

ISSN 2307-2547



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (30) 2020

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

ISSN 2307-2547

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

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

№ 2 (30) 2020

Я честь России берегу...



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2020

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (30) 2020

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
«Алтайский государственный университет»

Главный редактор — председатель научной редакционной коллегии:

Л.И. Нехвядович, доктор искусствоведения, доцент, директор института 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, Республика 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)

В.И. Бочковская, отв. секретарь, кандидат исторических 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 Т.Б. Беломестнова
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, 2020

CULTURAL HERITAGE OF SIBERIA

№ 2 (30) 2020

Founder:

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

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

L. I. Nekhyvadovich, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Director of the Institute of Arts and Design, Altai State University (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. Moskalyuk, 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)
V.I. Bochkovskaya, executive secretary, Candidate of Historical Sciences,
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 T.B. Belomestnova
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, 2020

РАЗДЕЛ I ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

УДК 704:271.2 (571.150)

*Н.П. Железникова,
кандидат искусствоведения, заведующая музеем
(Музей истории православия на Алтае
управления Барнаульской епархии, Барнаул)*

ФАЯНСОВЫЕ ИКОНОСТАСЫ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ АЛТАЯ

Автор рассматривает возрождение уникального производства фаянсовых иконостасов на Урале, проводит художественный анализ иконостасов, изготовленных в архитектурно-проектной мастерской «Терем» и установленных в храмах Алтайского края.

Ключевые слова: высокий иконостас, фаянсовые иконостасы, храм, архитекторы-реставраторы, церковное искусство, икона, образ, алтарь, иконопись.

N.P. Zheleznikova,

Ph.D. in art history, head of the museum

(Museum of the History of Orthodoxy in Altai

of the administration of the Barnaul Diocese, Barnaul)

FAYANIC ICONOSTASES OF ORTHODOX CHURCHES IN ALTAY

In the article the author examines the revival of the unique production of faience iconostases in the Urals, conducts an artistic analysis of the iconostases made at the Terem architectural and design workshop and installed in the churches of the Altai Territory.

Keywords: high iconostasis, faience iconostases, temple, architects-restorers, church art, icon, image, altar, icon painting.

Сегодня, в период восстановления разрушенных храмов при активном участии государства и церкви, актуальным является вопрос художественного восприятия внутреннего храмового пространства. Примером гармонии человеческого восприятия мира и божественного присутствия служит высокий иконостас. Старинные храмы всегда поражали великолепием интерьера, в котором присутствует созвучие красок и форм. Созданная веками, атмосфера святости достигалась совершенствованием церковной практики. На протяжении всей православной истории был создан единый церковный канон, согласно которому выстраиваются все элементы иконостаса [см. 1–6].

Кроме основных деревянных классических иконостасов, в настоящее время в православных храмах устанавливают иконостасы, изготовленные из камня или керамики. Керамические, или фаянсовые, иконостасы отличаются особой пышностью красок и объемов.

По своим конструктивным, художественным и технологическим качествам керамические иконостасы уникальны. Первые фаянсовые иконостасы были изготовлены на фарфоровом заводе Кузнецова в конце XIX — начале XX в. Существовало три основных варианта цветового решения иконостасов и киотов: одноцветные; одноцветные с золотом; многоцветные с золотом. Наиболее популярными были белый, бирюзовый, розовый цвета и их сочетания. До наших дней дошли три иконостаса и напольный киот церкви Архангела Михаила в пос. Мордово Тамбовской области; три иконостаса церкви Воскресения Христова в с. Зимовеньки Белгородской области; три — в Свято-Троицкой церкви в с. Красногвардейское Ставропольского края; два — в Николь-

ской церкви в с. Голенково Тверской области; один — в соборе Бориса и Глеба в Рязани, три фаянсовых иконостаса находятся неподалеку от Москвы — в церкви Преображения Господня в г. Железнодорожном (бывшее с. Саввино). Одним из уникальных фаянсовых иконостасов, сохранившихся до наших дней, является иконостас церкви Св. Владимира в чешском городке Марианске-Лазне. Он был изготовлен в керамической мастерской с. Кузнецово, неподалеку от Твери в 1897–1898 гг. Роспись по позолоченной цинковой доске исполнена иконописцем Пашковым из Москвы, а сам иконостас был создан совместными усилиями художника Краснощекова, скульптора Анненского и точильщика Иванова. Каждый цвет иконостаса имел свою температуру обжига, поэтому некоторые его части помещались в печь для обжига по нескольку раз. При изготовлении иконостаса использовано много золота и не менее дорогой кобальтовой краски. В 1898 г. иконостас был выставлен на Всемирной выставке в Париже, где удостоился награды [7].

Возрождение производства фаянсовых иконостасов произошло на Урале в 90-е гг. XX в. Более 20 лет назад этим стала заниматься архитектурно-проектная мастерская «Терем», созданная на базе Уральской государственной архитектурно-художественной академии в статусе учебно-производственной мастерской. К работе в мастерской были привлечены профессора, кандидаты наук, архитекторы-реставраторы, аттестованные на федеральном уровне, а также конструкторы. По благословию патриарха специалисты фирмы изготавливают иконостасы для храмов не только в России, но и за рубежом. За двадцать лет было выполнено 150 проектов иконостасов, установлено по России 137, за границей — 5. Параллельно изготовлены проекты для 35 храмов.

Направления деятельности архитектурно-реставрационной мастерской «Терем» охватывают проектирование, производство и монтаж иконостасов, изготовление изразцов, проектирование и изготовление любых керамических изделий, кладка печей и каминов, проектирование и реставрация храмов.

Интеллектуальную и творческую основу мастерской составляют высококвалифицированные специалисты: профессор, инженер-реставратор I категории В.М. Поздникин, ведущие архитекторы Н.А. Бушмелев, С.О. Лемегова, Е.Ю. Верховых, Т.А. Романова и др. За вклад в возрождение уральских храмов руководитель предприятия «Терем» архитектор Виктор Иванович Симоненко удостоен наград РПЦ — ордена Святого благоверного князя Даниила Московского III степени, ордена Святого преподобного Сергия Радонежского I степени [7].

Изготовленные под его руководством фаянсовые иконостасы можно встретить по всей территории России. Особенностью является не только технология изготовления, но и цветовое решение. Иконостасы выделяются и красотой форм, и способом декорирования. Они и другие элементы убранства проектируются индивидуально для каждого храма. При проектировании обязательно учитываются размеры церкви, габариты алтарных арок и стен, пожелания заказчиков по количеству ярусов иконостаса, иконографическому составу, размерам икон и Царских Врат.

Иконостас составляется из отдельных объемных элементов, средний размер которых 300–400 мм. Различные варианты компоновки элементов позволяют достичь индивидуальности каждого иконостаса или киота. Кроме того, в каждый иконостас привносится 20–30 % новых элементов. Поэтому все разработанные и установленные фирмой «Терем» иконостасы неповторимы и гармонично вписываются в интерьер храмов. По желанию заказчика может быть разработан и изготовлен совершенно новый эксклюзивный иконостас в единственном экземпляре.

В настоящее время освоено изготовление фарфоровых иконостасов в неорусском и византийском стилях, разработаны проекты тябловых иконостасов в древнерусских традициях. Во многих восстанавливаемых и реставрируемых храмах возникает необходимость воссоздания утраченного когда-то иконостаса. По сохранившимся старым фотографиям возможно воплотить образ старинного деревянного, каменного или керамического иконостаса в новом фаянсовом иконостасе.

Такое решение удачно опробовано на нескольких изготовленных иконостасах в ряде храмов: Спасо-Преображенском соборе в г. Невьянске, Воскресенской церкви Валаамского Спасо-Преображенского монастыря, церкви Св. великомученика Георгия Победоносца в с. Куровская Слобода Свердловской области, Свято-Троицкой церкви в г. Арамиле. Внешний вид этих иконостасов, сохраненный на старых фотографиях и в памяти пожилых прихожан, бережно воссоздан и воплощен в новых керамических формах. Специалисты архитектурно-проектной мастерской разрабатывают проекты по реставрации, ремонту сохранившихся фаянсовых иконостасов, изготовленных на рубеже XIX–XX вв., и воссозданию утраченных.

Нынешнее возрождение церковной жизни вновь обратило ее устроителей к старой традиции — созданию керамических иконостасов. В 1996–1998 гг. на Урале воссозданы три фаянсовых иконостаса в Крестовоздвиженском соборе Верхотурского Свято-Николаевского монастыря. Работа подразумевала и изучение русской традиции в этой области, в первую очередь иконостасов М.С. Кузнецова.

При проектировании ведется индивидуальная работа с каждым заказчиком. Организуется выезд архитектора в храм для обмеров, оценки возможных решений и консультаций с настоятелем и заказчиком. На первом этапе разрабатывается эскизный проект общего решения иконостаса в линиях и цвете в увязке с интерьером храма.

Производство фаянсовых иконостасов имеет свои технологические этапы и последовательность. Их конструктивные особенности заключаются в том, что отдельные элементы, изготовленные из фаянса, закрепляются на металлическом каркасе. При проектировании будущего иконостаса идет совместная работа архитектора и художника-скульптора. Проект иконостаса готовится отдельно для каждого конкретного храма с детальной проработкой каждого элемента конструкции.

Следующий этап заключается в воспроизведении моделей элементов. Их вытачивают, точно передавая размер. Важным моментом в этой работе является детальная передача конструкции и рельефа поверхности согласно рабочим чертежам.

После столь тщательной работы идет отформовка элементов иконостаса. Для этого на модели прорисовывают линии разреза будущей гипсовой формы и поэтапно отливают ее куски. По окончании этого этапа работы гипсовые формы просушивают до влажности 5 %.

В шаровых мельницах готовят керамическую массу, которая получается в результате совместного мокрого помола нескольких компонентов: огнеупорной беложгущей глины, каолина, кварцевого песка, полевого шпата и других материалов.

Изготовление деталей иконостаса происходит методом ручного литья — шликера в гипсовые формы.

По истечении времени, необходимого для выстаивания будущих деталей, гипсовая форма раскрывается, и извлеченные детали подвергаются ручной обработке.

