает объективностью, в то время как художественная оценка субъективна. Ее формируют художественные потребности, идеалы, интересы, ценностные требования конкретного субъекта. С одной стороны, следует разграничить по уровню глубины анализа художественную оценку массового потребителя искусства, с другой – методы оценки художественной критики. Художественные ценности могут формироваться как в форме художественной оценки (субъективной или объективной (искусствоведческой)), так и в процессе художественного и искусствоведческого образования.

Особую актуальность ценности искусства как ориентир разработки содержания образовательных программ приобретают для художественного образования и творческих направлений подготовки бакалавров и магистров.

В частности, содержание современного профессионального образования в рамках обучения в Алтайском государственном университете по направлению подготовки «История искусства (50.04.03.)», профиль «Креативные индустрии и менеджмент в сфере искусства» направлено на формирование компетенций выпускников в сфере культурно-просветительской, музейной деятельности, создания и управления арт-проектами. Специфика объектов профессиональной деятельности выпускников, освоивших программу (историко-художественные процессы и явления, собрания и коллекции произведений искусства, памятники архитектуры, архитектурные ансамбли, способы презентаций произведений искусства и архитектуры), определяет круг их универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций.

Среди универсальных компетенций – способность анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия, что предусматривает анализ ценностных систем, сформировавшихся в ходе развития культуры. В числе общепрофессиональных компетен-

ций – способность осознавать социальную значимость своей профессии, ее роль в формировании гражданской идентичности, осуществлять функции по сохранению, изучению, пропаганде художественного наследия. Осознание социальной значимости профессии выпускника по направлению подготовки «История искусства» неотделимо от осознания значимости художественных и эстетических ценностей. На формирование компетенций выпускников нацелено включение в учебный план по данному направлению таких дисциплин, как «Теория и история искусства», «Изобразительное искусство и архитектура», «Современное искусство и арт-рынок». Решению задачи формирования ценностного отношения к искусству, художественно-эстетического мировоззрения способствуют также дисциплины по выбору, которые освещают проблемы художественной критики, актуальные практики в сфере декоративно-прикладного искусства, соотношения искусства и виртуальной реальности.

В целом, результатом реализации данных учебных курсов является формирование ценностных ориентиров в сфере художественной и эстетической культуры. Это проявляется в таких направлениях деятельности студентов и выпускников, как умение обосновывать свою мировоззренческую позицию, в то числе в научно-исследовательских публикациях по актуальным темам искусствоведения, творческой деятельности по созданию предметов искусства, публичных выступлениях с открытыми лекциями, просветительской работе в художественной галерее факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. О национальной доктрине образования в Российской Федерации : постановление правительства Российской Федерации от 4 октября 2000 г. № 751. Москва. URL: <https://rg.ru/2000/10/11/doktrina-dok.html>.

2. Бадмаева Ц.А., Шагаева Н.А. Формирование нравственных ценностей студентов в процессе освоения курса «Этика и эстетика» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. 2014. №2 (136).

3. Столович Л.Н. Философия. Эстетика. Смех. СПб. ; Тарту, 1999.

4. Кagan М.С. Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. СПб., 2001. 528 с.

BIBLIOGRAPHY

1. On the national doctrine of education in the Russian Federation : Decree of the Government of the Russian Federation of October 4, 2000 No. 751. Moscow. URL: <https://rg.ru/2000/10/11/doktrina-dok.html>.

2. Badmaeva C.A., Shagaeva N.A. Formation of students' moral values in the process of mastering the course "Ethics and Aesthetics" // General problems of pedagogy. Bulletin of the Adygea State University. Series 3: Pedagogy and Psychology. 2014. No. 2 (136).

3. Stolovich L.N. Philosophy. Aesthetics. Laughter. St. Petersburg ; Tartu, 1999.

4. Kagan M.S. Art criticism and art criticism. Selected Articles. St. Petersburg, 2001.

УДК 378.11

*Т.В. Пойдина, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Е.Л. Петрова, магистрант факультета искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА В ПРОЕКТНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ (ПО ОТРАСЛЯМ)»

В статье рассмотрены концепции полихудожественного подхода как основы интегрированного обучения по художественно-творческим дисциплинам. Раскрыта проблема влияния данного подхода на формирование эстетических способностей личности будущего дизайнера. Рассматриваются особенности реализации полихудожественного подхода на занятиях художественного цикла.

Ключевые слова: полихудожественный подход, профессиональное обучение, дизайн, интеграция, проектная культура.

T.V. Poydina, candidate of art history, associate professor (Altai state university, Barnaul)

T.L. Petrova, student of the second course master's degree program of faculty of arts and design (Altai state university, Barnaul)

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE IMPLEMENTATION OF THE POLYARTIST APPROACH IN THE PROJECT TRAINING OF STUDENTS IN THE DIRECTION «PROFESSIONAL TRAINING (BY BRANCHES)»

The article discusses the concepts of the poly artistic approach as the basis for integrated education in artistic and creative disciplines. The problem of the influence of this approach on the formation of the aesthetic abilities of the personality of the future designer is revealed. The features of the implementation of the polyartistic approach in the art cycle classes are considered.

Key words: polyartistic approach, professional training, design, integration, project culture.

Полихудожественный подход как основа интегрированного обучения и формирования эстетических способностей личности является одним из актуальных. Концепция полихудожественного развития и интегрированного обучения по художественно-творческим дисциплинам в профессиональном образовании заслуживает внимания, поскольку формируемое эстетическое отношение к действительности находит выражение во всех формах её проявления творческой, профессиональной, художественно-проектной и созидательной деятельности будущего дизайнера. Эстетический компонент включает совокупность когнитивных, мировоззренческих и инструментальных компонентов профессиональной деятельности, базируется на ценностных ориентациях и чувственном опыте личности и позволяет творчески интерпретировать художественные произведения, определять их этико-философское содержание, практически использовать знания символов культуры и языка искусства, т.е. готовность личности к самостоятельной художественно-творческой и проектной реализации.

Профессия дизайнера является одной из самых многоплановых видов человеческой деятельности, максимально открыта жизни и связана с ре-

шением разнообразных задач организации жизни социума, что требует, с одной стороны, развитого пластического мышления и грамотного владения методическим арсеналом проектной деятельности, а с другой – мировоззренческих установок в целом, соответственно, широкого культурного кругозора. Дизайн сегодня выступает своеобразным посредником, воспроизводящим особенности функционирования предметов, вещей в сфере культуры, выполняет социокультурные функции. Это по-новому ставит задачи проектной подготовки бакалавров по направлению «Профессиональное обучение (по отраслям)», а именно через трансдисциплинарный подход, позволяющий «преодолеть ценностно-смысловой разрыв между формируемыми в учебном процессе ценностно-смысловыми ориентациями и ими же в динамично развивающемся образовательном пространстве социума» [1, с. 156].

При этом ценностно-смысловые ориентации трактуются учеными как способность определять ценностно-смысловые основы развивающегося образовательного пространства на глобальном, федеральном, региональном и муниципальном уровнях. «Выход за рамки отдельно дисциплины на трансдисциплинарный уровень переводит учебную дисциплину на новый социальный уровень, что придает ему в целом социально-педагогический характер» [1, с. 156], при этом в сочетании исследовательского, научного и проектного, художественного компонентов. Соответственно, усиление художественного и гуманитарного компонента в содержании проектных дисциплин и видов практик (учебной, производственной) в контексте дизайн-деятельности как феномена историко-культурной преемственности выводит на кросскультурное понимание аксиологического императива проектной культуры и приобщения личности к культурно-историческим, нравственным эстетическим и экологическим ценностям. Сами же ценности выступают базой формирования профессиональных и социально-личностных качеств бакалавра по направлению «Профессиональное обучение (по отраслям)». Следовательно, актуализируются процессы «выбора – оценки – осмысления» и стратегического применения опыта полихудожественной подготовки в проектной практике и практике профессионального образования бакалавра по направлению «Профессиональное обучение (по отраслям)».

До момента внедрения термина «полихудожественный подход», предложенный впервые Б.П. Юсовым в его научной работе в середине 1970-х гг. XX в., в отечественной педагогике уже производились попытки интеграции различных учебных дисциплин, в том числе исследовались попытки взаимодействия различных видов искусств в разработках таких педагогов, как Л.С. Выгодский, Н.Н. Блонский и др. По словам А.О. Донцова, исто-

рия педагогики России включает в себя три периода внедрения интеграции в учебные процессы. Первый период (1920-е – начало 1930-х гг.) – внедрение комплексного обучения – интеграция знаний из различных учебных дисциплин. На следующем этапе (1950–1970 гг.) наибольшее внимание уделяется межпредметным связям на основе предметного обучения. Третий же период примечателен исследованиями ученых НИИ художественного воспитания АПН СССР в середине 1970-х гг. [2]. Это послужило предпосылками для дальнейшей разработки идей интеграции в образовании и, в частности, художественном образовании.

В основе теории интегрированного обучения лежит концепция «полихудожественного» освоения искусства обучающимися, разработанная Б. П. Юсовым в середине 1980-х гг. Полихудожественный подход рассматривается автором концепции как взаимодействие разных видов искусства, разных направлений художественной деятельности в процессе как эстетического освоения окружающего мира обучающимся, так и художественного созидания [3]. На основе позиций исследователей в интерпретации понятия «полихудожественный подход» О.В. Стулковой, Е.П. Кабакова, Н.И. Бондаревой, Л.Г. Савенковой, И.А. Гениберга приходим к выводу, что в основе всех определений лежит принцип интеграции, предполагающий взаимное проникновение разных видов художественной деятельности в едином целом на основе их взаимосвязи. Согласно этому принципу развивающий резерв содержит предметное содержание, оснащенное интегративными связями.

Суть полихудожественного подхода в художественном образовании можно свести к единой идее эстетического развития личности путем вхождения друг в друга разных видов искусств, их взаимосвязь, а также общие черты и различия. Эстетические способности – это один из важнейших факторов формирования творческой личности.

Рассмотрим особенности формирования эстетических качеств в контексте полихудожественного подхода. В концепции модернизации современного образования одной из основных парадигм является ориентация на формирование компетенций, включающих и развитие личностных качеств студента, его познавательных, творческих и созидательных способностей.

Эстетический компонент включает совокупность когнитивных, мировоззренческих и инструментальных компонентов профессиональной деятельности, базирующийся на ценностных ориентациях и чувственном опыте личности и позволяющий творчески интерпретировать художественные произведения, определять их этико-философское содержание, практически использовать знания символов культуры и языка искусства,

т.е. готовность личности к самостоятельной художественно-творческой и проектной реализации [4]. Нравственные, гуманистические, эстетические ценности объединяют художественную и гуманитарную подготовку в неразрывную, взаимодополняющую систему художественно-проектного образования.

Вопрос педагогической интеграции в эстетическом воспитании, составляющей которого является полихудожественное развитие, наиболее актуален в процессе, касающемся формирования творческих способностей средствами изобразительного искусства. Интеграционные процессы – характерная черта современной культуры. В условиях глобализации культурных и информационных процессов особое значение приобретает трансляция художественного и духовного опыта в панораму современности, утверждение самооценности и уникальности артефактов в контексте диалога культур. В формировании художественно-проектной компетенции художественная составляющая определяется как умение вырабатывать свое аналитическое, эстетическое и практическое отношение к культурным и художественным ценностям произведений изобразительного искусства, осознание роли художественно-изобразительного творчества в освоении предметной составляющей (дизайн) [5, с. 13]. Н.В. Бутенко рассматривает искусство как средство социализации и культурного просвещения, трактует полихудожественную среду как художественно-творческое образовательное пространство для социокультурного и художественного развития личности. При этом полихудожественная среда понимается ею как составляющая образовательного пространства, используемая в двух направлениях: как пространство культурной и социальной деятельности, передача и закрепление культуры, социального опыта; как художественное творчество, направленное на развитие и реализацию художественной и эстетической потребности ребенка [6].

На основе принципов интегративного подхода, разработанных Б.П. Юсовым, таких как принцип полихудожественного развития, принцип взаимосвязи цвета, звука, пространства, формы, принципы учета географических, исторических, национальных факторов местности, принцип установления связи между искусством и наукой, Т.В. Худышкиной выделены основные требования к реализации полихудожественного метода:

- активное взаимодействие и сотрудничество внутри педагогического коллектива и между учащимися и педагогами;
- способность применять в профессиональной деятельности специальные знания в комплексе с различными областями искусства и культуры;
- умение создавать интересные творческие проекты [7].

Полихудожественный подход имеет значительные перспективы в его применении в образовательных программах. При реализации художественно-творческих проектов на основе полихудожественного подхода возрастает мотивация студентов к учебной деятельности, происходит обогащение познавательного и творческого опыта, формируются профессиональные и общекультурные компетенции студента.

Рассмотрим особенности реализации данного подхода на практических занятиях по дисциплине «Монументально-декоративное искусство в дизайне среды». Процесс проектирования всегда протекает в контексте конкретной исторической культуры, что детерминирует содержательные взаимовлияния разных видов искусства. Поэтому особая роль отводится изучению образцов архитектурно-пространственного синтеза в истории отечественного и зарубежного искусства, анализу художественных поисков использования монументально-декоративных композиций. В первую очередь студенты знакомятся с категориями «монументальность» и «декоративность» в теории искусства, при этом выявляют специфику существования изобразительных искусств в ансамбле с архитектурой. Оба термина выступают, с одной стороны, как содержательные эстетические категории, выражают две ипостаси художественного образа произведения, с другой — обозначают специфические виды искусств, которые в архитектурно-пространственном синтезе образуют единое художественное целое пространственных форм, т.е. объемов и поверхностей. Исходя из этого студенты, руководствуясь методическими указаниями, выявляют особенности «стилей» настенных росписей, роль архитектурной перспективы, анализируют стилистику архитектурных или пейзажных построений. Выполнение данного задания в контексте профессиональной подготовки выводит на следующий уровень самостоятельной работы: выявление функций активной полихромии. Студенты получают задание подобрать варианты декоративной стенописи: развитие архитектурной структуры, выявление формы, эстетическое обогащение пространства.

Самостоятельная проработка учебного материала позволяет получить представления об эмоционально-выразительной и художественно-организующей роли пластических искусств в предметной среде. На примере изучения образцов монументальной живописи в истории мирового искусства студенты приобретают умения и навыки анализа декоративной стенописи, что способствует развитию пластического, пространственного мышления, столь необходимого в проектной практике. В ходе выполнения задания «Традиции и инновации в монументально-декоративном творчестве» студенты анализируют функции архитектурного декора: выявление формы, членение пространства, создание нового композиционного центра,

визуальное увеличение или уменьшение расстояния от субъекта до объекта восприятия. В данном случае продуктивен метод портфолио, позволяющий определить уровень теоретических знаний и художественных обобщений студентов. Формы представления работ различны: электронные версии, реферат с собственными выводами, наглядное оформление с применением фотографий, рисунков, письменное обоснование выбора работ, включенных в представленные итоговые результаты. Предложенные варианты заданий для самостоятельной работы обеспечивают изучение памятников искусства в контексте формирования общекультурных и профессиональных компетенций и направлены на развитие культуры профессионального мышления выпускников по направлению «Профессионально обучение (по отраслям)».

На основе вышеизложенного можно сделать вывод, что проблема внедрения полихудожественного подхода как основы интегрированного обучения по художественно-творческим дисциплинам, безусловно, важна, так как в системе дидактических условий проектно-художественного образования ключевым является создание культуротворческой среды для развития профессионально-личностной культуры и проектно-художественного мышления студентов. Рабочие программы дисциплин бакалавриата определяют освоение больших объемов учебной информации вне рамок аудиторных занятий, что требует устойчивой мотивации студентов, стремления к углублению знаний и широкого охвата метапредметных связей. Полихудожественный подход дает возможность студентам анализировать проблемные вопросы в практическом контексте и с направленностью на развитие творческой мыслительной деятельности, столь необходимого компонента в дизайнерской практике. Значимость художественно-эстетического развития и проектного мышления заключается в формировании таких качественных характеристик студента: личной художественно-творческой позиции, индивидуальность понятий и оценок происходящего; возможности самостоятельной добычи знаний, аргументированного отстаивания собственной позиции, путей и способов решения поставленной проектной задачи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Таранова Т.Н., Ахмедова Э.М. Трансдисциплинарный подход в подготовке магистров // Мир науки, культуры, образования. 2017. №1(62). С 155–157.
2. Донцов А.О. Особенности реализации полихудожественного подхода в процессе художественного образования в отечественной педагогике // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2013. Т. 19. С. 6–8.

3. Юсов Б. П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: Очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей. Магнитогорск, 2002. 283 с.