После высушивания детали будущего иконостаса проходят предварительный обжиг при температуре 800 °С. После такой термической обработки их глазируют. Глазурь, используемая в данной технологии, представляет из себя тонкомолотую смесь минералов-плавней. После обжига она образует блестящий стекловидный слой на поверхности изделия. Заключительный обжиг деталей осуществляется в горнах при температуре 1250 °С либо в печах при температуре в 1300 °С.

Декор на детали наносится вручную художниками-живописцами согласно с утвержденным цветовым решением проекта иконостаса [7].

Завершающим этапом работы является монтаж и закрепление готовых керамических деталей на металлическом каркасе по месту установки иконостаса.

Конструкции фаянсовых иконостасов отличаются от иконостасов, изготовленных в ином материале. Они состоят из трех взаимодополняющих структур: керамических деталей, собираемых по типу кирпичной кладки на строительном растворе, металлического каркаса, обеспечивающего достаточную прочность, надежность и долговечность сооружения, и деревянной обшивки со стороны алтаря, дополняющей жесткость конструкции.

Достоинства фаянсовых иконостасов неоспоримы: их несложно содержать, на них долго сохраняется позолота. В современном производстве отлажен четкий технический процесс во всех звеньях изготовления: проектировании, компьютерном моделировании, изготовлении моделей и керамических изделий, монтаже. Традиция производства керамических иконостасов, ведущая свое начало из семнадцатого столетия, продолженная в девятнадцатом и возрожденная в наше время, получает широкое воплощение.

Фаянсовые иконостасы ручной работы обладают уникальностью и неповторимостью облика, хотя и состоят из модульных стандартных деталей.

За комбинаторикой повторяемых элементов скрываются большие возможности разнообразия композиционного строя, цветового решения, пластики, формы в пределах единого композиционного решения канонических рядов. Трансформация составных элементов и широкие возможности ручного декорирования деталей обеспечивают простоту изменяемости художественного облика иконостаса.

Наиболее распространенный и востребованный вид декоративной отделки иконостаса — это золотая роспись по белой глазури. В более сложных вариантах применяется цветная деколь. Деколь — процесс или технология нанесения изображения с бумажной основы на керамическую и фиксация ее в высокотемпературном режиме [7]. В настоящее время изображение на керамическую основу может наноситься специальным лазерным принтером.

Начальным этапом деколирования является процесс переноса изображения с бумажной основы на керамическую поверхность. В качестве основы используется гуммированная бумага, покрытая желатиновым или декстриновым слоем для лучшего отделения изображения. Сформированное на бумаге изображение лакируется коллоидным декольным лаком и переносится на керамику или эмаль как переводная

картинка. После обжига бумага сгорает, а краска впекается в поверхность глазури, обеспечивая долговечную фотокерамику.

В работе с керамикой используют три вида красок, но для деколей используют только надглазурные и подглазурные краски. Они отличаются температурой обжига. Подглазурные обжигают при температуре 950–1270 °С. Надглазурные — при температуре 750–850 °С. При работе с деколью обжиг производится отдельно для каждого цвета краски, т.е. сколько оттенков используется при деколе, столько раз необходимо провести обжиг изделия. Этот процесс требует особого внимания, бережной и точной работы, дабы избежать возможности растрескивания керамических деталей во время обжига [7].

Фирмой «Терем» изготовлено несколько иконостасов с особой сложной системой обжига. Применение многоцветной деколи можно увидеть в иконостасах, изготовленных товариществом Кузнецова в начале XX в. и отреставрированных в наши дни специалистами мастерской «Терем». Эти иконостасы находятся в церкви Воскресения Христова Белгородской области Щебекинского района в с. Зимовенька. При их декорировании применено золото и деколь четырех цветов.

Очень гармонично и эстетично выглядят иконостасы с использованием голубой деколи, нанесенной на белую глазурь. Образцами такой работы являются иконостасы в Покровском храме р.п. Зубова Поляна Республики Мордовия и в Богородице-Казанском храме с. Семено-Петровское Республики Башкортостан, установленные в 2018 г. Иконостас Покровского храма имеет три ряда, оттенок голубой деколи здесь ближе к фиолетовому. В двухъярусном иконостасе Богородице-Казанского храма в Башкирии выбран небесно-голубой цвет. В обоих вариантах сочетание голубой деколи и золота придает иконостасам невообразимую легкость и хрупкость, ощущение устремления в Мир Горний.

Очень популярны и востребованы иконостасы с применением нескольких красок в деколи — цветной деколи. Примером может служить иконостас в Троицком соборе г. Щелково. Сборка этого иконостаса была завершена к празднику Пасхи — 9 апреля 2007 г. Высота его составляет 11 м, ширина — 24 м. При его декорировании использовались: белая глазурь, золото, цветная деколь. Этот иконостас самый большой по размерам среди изготовленных фаянсовых иконостасов на сегодняшний день.

Цветной деколью декорированы иконостасы и киоты храма во имя иконы Казанской Божией Матери в с. Б. Валяевка Пензенской области, иконостас храма Иконы Божией Матери Семистрельная Троице-Георгиевского женского епархиального монастыря (Сочи, с. Лесное), иконостас в церкви Сергия Радонежского Спасо-Печерского монастыря

в Нижнем Новгороде, иконостас Успенской церкви Печерско-Вознесенского монастыря в Нижнем Новгороде.

Деколью в три цвета оформлен иконостас храма во имя св. преп. Амвросия Оптинского в г. Кировограде. Использовались розовый цвет, темно-зеленый и светло-зеленые оттенки, часть орнамента выделена позолотой. Также иконостасы и киоты Спасо-Преображенского собора г. Невьянска Свердловской области. При украшении иконостаса использованы позолота, нежно-зеленый и розовый цвета.

В четыре цвета применена деколь в иконостасах Крестовоздвиженского собора Верхотурского Свято-Николаевского монастыря. Особой сложностью отличаются иконостасы с применением деколи пяти цветов: иконостас в церкви Рождества Христова, г. Арзамас Нижегородской области; иконостас и киоты храма во имя Владимирской иконы Божией Матери Оранского Богородичного монастыря; иконостас в церкви во имя Святителя Николая в с. Полтево.

Наиболее распространенными на сегодняшний день являются иконостасы, в оформлении которых применена только позолота по белой глазури. При их изготовлении после обжига на белую глазурь вручную наносится декоративный золотой узор. Изготовленные и декорированные таким способом иконостасы отличаются элегантностью, простотой и изяществом.

Примером такой работы служат: иконостас нижнего придела храма Спаса-на-Крови в Екатеринбурге; иконостас храма Св. Равноапостольного Князя Владимира, г. Екатеринбург; иконостас Храма во имя Святых божьих строителей Алексия, митрополита Московского, Иоасафа Белгородского и Афанасия Афонского, г. Екатеринбург; иконостас храма Всех Святых на Михайловском кладбище, г. Екатеринбург; иконостас в церкви Богоявления Господня, с. Каипы Лаишевского района Казанской епархии Русской православной церкви; иконостас храма иконы Божией Матери «Живоносный Источник» Курской Коренной Рождества Пресвятой Богородицы мужской пустыни, Курская обл.; иконостас Пророко-Ильинской церкви, Свердловская обл., Боярский р-н, с. Малобрусанское; иконостасы собора Воскресения Христова Свято-Варсонофиевского монастыря в с. Покров-Селищи (Республика Мордовия); иконостас храма апостола Андрея Первозванного, р.п. Атяшево, Республика Мордовия; иконостас храма во имя Прокопия Устюжского в Новокузнецке (с. Недорезово) Кемеровской области.

На сегодняшний день производство фаянсовых элементов в убранстве храмов увеличивается. Ассортимент, предлагаемый производителями: фаянсовые иконостасы, фаянсовые напольные и настенные ки-

оты, фаянсовые элементы архитектурного оформления интерьеров: карнизы, пилястры, плинтуса, арки, ограждение солеи и т.п., фаянсовые аналоги, фаянсовые напольные подсвечники, фаянсовые престолы.

Для Алтайского края традиционным материалом для производства иконостасов было и остается дерево. С развитием храмового строительства появилась возможность украсить интерьер храмового пространства и фаянсовыми изделиями. На территории Алтайского края по благословению митрополита Барнаульского и Алтайского Сергия установлено шесть фаянсовых иконостасов.

Первым был установлен иконостас в Свято-Георгиевском храме г. Новоалтайска, изготовленный для придела Святого праведного Иоанна Кронштадтского. Иконостас имеет простое конструктивное решение, он представляет вид прямой стены. Именно форма стены наиболее четко и полно соответствует символической функции отделения алтаря от всей части храма. Этот иконостас состоит из двух ярусов — местного и праздничного рядов. В местном ряду расположены иконы св. Иоанна Кронштадтского, Георгия Победоносца, митрополита Алексия Московского, святителя Спиридона Тримифунтского.

Второй ряд иконостаса содержит иконы двенадцатых праздников. Это так называемый «праздничный» ряд, или чин. В него вошли иконы: Рождество Богородицы, Введение во Храм, Благовещение, Троица Ветхозаветная, Успение Богородицы, Крещение, Вход Господень в Иерусалим, Сошествие во ад, Воскресение и заканчивается ряд иконой Воздвижение креста. Следует отметить, что иконостас в храме св. праведного Иоанна Кронштадтского не имеет общего композиционного и цветового единства с интерьером храмового пространства, однако весьма гармонично вписывается, добавляя праздничные акценты.

Иконостас для храма св. Иоанна Предтечи в г. Барнауле состоит из четырех рядов. Он решен в виде выступающего эркера. Этот прием позволил увеличить площадь алтаря и придал общей конструкции иконостаса особую утонченность. Пара колонн, обрамляющая Царские Врата, подчеркивает симметричность композиции. Венчает Царские Врата икона «Спас в Силах», прямо под ней расположена икона «Тайная вечеря». Расположение этих икон продолжает центральную ось иконостаса, завершающуюся арочным обрамлением. Верхний деисусный чин представлен иконами Божией Матери, Иоанна Предтечи.

Праздничный ряд представлен шестью иконами: Рождество Иисуса Христа, Крещение Господне, икона Казанской Коробейниковской Божией Матери, икона Богоматерь Державная, икона Вознесение Христово, Успение Пресвятой Богородицы.