4. Пойдина Т. В. Художественно-эстетический компонент в формировании проектной культуры будущих бакалавров дизайна // Художественное образование в условиях многоуровневой системы подготовки: практика, проблемы, перспективы : материалы Международной научно-практической конференции (8–10 декабря 2015 г.). Барнаул, 2015. С. 191–195.

5. Фалько В. П. Формирование художественно-проектной компетенции педагога профессионального обучения в области дизайна : автореф. дис ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2009.

6. Бутенко Н.В. Полихудожественный подход в художественно-эстетическом развитии детей дошкольного возраста // Вестник ЧГПУ. 2012. № 8. С. 29–38.

7. Худышкина Т.В. Полихудожественное образование посредством реализации творческих проектов // Научный диалог. Серия: Психология. Педагогика. 2014. №11 (35). С. 89–101.

BIBLIOGRAPHY

1. Taranova T. N., Akhmedova E. M. Transdisciplinary approach in preparation of masters // World of science, culture, education. 2017. №1 (62). P. 155–157.

2. Dontsov A. O. Features of the implementation of the poly-artistic approach in the process of art education in the national pedagogy. Vestnik KSU. N. Ah. Nekrasov. 2013. Volume 19. P. 6–8.

3. Yusov B. P. Fine arts and children's fine arts: Essays on the history, theory and psychology of artistic education of children. Magnitogorsk, 2002. 283 p.

4. Poydina T.V. Artistic component in the formation of project culture of future bachelor of design // scientific notes. Art education in a multi-level system of training: practice, problems, prospects : materials of the international scientific and practical conference (8-10 December 2015). Barnaul, 2015. P. 191–195.

5. Falco V. P. Formation of artistic and project competence of the teacher of professional training in the field of design : autoref. dis ... kand. ped. sciences. Ekaterinburg, 2009.

6. Butenko N. In. Poly-artistic approach in artistic-aesthetic development of children of preschool age // Herald of Chelyabinsk state pedagogical University. 201. № 8. P. 29–38.

7. Khudyshkina T.V. Polyart education through the implementation of creative projects // Scientific dialogue. Psychology. Pedagogy. 2014. No. 11 (35). P. 89–101.

УДК 378.4

И.А. Русалеева, магистрант факультета искусств и дизайна (Алтайский государственный университет, Барнаул)

Т.В. Пойдина, кандидат искусствоведения, доцент (Алтайский государственный университет, Барнаул)

РОЛЬ РЕКРЕАЦИОННОЙ СРЕДЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ВУЗА

В работе изложена роль рекреационной среды в образовательном пространстве современного вуза. Приведен анализ рекреационных мероприятий, изложена понятийная методология рекреации для студентов высших учебных заведений. Раскрывается сущность и потенциальные возможности рекреационной среды вуза как фактора профессионально-личностного развития студента. Цель статьи – определить взаимосвязь, направленность и потенциальные возможности рекреационной среды вуза в развитии личности студента.

Ключевые слова: кампус, комфортная среда, образовательный потенциал среды, профессионально-личностное развитие студента, рекреационная среда вуза, современное образовательное пространство.

I.A. Rusaleeva, graduate student (Altai State University, Barnaul)

T.V. Poydina, candidate of art history, associate professor (Altai State University, Barnaul)

THE ROLE OF RECREATIONAL ENVIRONMENT IN EDUCATIONAL SPACE OF A MODERN HIGHER EDUCATION INSTITUTION

The paper is concerned with the role of the recreational environment in the educational space of a modern higher education institution. The article gives a detailed analysis of recreational activities, it is reported about the conceptual methodology of recreation for students of higher education institutions. The paper reveals the essence and potential of the recre-

ational environment of a higher education institution as a factor of a professional and personal development of a student. The aim of the article is to determine the relationship, direction and potential of the recreational environment of a higher education institution in the development of the student's personality.

Keywords: campus, comfortable environment, educational potential of the environment, professional and personal development of a student, recreational environment of a higher education institution, modern educational space

Вэру информационных технологий место отдыха и рекреационной деятельности субъектов образовательного процесса занимает важное место в организации обучения. Годы учебы в высшем учебном заведении совпадают со временем активного становления студента как личности и развития физиологических параметров всего организма и его систем, поэтому факторы полноценного отдыха и досуга студентов оказывают влияние на их продуктивный труд в учебном процессе. Студенческий возраст характеризуется насыщенными коммуникациями и потребностью в них. Поэтому организация рекреационной среды не просто занимает важное место в жизни студента, но и обеспечивает гармоничное психическое и физическое развитие. Изучение потенциальных возможностей рекреационной среды вуза и их влияния на формирование профессиональных и личностных качеств обучающихся, их социальное и профессиональное становление представляется актуальным. Продуктивно организованная среда будущего профессионала обогащает и развивает личность, предоставляет возможность выбора заниматься теми видами деятельности, которые способствуют расширению кругозора, развитию творческих и профессиональных способностей, повышению самооценки, улучшению социального здоровья студенчества.

Профессиональное саморазвитие В. А. Сластенин рассматривает как «процесс интеграции внешней профессиональной подготовки и внутреннего движения, личностного становления человека» [1, с. 116]. Профессиональная подготовка студента в вузе сопряжена с определёнными проблемами субъективного и объективного характера. Одним из путей решения этих проблем является использование ресурсов рекреационной среды вуза и основных положений концепции личностно-ориентированного профессионального образования (О.А. Абдуллина, Э.Ф. Зеер, К.М. Левитан, Л.М. Митина, И.С. Якиманская и др.).

Смысловое значение термина «рекреация» в переводе с латинского языка на русский различно. Так, «гесгео» обозначает восстанавли-

вать, отдыхать [2, с. 581]. Рекреация – это собирательное понятие, которое охватывает широкий круг проблем, в основном связанных с санаторно-курортным лечением и со всеми видами активного и пассивного оздоровительного отдыха: занятия физической культурой, туризмом, экскурсиями, посещение кинотеатров, театров, концертов, чтение художественной литературы и т.д. В то же время она предполагает комплексный системный подход к их изучению, организации и перспективному планированию. В этом значении данный термин употребляется с 60-х гг. XX в. Как и каждое понятийное слово, студент должен знать, что рекреация имеет свои функции, которые подразделяются на медико-биологическую, воспитательную (социально-курортную) и экономическую [3; 4]. Однако провести четкую границу между этими функциями трудно. Они взаимосвязаны между собой и дополняют друг друга.

Итак, рекреация – одно из важных средств оздоровления человека, в том числе и студента, применяемых в профилактике заболеваний. Рекреация – это активный и пассивный отдых человека (студента), направленный на его формирование, восстановление, укрепление и сохранение здоровья и в то же время приносящий ему удовольствие, удовлетворение и ощущение благополучия.

Современный учебный процесс в высшем учебном заведении, уклад и ускоренный ритм жизни вызывает у студентов утомление, переутомление, требует от них сосредоточенности, внимания, физической и психической энергии, поэтому студентам необходимо место для отдыха и восстановления сил – рекреационная среда вуза.

Современная образовательная культура динамично развивается, и требования, предъявляемые к высшим учебным заведениям, подвергаются постоянной корректировке. Образование и поддержка больших университетов – важнейшая часть жизни любой прогрессивной страны, залог ее будущего благополучия и процветания [5]. Изменение социальных потребностей и расширение диапазона функций высших учебных заведений в 1960–1970-е гг. стали причиной появления крупных университетских комплексов, которые в дальнейшем начали активно интегрироваться в городскую среду в качестве кампусов, присваивая себе эмблематические и ценностные функции.

С латыни слово «кампус» переводится как «поле». Слово «кампус» используется для обозначения различных конфигураций пространственно-территориального взаимодействия университета и города, к которому университет относится юридически. М. Пучков считает, что «университетский кампус можно определить как кластерный комплекс, который может включать учебные, научно-лабораторные, опытно-производственные,

общественно-рекреационные и жилые объекты и пространства на единой обособленной территории, принадлежащей одной организации, с преимущественно пешеходной доступностью всех объектов комплекса» [6, с. 62].

Большое значение в сфере высшего образования стали иметь не только статус вузов и уровень подготовки специалистов, но и качество университетских кампусов, а также рекреационная среда в вузе. Современные кампусы должны быть эффективными в плане организации своего пространства. Возникает потребность в создании единого образовательного пространства и комфортных условий для свободного перемещения студентов и преподавателей. В связи с этим поднимаются вопросы повышения качества образовательных и сопутствующих услуг (проживание, досуг, обслуживание, питание) [7, с. 51]. Исследование принципов проектирования и развития университетских кампусов последнее время приобретает особую актуальность.

В связи с этим разработана федеральная целевая программа развития кампусов в структуре образовательных кластеров, рассчитанная на период до 2020 г. Также утверждена программа строительства и реконструкции кампусов Самары, Москвы, Казани, Владивостока, Санкт-Петербурга. Исходя из этого, возникает социальный интерес к исследованию темы рекреационной среды в вузе. Тем не менее пик интереса к проблемам проектирования и строительства университетских кампусов в нашей стране приходится на 1970–1990-е гг. Не предусмотренные планами перспективы развития студенческих городков, построенных в середине прошлого столетия в нашей стране, в настоящее время привели к функционально-планировочным, градостроительным и социально-экономическим проблемам.

Очень важно создавать рекреационную среду в университетском комплексе. Для этого нужен учет требований, предъявляемых к кампусу молодым поколением, учет потребностей в сфере науки и образования. Университетский кампус должен включать все необходимые функциональные составляющие: обучение, науку, «старт-ап» площадки, управление, инженерно-техническое обслуживание, быт, рекреацию. Не менее важен принцип кооперирования как можно большего количества сопутствующих функций с основными (образовательными), дающий возможность использовать комплекс более эффективно и полно.

Функциональное зонирование рекреационной среды на территории вуза должно основываться на принципе построения графиков движения студентов в часы пик, а также сотрудников и обслуживающего персонала. Для разделения движения потоков студентов, преподавателей и обслуживающего персонала возможно устройство служебных зон, разноуровневых коммуникационных связей (вертикальных и горизонтальных), иерархии системы входов.

В образе кампуса могут находить отражение такие современные тенденции, как метафора, символ формы и цвета, эмблема, знак, вызов традициям, связь с контекстом. Данное требование может быть достигнуто путем проведения семиотических поисков форм, анализа формообразования уже существующих объектов и заимствования приемов из зарубежного опыта проектирования. При выборе цветового решения необходимо избегать мрачности и строгости, чтобы не создавался депрессивный психологический фон. Цветовая гамма не должна быть серой и невзрачной, но стоит избегать и излишней яркости цветов [8, с. 166–170].

При размещении объектов рекреационной среды кампуса необходимо руководствоваться принципом ориентации по сторонам света с целью организации нормативной инсоляции естественного освещения зданий (предпочтительней меридиональная ориентация с максимальным отклонением 5–10 градусов). Важно соблюдать нормы искусственного освещения территории кампуса, акустические нормы залов, нормы звуковой и визуальной трансляции информации и технической организации медиафасадов. Необходимо прорабатывать системы контроля доступа на территорию кампуса и его объектов. Нужно продумать систему оповещения и технические составляющие для ориентации людей с ограниченными возможностями. Важно особое внимание уделять разработке способов обеспечения эвакуации людей в случае чрезвычайных ситуаций, а именно: системе вентиляции, пожарной сигнализации и оповещения [9].

Основной вывод состоит в том, что университеты, помещения которых организованы с учетом интересов и потребностей различных внутриуниверситетских групп, стимулируют студентов на активное получение знаний, а ученых и преподавателей — на их генерацию и трансляцию.

Роль дизайна помещений в привлечении, удержании студентов и преподавателей, а также в стимулировании производительности научного и образовательного процессов представлена в докладе, проведенном Комиссией по архитектуре и встраиваемой среде Commission for Architecture and the Built Environment (CABE), по итогам работы которой сделаны следующие выводы:

- 60 % студентов и преподавателей ответили, что от качества дизайна университета, в котором их пригласили учиться или работать, зависело их решение там остаться;
- среди преподавателей наибольшее влияние дизайн помещений оказывал на привлечение преподавательских кадров – 65 %, а среди студентов – на привлечение аспирантов – 75 %;
- 80 % работников вузов считают, что дизайн зданий влияет на их успешность;

- исследование показало, что здания в 83% случаев влияют на успешность студентов-исследователей (аспирантов) и в 51% случаев – студентов-бакалавров [10, с. 7–8].

Сегодня можно выделить несколько трендов в проектировании внутренних пространств кампусов университетов, которые характерны для ведущих вузов. Существенно расширяется типология помещений в зависимости от функционала, появляются новые виды образовательных и научных пространств, например, перевернутая аудитория (flipped classroom), цифровая лаборатория (digitallab), компьютерный бар (computerbar), комната для медитаций (meditationroom) и т. д.

Ранее было дано описание современных практик проектирования кампусов ведущих университетов. Игнорирование современных трендов в образовании и то влияние, которое они оказывают на функционал и характеристики внутриуниверситетских пространств, может привести к существенным ограничениям в реализации университетами качественного образовательного и научного процессов.

Инфраструктура рекреационной среды вуза становится одним из важнейших условий развития, отдыха студентов и, конечно, конкурентоспособности университета. В вопросах проектирования рекреационной среды в кампусе университета на первый план должны выходить понятия: удобства, комфортности, эффективности использования, безопасности, привлекательности для студентов.

Российские стандарты и принципы проектирования и реконструкции университетских кампусов должны стать более гибкими, должны уделить внимание рекреационной среде вуза, чтобы университеты развивались вместе со студентами.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Слатенин В.А. Избранные труды. М., 2000. 488 с.
2. Латинско-русский словарь / состав. А.М.Малинин ; отв. ред. А.Н. Попов. М., 1961. 581 с.
3. Алексеев А.М., Алексеев В.Я., Забелейский А.А. Социально-экономические проблемы управления здоровьем и рекреацией трудящихся крупного промышленного предприятия // Экономические, экологические и демографические проблемы здоровья : тез. Всесоюз. конф. М., 1984. Ч. 2. С. 64–66.
4. Зайцев В.П., Крамской С.И., Манучарян С.В. Рекреация: проблема, понятийная методология, воспитание и образование студентов // Культура физическая и здоровье. 2007. № 2 (12). С. 22–25.
5. Кампус // Стрелка. Официальный сайт. URL: <http://www.strelka.com/ru/magazine/2015/01/06/vocabulary-campus>].

6. Пучков М. В. Архитектурно-градостроительные качества научно-образовательных пространств // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 3.

7. Пучков М.В. Образовательные оффшоры и современные принципы развития университетских комплексов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. №3. 51 с.

8. Пучков М.В. Архитектура университетских комплексов. Екатеринбург, 2010. С. 166–170.

9. Инфраструктурный проект «Кампусная среда» – официальный сайт. URL: <http://www.dvfu.ru>.

10. Дизайн с отличием. Значение хорошего проектирования зданий в высшем образовании / CABE. Комиссия по архитектуре и искусственной среде. 2005. С. 7–8.

BIBLIOGRAPHY

1. Slatenin V. A. Selected Works . Moscow, 2000. 488 p.
2. Latin-Russian dictionary / Composition. A.M. Malinin, resp. editor A.N. Popov. M. , 1961. 581 p.
3. Alekseev A.M., Alekseev V.Ya., Zabelysky A.A. Socio-economic problems of health management and recreation of workers of a large industrial enterprise // Economic, environmental and demographic problems of health: proc. All-Union. Conf. Part 2. Moscow, 1984. P. 64-66
4. Zaitsev V.P. , Kramskoy S.I., Manucharyan S.V. Recreation: a problem, conceptual methodology, education and education of students // Culture physical and health. 2007. № 2 (12). S. 22–25.
5. Campus. The magazine “Arrow” – the official site. URL: <http://www.strelka.com/ru/magazine/2015/01/06/vocabulary-campus>].
6. Puchkov M. V. Architectural and town-planning qualities of scientific and educational spaces // Akadem. we know URALNIIPROEKT RAASN. 2011. № 3.-62 p.
7. Puchkov M.V. Educational Offshore // Akadem. we know URALNIIPROEKT RAASN. 2010. №3.
8. Puchkov M.V. Architecture of university complexes. Ekaterinburg, 2010. P. 166–170.
9. Infrastructure project “Campus Environment” – official site. URL: <http://www.dvfu.ru>.
10. Design with honors. The Value of Good Building Design in Higher Education / CABE, Commission on Architecture and the Built Environment, 2005. P. 7–8.

УДК 7.07 (571.150)

*А.Г. Степанская, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ВЫСТАВОЧНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА АЛТАЯ

В статье анализируются обзор изданий частной художественной галереи Щетининых, выставки произведений из коллекций сибирского общественного деятеля М.С. Капранова, заслуженной художницы России М.Д. Ковешниковой. Подчёркивается влияние личности коллекционера на концепцию и этапы формирования художественных коллекций.

Ключевые слова: галерея, искусство, экспозиция, личность коллекционера, художественная жизнь.

A.G. Stepankaya, Ph.D., Associate Professor (Altai State University, Barnaul)

EXHIBITION OF PRIVATE COLLECTIONS AS A FORM OF ARTISTIC LIFE IN REGIONAL ART ALTAI

The article analyzes the review of the publications of the Shchetininov private art gallery, the exhibition of works from the collections of the Siberian public figure M. S. Kapranov, and the honored artist of Russia M. D. Koveshnikova. The article emphasizes the influence of the collector's personality on the concept and stages of the formation of art collections.

Keywords: gallery, art, exposition, collector's personality, art life.

Выставка частных коллекций как форма художественной жизни регионального искусства – явление непопулярное, редко встречающееся, но всегда заметное и яркое. Например, в Алтайском краевом музее изобразительных и прикладных искусств в 1970-х гг. была представлена экспозиция русской живописи из частного собрания московского коллекционера Юлия Владимировича Невзорова (1913–2010).

В длинной очереди в музей стояли школьники, учителя, студенты, жители города.

В 1994 г. показала своё собрание заведующая кафедрой истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета Т.М. Степанская. Экспозиция, представленная в выставочном зале Алтайского государственного университета, включала произведения алтайских и петербургских художников. К этому ряду выставок частных коллекций в Барнауле можно отнести экспозицию произведений представителей династии художников Щетининых, осуществлённую во второй половине 1990-х гг. и проходившей в выставочном зале Союза художников в Барнауле. Таким образом, выставку частной художественной коллекции на Алтае есть основания признать интересным фактом культурной жизни. При этом личность коллекционера делает коллекцию уникальной. Как отмечал русский философ и историк Г.П. Фёдоров, «первой предпосылкой культуры является сам человек» [1].

Настоящим событием художественной жизни Алтая стала выставка произведений из собрания настоятеля Свято-Никольского храма города Барнаула М. С. Капранова (1944–2008), проходившая в апреле-мае 2008 г. в галерее «Универсум» факультета искусств Алтайского государственного университета. Выставка привлекла широкое внимание общественности.

Михаил Сергеевич Капранов родился 15 июля 1944 г. в городе Горьком (Нижнем Новгороде). В 1961 г. поступил в Горьковский государственный университет, на исторический факультет, университетский диплом защитил в 1969 г., так как был отчислен с пятого курса: в 1969 г. арестован и осужден за антисоветскую агитацию и пропаганду на семь лет лишения свободы. В 1990 г. реабилитирован Верховным судом РФ. В 1993 г. закончил Московскую духовную академию. В 1988 г. святейшим патриархом Пименом награжден орденом Святого князя Владимира III степени. В 1991 г. возведен в сан протоиерея. В 1988 г. Михаил Сергеевич Капранов стал священником Покровского собора, в 1996 г. – настоятелем Свято-Никольского храма в Барнауле. Указом президента России В.В. Путина от 5 января 2001 г. награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством II степени».

Идейными вдохновителями и учителями для М.С. Капранова стали русские философы, среди которых большее влияние на коллекционера оказали Г.П. Федотов (1886–1951), И.А. Ильин (1883–1954), К.Н. Леонтьев (1831–1891).

Очевидно, М.С. Капранову были близки мысли Г.П. Федотова о том, что единственный смысл существования науки – «в открытой ею истине, в созданной красоте, в осуществленной или зреющей ею прав-

де» [1, с. 381]. Мыслителя волновало возвращение достоинства людям творческого и интеллектуального труда: «Последнее слово мудрости – о собственном невежестве. Ученичество начинается со смирения ... здесь не должно быть преступной снисходительности ... никто не должен читать (лекции) перед неунимающей или скучающей аудиторией» [1, с. 412]. Достоинство – черта русского интеллигента. Иерархия общества, иерархия ценностей, приоритет ценности духовных, вера в то, что благословенным свойству искусства является живое чувство и искренность – все это почерпнул М.С. Капранов в трудах русского религиозного философа И.А. Ильина.

Другой идейный учитель М.С. Капранова – Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891) – был культурологом, писателем и публицистом, хотя окончил медицинский факультет Московского университета и как военный врач участвовал в Крымской кампании; с 1861 по 1873 г. служил дипломатом на Крите, в Салониках. К концу жизни принял тайный постриг. К.Н. Леонтьев – убежденный государственник, защитник византийского православия, иерархических и аристократических форм социальной жизни, стремившийся оградить Россию от «разлагающего влияния Запада». «Я постичь не могу, за что можно любить современного европейца? – писал Леонтьев в статье «О всемирной любви». – Гуманность новоевропейская и гуманность христианская являются, несомненно, антитезами, даже, очень трудно примиримыми» [1, с. 149].

Изучение трудов русских философов способствовало формированию личности М.С. Капранова как просветителя в сфере православной культуры, как интеллигента, служащего идее духовного возрождения России и её народа. Характер мировоззрения коллекционера М.С. Капранова отразился в методике составления коллекции, в её тематике и содержании. По своему происхождению коллекция Михаила Сергеевича Капранова уникальна. Формировалась она не по научным принципам, не с задачей выстроить историко-культурную информацию о конкретном периоде XX в. Экспозиция включает более ста произведений более двадцати авторов. Широко представлены алтайские художники. Свообразием творческой манеры выделяются работы красноярских живописцев. Храмы, цветы, озера, лес, горные хребты, времена года, утро и вечер, солнце, старинный Барнаул, древние символы добра и жизни – вот образы экспозиции. Единение природы в гармонии с человеком предстает в произведениях Ф. Филонова, В. Конькова, Г. Борунова, М. Ковешниковой, Е. Югаткина, В. Барина, Ю. Кабанова, В. Кудринского, С. Дыкова и других авторов. Созерцание их картин сопряжено с духовным утешением и эстетическим наслаждением [2].

В коллекции восемь произведений принадлежат кисти заслуженной художницы России М.Д. Ковешниковой (1926–2013). Родилась Майя Дмитриевна в г. Новосиле Орловской области, окончила Орловское художественное училище; в 1951 г. приехала на Алтай. Именно здесь М.Д. Ковешникова состоялась как мастер натюрморта.

У Михаила Сергеевича и Майи Дмитриевны сложились добрые отношения, они часто беседовали, вели дискуссии. Михаилу Сергеевичу нравились цветы и пейзажные этюды художницы. Он был убежден, что в творчестве живописцев «запечатлен мир Божий». М.С. Капранову были дороги образы ландышей, ромашек, луговых незабудок, полевых васильков. Цветы символизируют доброту, красоту и гармонию человека с природой. Майя Дмитриевна, постигая окружающий мир, вбирает в себя его богатство. Натюрморт для неё – не только способ общения с природой, но и диалог со зрителем.

Натюрморты из коллекции М.С. Капранова воспринимаются зрителями легко и лично, этому способствует максимально приближенная к первому плану композиция. Доступен и колорит Майи Дмитриевны. Мир предстает в её работах в светлых красках, ярких цветовых пятнах: это эмоции, чувства, ощущения, способ проявления духовной энергии. Иногда композиция в натюрморте приобретает форму ромба, пирамиды, а иногда композиция хаотична, как, например, в натюрмортах «Травы», «Космос лета». Особый ритм, декоративное начало натюрмортов М.Д. Ковешниковой обогащены применением многочисленных рефлексов и тонкой цветовой нюансировки. Таковы «Цветы» (1964 г.), «Полевые цветы», «Ландыши» (1996 г.), «Сирень» (1996 г.). Особое место в экспозиции занимает работа под названием «Тыквы» (1991 г.). В ней на первом плане изображена груда желтых солнечных крупных тыкв; на дальнем плане – поленца дров, заплот, увешанный домоткаными ковриками, и залитые светом деревья. В этой работе представлен типичный для М.Д. Ковешниковой прием включения натюрморта в природу, в окружающую среду. Благодаря произведениям Майи Дмитриевны экспозиция коллекции приобрела мажорный одухотворенный светлый характер, так соответствующий образу составителя коллекции, священника Михаила Сергеевича Капранова. М.С. Капранов убежденно, с любовью нес ношу национальной православной культуры, широко распространяя ее свет среди современников.

Распространение получают семейные художественные коллекции. Так, в 2008 г. в барнаульской галерее Щетининых состоялась выставка такой коллекции под символическим названием «Сподвижники». Она была посвящена 80-летию со дня рождения алтайского живописца и скульптора Прокопия Алексеевича Щетинина (1928–2004). У названия выставки очень концеп-

туальный подзаголовок: «Прокопий Щетинин и его поколение». В экспозиции были представлены произведения из коллекции семьи Щетининых: скульптура, живопись, графика. Авторами работ являлись современники П.А. Щетинина. «Они жили в одной стране, в одном веке, воспитывались одной культурой – великой русской, участвовали в одной народной исторической трагедии – Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, реализовали себя творчески на одной алтайской земле» [3, с. 7]. Среди сверстников П.А. Щетинина есть широко известные имена: Н.П. Иванов, С.И. Чернов, Г.Ф. Борунов, а также талантливые и не менее заслуживающие внимания, но иного темперамента художники Н.И. Суриков, Г.К. Тарский, Д.А. Комаров, М.Ф. Жеребцов, В.И. Голдырев, П.С. Панарин, В.А. Зотеев, П.Г. Кортиков, Ф.А. Филонов [4]. Каждое имя значительно, весомо, масштабно. Творчество художников этого поколения проросло на земле Алтая, черпая истоки мастерства в традициях отечественной художественной школы [3, с. 6].

Многие произведения экспозиции были впервые показаны публике, что углубляло представление зрителей о художниках. Внимание привлекли рисунок Г.К. Тарского «Портрет рижанки» (1947), живописные этюды Н.П. Иванова «Катунская заводь» (начало 1980-х гг.), Г.Ф. Борунова «На Касмале» (1996), Ф.А. Филонова «Вешние воды» (1993). Для зрителя явились открытием картины Н.И. Сурикова «Последний луч» (1958), Л.Р. Цесюлевича «Город детства» (1971).

Хронологические рамки экспозиции – 1947–2003 гг. Выставка этой уникальной частной коллекции позволила оценить искусство Алтая XX в. с позиций современной художественной культуры и искусствоведческой науки.

Ярким и важным событием октября 2019 г. явилось открытие в галерее «Universum» Алтайского государственного университета выставки под названием «Свет искусства», посвящённой 80-летию доктора искусствоведения, профессору, члена Союза художников России, члена Российской Академии наук, основателя факультета искусств и дизайна Тамары Михайловны Степанской.

Имя Тамары Михайловны Степанской неразрывно и тесно связано как с историей основания факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета, так и с учреждением в 2000 г. самой галереи «Universum», на площадке которой открылась выставка «Свет искусства». Личность Тамары Михайловны поражает своей устремлённостью и желанием к открытию новых граней просвещения, науки и искусства. Именно поэтому осуществление мечты Тамары Михайловны связано с открытием первого на Алтае нового научного направления – искусствоведения, позволившего ей основать научную школу в области теории и истории искусства и архитектуры.

Тамара Михайловна явилась автором многочисленных монографий, научных трудов в области архитектуры и изобразительного искусства, учебных пособий, научных статей, публикаций. Ее имя как учёного-искусствоведа давно известно не только на Алтае, в регионах страны, а также за рубежом. Человеческие качества Тамары Михайловны – душевная щедрость и уважение к человеческой личности – позволили открыть многим поколениям учеников и последователей безграничные сферы духовной культуры, творческого поиска, стремление к совершенству и гармонии. Высочайшие способности талантливой, уникальной личности учёного, педагога, просветителя взрастили новые поколения искусствоведческой школы, продолжающие своё развитие и сотрудничество, прежде всего на факультете искусств и дизайна Алтайского государственного университета.

Экспозиция выставки «Свет искусства» представлена произведениями алтайских живописцев, расцвет творчества которых и формирование духовной и нравственной сущности изобразительного искусства приходится на 70–80-е гг. прошлого столетия. Этот исторический период связан с творческой биографией Тамары Михайловны Степанской. Обучение в Ленинградском институте им. И.Е. Репина создало благоприятную атмосферу в общении с академическим искусством и воздействием его на формирование мировоззренческих и просветительских взглядов знатока искусства, теоретика и историка в области изобразительного искусства и архитектуры, высокого профессионала, искусствоведа, учёного.

Выставочная экспозиция представлена произведениями из фондов галереи «Universum». Фонды галереи, состоящие из произведений алтайских художников XX в., были лично сформированы и переданы в галерею Тамарой Михайловной. Представлены следующие жанры живописи: тематическая картина, пейзаж, портрет. Тематическая картина занимает одно из ведущих мест в творчестве алтайских мастеров второй половины XX в. Интерес к жанру был традиционно сформирован и востребован в ранние периоды развития отечественного изобразительного искусства. К тематической картине можно отнести триптих Л.Р. Цесюлевича «Народ-богатырь» (центральная часть – «Бой» (х.м. 101,5*152, 1969 г.), правая часть – «Рассвет» (х.м. 94,5*61,5, 1969 г.), левая часть – «Душа», х.м. (94,5*61,5, 1969 г.). Представитель династии художников Анатолий Щетинин представил работы «Стрижка овец» (х.м. 86*150, 2007 г.), «Вечерний чай друзей. Монголия» (х.м. 100*120, 2017 г.).

Творчество алтайской художницы М.Д. Кавешниковой представляют работы «К обеду комбайнёров» (х.м. 96*128, 1974 г.), «На побывку» (х.м. 130*170, 1969 г.).

Жанр пейзажа, популярный и любимый алтайскими живописцами, широко представлен произведениями известных мастеров: Г.Ф. Борунова, М.Я. Будкева, Г.А. Бельшева, В.П. Марченко, А.А. Югаткина.

Замечательным и особенным данной выставочной экспозиции является портрет Тамары Михайловны Степанской (х.м. 65*50, 1999 г.), автором которого является алтайская художница Ирина Витальевна Леденева. Композиция портрета представляет лирический и эстетически-художественный образ сибирского искусствоведа, а также уникальной женщины – Тамары Михайловны Степанской, созидатель и тонко чувствующий, способный воплотить идеи и мечты в реальном мире. Воплощённый художественный образ воздействует на зрителя светлой лучезарностью и душевной теплотой. Написанный в холодных тонах портрет гармонично воплощает высокое интеллектуальное творческое начало и характерные черты уникальной женщины.

На портрете присутствуют авторские строки художницы, подчёркивающие и раскрывающие смысл произведения: «Искусство, храм и любовь», которые соответствуют гармоничному светлому образу Тамары Михайловны. Портрет является неотъемлемой частью выставочной экспозиции.

Выставочная экспозиция была организована и проведена при совместном участии факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета и Алтайской краевой организации Союза художников России.

Выставки частных художественных коллекций, которые проходили и, надеемся, будут проходить не только в Барнауле, формируют историческую память и художественно-эстетическую среду в Алтайском крае.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Русская идея : сборник статей. М., 1997.
2. Степанская Т.М. Свет добрых дел (о коллекции М.С. Капанова) : буклет. Барнаул, 2008.
3. Степанская Т.М. Сподвижники : альбом. Барнаул, 2009.
4. Художники Алтайского края : биобиблиографический словарь : в 2 т. / научн. ред. Т.М. Степанская. Барнаул, 2005.

BIBLIOGRAPHY

1. Russian idea: Collection of articles. M., 1997.
2. Stepankaya T.M. The Light of Good Deeds (on the collection of M.S. Kapranov): Booklet. Barnaul 2008.
3. Stepankaya T.M. Companions: Album. Barnaul, 2009.
4. Artists of the Altai Territory: Bibliographic Dictionary / Sci. ed. T.M. Stepankaya. Barnaul, 2005.

УДК 7:004+378

*Л.Н. Турлюн, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ВИРТУАЛЬНЫЕ ГАЛЕРЕИ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА В СФЕРЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

В статье рассматриваются виртуальные галереи как новый способ репрезентации культурного наследия. Дается обзор виртуальных галерей, созданных в музеях и галереях России. Автор приходит к выводу, что виртуальные галереи необходимы в образовательной среде для изучения культурного наследия.

Ключевые слова: художественная культура, виртуальные галереи, цифровой век, технологические достижения.

L.N. Turlyun, Ph.D., Associate Professor (Altai State University, Barnaul)

VIRTUAL GALLERY AS AN EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN THE FIELD OF HUMANITARIAN KNOWLEDGE

The article considers virtual galleries as a new way of representing cultural heritage. An overview of virtual galleries created in museums and galleries in Russia is given. The author comes to the conclusion that virtual galleries are necessary in the educational environment for the study of cultural heritage.

Key words: art culture, virtual galleries, digital age, technological achievements.