Цокольная часть иконостаса профилирована горизонтальными поясами. Такие же пояски делят колоны на отдельные фрагменты. Нижние элементы иконостаса, колоны, фризы украшены геометрическим орнаментом. Пространство между иконами Царских Врат оформлено легким растительным орнаментом. Колоны, разделяющие иконы, в центральной своей части украшены сочетанием растительного и геометрического орнамента. Завершением иконостаса служат кресты, установленные над каждой иконой сверху иконостаса. Дополнением к иконостасу служат фаянсовые киоты, установленные в храме симметрично относительно Царских Врат.

Иконостас, установленный в Покровском кафедральном соборе г. Барнаула, находится в нижней части храма, в приделе св. преп. Серафима Саровского.

Объемно-пространственное решение иконостаса соизмеримо с размерами придела, где он установлен. Фаянсовый иконостас решен в традициях многих иконостасов периода XIX–XX вв. Иконостас одноярусный. Композиционным центром выступают Царские Врата, увенчанные карнизом с широким фризом, на котором помещена икона «Тайная вечеря». Иконостасный ряд состоит из восьми икон.

Ритм расположению икон задают колонны, которыми они разделены. Высоту колонн подчеркивают установленные на них декоративные шары, увенчанные пиками. Иконы Спасителя и Богородицы помещены в ажурные импровизированные киоты, выступающие из общего ряда икон. Остальные иконы в иконостасе оформлены арочным обрамлением. Колонны, разделяющие иконы, оформлены декоративным орнаментом в византийском стиле.

Иконостас Благовещенского храма, находящегося в Епархиальном управлении, состоит из двух рядов — местного и праздничного. Над Царскими Вратами в антаблементе помещена икона «Тайная вечеря», прямо над ней, согласно установленным канонам, — икона Спасителя с предстоящими Богородицей и Иоанном Крестителем. Икона Спасителя оформлена в киот с обрамляющими колонами и арочным завершением.

Праздничный ряд состоит из четырех икон, разделенных колонами. Акцент на центральную часть иконостаса добавляет пара колонн, расположенных справа и слева от иконостаса на протяжении всей его высоты.

В местном ряду, справа от иконы Спасителя, на дьяконских дверях изображены святые архиереи Стефан и Лаврентий. Слева от дьяконских дверей — Коробейниковская Казанская икона Божией Матери,

величайшая святыня Алтайского края, единственный в Сибири чудотворный образ. Справа — икона Божией Матери «Державная».

Колонны местного и праздничного ряда разделены между собой по горизонтали декоративным выступающим карнизом.

Завершением иконостаса служат декоративные арочные киоты с изображенными в них херувимами. На вершине каждого киота и над иконой Спасителя с предстоящими помещен крест. Все выступающие декоративные элементы иконостаса проработаны золотым геометрическим и растительным орнаментами.

Стиль, цвет, форма фаянсового иконостаса в Благовещенском храме гармонично сочетаются с настенными росписями и со всем внутренним убранством интерьера храма.

Иконостас в храме Всех Святых, с. Гоньба, был установлен в 2016 г. Он небольшого размера, имеет два ряда и выполнен в виде эркера. Архитектурная форма иконостаса очень гармонична и напоминает фасад здания эпохи классицизма. Центральной осью являются Царские Врата, обрамленные колоннами. Колонны, равные высоте иконостаса, украшены растительным орнаментом в виде виноградной лозы. По всей ширине иконостаса восемь колонн разделяют его пространство на арочные ниши, в которых установлены иконы. Над Царскими Вратами размещена икона Троицы Ветхозаветной. Икона Троицы круглой формы, украшена фигурками двух херувимов и ветками виноградной лозы, изготовленными из фаянса. Второй, верхний, ряд иконостаса представлен иконами: св. преп. Сергия Радонежского, св. преп. Кирилла Радонежского, свт. Николая Чудотворца, св. благоверного Александра Невского.

Нижний местный ряд представлен иконами: Господа Вседержителя, Казанской Богоматери, архангела Михаила, архангела Гавриила.

Иконы местного ряда иконостаса установлены в ниши с арочным навершием, иконы второго ряда — в ниши с трехчастным арочным навершием.

Особой красотой и изяществом отличается иконостас в церкви Успения Пресвятой Богородицы в с. Фирсово Алтайского края. Иконостас был установлен и освящен в 2015 г., он выполнен в виде стены с выступающей центральной частью. По всей ширине иконостас разделен парными и одиночными колоннами. Центр иконостаса образуют Царские Врата, обрамленные парными колоннами, на которых в арочных нишах помещены небольшие иконы Спасителя и Божией Матери. Над Царскими Вратами в медальоне представлена икона «Тайная вечеря». Центральную ось иконостаса венчает деисусная икона — Господь с предстоящими, Богородицей и св. Иоанном Предтечей. Эта икона самая

большая в иконостасе по размерам, однако композиция всего иконостаса, его центральная линия, устремленная вверх, задают величественность, торжественность и ощущение невесомости всей архитектурной конструкции. Во втором, праздничном, ряду иконостаса установлены иконы двенадцатых праздников: Преображения, Рождества Христова, Рождества Богородицы, Сошествия Святого Духа.

Иконы помещены в арочные ниши, ниши между собой разделены колоннами. Верхний и нижний ряды разделены фризом, украшенным позолотой. В местном ряду иконостаса представлены икона Божией Матери Казанская Коробейниковская, икона Успение Пресвятой Богородицы, икона архангела Михаила и икона архангела Гавриила. Иконы архангелов украшают дьяконские врата. Уникальность иконостаса Успенского храма в с. Фирсово заключается в том, что при его оформлении применена голубая деколь. Синий и голубые цвета считаются цветами Богородицы. Небесно-голубой фон иконостаса, украшенный золотым растительным и геометрическим орнаментом, очень гармонирует со всем пространством храма. Детально продуманное сочетание красок в убранстве всего храма дополнено иконами, написанными на золотом фоне. Помимо иконостаса, в Успенском храме установлены киоты, выполненные из фаянса и украшенные идентично иконостасу. В киотах размещены иконы Богородицы Иверская, храмовая икона Успение Пресвятой Богородицы, иконы св. Георгия Победоносца, св. преп. Сергия Радонежского.

Таким образом, рассматривая фаянсовые иконостасы в православных храмах Барнаульской епархии, можно отметить, что на примере Алтайского края происходит возрождение традиции, заложенной в XIX в. промышленником Кузнецовым. Фаянсовые иконостасы храмов Алтая решены в архитектурных традициях конца XIX — начала XX в. Возрождение производства фаянсовых иконостасов в России связано с возрождением храмового строительства и реставрации в целом.

На территории Алтая по благословению митрополита Сергия (Иванникова) к 2019 г. установлено шесть фаянсовых иконостасов. Общей чертой всех изученных иконостасов является способ нанесения оформления — использование белой глазури и золотой росписи. Исключением стал храм Успения Пресвятой Богородицы.

В декоративном оформлении всех установленных в алтайских храмах фаянсовых иконостасов используются в большей степени элементы византийского, барочного и классического стилей.

Особенности фаянса и технология его производства отражаются на конструкции иконостаса, его декоративно-художественных каче-

ствах, четкости и гладкости форм деталей и рельефного декора, а также в многообразии применяемых цветов. На примере рассмотренных образцов иконостасов можно отметить, что история развития русского православного иконостаса является отражением смены различных культурных традиций и художественного синтеза.

Современные фаянсовые иконостасы не противоречат региональным архитектурно-художественным традициям, выражают особенности национальной идеи как России, так и Алтая в собственной истории и культуре. Они являются примером возрождения традиций православия, храмового зодчества и иконографии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бочковская В.И., Гречнева Н.В. Фаянсовые иконостасы в православных храмах, истории и современности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). 2017. № 4. С. 36–39.
2. Винницкий М.В. Фаянсовые иконостасы православных храмов: архитектурно-художественные и символические особенности // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 4. С. 57–65.
3. Иконостас. Происхождение — развитие — символика // Международный симпозиум 4–6 июля 1996 г. Москва, ГТГ / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 44–48.
4. Троицкий Н.И. Иконостас и его символика // Высокий русский иконостас. М., 2004. С. 135–162.
5. Червяковский Е.О. Историческое происхождение и значение иконостаса в православной церкви. Вильна, 1899. С. 53.
6. Яковлев Е.Г. Эстетика православного иконостаса. (История, филология, онтология) // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1997. № 2. С. 83–89.
7. Сайт проектно-реставрационной мастерской «Терем». URL: terem-ural.ru.

BIBLIOGRAPHY

1. Bochkovskaya V.I., Grechneva N.V. Faience iconostases in Orthodox churches, history and modernity // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice (included in the list of the Higher Attestation Commission). 2017. № 4. Pp. 36–39.
2. Vinnitskiy M.V. Faience iconostases of Orthodox churches: architectural, artistic and symbolic features // Academic Bulletin UralNIIProekt RAASN. 2010. № 4. Pp. 57–65.

3. Iconostasis. The origin of development is symbolism // International Symposium July 4–6, 1996 Moscow, State Tretyakov Gallery / ed.-comp. A.M. Lidov. M., 1996. Pp.44–48.

4. Troitsky N.I. The iconostasis and its symbolism. // High Russian iconostasis. M., 2004. Pp. 135–162.

5. Chervyakovsky E.O. The historical origin and significance of the iconostasis in the Orthodox Church. Vilna, 1899. P. 53.

6. Yakovlev E.G. Aesthetics of the Orthodox iconostasis. (History, philology, ontology) // Bulletin of Moscow University. Series 7. Philosophy. 1997. № 2. Pp. 83–89.

7. Design and restoration workshop “Terem”. URL: terem-ural.ru.

УДК 745:37

*Т.В. Пойдина,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*В.Н. Кривонос,
магистр (Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Актуальная проблема для современной системы дополнительного художественного образования — этнокультурное развитие обучающихся на занятиях по освоению декоративно-прикладного искусства и рукоделия. Для достижения эффективности применения этнокультурных технологий требуется создать максимально комфортную обстановку и условия протекания педагогической деятельности. В качестве доступности практического обучения видится создание школы рукоделия и дизайна для разных возрастных групп в системе дополнительного художественного образования на основе электронной адаптированной методики обучения.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, этнокультурное образование, дополнительное образование, этнокультурные традиции.