Развитие художественной культуры современной эпохи отмечается глубокими трансформациями, связанными с процессами информатизации и технологизации всех сфер общественной жизни. Технологические достижения в области обработки, передачи, хранения и использования информации послужили основой для увеличения интенсивности

информационного обмена до невиданного ранее в истории уровня. Техничко-технологические составляющие процесса информатизации общества включают в себя электронизацию, медиатизацию, компьютеризацию и интернетализацию [1]. Особую роль в становлении информационного общества играет развитие и усовершенствование средств массовой коммуникации, обеспечивающих информационный обмен – от радио и телевидения к глобальной сети Интернет. Весьма важным процессом в жизни современного общества является вступление человечества в цифровой век, когда основные средства производства приобретают цифровой характер. Информатизация общества охватывает не только технико-технологическую и социальную сферы, но и культуру.

Процесс становления новой модели общества, основанной на информации, сопровождается изменением содержания и функций современной культуры, что позволяет рассматривать информатизацию как культурный феномен. Человечество вступило в новую фазу перехода от одного типа культуры к другому, природа которого в огромной степени определяется научно-техническим развитием. «Впервые человеческая культура и человеческие ценности формируются электронными средствами информации», – пишет Л. Туроу [2]. Отражая и выражая сложные процессы, происходящие в обществе в связи с информатизацией ее различных сфер, современная культура вместе с тем является преемницей величайших достижений прошлых эпох. Сочетание культурных традиций и культурных инноваций определяет весьма сложную картину содержания, структуры и функционирования культуры информационной эпохи.

Для традиционной художественной культуры технологическое оснащение, прежде всего процесса её потребления, является важным фактором, поддерживающим её функционирование в новых социокультурных условиях.

Наиболее существенные трансформации в сфере традиционной культуры связаны с внедрением цифровых технологий, которые предоставили ей новые, более эффективные способы сохранения и трансляции художественных ценностей.

Почти полное слияние традиционного искусства и компьютерных технологий происходит при создании компьютерных трёхмерных пространственных реконструкций, снабжённых гипертекстовыми и гипермультимедийными структурами и представленными в интернете. Такие виртуальные реконструкции могут быть осуществлены исключительно на основе средств компьютерной графики, но при этом репрезентировать памятники архитектурного или художественного наследия, воссоздавать облик утраченных произведений, представлять предмет традиционного искус-

ства в его реальной обстановке, например, в музейном интерьере. Возможность управлять виртуальным объектом позволяет получить наглядное и достаточно целостное представление о произведении.

В деятельности отечественных музеев практика создания электронных экспозиций, сопряжённая со значительными финансовыми затратами, ещё не получила достаточного развития, однако такими крупнейшими художественными музеями, как ГМИИ им. Пушкина, Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж, Русский музей, уже накоплен определённый опыт в этой области. На первых порах для посетителей создавались локальные справочные и информационные компьютерные системы, которые размещались в информационной зоне или в залах музея. Обращаясь к таким системам, посетитель мог изучить план расположения залов музея, познакомиться с шедеврами коллекции.

Эрмитаж одним из первых обратился к новейшим технологиям в организации крупных выставок. Его первые масштабные выставочные проекты с компьютерным сопровождением относятся к 1997 г., когда был проведён ряд выставок одной картины, в частности, «Благовещения» Яна ван Эйка и отреставрированной «Данаи» Рембрандта, с использованием средств мультимедиа. Выставки были оснащены информационными киосками и проекционными экранами, на которых демонстрировались мультимедийные фильмы соответствующей тематики. Художественное решение фильмов, основанное на компьютерной графике и анимационных эффектах, было призвано не просто предоставить зрителю упорядоченный набор информации, но и настроить посетителей на определенное эмоциональное восприятие картины.

Необходимо отметить, что не только традиционное искусство пользуется сетевыми технологиями для своей репрезентации и популяризации, но и сетевая культура, хотя она и имеет иные художественно-эстетические измерения, привлекает выразительные средства классических искусств для «декорирования» своего пространства. «Традиционное искусство – отмечает Н.А. Жирова, – задаёт общую тональность для некоторых разделов Рунета, посвящённых отдельным видам искусства, в том числе и живописи, но оно присутствует и буквально на каждом сайте, везде, где существует потребность в художественном оформлении (своего рода «сценографии») и креативном представительстве портала» [3]. Таким образом, посредством интернет-технологий традиционная изобразительная культура способна продолжать своё влияние не только в художественно-эстетической жизни современного общества, но и в художественном образовании. Интернет-технологии и компьютерная графика способствовала созданию и развитию виртуальных галерей и музеев.

Такая форма презентации художественного наследия, как виртуальные музеи и выставки, приобретает всё большее распространение, поскольку позволяет систематизировать распределенные по различным музейным собраниям материалы и создать целостное и многоаспектное представление о том или ином художественном явлении [4]. Более того, интернет-пространство может служить своеобразной экспериментальной площадкой, где музейные работники получают неограниченную свободу художественного конструирования в целях использования полученного «виртуального» опыта в реальной экспозиционно-выставочной деятельности. Подобного рода проекты могут осуществляться не только музейными учреждениями, но и другими организациями, в том числе учебными заведениями. Художественное образование немислимо без изучения культурного наследия, а именно изобразительного искусства. Не у каждого студента, а тем более студентов из стран Азии, есть возможность посетить Третьяковскую галерею или Эрмитаж. Также использовать виртуальные галереи и музеи можно и в дистанционном образовании. Дистанционное обучение – это способ обучения, когда осуществление учебного процесса реализуется на месте проживания обучающегося с использованием компьютера. Во многих высших учебных заведениях есть галереи и музеи.

Электронная презентация музейных коллекций средствами мультимедиа и интернет-технологий позволяет решить целый комплекс задач в образовательном процессе и популяризации культурного наследия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Дриккер А.С. Музей в современном мире // Вопросы музеологии. 2011. №1(3).
2. Дриккер А.С. Информационно-коммуникационные технологии и музеи: третья ступень // Информационные технологии в музее. Вып. 2: Материалы круглого стола к 25-летию Отдела музейной информатики Государственного Эрмитажа. СПб., 2006.
3. Ноль Л.Я. Компьютерные технологии в музее. М., 1999. 114 с.
4. Турлюн Л.Н., Степанская А.Г. Виртуальный музей как способ репрезентации культурного наследия // Искусство и образование. 2019. №3 (119).

BIBLIOGRAPHY

1. Drikker A.S. Museum in the modern world // Questions of museology. 2011. №1 (3).
2. Drikker A.S. Information and communication technologies and the museum: the third stage // Information technologies in the museum. Issue 2. Materi-

als of the Round Table on the 25th anniversary of the Museum Informatics Department of the State Hermitage Museum. St. Petersburg, 2006.

3. Nol L.Ya. Computer technology in the museum. M., 1999. 114 s.

4. Turlyun L.N. Stepankaya A.G. Virtual museum as a way of representing cultural heritage // Art and Education. 2019. No. 3 (119).

УДК 72 (571.150)

*А.В. Хорошилова, магистрант факультета искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Научный руководитель – Г.Д. Булгаева,
доцент, кандидат искусствоведения
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ РУССКО-ВИЗАНТИЙСКОГО СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Вопрос трансформации господствующего стиля в условиях исторической среды определенного региона не теряет своей актуальности. В статье представлен обзор научных трудов авторов, рассматривающих исследуемую тематику, указана степень изученности проблемы русско-византийского стиля в научной литературе.

Ключевые слова: русско-византийский стиль, архитектурное наследие, научная публикация, исследователь.

*A.V. Khoroshilova, graduate student of the faculty of art and design
(Altai State University, Barnaul)
Academic Supervisor – G.D. Bulgaeva, Associate Professor, Candidate
of Art Criticism (Altai State University, Barnaul)*

THE QUESTION OF TRANSFORMATION OF THE DOMINANT STYLE IN THE HISTORICAL ENVIRONMENT OF A CERTAIN REGION DOES NOT LOSE ITS RELEVANCE

The article presents a review of the scientific works of the authors considering the studied subject, the degree of study of the problem of Russian-Byzantine style in the scientific literature.

Keywords: Russian-Byzantine style, architectural heritage, scientific publication, researcher.

Начиная со второй половины XX в. ученые – археологи, краеведы, искусствоведы и общественные деятели поднимают вопрос о сохранении оставшихся культовых сооружений. Уделяется внимание изучению вопроса о признании храмов памятниками зодчества и постановке их на учет для сохранности [1, с. 43]. Памятники церковного искусства навсегда запечатлевают в себе культурные традиции. Особенно актуально исследование таких объектов для провинции, где историческая традиция в изучении культурного наследия, связанного с религиозной жизнью, не всегда была последовательной [2 с. 103]. Изучая архитектурное наследие Алтая середины XIX в., прежде всего следует обратиться к терминологии и освещению вопроса ведущих стилей этого периода.

Проблеме стилиобразования в русском искусстве посвящено множество монографий фундаментального характера. В первую очередь отметим энциклопедические издания, посвященные этимологии терминов и понятий, используемых в исследовании. Среди них выделим работы В.Г. Власова «Новый энциклопедический словарь» и словарь «Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура», а также «Малую архитектурную энциклопедию» Н.И. Баторевич Т.Д. Кожицовой. Современный взгляд на стиль в архитектуре изложен в энциклопедии «Архитектура и градостроительство» под редакцией А. В. Иконникова.

Если говорить о трудах, в которых рассматриваются фундаментальные вопросы истории архитектуры и градостроительства, прежде всего следует упомянуть исследования П.А. Рапопорта, Е.И. Кириченко, Е.А. Борисовой, Д.В. Сарабьянова, А.В. Иконникова, В.Г. Лисовского, В.И. Плявского, А.А. Тица, В.А. Жемчуговой. В работах этих ученых были выявлены особенности разных архитектурных стилей и направлений в России начиная с X по XX в., проанализированы различные известные архитектурные памятники. Общим для этих исследований является то, что в качестве материала для анализа используется в основном архитектура Москвы, Подмосковья, Санкт-Петербурга. П.А. Рапопорт предпринял комплексный анализ памятников каменного зодчества древнерусского государства на основе археологических исследований. В монографии Е.И. Кириченко «Русская архитектура 1830–1910-х годов» рассматривается эволюция стилей русской архитектуры второй трети XIX – начала XX в. Автор выделяет основные стилиобразующие принципы эклектики, рассматривает это направление в рамках культурной среды своего времени. Также он рассматривает основные направления эклектики – псевдоготика, различные варианты русского стиля, кирпичный стиль и др. В трудах В.Г. Лисовского систематически излагается история «национально-романтического» направления в русской архитектуре, сторонники которой стремились создать современный «национальный стиль», продолжить традиции Древней Руси. Книга Е. А. Борисовой «Русская архитектура второй половины XIX в.» посвящена характеристике таких понятий, как «историзм» и «эклектика», которые могут рассматриваться, по мнению автора, как синонимы. Каноничность церковной архитектуры исследовали: И.Л. Бусева-Давыдова, Г.К. Вагнер, М.Ю. Кеслер, А.С. Щенков. Проблема эклектики в провинции рассмотрена в монографии Д.П. Шульгиной «Региональные особенности архитектуры эклектики в российской провинции», в одной из глав которой анализируется культовое зодчество.

Рассмотрим искусствоведческие, культурологические, исторические работы, направленные на исследование художественной культуры и храмовой архитектуры Западной Сибири и Алтая. Православное храмовое зодчество Алтая стало предметом научного интереса еще в начале XX в. Составители многочисленных епархиальных справочных книг собрали огромный материал по истории строительства церквей, деятельности священнослужителей, но почти не затронули архитектурно-художественный аспект темы. Культовое зодчество Алтая в годы советской власти рассматривалось в контексте гражданской архитектуры. Так, начиная, с 1930-х гг. исследователь архитектуры А.Д. Крячков в работах о гражданской и промышленной архитектуре упоминает о церковных постройках на Бар-

наульском заводе. Отметим труды С.В. Бахрушина, Т.С. Проскуряковой, С.Н. Баландина, которые внесли существенный вклад в изучение культовой архитектуры Сибирского региона.

Отдельной строкой стоят научные труды доктора искусствоведения, профессора Т.М. Степанской: аннотированный каталог «Памятники градостроительства и архитектуры Алтайского края» (1991), монографии «Памятники градостроительства и архитектуры Алтая XVIII – нач. XX вв.» (1995); «Архитектура Алтая XVIII– XX вв.» (2006) [2–4].

В статьях еще в конце 1980-х гг. Т.М. Степанская впервые, характеризуя культовые постройки Алтая, определяет их как памятники архитектуры, тем самым подчеркивая их особую ценность и необходимость сохранения и реставрации. Исследователь впервые ввела в научный оборот обширный иконографический материал по сельским храмам: были опубликованы планы, архивные фотографии церквей в селах Ракиты, Белое, Тюменцево, Чарышское, Коробейниково, в Камене-на-Оби [5, с. 31].

На основе архивных документов Я.Е. Кривоносовым написана книга «Православные храмы Барнаула» [6]. В ней изложена история строительства и судьба многих барнаульских церквей начиная с XVIII в., а также представлен материал о современном культовом строительстве. Православные храмы изучали Г.Д. Няшин, В.И. Кочедамов, А.Д. Сергеев, А.Ю. Майничева и др. В монографии М.Р. Маняхиной рассмотрены преимущественно храмы крупных приходских центров Алтая. Объектам инфраструктуры, истории Алтайской духовной миссии и ее строительной деятельности посвящены монографии и научные статьи Ю.А. Крейдун [7, с. 112]. История городских храмов рассматривалась в работах Т.В. Скворцовой, Л.И. Ермаковой, М.С. Добрыниной.

Таким образом, за последние десятилетия было опубликовано большое количество научных трудов, освящающих тему храмового зодчества на Алтае. Однако вопрос трансформации русско-византийского стиля в памятниках архитектуры нашего региона изучен недостаточно, что подтверждает актуальность представленной темы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гречнева Н.В. Современные православные храмы города Новоалтайска // Мир науки, культуры, образования. 2012. №3[34]. С. 235–238.
2. Степанская Т.М. Памятники градостроительства и архитектуры Алтайского края: каталог / Алт. краев. краевед. ассоц. Барнаул, 1990. 62 с.
3. Степанская Т.М. Архитектура Алтая XVIII – начала XX вв. Барнаул, 1995. 181 с.

4. Степанская Т.М. Архитектура городов-заводов Сибири XVIII – первой половины XIX столетия. Барнаул, 2004. 159 с.

5. Степанская Т.М. Культовое зодчество Алтая (XVIII — начало XX в.) : учебное пособие. Барнаул, 2013. 48 с.

6. Кривоносов Я.Е., Скворцова Т.В. Православные храмы Барнаула (1751–2001 гг.). Барнаул, 2001.

7. Крейдун Ю.А. Монастыри Алтая // История Алтайского края / ред. кол. Т. К. Щеглова, А. В. Контев. Барнаул, 2005. С. 108–154.

BIBLIOGRAPHY

1. Grechneva N.V. Modern Orthodox churches of the city of Novosibirsk // World of science, culture, education. 2012. No3 [34]. P. 235–238.
2. Stepankaya T.M. Monuments of urban planning and architecture of the Altai Territory: catalog / Alt. edges. local historian. assoc. Barnaul, 1990. 62 s.
3. Stepankaya T.M. The architecture of Altai XVIII – early XX centuries. Barnaul, 1995. 181 s.:
4. Stepankaya T.M. The architecture of the factory towns of Siberia XVIII - the first half of the XIX century. Barnaul, 2004. 159 p.
5. Stepankaya T.M. The cult architecture of Altai (XVIII – beginning of XX century.): Textbook. Barnaul, 2013. 48 p.
6. Krivonosov Ya.E., Skvortsova T.V. Orthodox churches of Barnaul (1751–2001). Barnaul, 2001.
7. Kreidun Yu.A. Monasteries of Altai // History of the Altai Territory / ed. count T.K. Shcheglova, A.V. Kontev. Barnaul, 2005. P. 108–154.

УДК 792:8 (571.17)

*И.П. Иванова, магистрант факультета искусств и дизайна**(Алтайский государственный университет, Барнаул)**И.В. Черняева, кандидат искусствоведения, доцент,**заведующий кафедрой истории искусства, костюма и текстиля**(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ВИЗУАЛЬНЫЙ РЯД НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРОВ КЕМЕРОВА

В статье рассматривается становление сценографического искусства в России. Анализируются особенности совместной работы сценографа с режиссером спектакля. На протяжении двух веков формируется «Театр художника» как особый вид сценического творчества, нашедший своё отражение в спектаклях театров Кемерово.

Ключевые слова: сценография, спектакли театров Кемерово, театр художника, искусство, визуальный ряд, сценический текст, художественный образ, режиссер.

I.P. Ivanova, graduate student of the faculty of art and design (Altai State University, Barnaul)

I.V. Chernyaeva, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of the History of Art, Costume and Textile (Altai State University, Barnaul)

TRANSFORMATION OF STAGE TEXT INTO VISUAL SERIES ON THE EXAMPLE OF KEMEROVO PERFORMANCES

The article deals with the formation of scenographic art in Russia. The features of the joint work of the scenographer with the Director of the play are analyzed. For two centuries, the “theater of the artist” as a special kind of scenic creativity, reflected in the performances of Kemerovo, has been formed.

Keywords: scenography, Kemerovo performances, artist's theatre, art, visual series, stage text, artistic image, Director.

Сценографическое искусство на протяжении столетий вызывает интерес практиков и теоретиков театра. Развитие данного вида искусства зависит от множества факторов. Формирование режиссерского театра содействовало толчку к модификации визуального ряда спектаклей. Сценография представляет собой поиск новых выразительных средств, создающих особую природу существования актера на сценической площадке. Связь театрального художника больше всего проявляется в тандеме с режиссером, определяющим главную идею спектакля.

В театральном искусстве особое внимание существованию актера на сцене уделял театральный режиссер К.С. Станиславский. В своей книге «Работа актера над собой» он описывает созданную им методологию достижения органического существования актера в заявленном им образе. Важным критерием для него являлась пробуждение собственного потенциала, жизненного опыта, природы человека в заданных предлагаемых обстоятельствах, которые рождали новую логику поведения уже не артиста, а героя. Это означало, что актеру удалось проникнуть в характер персонажа, ощутить внутренний мир героя. Смысл метода Станиславского заключался в полном преображении актера в новый образ, героя, действующего и мыслящего иначе самого исполнителя.

К.С. Станиславский один из первых заговорил о спектакле как о целостном художественном произведении: образ актера, сценография, музыкальное оформление и иное подчинены общей идее, смыслу. Центральное место отводилось актеру, а театральная живопись (сценография), музыка и прочее являются на сцене искусствами прикладными. Однако, считая сценографическое искусство вспомогательным компонентом, Константин Сергеевич придавал ему особое значение. Он считал, что сценография есть опора для творчества артиста, и с ее помощью добивался нужного ему сценического существования актера в предлагаемых обстоятельствах.

Сценографическое искусство долгое время находилось в некоем исследовательском вакууме. Одним из первых точное определение сценографии предоставил российский искусствовед, историк театра В.И. Берёзкин. Он определял сценографию как «...вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве» [1, с. 17]. Развитие сценографического искусства зависит от множества факторов. Главный критерий – творческий союз художника

и режиссера, определяющего главную идею постановки. Именно режиссер дает толчок художнику для создания новых выразительных средств. Условный мир, создаваемый на сценической площадке сценографом, есть метафора, заложенная режиссером в постановку. Сценография должна включать в себя не только приемы двух художников, но и видение зрителя. Так как именно он определяет сегодняшнюю картину мира.

Основа сценического воплощения представляет собой художественный образ спектакля. Он материализуется не только составляющими сценографического искусства, но и формами связей, объединяющими и выстраивающими элементы в определенные отношения. Отечественный философ и литературовед А.В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заключению, что любое «...художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [2, с. 161]. При интерпретации художественного текста в визуальную составляющую необходимо одно условие – объединение всех предполагаемых элементов произведения. Сначала появляется идея, замысел спектакля, затем происходит отбор выразительных средств, способных наиболее точно и адекватно реализовать идею автора. После происходит воплощение, материализация замысла. Режиссер интерпретирует сценический текст при помощи актеров, а сценограф – посредством материализации основного текста (текста режиссера).

В сценографии художник использует следующие выразительные средства: природный материал, предметы и фактуры быта или производства, элементы, рождающиеся в результате творческой взаимосвязи художника и режиссера (маски, свет, костюмы, сценическое пространство и пр.).

Современная сценография не просто заполняет сцену громоздкими реалистичными декорациями, обозначая место действия, она стремится создать среду заданной ситуации, определить образ спектакля и выявить режиссерскую концепцию. Сценография сегодня – это минимализм декораций, обретение нового языка и функций сценографии. Это связано не только с развитием театрального искусства и его визуальной эстетики, но и с проблемой трансформации текста в сценическое воплощение.

Эта тема достаточно актуальна, потому что сценография, наравне с актерской и режиссерской деятельностью, стала способом визуализации драматургического текста в пространстве и времени спектакля. Определение особенностей трансформации сценического текста в визуальный ряд стало целью данного исследования. Объектом исследования явилось теа-

тральное искусство России XX–XXI вв.; предмет исследования – сценографическое искусство театров Кемерова.

В диссертации А.Е. Зубова «Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945–1990 годов» под понятием «театральный художник» принято понимать художника, «создающего средствами изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры), в соответствии с замыслом и постановочным планом режиссера, зрительный образ спектакля» [3].

В.И. Берёзкин рассматривает творчество театральных художников функционально: не по объектам и предметам сценического ряда, а то, как это взаимодействует с другими компонентами и прежде всего с актерами.

До некоторых пор считалось, что любой профессиональный художник, будь то живописец-станковист или график, способен умело расставить акценты в спектакле и выстроить его сценографический рисунок. Об этом можно говорить, если задачи художника сводятся к оформлению готового спектакля, и в этот образ необходимо внести некоторые штрихи таких видов искусств, как живопись, графика и пр. Однако современный театр выдвигает особые требования к театральному художнику. Становление современного театрального художника, его роль в создании спектакля можно проследить в истории театра от самых истоков. Утверждение профессии театрального художника происходило наряду с другими профессиями (режиссер, актер и прочее). Это было связано с осознанием необходимости данного искусства. Особенно заметно это в режиссерской деятельности, которая связана с постановкой проблемы художественной целостности спектакля, требующей конкретизации визуального компонента спектакля.

«Театр художника» как особый вид сценического творчества – явление индивидуальное. Его возникновению способствует тандем художника и режиссера. В отличие от драматического театра, он существует только до тех пор, пока художник продолжает творить, и прекращает свое существование вместе с завершением сценической деятельности мастера. Новый «Театр художника» может появиться, если потребность заняться данным видом сценического искусства возникнет у художника, имеющего свой неповторимый (универсальный) язык.

«Театр художника» – индивидуальный творческий путь мастера. Важно сказать, что данная тенденция не обязательно приводила к созданию театра художника. Какой бы высокой степени ни достигала сценография в автономной значимости художника и какими бы ни казались яркими и непосредственными акции, перформансы и прочее, на практике большинство сценографов и режиссеров не стремятся выйти за пределы своих возможностей. Собственно, в таких случаях ни о каком театре художника

нет смысла говорить. Представителями «Театра художника» становились только те сценографы, которые ощутили в себе потребность высказаться «здесь и сейчас» о происходящей действительности, вынести проблему на сценическую площадку. Для сценографов переход к «театру художника» случался, когда визуальный ряд спектакля включал не только сценографические элементы, но и актеров, при этом мизансцена сценического действия становилась фигуративной.

Перспективу дальнейшего развития «Театра художника» сложно предугадать, как и его всевозможные формы выражения, высказывания, стилистические особенности. Можно смело утверждать – «Театр художника» как особый вид сценического творчества уже не может исчезнуть, потому что его влияние на визуальную составляющую и взаимодействие с режиссером и актерами в сценических постановках проявляется все сильнее и значимее. «Театр художника» есть трансформация сценического теста в визуальный ряд.

В Кемеровской области сценографическая школа начинает существование с деятельности педагога Марка Ривина, который является основателем в 1974 г. первой театрально-декорационной мастерской в Кемеровском художественном училище. Его деятельность оказала огромное влияние на становление ни одного поколения театральных художников.

В статье Е.О. Щербаковой о сценографической школе М.Т. Ривина говорится: «Он всегда требовал создания образа, а не правдоподобия... уделял очень серьезное внимание макету как возможности уходить от плоскости, от бумаги, работать в реальном объемном пространстве с формой, с материалом, с фактурой...» [4, с. 87]. Особенность его обучения, как вспоминают ученики, в том, что он старался вложить в каждого понятие об образно-пластическом решении спектакля, знаковости явлений и предметов. Один из его учеников, Н. Вагин, активно пользовался ранее полученными знаниями. Это позволяет нам говорить о «Театре художника».

Мы проанализировали работу художника С.В. Нестеровой, получившей столичное образование, работающей в Театре для детей и молодежи Кемерова. Для изучения были выбраны спектакли под названием «Что случилось с крокодилом» и «Я боюсь любви» этого театра.

В спектакле «Что случилось с крокодилом» актеры воссоздают на возвышенном пандусе, наполненном песком, имитированным из листов бумаги, целую историю. Листы бумаги на сцене изображают различных животных: это верблюды, движущиеся караваном, жирафы, слоны, птицы и проч. Необходимо заметить, что действие в пьесе длится продолжительное время, за которое крокодил успевает высидеть яйцо, а в спектакле это случается намного быстрее благодаря постоянной смене героев, которая

позволяет удержать внимание детей. Тесная связь режиссера и художника позволила воссоздать привычную среду обитания главного героя – Африку, где таится множество опасностей, встретившихся на пути у крокодила и высиженного им птенца.

В спектакле нет определенных реплик, а только звуки, произносимые актерами. И перед художником была поставлена непростая задача – воссоздать не только место действия, но и определить актеров как действующий визуальный рисунок в спектакле.

В спектакле «Я боюсь любви» довольно интересное сценографическое решение. Все построено на метафорах. Зритель с самого начала видит разбросанные яблоки в серебряных тонах, некоторые из них свисают с проволоки. Своеобразно решено пространство сцены, на которой мы видим три огромных качели, они представляют собой некую лестницу, которая символизирует карьерную лестницу главной героини. Потолок представляет собой большой прямоугольный белый стенд, в котором не достает некоторых прямоугольников, здесь можно говорить о внутренней дисгармонии героини, которая долго не может решиться на выбор: карьера или любовь. Все предметы окрашены в серебряный цвет. Так, например, в кафе одна пара выясняет отношения, и в то же время каждый из них держит пустую серебряную посуду, что говорит о неискренности чувств. Многие сцены решены подобным приемом, показывая, что мало осталось настоящих/истинных чувств друг к другу. Ближе к финалу есть сцена, где главная героиня разговаривает с Кулаковым, бывшим своим одноклассником, о настоящей дружбе и любви. Он в это время чистит «серебряное» яблоко, подобное тем, что разбросаны по всей сцене, он его тем самым «оголяет» себя, и говорит ей то, что есть на самом деле у него на душе. Он перед ней оголяет свою душу/чувства. Выбранные тона, элемент декора (яблоко – символ искушения) все способствовало приданию спектаклю иных красок. В спектакле нет привычных нам повседневных сценографических решений, все построено на метафоре и ведет к главной цели – сверхзадаче. Тесный тандем художника и режиссера способствовал нахождению иных визуальных рисунков, что также помогло актерам наиболее точно передать внутренний мир своих персонажей.

Анализ спектаклей помог выявить особенности художественной выразительности визуального ряда С.В. Нестеровой. Он зависит от творческих взглядов, возраста, профессиональных навыков, степени и особенности мастерства постановщика, а также от предлагаемых обстоятельств сегодняшнего дня. Тандем режиссера И.Н. Латынниковой и С.В. Нестеровой – идеальный союз для создания целостного спектакля. При создании визуального ряда должен быть целенаправленный отбор событий и произо-

шедших обстоятельств для построения верного «скелета» спектакля. Нестерова очень тонко улавливает задумку/проекцию режиссера. Сценографические решения С.В. Нестеровой многогранны. Данный художник находится в постоянном поиске визуального ряда, но можно заметить одну важную особенность – нахождение главного символа произведения, на котором основывается целостная визуальная композиция. Отсутствие масштабных декораций, как в спектакле «Что случилось с крокодилом», дает актеру возможность для импровизации, он не находится в жестких визуальных рамках, определяющих точное место действия. Сценография С.В. Нестеровой – это оформление, основанное на символах и метафоре. Постоянный поиск новых средств выразительности, присущий данному художнику. Все это позволяет говорить о ней в контексте «Театра художника».

Рассматривая сценографическую деятельность художника Театра для детей и молодежи г. Кемерово С.В. Нестеровой, можно утверждать, что сценографическое искусство в городе не стоит на месте. Происходит постоянный поиск нового художественного опыта, новых выразительных форм, пространство сцены представляет образно-пластическое решение общей задумки режиссера и художника. Сценография имеет четко выстроенную структуру. В спектаклях действующими лицами становятся не только актеры, но и визуальные атрибуты, что позволяет при помощи импровизации каждый раз находить новые краски в спектакле.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра : в 2 кн. Книга первая: от истоков до начала XX века. Книга вторая: первая половина XX века. М., 1997. 544 с.
2. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. СПб., 2000. 447 с.
3. Зубов А.Е. Соединение двух загадок. Художники новосибирских театров. Очерк творчества. Новосибирск, 2008. 104 с.
4. Щербак Е.О. Сценографическая школа М.Т. Ривина в творчестве современных театральных художников Сибири // Культура и искусство: поиски и открытия. 2013. С. 86–92.

BIBLIOGRAPHY

1. Berezkin V. I. the art of scenography of the world theater [Text] in two books. Book one: from the origins to the early twentieth century. Book two: the first half of the twentieth century. M., 1997. 544 с.
2. Gulyga A.V. Aesthetics in the light of axiology. SPb., 2000. 447 p.
3. Teeth A. E. the Union of two mysteries. The artists of the Novosibirsk theatres. Essay creativity. Novosibirsk, 2008. 104 s.

4. Shcherbakova E.O. M.T. Rivin's Scenographic school in the works of contemporary theatre artists of Siberia // Culture and art: searches and discoveries. 2013. Pp. 86–92.

РАЗДЕЛ III ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

УДК 726.1 (574)

Е.Ю. Личман, доктор философии (PhD), ассоциированный профессор, профессор кафедры музыкального образования РГП на ПХВ (Павлодарский государственный педагогический университет, Павлодар, Казахстан)

М.Ю. Бойко, магистр искусствоведения, педагог отделения фортепиано (Детская музыкальная школа, Павлодар, Казахстан)

АРХИТЕКТУРА КАТОЛИЧЕСКИХ ХРАМОВ КАЗАХСТАНА

Рассматриваются предпосылки проникновения католицизма на территорию Казахстана. Освещается краткая история строительства католических храмов в Казахстане с конца XIX в. и по настоящее время. Выявляются стилистические особенности католических храмов, показана концепция проектирования католической церкви на основе традиций романских оборонительных сооружений, проводится характеристика декоративного оформления, непосредственно связанная с каноническими требованиями католицизма. Дается краткая характеристика многообразия форм католических храмов: романской эпохи; эпохи готики; эпохи Возрождения, барокко, неоклассицизма, модерна и современных стилей, оставивших след на архитектуре католических сооружений Казахстана.

Ключевые слова: история строительства католических сооружений Казахстана, архитектурные традиции католических храмов, каноны религиозной культуры католиков, композиция и планировка католических церквей.

E.Yu. Lichman, Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Professor of the Department of Music Education, Republican State Pedagogical University at the Polytechnic University (Pavlodar State Pedagogical University, Republic of Kazakhstan, Pavlodar)
M.Yu. Boyko, Master of Arts, teacher of the piano department (Children's Music School, Pavlodar, Kazakhstan)

ARCHITECTURE OF CATHOLIC TEMPLES OF KAZAKHSTAN

The article discusses the prerequisites for the penetration of Catholicism in Kazakhstan. A brief history of the construction of Catholic churches in Kazakhstan from the end of the XIX century to the present time is covered. The stylistic features of Catholic churches are identified, the concept of designing the Catholic Church based on the traditions of Romanesque fortifications is shown, and a characteristic of decorative design directly related to the canonical requirements of Catholicism is carried out. A brief description of the diversity of forms of Catholic churches is given: the Romanesque era; the era of the Gothic; the Renaissance, Baroque, Neoclassicism, Modern and modern styles, which left their mark on the architecture of the Catholic buildings of Kazakhstan.

Keywords: the history of the construction of Catholic structures in Kazakhstan, the architectural traditions of Catholic churches, the canons of the religious culture of Catholics, the composition and layout of Catholic churches.

Памятники духовной архитектуры, являясь материальным воплощением духовной жизни народов, отражают мировоззрение эпохи и систему приоритетных ценностей. Архитектура тесно связана с жизнью общества, его историей, взглядами и идеологией. В связи с активизацией движения за национальное возрождение культурного наследия Казахстана с 1990-х гг. особое внимание уделяется религиозной архитектуре. В настоящее время создаются благоприятные условия для восстановления и реконструкции разрушенных культовых сооружений, ведется проектирование и строительство новых храмов в Казахстане.

История католической веры и католической церкви в Казахстане изучалась исследователем Л.А. Бургарт. В работах З.В. Поповой, К.И. Самойлова частично затрагиваются вопросы культового зодчества Казахстана.