T.V. Poydina,

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Design (Altai State University, Barnaul)

V.N. Krivonos,

Master (Altai State University, Barnaul)

DECORATIVE AND APPLIED ARTS AS A FACTOR OF ETHNO-CULTURAL DEVELOPMENT OF STUDENTS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

The article is devoted to an urgent problem for the modern system of additional art education — the ethno-cultural development of students in classes on the development of decorative and applied arts and crafts. To achieve the effectiveness of the use of ethno-cultural technologies, it is necessary to create the most comfortable environment and conditions for the flow of pedagogical activity. The creation of a school of needlework and design for different age groups in the system of additional art education based on an electronic adapted teaching methodology is seen as the availability of practical training.

Keywords: decorative and applied arts, ethno-cultural education, additional education, ethno-cultural traditions.

Декоративно-прикладное искусство является одним из ярких проявлений духовной близости человека и природы, фактором культурной коммуникации этносов в едином культурном пространстве. Искусствоведческие исследования показали, что в современном искусстве этническая традиция проявляется в системе этнохудожественных стереотипов, архетипов, символов. Следовательно, в художественно-проектном и художественно-бытовом содержании реализуется один из способов диалога с этнической традицией: образная и тематическая связь с этническими мотивами и темами [1, с. 21]. В рамках этого явления закономерен интерес к актуализации народного искусства, ремесленных изделий и рукоделия, транслирующих традиции и символы культуры. Этнокультурная традиция в современной гуманитарной науке понимается как одна из единиц анализа культуры и обозначает схему накопления, со-

хранения и трансляции этнокультурного опыта [2, с. 21]. В структуру этнокультурной традиции входит человек, как носитель этнической культуры. Содержательный аспект этнокультурной традиции проявляется в религии, искусстве, быте и поведении [3, с. 37].

В XXI в. с бурным развитием информационных технологий и ускорением темпа жизни традиционным формам ремесла и рукоделия в повседневном бытии стало уделяться все меньше времени. Вместе с тем в экономически развитых странах увлечение рукоделием переживает новое рождение: совершенствуются материалы, инструменты, расширяется информационная поддержка. Изделия ручной работы при этом ценятся очень дорого, а альбомы с коллекциями изделий с успехом расходятся по всему миру [4]. К тому же занятия ручным трудом и самостоятельным творчеством рекомендуются психологами для восстановления душевного равновесия и физического здоровья. В социальных медиа наблюдается восходящий тренд ручной работы, получивший выражение, с одной стороны, в росте популярности самого процесса как противопоставления скорости и стрессу, разновидности медитации, и, с другой, как результат альтернативы продукту массового производства. Проводятся масштабные выставки, посвященные рукоделию.

Декоративно-прикладное искусство зарождалось с момента появления общества: сначала человек создавал просто необходимые предметы быта, в процессе применения задумывался об их большем удобстве (т.е. фактически применял дизайн-мышление), а в дальнейшем важным стал и декор предметов быта и одежды, приятность для созерцания. Традиции рукоделия передавались из поколения в поколение с учетом территориальной и этнической общности. Обучение чаще происходило внутри семьи, знания и умения передавались от старшего поколения к младшему [5]. Ручной труд давал возможность одевать семью, обустраивать дом, готовить приданое и т.д. В современной России ситуация с рукоделием несколько отличается от мировой практики. Ручной труд часто воспринимается как недорогая альтернатива фабричному изделию. Во времена дефицита в СССР домашнее рукоделие помогало обеспечивать семью предметами одежды; недостаток материалов компенсировался практикой их получения из бывших в употреблении вещей для создания новых. В настоящее время в условиях перенасыщенности рынка, ускоренного темпа жизни и закономерной утраты семейных традиций передачи опыта рукоделия среди молодежи наблюдаются тенденции научиться создавать неординарные вещи, подчеркивающие индивидуальность и хороший вкус, увлечение стилем и дизайном. Альтернативой семейному обучению в наши дни стано-

вятся отдельные мастер-классы и печатные издания, интернет-ресурсы. Среди последних можно отметить видеокурсы, блоги, форумы, сообщества, дистанционные программы обучения.

В век массового производства товаров зачастую из низкокачественных материалов неоспоримым преимуществом ручного труда является возможность выбора, возможность обратить внимание на качество исходного сырья и тесно связанное с ним качество и долговечность конечного продукта. В 90-е гг. XX в. возникло понятие «быстрой моды» — сократился цикл производства вещей, ускорилась смена модных тенденций, стал уменьшаться срок службы вещи, индивидуальность и долговечность вещей стали невыгодными для производственных корпораций. В противовес сопутствующему процессу глобализации быстрому потреблению стало зарождаться понятие осознанного, «медленного» потребления, связанное с нарастающим негативным влиянием массового производства текстиля на окружающую среду [6]. Использование натуральных материалов для создания текстильных изделий, возможность выбора качественных инструментов, обеспечивающих комфортную работу над созданием изделия, также может повлиять на интерес к творчеству. Приобретение материалов и инструментов становится все более доступным благодаря их широкому выбору и развитию технологий интернет-торговли.

Современная модель дополнительного образования детей и взрослых строится с учетом поликультурного окружения многонационального государства и принципов этнокультурного плюрализма. С этой целью все более широкое распространение получают этнокультурные обучающие технологии. Представляя собой совокупность методологических положений культурологии, теории этноса, этнопедагогике, этнопсихологии, философии, этнокультурные технологии позволяют актуализировать и интегрировать ценности этнокультурного наследия и традиций в обучение. Для достижения эффективности применения этнокультурных технологий требуется создать максимально комфортную обстановку и условия протекания педагогической деятельности. Этнокультурное образование включает в себя следующие компоненты:

- аксиологический компонент — формирование системы этнокультурных ценностей;
- теоретический компонент — освоение необходимых знаний о трансляции и формах бытования этнотрадиций в современном искусстве;
- деятельностный (практический) компонент — развитие умений анализировать и осуществлять рефлексивную деятельность в художественно-проектной деятельности [7].

Однако в общеобразовательных школах рукоделие преподается в ограниченном объеме, не носит системного характера и дает лишь общие представления о дизайне и техниках создания изделий декоративно-прикладного искусства. Для возможности творчества в области рукоделия необходимо привитие как устойчивых навыков воспроизведения изделий по готовым образцам, так и знаний художественной направленности: основ композиции, колористики. В детских художественных школах дисциплина «Декоративно-прикладное искусство» характеризуется в большей мере как декоративная, в меньшей — прикладная; возраст учащихся ограничен школьным [8].

Решением проблемы доступности практического обучения видится создание школы рукоделия и дизайна для разных возрастных групп (от детской до пенсионной), в том числе с учетом факторов дистанционного обучения, где желающие могут получить системные знания и навыки в различных областях творчества (по выбору) и развить креативность, чтобы, опираясь на национальный и мировой опыт, создавать новое.

Актуальность такой школы обуславливают следующие факторы:

- необходимость сохранения традиций рукоделия;
- внедрение этнокультурных технологий с учетом факторов электронной методики обучения;
- необходимость восстановления психологического комфорта человека в условиях информационной перегруженности;
- возможность попробовать разные виды творческой деятельности и выявить «спящие» способности;
- ощущение обучающимся своей значимости при достижении результатов,
- возможность выявления талантливых личностей, объединения для совместных бизнес-проектов;
- создание адаптивной модели дистанционного обучения в рамках Центра дополнительного художественного образования.

В качестве направлений можно предложить традиционные виды декоративно-прикладного искусства в разнообразных техниках: изготовление одежды и аксессуаров (шитье, вязание, ткачество, изготовление кружева, украшений и т.д.), предметов быта, флористику и фитодизайн, работу с деревом, кожей и мехом, глиной. Воссоздание традиционных функций, бытовых и художественных ценностей, свойственных региональной этнокультурной традиции, выражается в формах «цитирование», «имитация», «интерпретация», «стилизация». При этом используются интерпретированные элементы этнической культуры: форма, материал, декорирование (орнаментика, символика), которые

и определяют стиль изделия, что «получает выражение в исторической рефлексии, освоении традиций материальной культуры, тесно связанных с мифопоэтическими, природными, социокультурными аспектами исторического бытия этносов» [1, с. 136]. Как базу для развития художественного вкуса рекомендовано включить в учебный план основы изобразительного искусства, историю ДПИ и дизайна. Интернет-ресурсы дают широкий круг информации, но в деле ручного труда необходимо личное присутствие наставника-преподавателя с целью улучшения техники деятельности.

Считаем актуальным внедрение предлагаемого варианта обучения рукоделию в системе дополнительного образования детей и взрослых. Дополнительное образование художественной направленности требует разрешения ряда задач, а именно: обеспечение квалифицированными педагогами декоративно-прикладного искусства, способными управлять процессом творческого развития обучающихся и применять эффективные способы и формы обучения; создание электронной адаптированной методики обучения, учитывающей когнитивные особенности обучающихся и факторы дистанционного образования.

В современном российском обществе традиции передачи навыков рукоделия отошли на второстепенный план, но изменить ситуацию может развитие глобального курса на заботу об окружающей среде, сокращение объема потребления товаров и более пристальное внимание качеству, натуральности и долговечности изделий. Одним из важных факторов возрождения интереса к ручному труду и индивидуальному подходу в изготовлении предметов одежды и интерьера считаем развитие вектора на сохранение этнокультурного наследия и этнических традиций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Пойдина Т.В. Этническая традиция как стилеобразующая категория в региональном дизайне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 134–140.

2. Нехвядович Л.И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании : монография / под науч. ред. Т.М. Степанской. Барнаул, 2010. 96 с.

3. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И., Усанова А.Л. Гуманитарное знание — основа университетского образования : монография / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2015. 136 с.

4. Brooklyn Tweed. URL: <https://www.brooklyn tweed.com/our-story/> (дата обращения 12.10.2020).

5. Курс женских рукоделий / Вестник моды. СПб. : Тип. братьев Пантелеевых, 1887. 392 с.

6. Каюмова Р.Ф. К вопросу осознанного потребления в индустрии моды // Международный научно-исследовательский журнал. 2019. №11-1 (89). С. 162–165.

7. Пойдина Т.В. Этнокультурный компонент в подготовке бакалавров дизайна // Теория, история и практика образования в сфере культуры : материалы XXVII Международной научно-методической конференции. Барнаул : Изд-во АГИИК, 2017. С. 65–68.

8. Тарасенко Ю.О. Декоративно-прикладное искусство как средство формирования художественных способностей учащихся детских художественных школ // Молодой ученый. 2017. № 38. С. 122–125.

BIBLIOGRAPHY

1. Poidina T.V. Ethnic tradition as a style-forming category in regional design // Bulletin of Tomsk state University. Cultural studies and art history. 2018. № 29. Pp. 134–140.

2. Nekhvyadovich L.I. Ethnic tradition in modern humanitarian knowledge : monograph / under the scientific ed. of T.M. Stepanskaya. Barnaul, 2010. 96 p.

3. Stepanskaya T.M., Nekhvyadovich L.I., Usanova A.L. Humanitarian knowledge — the basis of University education : monograph / under the scientific ed. of T.M. Stepanskaya. Barnaul, 2015. 136 p.

4. Brooklyn Tweed. URL: <https://www.brooklyntweed.com/our-story/> (accessed 12.10.2020).

5. Course of women's needlework / Fashion Bulletin. SPb. : Printing house of the Panteleev brothers, 1887. 392 p.

6. Kayumova R.F. On the issue of conscious consumption in the fashion industry // International scientific research journal. 2019. № 11-1 (89). Pp. 162–165.

7. Poidina T.V. Ethno-Cultural component in the preparation of bachelor of design // Theory, history and practice of education in the sphere of culture: materials of the XXVII International scientific and methodological conference. Barnaul, 2017. Pp. 65–68.

8. Tarasenko Yu.O. Decorative and applied art as a means of forming artistic abilities of students of children's art schools // Young scientist. 2017. № 38. Pp. 122–125.

УДК 745 (571.150)

*О.С. Комарова,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО КОЛЫВАНИ КАК УНИКАЛЬНАЯ СТРАНИЦА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ

Рассматривается камнерезное искусство Колыванского камнерезного завода. Речь идет о произведениях камнерезного искусства, пополнивших коллекции музеев Алтайского края, а также установленных в городах под открытым небом. Анализируется роль произведений камнерезного искусства в формировании гармоничной городской среды. Обозначаются перспективы дальнейшего изучения камнерезного искусства.

Ключевые слова: камнерезное искусство, искусство Колыванского камнерезного завода, колыванские вазы, произведения Горной Колывани, традиции отечественного камнерезного искусства.

*O.S. Komarova,
PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Cultural
Studies and Design (Altai State University, Barnaul)*

STONE CUTTING ART AS A UNIQUE PAGE OF THE CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA

The article is devoted to the stone-cutting art of the Kolyvan stone-cutting factory. The article deals with the works of stone-cutting art that have replenished the collections of museums in the Altai Territory, as well as those installed in cities in the open air. The role of works of stone-cutting art in the formation of a harmonious urban environment is analyzed. Prospects for further study of stone-cutting art are outlined.

Keywords: stone-cutting art, art of the Kolyvan stone-cutting factory, Kolyvan vases, works of Gornaya Kolyvan, traditions of Russian stone-cutting art.

Кольванское камнерезное искусство — уникальная страница истории культуры России. Отечественные традиции обработки камня бережно хранят мастера Кольванского камнерезного завода. Декоративные панно, вазы, шкатулки, ювелирные изделия и другие произведения камнерезного искусства Кольвани служат гордостью музеев Алтая, а также других регионов России. Декоративные вазы являются художественным оформлением скверов и улиц Барнаула, Змеиногорска, Кольвани, демонстрируя благородную красоту жителям и гостям сибирских городов.

К различным аспектам изучения камнерезного искусства Кольвани обращались А.В. Контев [1], М.В. Карсавина [2], И.А. Тютюнник [3] и другие исследователи, подчеркивая вклад кольванской школы в отечественную культуру.

Еще в 1970-х гг. для Художественного музея Алтайского края были выполнены три вазы из ревневской яшмы, риддерской брекчии, коргонского порфира по образцам произведений XVIII–XIX вв., находящихся в экспозиции Павловского дворца-музея. В 1981 г. для Барнаульского дворца бракосочетаний создана ваза из ремневской яшмы (автор и исполнитель А.Г. Люин). В 1984 г. для интерьера речного вокзала Барнаула в технике флорентийской мозаики было выполнено панно (авторы проекта О.М. Алексеева и Г.Л. Алексеев).

С 1980-х гг. в Алтайском крае кольванские вазы стали устанавливаться не только в интерьерах зданий, но и под открытым небом (г. Барнаул, г. Змеиногорск, пос. Кольвань). Появление на улицах, в скверах и парках монументальных произведений камнерезного искусства, символизирующих расцвет горного производства, стало гармоничным и закономерным явлением для городов Алтая.

Установка кольванских ваз в скверах Барнаула было неслучайно и своевременно. Анализируя развитие советского градостроительства в целом и садово-паркового искусства в частности, можно заметить, что именно в 1970–1980-х гг. по-новому пересматриваются закономерности организации паркового пространства.

К 1980 г., празднованию 250-летия Барнаула, были облагорожены парки, скверы, бульвары, улицы города, установили деревянную детскую игровую скульптуру, различные декоративные и беспредметные композиции, многие из которых ныне утрачены («Мишка» — пр. Ленина, 44; «Детство» — скульптор И.Ц. Зоммер, сквер на пр. Ленина). Так, в сквере на пересечении пр. Красноармейского и ул. Молодежной в центре фонтана была установлена кольванская ваза, ныне демонтированная.

Юбилею города Барнаула посвящена кольванская ваза из ревневской яшмы, установленная в центре сквера на пр. Ленина. Надпись

на ее постаменте гласит: «Дар колыванских камнерезов в честь 250-летия города Барнаула. Изготовлена в 1980 г.», с левой стороны помещена табличка с надписью: «Автор проекта Алексеев Г.Л., архитекторы Фомин А.В., Зенков С.Ф., исполнены мастерами Ильиным В.В., Усовым А.Ф.», справа: «Реставрирована. Май 1996 г. Коротков В.Ю., Гельдер К.И., М.П. «Kand Г». В соседнем сквере на пр. Ленина к 50-летию Алтайского края в 1987 г. колыванская ваза была установлена художником О. Демидовым и архитектором С. Боженко. В 1989–1990 гг. у центрального входа в парк Индустриального района г. Барнаула установили колыванскую вазу из ревневской яшмы, архитектор В.А. Лапин.

В 1979 г. у въезда в пос. Колывань установлена ваза из гранита, автором проекта и исполнителем которой стал А. Дербенев. Под руководством этого же автора в 1984 г. в Змеиногорске к 250-летию города установлена ваза из ремневской яшмы.

Колыванские вазы, установленные под открытым небом, активно участвуют в организации современной среды и выполняют различные функции — историческую, эстетическую, пространственно-организационную, информационную. Если памятник истории горнозаводского дела, установленный в пос. Колывань, оказывается в историческом ландшафте, то памятные вазы, возведенные в Барнауле, выполняют в большей степени декоративную функцию, эстетизируя окружающее пространство.

Полифункциональность — определяющая особенность современной городской среды и формирующих ее компонентов. В связи с этим колыванские вазы, попадая в пространство современного города и оказываясь в тесном соседстве с современной архитектурой, излишне оживленными транспортными и пешеходными потоками, информационной перенасыщенностью окружающего пространства, не только не теряются в этом полифункциональном пространстве, но играют ведущую роль в создании образа места.

Памятники камнерезного искусства, символизирующие творческое начало Сибири, имеют ведущее значение в формировании пространства современного города, поскольку городская среда выступает средством не только организации функциональных процессов, но и средством закрепления социальных ценностей, норм поведения, носителем культурно-исторических, национальных, региональных традиций.

Произведения Колыванского камнерезного завода продолжают поступать в музеи Алтайского края. Так, в 2018 г. коллекцию Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая дополнили два мозаичных панно «Вольный ветер» и «Золотая осень», выполненные по эскизам А.Ю. Дорохова из ревневской яшмы, бело-

рецкого кварцита, коргонского порфира в технике флорентийской мозаики, а также ваза из ревневской яшмы и каменный стол с живописной столешницей «Снегири», выполненные по проекту А.А. Дербенева. Ваза на постаменте отличается утонченностью силуэта и изысканностью пропорций. Стол «Снегири» интересен своей жанровостью и живостью мотива. Произведения колыванских мастеров оформляют интерьеры музея и являются его гордостью.

Особый интерес представляет мозаичное панно «Голубая моя планета», выполненное по проекту Т.А. Талашевой в технике флорентийской мозаики из ревневской яшмы, белорецкого кварцита и коргонского порфира. Панно выполнено по заказу Мемориального музея Г.С. Титова (с. Полковниково Косихинского района Алтайского края), коллекция которого раскрывает две важные темы — «История развития космонавтики» и «Первый космонавт Сибири». Портрет Г.С. Титова, облаченного в космический костюм, изображен на фоне планеты Земля и других космических тел. В композицию гармонично включены и другие атрибуты: космический корабль «Восток 2», условное изображение орбит и бескрайнего космоса. Портретные черты космонавта сохранены, историческую достоверность подчеркивают надписи — название космического корабля и самого государства — СССР. Панно отличается оригинальностью решения, композиционной выстроенностью, колористической гармоничностью, художественной выразительностью.

Произведения колыванских мастеров могут пополнять не только собрания музеев. С развитием загородного жилого строительства и наблюдающимся ростом интереса к использованию больших европейских стилей для оформления интерьеров жилых домов произведения камнерезного искусства получают новую перспективу. Все чаще заказчиками становятся частные лица, устанавливающие вазы, чаши, резные столы в интерьерах, выполненных в традициях русского классицизма. При этом декоративно-пластические качества каменных ваз выступают в качестве средства, формирующего пространственную структуру помещений, их художественный образ [4].