Автор многочисленных книг и монографий по теме средневековой археологии Казахстана и Центральной Азии К.М. Байпаков расширил и обогатил источниковую базу древней истории Казахстана. Доктор архитектуры, профессор Б.А. Глаудинов впервые в казахстанской науке осуществил периодизацию развития архитектуры Казахстана, выявив специфические признаки, характеризующие каждый период.

Цель исследования – на основе теоретического изучения архитектурных особенностей возведения древних католических сооружений выявить преемственность традициям католической архитектуры при строительстве современных католических храмов Казахстана.

Католические храмы в Казахстане начали строить в конце XIX в. Одним из первых был построен католический храм в Кустанае, филиал Омского прихода. В начале XX в. священники Костанайской волости служили также в Акмолинской и Семипалатинской областях, где существовали общины польских и немецких переселенцев-католиков. В 1905 г. декретом о веротерпимости, провозглашенным Николаем II, католическая церковь была частично уравнена в правах с православной. В 1917 г. в Кустанае было построено значительное количество молитвенных домов, а в Южном Казахстане были открыты деревянные и каменные часовни. «К 1917 году Кустанайский приход насчитывал 6 тысяч католиков, 8 молитвенных домов. Около 5 тысяч католиков польского, немецкого и литовского происхождения проживали в Петропавловском и Кокчетавском уездах. В Петропавловском уезде была построена церковь Святого Сердца Иисуса, часовня находилась в селах Стеселовка и Келлеровка. Эти церковные структуры входили в состав Омского благочиния. В 1905–1923 гг. в г. Верном (ныне Алматы. – Е.Л.) действовала католическая часовня, приписанная к деканату в Ташкенте» [2, с. 667–668].

В связи с революцией 1917 г. католическая церковь, как и другие религии, подверглась жестоким гонениям. В 1930-х и 1950-х гг. Казахстан стал местом массовых изгнаний и депортаций немцев, поляков, литовцев, украинцев, что привело к появлению значительных католических поселений. До 70-х гг. XX в. католики Казахстана не имели возможности свободно исповедовать религию. Их уделом была так называемая катакомбная Церковь – тайные религиозные и молитвенные собрания в группах на дому [3]. Официальные разрешения на строительство храмов католики смогли получить только в конце 70-х гг. XX в. Так, в 1977 г. было получено разрешение властей на создание католического прихода в Караганде, а в 1978 г. здесь был возведен храм Святого Иосифа. В 1979 г. в Целинограде (ныне Нур-Султан) было зарегистрировано религиозное объединение.

Возрождение католической общины стало возможным после обретения Казахстаном независимости. В октябре 1992 г. Казахстан установил дипломатические отношения с Ватиканом. Соглашение о взаимном сотрудничестве между двумя странами было подписано 24 сентября 1998 г. Республика Казахстан стала первой страной на постсоветском пространстве, предпринявшей такой шаг. В 1998 г. в Караганде было основано первое католическое высшее учебное заведение в Центральной Азии – духовная семинария «Мария – Матерь Церкви». Важным событием для Казахстана стал государственный визит Папы Римского Иоанна Павла II в Астану (ныне Нур-Султан) в сентябре 2001 г., который стал возможен благодаря взвешенной государственной политике Казахстана в области межконфессиональных отношений. В мае 2003 г. была утверждена нынешняя организационная структура католической церкви в Казахстане [1]. В настоящее время в Казахстане действует католическая церковная провинция (митрополия), центром которой является архиепархия Пресвятой Девы Марии в Астане (Нур-Султане). Кроме того, на территории Казахстана находится католическая высшая духовная семинария и монастырь босых монахинь ордена Пресвятой Богородицы с горы Кармель в Караганде, республиканский благотворительный фонд «Каритас». В Караганде находится кафедральный собор Девы Марии Фатимской [1].

Таким образом, социально-политические, культурно-исторические предпосылки явились важными факторами развития католицизма в Казахстане, повлиявшие на дальнейший ход и специфику развития католического зодчества.

Архитектура католической церкви зародилась в романских укреплениях, храмы часто перестраивались после многочисленных пожаров. Более древние храмы напоминают крепость с неприступными стенами. В церкви также есть специальное место для хора и ризницы, отдельная комната для служителей церкви и хранения богослужебных одежд и предметов. Храмы были перестроены под стиль века, в котором велись работы — это сначала готика, затем неоготика, классицизм и барокко. Здания, построенные в романском стиле, представляют собой систему простых объемов (кубов, цилиндров и др.). Поверхности массивных стен расчленены лопастями, дугообразными фризами и галереями. Каждая из основных частей храма и снаружи, и внутри отделяется от остальных пространственной ячейкой. Высокие башни являются одним из главных элементов романской архитектуры. Романские церкви в основном строятся в виде базилики – вытянутого, прямоугольного в плане здания, разделенного внутри продольными рядами колонн или столбов на несколько (обычно 3 или 5) частей (нефов) с самостоятельным перекрытием. Средний глав-

ный неф всегда выше бокового, верхняя часть его стен, прорезанная окнами, выступает над крышами боковых нефов. Перед входом в базилику – поперечный притвор (нартекс), а на противоположном конце середины, более крупном со стороны нефа – полукруглый выступ (апсида), покрытый полукуполом. Первоначально базилика имела открытый деревянный стропильный потолок, к более позднему периоду применялся сводчатый. Важнейшим новшеством романских зодчих стала разработка системы сводчатых потолков всего храма (цилиндрические и крестовые своды), создание пластического и ритмического единства архитектурных решений, призванных воплотить нерушимость мироздания. Архитектурные каноны католической церкви были сохранены при строительстве храмов на территории Казахстана.

Храм всегда ориентируется по сторонам света. На запад смотрит портал (вход). Перед порталом находится двор, иногда огороженный галереями. Главный и боковые порталы ведут в главный и боковые нефы храма. В основе плана католического храма чаще всего лежит латинский вытянутый крест. Такая вытянутость храма не только призвана вместить большое количество верующих, но и быть символом длинного пути, по которому должен пройти человек в своем совершенствовании. Основной неф пересекается поперечным нефом, идущим с юга на север. Пересечение главного и поперечного нефа носит название средокрестия. Обычно это место обозначается шпилем или куполом (подобно куполу в православных храмах). За средокрестием находится хор – место для присутствующего при богослужении духовенства. Эта часть символизирует образ рая.

Пресвитерий – самая главная зона храма. Он располагается в глубине зала напротив центрального входа. Все внимание прихожан сосредотачивается на этой зоне. В ней располагается алтарь (место жертвоприношения) и амвон (место литургии слова). Функциональное и композиционное значение пресвитерия обычно подчеркнуто некоторым возвышением плоскости пола над полом центрального нефа.

Амвон располагается в пресвитерии рядом с алтарем. С него читают Священное Писание, поют псалмы, провозглашают проповедь и читают всеобщую молитву.

Украшение католического храма, кроме икон, допускает наличие картин на холсте, мозаики, рельефов, скульптурных изображений и витражей.

Католические храмы Казахстана, построенные в готическом стиле, отличаются совершенством архитектурного оформления, богато украшены скульптурными изображениями и витражами. Готическая конструкция здания предусматривает выделение строительного каркаса: несущие опоры образуют основу свода с облегченными настилами, тяга которых

погашается вынесенными наружу контрфорсами, передающими тягу соединительными арками пролетных контрфорсов. Стена поэтому не играет в готике конструктивной роли, она заменяет широкие оконные проемы, порталы, облегчает строительство неукротимо растущих, устремляющихся к небу шатров, высоких башен, шпилей, пинаклей и флеронов (орнаментов в форме цветка), рождая идею гармонии и божественного разнообразия вселенной. Наполненное светом внутреннее пространство церкви обрело единство.

Сюжетные готические скульптурные ансамбли, ориентированные преимущественно на порталы, сохраняя дидактический характер, включают в себя самые разнообразные сюжеты, расположение которых, однако, упорядочено и подчинено логике религиозного объединения. Образы увеличили духовность, большую жизненную силу и человечность. В центре храма находится богато украшенный алтарь, под ним может быть погребен святой, именем которого названа церковь, над ним большой крест, по бокам – узкие решетки исповедальни, скульптуры Христа и Божией Матери.

Пожалуй, главным отличием интерьера католического храма от православного является наличие длинных узких скамеек или установленных по всей площади зала стульев, на которых можно сидеть не только старикам, больным и немощным, но и абсолютно всем. Православие считает, что поход в церковь – это труд, трудятся ваши ноги, значит, трудится и душа. Как только человек сел, он может расслабиться и забыть о Боге. Во время служения православный не зритель, а участник священного действия, когда не трудится его тело, молитва совершается без души, поэтому Бог не услышит Вас. Выстоять длинную службу – значит признать свою греховность, небольшой подвиг, за который получаем прощение. Человек растёт духовно только тогда, когда ему трудно, однако в православные храмы люди приходят не отстоять, а вместе потрудиться, в едином стремлении превратить церковь в огромный корабль, устремленный к Богу. В любом случае скамейки идут вразрез с канонами и догматами православной веры.

При проектировании современных католических храмов формы основных элементов храма, его функциональные и декоративные элементы определяются традицией и символикой, в частности: завершение храма главой с крестом; приподнятость уровня пола храма над уровнем земли и пресвитерия – над уровнем пола храма. Павлодарский римско-католический храм «Святой Терезы и младенца Иисуса», возведенный в 1999 г., выполнен в готическом стиле из красного кирпича. Культовое здание отличается вытянутыми, заостренными линиями, которые выражают главную идею готической архитектуры — преодоление силы земного при-

тяжения силой духовного взлета. В архитектуре католической церкви материальное как будто лишается своей естественной тяжести и стремится ввысь, к Богу. Здание кажется высоким и очень легким. Венчает храм простой, четырехугольный с удлинением нижней части крест. Римско-католический костел является памятником истории и культуры Павлодарской области. Кроме того, на территории римско-католического прихода «Святой Терезы младенца Иисуса» идет строительство отдельно стоящего закрытого женского монастыря. Действующие предписания Церкви относительно внутреннего убранства подчеркивают, что следует стремиться «скорее к простоте, чем к роскоши», к «естественности» декоративных элементов и к тому, чтобы они служили «поучению верующих и соответствовали достоинству святого места». При этом католическая церковь не навязывает архитекторам определенного стиля, предоставляя им свободу выражения творческой мысли. Эту свободу ограничивают лишь функциональные требования и требования обновленной литургии.

Подводя итог исследованию, необходимо отметить, что, начав путь своего развития в XIII в., подлинное возрождение католическая церковь смогла получить только после обретения Казахстаном независимости. Благодаря духу открытости и сотрудничества как части национальной идеи встречи и диалога различных культур на территории Казахстана стало возможно возрождение и развитие не только межконфессиональных отношений, но также и архитектурных традиций культового зодчества. На сегодняшний день в Республике Казахстан функционируют 86 католических общин. Открыто около ста храмов и часовен, построено около 20 новых церквей.

Анализ канонов католического зодчества показывает, что существующее многообразие форм храмовой архитектуры оставили свой отпечаток на архитектуре католических храмов Казахстана. Архитектурные элементы фасадов храмов имеют особенности своих очертаний, которые связаны с канонами религиозной культуры католиков. В архитектуре католического храма проявляется вертикальная динамика. Входящий в храм человек воспринимает горизонтальную перспективу, когда идет к алтарю, у алтаря же он воспринимает вертикальную динамику в виде иконостаса. В готической храмовой архитектуре острый, устремленный ввысь фасад является вертикальной сакральной перспективой. В интерьере самого же храма преобладает горизонтальная динамика. Современное строительство храмов основано на историческом опыте возведения культовых сооружений. Однако выбор стиля для проектирования духовной архитектуры объясняется только личными вкусами и предпочтениями архитектора. Канон направляет работу архитектора, но не является препятствием для творче-

ства. Образ храма формирует образ мышления, а это значит, что духовная архитектура помогает духовному росту общества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Католицизм в Казахстане / Международный центр культур и религий, Комитет по делам религий Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан. URL: <http://www.mckr.kz/ru/zakon-rk/item/90>.
2. Католическая энциклопедия. М., 2005. Т. II. 928 с.
3. Бургарт Л.А. Религиозные группы немцев-спецпоселенцев по материалам агентурно-осведомительной сети НКВД (40–50-е гг.) // Культура немцев Казахстана: история и современность : материалы Международной научно-практической конференции. Алматы, 1999. С. 112–122.

BIBLIOGRAPHY

1. Catholicism in Kazakhstan [Electronic resource]. Access mode: International Center for Cultures and Religions Committee on Religious Affairs of the Ministry of Information and Social Development of the Republic of Kazakhstan URL: <http://www.mckr.kz/ru/zakon-rk/item/90>
2. The Catholic Encyclopedia. M., 2005. T. II. 928 s.
3. Burgart L.A. Religious groups of Germans-special settlers based on materials from the NKVD agent-information network (40–50 years) // Culture of the Germans of Kazakhstan: history and modernity. Materials of the international scientific-practical conference, Almaty, 1999. S.112–122.

УДК 745/749 (510)

*К.А. Мелехова, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный университет, Барнаул)
П. А. Чудинова, аспирант факультета искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ И ФОРМЫ КИТАЙСКОГО КОСТЮМА ДИНАСТИИ СУН

В статье рассматриваются основные элементы китайского традиционного костюма. Описывается эстетическая составляющая эпохи династии

Сун, особые отличительные черты и характеристики формы костюма данного времени.

Ключевые слова: династия Сун, китайский традиционный костюм, ханьфу, эстетика династии Сун.

*K.A. Melekhova, Candidate of Art History, Associate Professor
(Altai State University, Barnaul)*

*P.A. Chudinova, Postgraduate Student, Faculty of Arts and Design
(Altai State University, Barnaul)*

FEATURES OF THE DESIGN AND FORM OF CHINESE SONG DYNASTY COSTUME

The article discusses the main elements of the Chinese traditional costume. Describes the aesthetic component of the Song Dynasty, the special distinctive features and characteristics of the form of the costume of this time.

Keywords: Song Dynasty, Chinese traditional costume, Hanfu, aesthetics of the Song Dynasty.

На фоне всемирной глобализации особое внимание отводится сохранению культурного наследия. Национальный костюм как часть декоративно-прикладного искусства – это отражение мировоззрения, традиций и быта народа. Многочисленные достижения и изобретения китайской цивилизации имели непосредственное значение для формирования вида и конструкции ханьфу – традиционного костюма народности хань (китайцев). В эпоху династии Сун под особым покровительством государства находились сферы науки и искусства, что способствовало общему подъему культуры, а также формированию особых стилистических черт традиционного китайского костюма.

Л.С. Васильев в книге «Культы, религии, традиции в Китае» описывает систему религиозно-нравственной системы древних китайцев [1], что позволяет нам выявить элементы, влияющие на формирование китайского костюма.

Hua Mei в книге «Chinese Clothing» дает нам представление о предпосылках формирования конструктивного решения китайского костюма, а также некоторых особенностях формы в период правления династии Сун [2].

В.В. Малявин дает характеристику основным деталям костюма, также приводит их значение в книге «Китайская цивилизация» [3].

Е.И. Лубо-Лесниченко в своей книге «Древние китайские шелковые ткани и вышивки» дает подробное описание шелковых тканей, применявшихся в традиционном китайском костюме [4].

Цель данного исследования – выявить особенности конструктивного и формального решения традиционного китайского костюма династии Сун.

Этическая и религиозная системы Китая между собой крайне тесно связаны. Эта связь оказала огромное влияние на формирование вида и конструкции китайского костюма. Говоря о роли даосизма в становлении формы китайского костюма, необходимо дать определение Дао. Дао – это путь, истина, порядок. Это Всеобщий Закон Природы, Начало и Конец Творения [1]. Исходя из определения мы можем отметить, что внешняя форма костюма создавалась под влиянием природных объектов, а также сам костюм был достаточно строг, упорядочен. Китайская традиционная одежда делится на плечевую и поясную. Вся традиционная одежда распашная, покроем верхней мужской и женской одежды, а также нательной (нижнее белье) в основе своей идентичен. Женские наряды практически не отличались от мужских своим кроем. Плечевая одежда, или же верхняя часть халата символизировали Небо, а поясная одежда или же нижняя часть халата символизировали Землю. Также китайцы в своем костюме старались сбалансировать круглые и квадратные формы, достичь идеального баланса.

Страна запаха также имела огромное значение. Китайцы применяли правый запах (запах слева направо), поскольку левый запах символизировал собой иную жизнь, потусторонний мир. Левый запах также ассоциировался с «варварскими народами» (соседние тюркские кочевые народы), поскольку они жили как бы в «другом мире» [5].