Уникальные произведения, выполненные из алтайских камней — яшмы, порфиров, агатов, пополнившие коллекции многих музеев, частных собраний, установленные под открытым небом, стали неотъемлемой частью культурного наследия России. Памятники камнерезного искусства требуют каталогизации и всестороннего пристального изучения с позиций современного научного знания. Возрождение и изучение национальных традиций камнерезного искусства необходимо для дальнейшего гармоничного развития отечественной культуры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Контев А.В. История Алтайского края XVIII–XIX вв. : учебник для вузов. Барнаул : АлтГПУ, 2017. 232 с.
2. Красавина М.В., Назаров И.И., Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю. Художественные промыслы и ремесла Алтая в XX–XXI вв. // Искусство Евразии. 2019. № 2 (13). С. 52–64.
3. Тютюнник И.А. Колыванское камнерезное искусство в Государственном художественном музее Алтайского края // Пятые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов XIII науч.-практич. конф., посвящ. 55-летию ГХМАК и 85-летию со дня рожд. Л.И. Снитко / Упр. Алт. края по культуре и арх. делу, Гос. худож. музей Алт. края ; науч. ред. Н.С. Царева. Барнаул : Алтайский дом печати, 2014. С. 25–29.
4. Кинева Л.А. Камнерезная ваза в художественном решении русского классицистического интерьера // Академический вестник УРАЛНИИПРОЕКТ РААСН. Екатеринбург : Издательство Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Ордена «Знак Почета» Уральский научно-исследовательский и проектно-конструкторский институт, 2018. С. 79–84.

BIBLIOGRAPHY

1. Kontev A.V. History of the Altai Territory of the XVIII–XIX centuries : textbook for universities. Barnaul AltGPU, 2017. 232 p.
2. Krasavina M.V., Nazarov I.I., Oktyabrskaya I.V., Pavlova E.Yu. Arts and crafts of Altai in the XX–XXI centuries // Art of Eurasia. 2019. № 2 (13). Pp. 52–64.
3. Tyutyunnik I.A. Kolyvan stone-cutting art in the State Art Museum of Altai Territory // Fifth art history Snitkov readings: collection of articles. materials XIII scientific-practical. conf., dedicated. 55th anniversary of the GHMAK and 85th anniversary of the birth. L.I. Snitko / Control. Alt. Krai by culture and arch. business, State. artist Museum Alt. the edges; scientific. ed. N.S. Tsarev. Barnaul : Altai Printing House, 2014. Pp. 25–29.
4. Kineva L.A. Stone-cut vase in the artistic solution of the Russian classicist interior // Academic Bulletin URALNIIPROEKT RAASN. Yekaterinburg : Publishing House Branch of the Federal State Budgetary Institution TsNIIP of the Ministry of Construction of Russia of the Order of the Badge of Honor Ural Research and Design Institute, 2018. Pp. 79–84.

УДК 7.074:75+069:7 (571.13)

Е.М. Реутова,
аспирант Института искусств и дизайна,
хранитель коллекции зарубежной живописи,
старший научный сотрудник
(Омский областной музей изобразительных искусств
им. М.А. Врубеля, Омск)

Научный руководитель — Ю.А. Крейдун,
доктор искусствоведения, профессор
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ МУЗЕЯХ (НА ПРИМЕРЕ СОБРАНИЯ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ)

На примере коллекции западноевропейской живописи Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля рассматривается значение частных дореволюционных собраний произведений искусства в формировании разделов западноевропейского искусства провинциальных музеев и развития культуры регионов в целом. В публикации впервые обозначены имена всех бывших владельцев произведений данного раздела музейного собрания, дана краткая характеристика состава их личных коллекций и художественных предпочтений.

Ключевые слова: Государственный музейный фонд, частная коллекция, коллекционирование, Омский музей, западноевропейская живопись.

E.M. Reutova,
Postgraduate Student of Institute of Arts and Design, Curator of foreign
painting, Senior Researcher (Omsk Regional Museum of Fine Arts named
after M. A. Vrubel)

*Supervisor — Yu.A. Kreidun,
Doctor of Art Criticism, Professor (Altai State University, Barnaul)*

PRIVATE COLLECTING AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF COLLECTIONS OF WESTERN EUROPEAN PAINTING IN PROVINCIAL MUSEUMS (ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTION OF THE OMSK REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS NAMED AFTER M. A. VRUBEL)

On the example of the collection of Western European painting of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M. A. Vrubel, the author examines the importance of private pre-revolutionary collections of works of art in the formation of sections of Western European art in provincial museums and the development of regional culture in general. For the first time, the publication contains the names of all former owners of the works of this section of the museum collection, a brief description of the composition of their personal collections and artistic preferences is given.

Keywords: The State Museum Fund, private collection, collecting, Omsk Museum, Western European painting.

Коллекционирование являлось важной частью художественной жизни дореволюционной России. В настоящее время истории частных собраний привлекают внимание исследователей. Существующие публикации, как правило, основаны на материалах Москвы и Санкт-Петербурга, а множество работ, которые после революции оказались в региональных музеях, выпало из поля зрения искусствоведов. Между тем частные собрания сыграли решающую роль в формировании многих провинциальных музеев. Передачи произведений искусства через Государственный музейный фонд, осуществлявшиеся в 1920-е гг., позволили сформировать коллекции крупнейших сибирских музеев.

Изучение музейных коллекций не может рассматриваться вне истории художественных собраний и их национализации. Литература по этой теме достаточно обширна. Применительно к собранию ООММИ этой теме были посвящены публикации сотрудников Омского музея И.В. Спириной, И.Г. Девятьяровой, А.Е. Чернявской, Н.Г. Минько, И.А. Гольского, И.А. Глазова, Е.М. Реутовой [1-8] и др., а также специалистов центральных музеев Л.Ю. Савинской (ГМИИ им. А.С. Пушкина), Б.И. Асварица (ГЭ), Е.П. Яковлевой (ГРМ) [9-11]

и др. В их публикациях уделялось внимание истории отдельных частных коллекций и истории бытования определенных предметов. До настоящего времени не предпринималось попыток обобщить материал по изучению провенанса произведений, входящих в состав коллекции западноевропейской живописи ООМИИ. На сегодняшний день стало возможным проследить историю бытования и коллекционного владения большинства работ этого раздела, восстановить имена их предыдущих владельцев.

Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля — крупнейшее в Сибири художественное собрание, включающее коллекции русского и зарубежного искусства. История появления музея неразрывно связана с общим процессом музейного строительства в XX в.

После Октябрьской революции в стране стали создаваться многочисленные музеи по разным отраслям знаний не только в столичных городах, но и в далеких от центра областях. В 1920-е гг. в сибирских краевых музеях в Иркутске, Красноярске, Новосибирске, Томске и др. стали возникать художественные отделы, отвечающие за эстетическое воспитание и культурное просвещение. Источником для их основания и пополнения являлись национализированные в ходе революции художественные коллекции, а также фонды центральных музеев.

Заслуга в организации художественного отдела, а позже художественной галереи при Западно-Сибирском Краевом музее принадлежит его первому директору Федору Васильевичу Мелехину (1882 — после 1931). Благодаря его активной деятельности в 1924–1928 гг. в музей поступило свыше 4000 произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

К моменту открытия художественной галереи при Западно-Сибирском Краевом музее в декабре 1924 г. живопись в ней была представлена исключительно русскими художниками. Это объяснялось тем, что, несмотря на проводимую государством в эти годы политику сокращения приоритетов столичных музеев, продолжала существовать иерархия столичных и провинциальных музеев, что обуславливало разницу при распределении экспонатов. Один из идеологов новой музейной политики Н.Г. Машковцев, руководивший в 1918–1927 гг. подотделом провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, считал, что «число музеев с западноевропейскими отделами на первое время, по крайней мере, не должно быть больше восьми» [12, с. 304].

В августе 1925 г. Ф.В. Мелехин направил письмо в Отдел по делам музеев: «При организации художественного отдела в Омском област-

ном музее в 1924 г. решено было западную живопись в него временно, впредь до более благоприятных условий, не включать, и потому было собрано только русское искусство. В настоящий момент в Ленинградском хранилище существует наиболее благоприятный момент в смысле подбора коллекций по западной живописи, поэтому прошу Вашего разрешения на отбор в нем картин и копий западных мастеров» [13, л. 130].

Стоит отметить, что с самого момента основания художественной галереи в ее собрание поступали произведения западноевропейского декоративно-прикладного искусства, однако вопрос о выдаче живописных работ европейских мастеров до 1927 г. решен не был. Только в 1927 г. было получено заключение по отбору предметов из Ленинградского Государственного музейного фонда в Западно-Сибирский Краевой музей:

«В отношении иностранных школ, отобранное количество может быть несколько урезанным, имея в виду некоторые датированные и подписные вещи, в особенности картины французской школы, которых очень малый запас. Картины итальянской школы могут быть выданными без ущерба для других музеев» [14, л. 92].

Уже в этом году фонды галереи Западно-Сибирского музея пополнили первые поступления западноевропейской живописи из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда.

Не менее значимой стала передача в том же году 58 картин из Государственного Русского музея, большую часть которых составляли западноевропейские работы. Тогда же Государственный Эрмитаж счел возможным передать в Омский музей 49 произведений европейских мастеров.

Таким образом, к концу 1920-х гг. за счет поступлений из Государственного музейного фонда и крупных музеев страны в музее сформировалось ядро небольшого, но необычайно ценного собрания западноевропейской живописи. В 1928 г. в коллекции художественного отдела «западные школы представлены 150 работами, из которых: 27 итальянских мастеров, 29 голландских, 17 фламандских, 34 французских, 17 немецких, 4 английских, 3 испанских и несколько неизвестных» [15, л. 146].

Сформированная таким образом коллекция почти не имела местных корней. До революции эти произведения находились в крупнейших частных собраниях. При поступлении в музей сведения о предыдущем местонахождении произведений отсутствовали или носили неполный характер. Работа по определению провенанса — предыдущего местонахождения произведений и истории их коллекционного владения — на протяжении нескольких десятилетий велась специалистами музея и продолжается в наше время.