Основные элементы китайского традиционного костюма наиболее полно сформировались в эпоху династии Хань. Главным видом наплечной одежды китайцев был длиннополый халат. В «Записках о ритуале» Конфуция четко зафиксирована форма халата: ширина его талии должна была быть в три раза больше, чем ширина обшлага, а ширина халата внизу должна была соответствовать ширине талии.

Верхняя часть халата кроилась из четырех кусков ткани, из которых два использовались для пошива рукавов. Покрой нижней части более сложен, и нижняя пола халата нередко имела изогнутый край. Халаты знатных людей полностью закрывали ноги, и их нижние края нередко волочились по земле. Прочие виды наплечной одежды по своему крою и виду во многом напоминали традиционный халат. Основной разновидностью

нательной одежды была полотняная или шелковая рубаша (дань) с прямой полрой и длинными рукавами. Роль пуговиц выполняли веревочные застежки. Помимо рубахи, жители Срединной Империи — и мужчины, и женщины — с древности надевали под халат широкие штаны.

Важной деталью китайского костюма был пояс. Изначально он имел исключительно функциональное значение. Им подпоясывались на уровне груди, что придавало мощь и солидность фигуре. Под влиянием кочевников к поясу стали прикреплять ремни для подвешивания различных предметов (лука, меча, печати, точила и т.д.). Со временем эти накладки превратились в украшения, регламентировавшиеся особыми законами: чиновники высших рангов могли носить накладки из золота, менее знатные служилые люди — из серебра, а простолюдины — из железа. Пояс был важнейшей внутренней границей традиционного костюма, как отражение дуалистического мировоззрения, гармонии между Небом и Землей.

Большое значение китайцы придавали обуви. Появляться без обуви в высоком обществе считалось крайне неприличным. В древности туфли обычно шили из кожи. Носить некрашенные кожаные туфли было знаком бережливости. Признаком особого богатства были шелковые туфли. С эпохи Хань вошли в употребление чулки, которые подвязывали у колена. Простолюдины ходили в полотняных чулках, люди состоятельные — в шелковых [3].

Возрождение идеалистической философии древности повлияло на жизнь народа. Под влияниями данных учений изменились стандарты красоты и эстетики в целом.

Стремление к простоте проявилось во всех сферах, но особенно в костюме и украшениях, поскольку общество отказалось от поверхностного великолепия одежды, поэтому костюм династии Сун характеризуется как сдержанный и консервативный, а общий стиль — закрытый, интимный, замкнутый. Говоря об определении красоты в данную эпоху, нельзя не отметить традицию бинтования ног — чхандзу. Полоской материи девочкам привязывали к ступне все пальцы ноги, кроме большого, и заставляли ходить в обуви маленького размера. Ступни деформировались, иногда лишая возможности ходить в будущем. Такие ноги традиционно назывались «золотыми лотосами». От размера ступни зависел статус невесты, к тому же считалось, что принадлежащей к высокому обществу даме не следует ходить самостоятельно. Это «бессилие», неспособность к передвижению без посторонней помощи составляло, по литературным свидетельствам, одну из привлекательных черт женщины-аристократки: здоровые и недеформированные ноги ассоциировались с крестьянским трудом и «подлым происхождением». В связи с появлением данной традиции изменилась

форма женской обуви: туфли маленького размера из атласа или шелка, на которые вышивались различные узоры. Туфли, как и форма ног, назывались «золотым лотосом» [6].

Особая утонченная эстетика костюма династии Сун особо прослеживается на фоне костюма династии Тан. В эпоху Тан было принято носить более экстравагантные и пышные костюмы. Костюм эпохи Сун отличался сдержанностью и легкостью [2]. Воротник шань (верхнего халата) был круглым, а рукава небольшими. Головной убор чиновников с загнутыми наверх лапами оставался со времени Тан, однако сапоги сменили на более удобную легкую обувь.

Женская одежда эпохи Сун состояла из элементов, напоминающих нижнее белье (кофта и штаны), пальто (бейдзи), платья с широкими рукавами (шань), куртки с короткими рукавами и жилеты, скрепленные с юбками (жуцюнь, шанцюнь).

Мода на женские юбки соответствовала моде из предыдущих династий, в том числе и вышитая атласная юбка. Однако покрой юбки несколько изменился. Объем юбки увеличился более чем в шесть раз. Юбки были собраны в огромное количество складок, идущих от центра. Данный элемент одежды подвязывался на талии шелковыми поясами.

Императрица надевала верхнее платье в официальных случаях, таких, как вручение титулов императором, проведения жертвенных обрядов. Костюм чиновников обладал круглым вырезом, широкими рукавами и широким поясом, которые делал фигуру мужчины более мощной. Один пояс состоял из двух ремней [4].

Во времена династии Сун появился особый элемент костюма — это бэйдзи, верхнее пальто, полы которого спереди ничем не были соединены.

Бэйдзи может быть разной длины — выше колена, ниже колена или до лодыжек. Рукава также могут быть разной ширины. Допускаются боковые разрезы. Этот элемент одежды был популярен среди как мужчин, так и женщин, представителей всех слоев, однако особой популярностью пользовался все-таки у представителей знати. Мужчины династии Сун предпочитали бэйдзи в качестве неформальной одежды для дома.

Одежда кроилась из куска ткани шириной порядка 50,38 см. Данная ширина являлась обычной для всех шелковых тканей и строго регламентировалась государством [4].

Таким образом, в ходе работы было выявлено влияние религии и этики на формирование конструктивных решений костюма. Верхняя его часть символизировала Небо, а нижняя Землю, пояс являлся соединительным элементом между Небом и Землей. Костюм династии Сун обладал особой утонченной эстетикой, закрытостью, консерватизмом. Особенно это за-

метно на фоне костюма династии Тан с его пышными помпезными формами. Особые изменения претерпели юбки, на которых стали собирать большие складки, а также появился новый элемент костюма – бэйдзи, который был характерен для всех слоев населения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

4. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 2001. 488 с.
5. Hua Mei. Chinese Clothing. Beijing, 2004. 160 p.
6. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2000. 632 с.
7. Лубо-Лесниченко Е. И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н.э. – III в. н.э. в собрании Государственного Эрмитажа : каталог. Л., 1961. 67 с.
8. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактат в литературе и искусстве. М., 1975. 172 с.
9. 沈从文, 王祚 中国服饰史. - 西安: 陕西师范大学出版社, 2004 年. — 2, 174页。
10. Altermum. 5000 Jahre Chinesische Mode. 186 s.

BIBLIOGRAPHY

1. Vasilyev L. S. Cults, religions, traditions in China. M., 2001. 488 p.
2. Hua Mei Chinese Clothing. Beijing, 2004. 160 p.
3. Malyavin V.V. Chinese civilization. M., 2000. 632 p.
4. Lubo-Lesnichenko EI. Ancient Chinese silk fabrics and embroidery V in. BC. III century. ne in the collection of the State Hermitage Museum. Catalog. L., 1961. 67 p.
5. Sychev L.P., Sychev V.L. Chinese costume. Symbolism. Story. Treatment in literature and art. M., 172 p.
6. Shen Congwen, Wang Wei Chinese costume history. Xi'an, 2004. 174 p.
7. Antiquity. 5000 years of Chinese fashion. 186 p.

УДК 78 (571.150)

*А.Г. Россинский, кандидат философских наук, профессор
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЯ 1960–1990-х гг.

Проблема, поставленная в настоящей статье, достаточно актуальна, поскольку содержит эффективную программу строительства музыкальной культуры Алтая. Реализация этой программы сделала возможным резкую активизацию всех процессов развития и совершенствования музыкальной культуры в 60–90-х гг. XX в.

Значимость работы заключается в том, что задуманная и реализованная программа системно решала многие вопросы, что может послужить примером в разработке новых подходов к строительству музыкальной культуры края уже XXI в. Приводятся имена руководителей и деятелей культуры, которые внесли большой вклад в организацию культурного пространства своего времени.

Ключевые слова: музыкальная культура, руководители и деятели культуры, фестивали, кадры.

*A.G. Rossinsky, Candidate of Philosophy, Professor
(Altai State University, Barnaul)*

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF THE ALTAI OF THE 1960S-1990S OF THE XX CENTURY

Author Rossinsky Alexander Georgievich, professor Altai State University From the history of musical culture of Altai 60-90-ies of the XX century.

The article is devoted to a unique time in the cultural history of Altai, when conditions were laid for the rapid growth of all its components and laid in serious prospects for the development of culture in the future. The names of the leaders of all levels who made this breakthrough possible are given. Interesting facts and examples from the cultural life of Altai at that time are given.

Keywords: musical culture, leaders and cultural figures, festivals, personnel.

Оценивая сделанное за последние 20–30 лет в культуре и искусстве Алтая, испытываешь чувство глубокого удовлетворения за достигнутое. Порой кажется, что в иных условиях на такой грандиозный скачок могло понадобиться столетие. Искусство Алтая сегодня уверенно вышло на международную арену; наши воспитанники, творческие коллективы блистают на сценах Америки, Канады, Швейцарии, Австрии, Испании и др. Количество лауреатов исполнительских конкурсов у нас выросло многократно.

Поводом для написания этой статьи послужило желание выявить составляющие этого поразительного роста и воздать должное не только его непосредственным участникам, имена которых часто звучат в нашей прессе, они удостоены правительственных наград, почётных званий, а руководителям всех уровней, чья деятельность осталась в тени. Эти заметки не претендуют на всеобщность. Это не историческое исследование, а воспоминания человека, который был на протяжении 35 лет в центре всех этих проблем как внутри культуры, так и в её руководящем штабе. Эти воспоминания естественно субъективны в оценках тех или иных руководителей, и они не затрагивают тех, кто работает здесь в настоящее время. Вместе с тем хотелось избежать и отрицательных оценок, поскольку многих из них уже нет в живых.

Обращаясь ко времени начала перелома, необходимо выразить слова благодарности партийному руководству края в лице А.В. Георгиева, Н.Ф. Аксёнова, которые стратегически верно заложили фундамент сегодняшних успехов. Понимая, что край не имеет возможности вырастить необходимых специалистов, было принято решение о массовой кампании по поиску и приглашению молодых выпускников вузов страны, особо это коснулось Новосибирской консерватории. Для этой цели выделялись десятки квартир, было построено два благоустроенных общежития. Большой вклад в это дело внёс и тогдашний городской глава А.И. Мельников. Конечно, власти выполняли партийную установку на ускоренное развитие искусства, однако многие из тех руководителей вкладывали в эту работу и душу. Добрых слов заслуживает заместитель председателя крайисполкома Г.П. Перегудов, который обладал удивительной возможностью помогать людям, делу, пробуждать энтузиазм. Можно вспомнить многих из тех «крайисполкомовцев», к которым всегда можно было зайти с просьбами «за культуру», и они, внешне суровые люди, как-то очень неформально откликались и изыскивали возможность для помощи даже в тех жестких

условиях государственного регулирования. Это Н.Г. Ковалёв, В.Ф. Песоцкий, В.С. Германенко, В.М. Могилевский.

Интересно вспомнить время, когда Колыванский камнерезный завод из своего камня делал бордюры для дорог, а заказы на уникальные произведения не поступали совсем. В те годы нам удавалось решать вопросы только с зав. финансовым отделом крайисполкома Ковалёвым, который шел на серьёзные нарушения, когда оплатил заказ уникальных ваз для музея, города и др. Этот внешне очень сдержанный и требовательный человек всегда очень помогал культуре, надеюсь, что эти строки воздадут ему должное за всё хорошее, что он сделал.

Думаю, что в Алтайском крае до сих пор недостаточно полно освещена очень полезная деятельность В.Г. Мищенко, человека огромной культуры и интеллекта. Если собрать всё, что сделано им хотя бы для культуры и искусства, получится очень большой список. Музыканты благодарны ему за возведение здания музыкального училища, установку органа в филармонии, строительство многих зданий учреждений культуры в крае, помощь в проведении гастролей лучших театров страны, музыкантов с мировыми именами, крупных фестивалей и выставок. Не могу не вспомнить одну занятую историю, связанную с ним. Как-то в 1983 г., нарушая все принципы субординации, я зашёл к нему, В.Г. Мищенко принял меня очень любезно. Моя просьба сводилась к тому, что край стали объезжать стороной известные музыканты И. Ойстрах, Д. Шафран, Д. Башкиров, и это вызывает у нас большую обиду. В.Г. Мищенко попросил меня составить письмо министру культуры РСФСР Ю.С. Мелентьеву и обещал передать его лично в Москве, куда выезжал через несколько дней. Буквально через две недели в Барнауле уже выступал замечательный скрипач И. Ойстрах, затем приехал виолончелист Д. Шафран, выступал у нас и Д. Башкиров, который и рассказал нам, что был вызван к министру и получил указание срочно выехать в Барнаул, даже отменив зарубежные гастроли. Мы, конечно, не рассказали ему всю подноготную его визита, но память об этих превосходных концертах сохраняем и поныне.

В то время непосредственная организационная работа велась в отделе культуры КК КПСС и управлении культуры крайисполкома. Мне кажется, что именно эти организации и выполнили сложнейшую работу по формированию нового мышления в области культуры и искусства, обратили к ним внимание общественности и руководителей всех уровней. О том, что происходило тогда в области культуры, можно было бы написать целую книгу. Особо следует отметить деятельность зав. отделом культуры крайкома КПСС А.В. Добриковой. Она принесла в партийный орган огромный опыт хозяйственной работы в горисполкоме, который с её уди-

вительным умением общаться с деятелями культуры и искусства, понимать их, желанием работать, дал возможность качественно изменить облик искусства Алтая. Хочу заметить, что руководителей того времени нужно рассматривать в системе существовавших тогда ценностей, из которых они, естественно, выбиться не смогли, однако неформальный подход к делу позволил некоторым из них многое сделать.

Главным организатором всей культурной работы в крае было управление культуры. Я застал ещё в его составе поистине легендарных работников, память о которых ещё жива у многих, знавших их. Это заместители начальника Д.В. Скоробегов и К.А. Дорофеева. Их огромной работоспособности, человеческим качествам можно только позавидовать. Много и полезно работала на своём посту заместитель начальника Г.Я. Рыжкова, которая ведала так называемой культпросветработой – библиотеками, музеями, самодеятельными объединениями, клубами.

В 1980 г. начальником управления культуры был назначен И.Т. Гладышев. Ему удалось создать работоспособную и дружную команду, что довольно редко можно встретить в чиновничьем мире. Горячий, неравнодушный человек, он буквально зажигал всех подчинённых своей энергией, максимализмом. В его время прошли крупные мероприятия в области культуры, которые заставили заговорить о культуре края в средствах массовой информации страны. Это «Дни литературы», выставка «Нивы Алтая», пленумы композиторов РСФСР и многое другое. Снятие И.Т. Гладышева с должности было для всех до сих пор необъяснимо, тем более, что нового начальника, значительно уступавшего ему во всех смыслах, с трудом нашли лишь через несколько месяцев.

Из директорского корпуса тех лет выделяется фигура Б.Л. Ротберга. Руководимый им театр музыкальной комедии стремительно ворвался в число лучших театров страны. С блеском прошли гастролы театра в Киеве, что явилось результатом блестящего менеджмента со стороны администрации театра и его директора. В течение почти пяти лет Б.Л. Ротберг на сцене своего театра показывал самых известных артистов страны. Это были М. Лиєпа, А. Ворошило, А. Миронов и многие другие. Любопытная история произошла в одном из концертов. На сцене выступала группа артистов Большого театра СССР, которую привёз, естественно тайно, известный деятель М. Банк. Молодая солистка-сопрано выступала с большим золотым крестиком, который её попросили убрать, на что она не согласилась. Прошло время, и нам М. Банк рассказал продолжение этой истории. В МК РСФСР пришло письмо из Барнаула, где высказывалась благодарность всей бригаде артистов и назывались даты концертов, что согласно документам осуществить было невозможно, ибо все они чис-

лились на работе. В письме лишь содержался один упрёк певице, в том, что она выступала с крестиком. (Такие были времена!) Письмо могло вызвать большой скандал и расследование. Удалось снять его из почты и перевести в парторганизацию Большого театра, которую возглавлял... Ворошило. Он был в числе участников злополучного концерта и, естественно, письму хода не дал. Бедную певицу, которая могла быть причиной большого скандала, наказали. Она поёт до сих пор, и поэтому её фамилию я не называю.

Устав от лавины нерешаемых вопросов, в частности со зданием, с недостаточным вниманием к театру, Б.Л. Ротберг принял приглашение из Омска, где возглавил музыкальный театр, а мы потеряли сильного и перспективного руководителя. Серьёзно заявил о себе и новый директор театра В.И. Калугин, который смог вдохнуть новую энергию в коллектив, наметить интересные направления работы. К сожалению, его ранняя смерть прервала его кипучую и полезную деятельность. О В.И. Калугине мы все скорбим до сих пор.

Из руководителей учебных заведений культуры необходимо отметить организатора и первого ректора института культуры профессора Н.Г. Устенко. Он принёс в институт огромный опыт партийной и хозяйственной работы, редкую доброжелательность и хорошее понимание дела. Благодаря ему молодой вуз быстро завоевал авторитет и за несколько лет разительно изменил к лучшему всю культурную работу в крае, особенно на селе.

Конечно, в памяти сохраняются сотни фамилий, которые, безусловно, заслуживают нашей благодарности – это директора ДМШ Е.И. Рубина, Е.В. Бродская, многие заведующие отделами культуры, хозяйственные руководители...

За годы реформ культура выжила и даже прибавила, наверное, благодаря тому огромному ускорению, которое она получила в 1970–1980-е гг. Сформировался целый пласт муниципальной культуры, которая явилась настоящим феноменом 1990-х гг., но об этом уже речь в следующих статьях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Россинский А.Г. Музыкальное искусство Алтая. История, проблемы и перспективы // Вестник Алтайской науки. 2000. №1. С. 158–161.
2. Россинский А.Г. Полвека музыки на Алтае (Исторические силуэты деятелей музыкального искусства) // Алтайский вестник. 2008. №1. С. 68–74.
3. Волк П.Л. Музыкальное образование России на пороге нового тысячелетия // Проблемы музыкально-эстетического образования и воспитания молодежи Сибири на современном этапе. 2000. С. 3–5

4. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Духовно-экологическая цивилизация: устои и перспективы : монография. Барнаул, 2001. С. 31–40.

BIBLIOGRAPHY

1. Rossinsky A.G. Musical art of Altai. History, problems and prospects // Bulletin of Altai science. 2000. No. 1. P. 158–161.

2. Rossinsky A.G. Half a century of music in Altai (Historical silhouettes of figures of musical art) // Altai Bulletin. 2008. №1. P. 68–74.

3. Wolf P.L. The musical education of Russia on the threshold of the new millennium // Problems of musical and aesthetic education and upbringing of the youth of Siberia at the present stage. 2000. P. 3–5.

4. Ivanov A.V., Fotieva I.V., Shishin M.Yu. Spiritual-ecological civilization: foundations and prospects: Monograph. Barnaul, 2001. P. 31–40.

РАЗДЕЛ IV СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

УДК 7.01 (571.1/.5)

*С.А. Жук, кандидат искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный институт культуры, Барнаул)*

*О.Н. Кузнецова, доктор искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный институт культуры, Барнаул)*

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ, УЧЕНОМ, О ЧЕЛОВЕКЕ

Раскрываются три аспекта деятельности алтайского ученого, доктора искусствоведения, профессора Т.М. Степанской: учителя, ученого и человека. Авторами данной статьи являются ученики Т.М. Степанской, которые, опираясь на опыт научного сотрудничества и человеческих отношений, постулируют мировоззренческие выводы о ценности жизненной встречи человека со «своим» учителем.

Ключевые слова: учитель, ученый, человек, идеология, наука, методология, проект.

*S.A. Zhuk, candidate of Art Criticism, Associate Professor
(Altai State Institute of Culture, Barnaul)*

*O.N. Kuznetsova, Dr. of Art Criticism, Associate Professor
(Altai State Institute of Culture, Barnaul)*

WORD ABOUT THE TEACHER, SCIENTIST, ABOUT THE PERSON

The article is in the nature of an “essay”, which reveals three aspects of the Altai scientist, doctor of art history, professor T.M. Stepansky: as a teacher, as a scientist and as a person. The authors of this article are students of T.M. Stepanskaya, who, based on the experience of scientific cooperation and the experience of human relations, postulate worldview conclusions about the value of a person’s life meeting with “his” teacher.

Keywords: teacher, scientist, person, ideology, science, methodology, project.

Эта статья посвящена Тамаре Михайловне Степанской – незаурядному человеку. Такие люди очень редко встречаются в нашей жизни. Личность этого человека, жизненный путь, научная и общественная деятельность, ее колоссальные успехи и достижения во многих сферах деятельности позволяют говорить о ней как о некоем выдающемся феномене. Действительно, она «Почетный работник высшей школы», «Почетный профессор Алтайского государственного университета», первый доктор искусствоведения в Сибири. Тамара Михайловна организовала и возглавила кандидатский, а затем и докторский диссертационный совет по специальностям «Теория и история искусства», «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Наконец, именно Тамаре Михайловне Степанской принадлежит заслуга основания издания сборника научных трудов, а затем журнала «Культурное наследие Сибири», который сегодня достиг юбилейной даты, где ныне публикуются статьи ученых всего сибирского региона. Вот что говорят о ней её коллеги: «Тамара Михайловна неутомимый труженик и энтузиаст своего любимого дела. Она по-прежнему тесно связана с ведущей Санкт-Петербургской школой искусствоведения, что придает ее трудам особое качество. В наше трудное время она находит нетрадиционные пути для того, чтобы содействовать сохранению исторической памяти и развитию культуры своего народа» [1].

Действительно, можно много и долго перечислять все высокие и почетные регалии этого удивительного человека, называть огромные заслуги перед обществом и отечеством, но мы сегодня будем говорить о нашем учителе Тамаре Михайловне Степанской достаточно лично, внимательно всматриваясь и вслушиваясь в душу этого человека.

Жизненно-важные события в судьбе человека складываются порою так, что невольно возникает мысль о некой предопределенности всего происходящего. **О.Н. Кузнецова** вспоминает:

Моя первая встреча с Тамарой Михайловной Степанской произошла в далеком тысяча девятьсот восемьдесят четвертом году на краевой конференции Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК). Мероприятие носило торжественный характер. Председатель совета каждого отделения ВООПИК с воодушевлением рапортовал об успехах проведенной за год работы: о перевыполнении плана по взносам, высокой степени вовлеченности первичных организаций в проведение идеологических мероприятий в городе или районе, следовании во всем этом идеалам советской эпохи с неизменным упоминанием имени В.И. Ленина.

И вдруг среди этого всеобщего ликования по поводу собственных «успехов» к трибуне для выступлений поднимается маленькая, хрупкая женщина. Она начинает говорить очень тихим голосом с внезапно притихшим залом. С первых её слов все понимают, что она говорит что-то не то, что-то такое, что ломает общепринятую «схему». Она говорит о бедственном положении очень старых, исторически и культурно-значимых «каменных» зданий в Бийске; о том, что идет тотальный снос памятников деревянной архитектуры, о том, что бесследно исчезают элементы декора фасадов и полностью наличники окон с уникальной деревянной резьбой девятнадцатого века. И, наконец, о том, что сохранение этого культурно-исторического наследия и представляет собой основную задачу и цель Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, которые мы не исполняем.

Это было корректное по форме, но смелое и честное по содержанию выступление, на которое тотчас сурово отреагировал представитель крайкома, заявив с угрожающими нотками в голосе о том, что «новое» должно идти на смену «старого», о том, что партия не может ошибаться и о том, что партия за «всех вас думает».

В дальнейшем: и в контексте тоталитарной коммунистической идеологии, и в эпоху замены её на прямо противоположную идеологическую доминанту в общественном сознании, отслеживая все выступления Тамары Михайловны по вопросам сохранения культурного наследия в Сибири на форумах городского и краевого уровней, мы в очередной раз убежда-

лись в её верности обозначенным ею когда-то собственным мировоззренческим и гражданским позициям. Про себя мы называли её «маленьким титаном», рядом с которым стыдно было быть слабым, который для нас, тогда еще молодых людей, всегда являлся образцом гражданской отваги и одновременно – неистребимой интеллигентности.

Результатом долговременного сотрудничества авторов данной статьи с Тамарой Михайловной Степанской на научной стезе явилось то, что под её руководством были написаны и успешно защищены наши кандидатские и докторская диссертации.

С.А. Жук вспоминает:

Впервые я встретился со Т.М. Степанской в начале двухтысячных, она была председателем ГАК в Бийском педагогическом университете им. В.М. Шукшина, где я тогда работал преподавателем на художественно-графическом факультете. Присутствуя на защитах дипломных работ наших студентов, Тамара Михайловна давала такой глубокий анализ той или иной творческой выпускной работе, обращала внимание на такие аспекты, которые до этого ускользали от нашего внимания, что, конечно, вызывало у нас восхищение и понимание того: какого высокого профессионального уровня достиг этот человек.

Тамара Михайловна – не типичный искусствовед, поскольку в своем понимании сущности и природы искусства она руководствуется мировоззренческим подходом, что придает ее осмыслению вопросов об искусстве глубокий, многоплановый характер и выводит ее работы за пределы собственно искусствоведческого описания. Она прекрасно знает и ценит искусство с его огромным потенциалом воздействия на человека, с его воспитательными и познавательными функциями. Художественная школа и традиции русской реалистической живописи сблизил нас в понимании современных процессов изобразительного искусства. Помню, как обстоятельно мы обсуждали тему моих пленэрных работ, как она мягко, деликатно подвела меня к пониманию необходимости написания программных произведений. Говорила о том, что нельзя писать только этюды, нужно стараться создавать этапные и программные вещи. В наших беседах об искусстве Тамара Михайловна всегда интересовалась моим мнением по поводу живописных работ того или иного художника. Довольно часто наши суждения и оценки произведений изобразительного искусства совпадали, что, конечно, для меня – молодого аспиранта, ее ученика было очень важно, по-настоящему значимо.

О.Н. Кузнецова продолжает:

Тамара Михайловна как ученый обладает удивительным, редким качеством – готовностью к диалогу с другим, принципиально иным типом

научного мышления. Её конструктивный подход ко всему новому в науке обнаруживает в ней неиссякаемый потенциал ученого, свободного от штампов конвенционализма, способного увидеть в новой, нестандартной методологии эффект «эвристической» значимости.

Увлечшись герменевтической логикой, Тамара Михайловна, по её признанию, заинтересовала этой методологией многих своих студентов. Только один этот факт заслуживает особого внимания и специального комментирования, поскольку далеко не каждый ученый, как показывает опыт, способен вникнуть в существо методологического герменевтического стандарта, позволяющего выявлять в «тексте» художественного произведения внелингвистические элементы с одновременным их пониманием, рационализировать иррациональные аспекты искусства. Это обстоятельство в очередной раз позволяет говорить о Тамаре Михайловне и как об ученом-новаторе, и как о новаторе-педагоге.

Вне всякого сомнения, ученый-исследователь, адаптировавший к своим изысканиям подобный методологический инструментарий, должен обладать специфическими человеческими качествами. Это – и феноменологическое восприятие мира, и настрой на диалогический (субъектно-субъектный) характер отношений исследователя с произведением искусства, это и та эмоциональная отзывчивость, та эмпатия, которая, в ряду названных обязательных характеристик, присуща Тамаре Михайловне Степанской. Это – та мера, которая позволяет в человеке измерить человека. Данный тезис отсылает нас к вечно актуальной для гуманитариев теме человека. И не просто человека, а, как бы это тавтологично ни звучало, «человека человеческого», по выражению гуманистов европейского Возрождения – «humano humanitas».

В нашу эпоху скоростей, бескомпромиссного наступления новых технологий, информационных перегрузок человеку бывает очень трудно за всем этим услышать другого человека, иногда – крик человека, зовущего на помощь. В памяти ассоциативно возникает известная картина Э. Мунка «Крик», где человек – больше не человек, он «изошел» на крик, он – стал «криком», но этого не слышат другие люди, спокойно беседующие друг с другом на заднем плане.

Каждому из нас в недавние периоды жизни пришлось испытать тяжелые потрясения, пережить трагические события, невозвратимые утраты, которые могли подкосить нас, лишить воли, силы и решительности двигаться дальше в русле нашей научной деятельности. Но так получилось, что с нами неотступно рядом был «человек человеческий», который поддерживал нас, подставляя свое хрупкое плечо «маленького титана», защищал нас во всех смыслах этого слова.

Тамара Михайловна! Какие планы мы обсуждали и мечтали об их осуществлении! Это – и проект на «грант» по развитию туризма и экскурсионного дела на Алтае на базе культурно-исторических памятников и памятников природы Горного Алтая (живописным пейзажам Горного Алтая посвящена диссертация С.А. Жука). Это – и открытие научной герменевтической лаборатории на базе Бийского педагогического университета им. В.М. Шукшина. Мы не можем подвести нашего учителя, талантливо-го ученого, настоящего друга – Тамару Михайловну Степанскую. Мы будем думать, искать пути решения обозначенных когда-то ею научных проблем.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Нехвядович Л. И., Скубневский В.А. Тамара Михайловна Степанская. URL: <http://altlib.ru/personalii/4182-2/stepanskaya-tamara-mihaylovna/>.
2. Степанская Т.М. Два натюрморта: П.П. Кончаловский, И.С. Богданова / Алт. краев. музей изобразит. и приклад. искусств. Барнаул, 1977.
3. Степанская Т.М. Портрет кисти В. А. Тропинина [«Дама в зеленом»] в Алтайском краевом музее изобразительных и прикладных искусств / Алт. краев. музей изобразит. и приклад. искусств. Барнаул, 1977.

BIBLIOGRAPHY

1. Nekhvyadovich L. I., Skubnevsky V. A. Tamara Mikhailovna Stepan-skaya. <http://altlib.ru/personalii/4182-2/stepanskaya-tamara-mihaylovna/>
2. Stepankaya T. M. Two still lifes: P. P. Konchalovsky, I. S. Bogdanova / Alt. edges. the museum will depict. and butt. arts. Barnaul, 1977.
3. Stepankaya T. M. Portrait of a brush by V. A. Tropinin [“Lady in the Green”] in the Altai Regional Museum of Fine and Applied Arts / Alt. edges. the museum will depict. and butt. arts. Barnaul, 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

М.В. Лоновенко

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА
НАРОДНОГО МАСТЕРА АЛТАЙСКОГО КРАЯ
С.Ф. БУЛАТОВОЙ 9

О.Н. Кузнецова

«САКРАЛЬНОЕ» И «ПРОФАННОЕ»
В ПОНИМАНИИ СМЫСЛОВ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ..... 14

С.Ф. Рысаева

ТВОРЧЕСТВО КЕМЕРОВСКОГО ЖИВОПИСЦА
ВИКТОРА АРДАШКИНА 23

М.Н. Софронова, Г.Д. Булгаева

ПРОВИНЦИЯ – ХРАНИТЕЛЬНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
И КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ..... 33

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ

Н.В. Гречнева, К.С. Каравайцева

КОНСТРУКТИВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ДИЗАЙНА РАЗВИВАЮЩЕЙ КНИГИ
ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА..... 37

М.В. Давыденко, О.А. Шелюгина

КАТЕГОРИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ»
КАК ОРИЕНТИР СОДЕРЖАНИЯ
СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ 42

Т.В. Пойдина, Е.Л. Петрова
 ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ
 ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА
 В ПРОЕКТНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ
 ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ
 (ПО ОТРАСЛЯМ)» 47

И.А. Русалеева, Т.В. Пойдина
 РОЛЬ РЕКРЕАЦИОННОЙ СРЕДЫ
 В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
 СОВРЕМЕННОГО ВУЗА 55

А.Г. Степанская
 ВЫСТАВОЧНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ
 КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ
 РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА АЛТАЯ 62

Л.Н. Турлюн
 ВИРТУАЛЬНЫЕ ГАЛЕРЕИ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА
 В СФЕРЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ 69

А.В. Хорошилова
 К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ
 РУССКО-ВИЗАНТИЙСКОГО СТИЛЯ
 В АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ АЛТАЙСКОГО КРАЯ 73

И.П. Иванова, И.В. Черняева
 ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА
 В ВИЗУАЛЬНЫЙ РЯД
 НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРОВ КЕМЕРОВА 78

РАЗДЕЛ III ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

Е.Ю. Личман, М.Ю. Бойко
 АРХИТЕКТУРА
 КАТОЛИЧЕСКИХ ХРАМОВ КАЗАХСТАНА 86

К.А. Мелехова, П. А. Чудинова
 ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ И ФОРМЫ
 КИТАЙСКОГО КОСТЮМА ДИНАСТИИ СУН 93

А.Г. Россинский
 ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЯ
 1960–1990-х гг. 99

РАЗДЕЛ IV СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

С.А. Жук, О.Н. Кузнецова
 СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ, УЧЕНОМ, О ЧЕЛОВЕКЕ 105

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (28) 2019

Периодическое издание
Свидетельство о государственной регистрации
средства массовой информации
ПИ №ФС77 — 65178 — от 28 марта 2016 г.
Федеральная служба по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Научный редактор
Л.И. Нехвядович

Литературный редактор
Л.И. Базина

Подготовка оригинал-макета и дизайн обложки
Ю.В. Плетнева

Подписано к печати .

Дата выхода в свет .

Формат 70х100/16. Усл.-печ.л.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж экз. Заказ .

Цена свободная.

Типография Алтайского государственного университета
656049 Барнаул, ул. Димитрова, 66