Своим формированием коллекция зарубежной живописи ООМИИ им. М.А. Врубеля обязана главным образом петербургским собирателям, которые обращались к произведениям прошлых эпох и современному академическому искусству.

К середине XVIII в. относится оформление традиции частного собирательства в России. Видное место в ряду первых коллекционеров занимал Николай Борисович Юсупов (1751–1831), дипломат и крупный государственный деятель, оставивший яркий след в истории отечественной культуры. В своих многочисленных поездках по Европе князь, европейски воспитанный и широко образованный человек, выполнял заказы по пополнению императорской живописной коллекции, одновременно с этим имея возможность формировать свое собственное собрание. На протяжении почти 60 лет — с 1770-х до конца 1820-х гг., — он приобретал произведения западноевропейской живописи, скульптуру, рисунки, фарфор, предметы декоративно-прикладного искусства, книги.

В 1920-е гг. из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда и Государственного Эрмитажа в Омский музей поступило более 150 произведений, ведущих происхождение из собрания князей Юсуповых, среди них — живопись, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства.

Своей славой Юсуповская коллекция обязана прежде всего картинной галерее, которая при жизни Николая Борисовича включала свыше 550 полотен, а позже была значительно пополнена наследниками. 27 произведений из их числа на сегодняшний день выявлены в собрании Омского музея.

В первом рисованном альбоме-каталоге собрания князя Н.Б. Юсупова 1827 г., который является важным источником изучения его коллекции, воспроизведены произведения, хранящиеся в Омском музее: «Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем» неизвестного итальянского художника XVI в. [16, л. 126], «Благовещение», приписываемое в коллекции Франческо Альбани (1578–1660), «Дафна» болонского мастера Гвидо Рени (1575–1642), копия с картины Рафаэля Санти (1483–1520) «Мадонна с вуалью», «Портрет Екатерины II» кисти Иоганна Баптиста Лампи-старшего (1751–1830), а также «Две молодые дамы у окна» француза Анри Николы Ван Горпа (1756–1819) [17, л. 66, 137, 147, 39, 93].

Известно, что Николай Борисович с большим интересом следил за творчеством современных ему художников. Именно в этом разделе в полной мере проявился вкус владельца. У князя сложились тесные отношения с Якобом Филиппом Хаккертом (1737–1807), Гюбером Робером (1733–1808), Клодом Жозефом Верне (1714–1789), Ангеликой Кауфман (1741–1807), Жаном-Батистом Грезом (1725–1805) и др.

Творчество Ж.-Б. Греза, пользовавшегося особым расположением князя, было представлено в его коллекции восемью работами, две из которых — «Мечтательница» и «Девочка с помидором» — на сегодняшний день хранятся в ООМПИ. Популярность, которую заслужил художник при жизни, породила большое число копий с его произведений, однако принадлежность омских произведений Юсуповскому собранию является гарантией их подлинности.

Во время своего первого заграничного путешествия в 1774–1777 гг. Николай Борисович познакомился с молодым немецким пейзажистом Я.Ф. Хаккертом, знакомство в дальнейшем переросло в долгую дружбу между известным коллекционером и знаменитым художником. В упомянутом каталоге 1827 г. имеется рисунок картины «Биржа и корабли» («Порт»), принадлежащей Омскому музею [17, л. 183]. Пейзаж, изображающий порт Мессины, входил в серию из четырех произведений, выполненных, вероятно, по заказу самого князя, который неоднократно встречался с художником в Италии. Произведение украшало собой второй зал с работами французского пейзажиста Г. Робера в Архангельском до 1837 г., затем вместе с другими картинами было перевезено в Петербург во дворец на Мойке.

Пополнение коллекции князя Н.Б. Юсупова продолжили его наследники, почти удвоив собрание картин. Особая роль в этом принадлежала Зинаиде Ивановне (1809–1893), второй жене Бориса Николаевича Юсупова (1794–1893), а также их сыну Николаю Борисовичу Юсупову-младшему (1827–1891).

Н.Б. Юсупов-младший приобретал картины старых голландских и фламандских мастеров во время путешествий за границу, а также у московских и петербургских антикваров. Так, вероятно, в коллекции появились картины «Группа пьющих в корчме крестьян» Исаака Янса ван Остаде (1621–1649), «В овощной лавке» Йохана Герлаха Ламберта (1740–1804), «Марина» неизвестного художника и другие произведения, ныне хранящиеся в Омском музее.

Однако работы старых мастеров, приобретенные Николаем Борисовичем, не могли конкурировать с коллекцией деда, что, несомненно, повлияло на все возрастающий интерес князя к современному искусству. Так Юсуповское собрание пополнилось жанровой композицией немецкого художника Отто Пильца (1846–1910) «Омлет» (1873), миниатюрой французского мастера XIX в. Ламброна де Пильтера (1836–?) «Охотник с убитой птицей», пейзажем «Зима в Голландии» (1837) голландского мастера Андреаса Схелфхаута (1787–1870).

Последней владелицей коллекции стала дочь Н.Б. Юсупова-младшего, княгиня Зинаида Николаевна Юсупова (1861–1939), графиня Сумарокова-Эльстон. В 1914–1916 гг. по случаю бракосочетания ее сына князя Феликса Феликсовича Юсупова и княжны императорской крови Ирины Александровны началось переустройство дворца на Мойке под руководством архитектора А.Я. Белобородова. Картина английского художника Соломона Джозефа Соломона (1860–1927) на известный мифологический сюжет «Нарцисс и Эхо» (1895), которая украшала личные покои Феликса Феликсовича, стала одним из последних приобретенных княжеской семьи.

В 1919 г. коллекция Юсуповых была национализирована, на ее основе созданы Художественный музей в Петрограде во дворце на Мойке (бывшая Юсуповская галерея) и музей-усадьба «Архангельское» в Подмосковье. В 1925 г. произведения начали изыматься из дворцов, Юсуповская коллекция перестала существовать как единое собрание.

В наше время художественные ценности из этой коллекции хранятся в Государственном Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственном музее-усадьбе «Архангельское» и других российских музеях.

Особенно значимым в художественном отношении является небольшой раздел из десяти произведений западноевропейского искусства, которые ведут свое происхождение из коллекции канцлера светлейшего князя Александра Михайловича Горчакова (1798–1883) и его потомков. На протяжении длительной дипломатической карьеры А.М. Горчаков занимался коллекционированием, создавая свою ставшую знаменитой на весь мир картинную галерею. Он прекрасно ориентировался в особенностях художественного рынка и имел своих дилеров, что позволяло ему покупать вещи высокого уровня.

Четыре живописных полотна — натюрморт «Vanitas» Мишеля де Буйона (1606–?) и три работы неизвестных художников XVII в. «Святой Франциск Ассизский», «Идолослужение Соломона» и «Мария Магдалина» — представляют собой работы старых мастеров. Лучшую же часть галереи Горчакова составляли произведения модных и популярных в середине XIX в. современных бельгийских, голландских и французских художников, к которым можно отнести «Лесной пейзаж» (1847) голландского художника Баренда Корнелиса Куккука (1803–1862), «Пейзаж с водопадом» (1847) швейцарца Александра Калама (1810–1864), «Берег в Схевенингене» (1846) Теодора Гюдена (1802–1880) и «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843) Андреаса Схелфхаута (1787–1870), на сегодняшний день хранящиеся в собрании Омского музея.

После смерти Александра Михайловича вся его коллекция оказалась во владении его сына Константина Александровича Горчакова (1841–1926), который разместил ее в своем особняке на Большой Монетной улице в Петербурге.

К более поздним приобретениям потомков Александра Михайловича относятся «Городской пейзаж» (1913) известного бельгийского художника и акварелиста Жюльена Село (1884–1953) и «Бытовая сцена» (1911) бельгийского мастера Франца Шарле (1862–1928).

В августе 1918 г. было национализировано все движимое имущество из особняка Константина Александровича Горчакова, после чего произведения искусства были вывезены на склады Государственного музейного фонда, откуда распределены в Эрмитаж, Русский музей, контору Госторга «Антиквариат»; небольшая часть произведений через Государственный музейный фонд была распределена по региональным музеям, в числе которых оказался Западно-Сибирский Краевой музей.

Произведения искусства собирали многие члены обширной императорской семьи, и сегодня предметы из императорских и великокняжеских коллекций украшают постоянные экспозиции крупнейших российских музеев. В 1920-е гг. фонды Омского музея пополнили около 200 произведений искусства, принадлежавших представителям династии Романовых: императрице Александре Федоровне — супруге Николая I, императрице Александре Федоровне — супруге Николая II, великим князьям Константину Константиновичу, Михаилу Николаевичу, Николаю Николаевичу, Николаю Михайловичу, Георгию Михайловичу и др.

Западноевропейская живопись из коллекций Романовых в Омском собрании представлена единичными работами, которые до революции украшали интерьеры Ново-Михайловского и Мраморного дворцов в Петербурге, загородного комплекса в Ропше и др. Так, эффектное живописное полотно немецкого мастера Карла Фридриха Дейкера (1836–1892) «Охота на кабана» (1861) было выполнено для великого князя Михаила Николаевича к окончанию строительства Ново-Михайловского дворца и стало частью его внутреннего убранства. Копия с произведения венецианского художника XV в. Джованни Беллини (около 1430/1433–1516) «Мадонна с деревцами» была заказана великим князем Константином Константиновичем в 1882 г. в Венеции художнику-акварелисту Петру Петровичу Соколову. Стоит отметить, что Соколов исполнил и фрагмент с «Ассунты» Тициана, также на сегодняшний день в собрании Омского музея. Обе картины обрели свое место в личных покоях великого князя в Мраморном дворце в Петербурге.

Последней владелицей семи живописных произведений из собрания ООМИИ была графиня Елизавета Андреевна Воронцова-Дашкова (1845–1924), урожденная графиня Шувалова. Со своим супругом графом Илларионом Ивановичем Воронцовым-Дашковым (1837–1916) они объединили в своих руках владения рода Воронцовых, Шуваловых и Воронцовых-Дашковых. Воронцов-Дашков и его супруга были в числе наиболее доверенных и приближенных к императорской семье лиц.

Елизавета Андреевна владела особняком на Английской набережной, 10. Картинная галерея, располагавшаяся в особняке, представляла собой скорее «собрание вещей изящного личного вкуса». Четкой ориентации на коллекционирование произведений определенной школы или хронологического периода у супругов не прослеживается. Наряду с оригинальными произведениями старых мастеров, к которым можно отнести «Скорбящую Мадонну» (1662) неизвестного флорентийского мастера, «Цирцею» (1704) работы искусного французского подражателя Бона Булоня (1649–1717), «Аллегорию Веры», приписываемую в коллекции кисти Гверчино (1591–1666), а также «Вечер на море» популярного французского мариниста Клода Жозефа Верне (1714–1789), в коллекции широко были представлены и образцы массовой живописной продукции. Три венецианских пейзажа XVIII в., изображающие Большой канал в Венеции, Церковь Санта-Мария делла Салюте и Палаццо Дукале, можно отнести к многочисленной группе произведений, которые хранились в дореволюционных частных коллекциях. Эти композиции, пользовавшиеся большим успехом у приезжавших в Венецию иностранцев, приобретались под громкими именами (их авторами в прошлом считались Каналетто и Беллотто), однако со временем стало ясно, что они принадлежат скромным мастерам, тиражировавшим продукцию ведущих живописцев.

Незадолго до революционных событий 1917 г. граф умер. Воронцовым-Дашковым удалось покинуть Россию, но все имущество семьи было национализировано.

Среди представительниц прекрасного пола, чье увлечение искусством переросло в образ жизни, следует назвать имя принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской (1857–1936), урожденной герцогини Мекленбург-Стрелицкой. По отзывам современников, Елена Георгиевна была одной из просвещенных дам своего времени, женщиной умной, чуткой и любящей искусство. Известно, что Елена Георгиевна увлекалась коллекционированием живописи, а собрание картин, принадлежащих ей, насчитывало более 100 полотен. В своем выборе она следовала общепринятым вкусам, выбирая произведения ху-

дожников, которые являлись законодателями моды в европейском искусстве середины XIX в. Интерьеры Каменноостровского дворца в Петербурге и Большого дворца в Ораниенбауме, которыми владела Е.Г. Саксен-Альтенбургская, украшали картины уже упоминаемых Баренда Корнелиса Куккука и Александра Калама, а также Поля Делароша (1797–1856), Хендрика Лейса (1815–1869) и др.

После революции национализированное имущество принцессы оказалось в собраниях Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея. Более 250 предметов, среди которых — живопись, предметы декоративно-прикладного искусства и скульптура XVII–XIX вв., поступили в Омский музей. Среди десяти живописных работ стоит выделить отличающуюся высокими художественными качествами «Женскую головку» кисти голландского художника Питера де Греббера (ок. 1600–1653), современника Рембрандта, находившегося под несомненным обаянием от творчества великого голландца, «Стадо» одного из величайших анималистов XIX в. Эжена Вербукховена (1798–1881), романтический, декоративно-утонченный «Натюрморт с книгой» бельгийского живописца Жана-Батиста Роби (1821–1910), а также романтический пейзаж «Ночь на взморье» (1850) знаменитого немецкого художника Андреаса Ахенбаха (1815–1910).

Небольшой раздел из 11 произведений западноевропейской живописи связан с именем Агафона Карловича Фаберже (1876–1951), сына знаменитого ювелирного мастера Карла Фаберже (1846–1920). Известный коллекционер и антиквар, он собирал живопись, фарфор, ковры, гравюры и многое другое. Интересом к восточному искусству можно объяснить появление в его коллекции двух китайских пейзажей, исполненных неизвестным художником XIX в., а также декоративного панно «Цветы и птицы», выполненного в китайской стилистике, хранящихся в ООМИИ. Анализ его живописной коллекции также позволяет отметить его увлечение произведениями современных художников, работавших в традициях старых мастеров. К ним можно отнести «Кораблекрушение» (1856) Хермануса Куккука (1815–1882), представителя целой династии голландских живописцев, «Улицу в Италии» (1857) Жака Альфреда ван Мюйдена (1818–1898), а также анималистические композиции «Животные в конюшне» Ваутера Версхюра (1812–1874), «Отдыхающий бык» Жака Раймона Браскасси (1804–1867) и «Куры» Луи Куаньяра (1812–1880).

Среди коллекционеров, чьи произведения на сегодняшний день хранятся в фондах музея, также стоит назвать купца I гильдии Михаила Петровича Гренстрандта (1856–1937), московского генерал-губер-

натора и члена Государственного совета Петра Павловича Дурново (1835–1919), действительного статского советника Николая Николаевича Кокшарова (1857–1941), отставного генерал-лейтенанта Сергея Николаевича Плаутина (1837–1926), Афанасия Михайловича Сомова (1850 — после 1917), графа Николая Павловича Ферзена (1858–1921), графа Александра Дмитриевича Шереметева (1859–1931) и др. Данные коллекции пополнили фонды зарубежной живописи единичными, но не менее значимыми в художественном отношении произведениями. Так, одна из «жемчужин» музея картина болонского академика Алессандро Тиарини (1577–1668) «Посланники царя Абгара перед Христом» происходит из собрания графини Елизаветы Владимировны Шуваловой (1855–1936), урожденной княгини Барятинской, владелицы знаменитого особняка Нарышкиных-Шуваловых в Петербурге на набережной реки Фонтанки, 21. Вместе со своим супругом графом Павлом Петровичем Шуваловым (1846–1902) Елизавета Владимировна владела собранием из более чем 200 полотен, состоящим из первоклассных произведений французских, испанских, итальянских и нидерландских мастеров, а также коллекциями декоративно-прикладного искусства — лиможских эмалей, французских и итальянских фаянсов, старинного серебра, греческой керамики, фарфора, стекла, резной кости, резного дерева и камня. Картина А. Тиарини относится к числу лучших в творчестве художника зрелого периода. До недавнего времени это произведение, упоминаемое в жизнеописании Алессандро Тиарини биографом художника Ч. Мальвазия, считалась утраченным.

Изучение истории бытования произведений из собрания ООМИИ продолжается. Однако уже на сегодняшний день анализ коллекции зарубежной живописи ООМИИ им. М.А. Врубеля показывает, что передачи произведений искусства, осуществлявшиеся в 1920-е гг. через Государственный музейный фонд и крупнейшие музеи страны, сыграли фундаментальную роль в формировании этого раздела Омского музея. В основе этих передач лежали произведения из частных дореволюционных коллекций, художественная ценность которых на сегодняшний день неоспорима. Определение провенанса — происхождения произведений и истории их коллекционного владения — не только является неотъемлемой частью каталогизации, но и позволяет восстанавливать имена людей, которые внесли значимый вклад в историю отечественной культуры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Девятьярова И.Г. Из коллекции Худпрома // Иртыш. Вып. 1. Омск, 1990. С. 186–187.

2. Девятьярова И. Г. Частные художественные коллекции в Омске 1-й четверти XX в. // Русский вопрос: История и современность. Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. Ч. I. Омск, 1992. С. 76–78.

3. Спирина И.В. Частные коллекции декоративно-прикладного искусства в Омском музее изобразительных искусств // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 1994. № 3. С. 71–78.

4. Чернявская А.Е. Коллекция князей Юсуповых в Омске // Историк на пути к открытому обществу : материалы Всероссийской научн. конф. 20–22 марта 2002 г. Омск, 2002. С. 246–248.

5. Чернявская А.Е. К вопросу изучения коллекций, переданных из Государственного музейного фонда. Собрание Е.Г. Саксен-Альтенбургской в ООМИИ им. М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги : материалы Международной научн. конф. памяти Ф.В. Мелехина 19–21 декабря 2001 г. В. 5. Ч. 1. Омск, 2003. С. 249–258.

6. Спирина И.В. История создания музея изобразительных искусств в Омске (1870–1930-е гг.). Омск, 2004.

7. Реутова Е.М. Неизвестные сокровища Романовых. Произведения искусства из Мраморного и Стрельнинского дворцов в собрании Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля // Константиновский дворцово-парковый ансамбль: исследования и материалы : сб. статей. СПб., 2017. С. 85–100.

8. Реутова Е.М. Произведения из картинной галереи светлейшего князя, государственного канцлера Александра Михайловича Горчакова и его потомков в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги : материалы Всероссийской научн. конф. памяти Ф.В. Мелехина 12–13 декабря 2017 г. Вып. 21. Омск, 2018. С. 62–65 и др.

9. Асварищ Б.И. Картинная галерея А.М. Горчакова. Каталог выставки к 200-летию со дня рождения светлейшего князя, государственного канцлера Александра Михайловича Горчакова 1798–1883. СПб., 1998.

10. Яковлева Е.П. О петербургском собирателе А.В. Руманове и судьбе его художественных коллекций // Н.К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : сб. статей по материалам Международной научн.-практич. конф.и. Одесса, 16-18 мая 2000 г. Одесса, 2001. С. 172–188.

11. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. М., 2017.

12. Машковцев Н.Г. Принципы музейного строительства // Из истории русской художественной культуры. М., 1982.

13. Исторический архив Омской области. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 29.

14. Отдел рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа. Ф. 4. Оп. 1. Д. 112.

15. Мелехин Ф.В. 1923–1928 гг. Пять лет работы музея. Краткий отчет // Государственный Западно-Сибирский музей. Известия. № 1. Омск. 1928.

16. Galerie du palais de Moscou 1827. ГМУА. Инв. 1017-гф.

17. Galerie d'Archangelski 1827. Т. 1-2. ГМУА. Т. 1. Инв. 1013-гф. Т. 2. Инв. 1014-гф.

BIBLIOGRAPHY

1. Devyatyarova I.G. From the collection of the Khudprom // Irtysh. Issue 1. Omsk, 1990. Pp. 186–187.

2. Devyatyarova I.G. Private art collections in Omsk in the 1st quarter of the XX century // Russian question: History and modernity. Abstracts of the All-Russian Scientific Conference. Part I. Omsk, 1992. Pp. 76–78.

3. Spirina I.V. Private collections of decorative and applied art in the Omsk Museum of Fine Arts // News of the Omsk State Museum of History and Local Lore. № 3. Omsk, 1994. Pp. 71–78.

4. Chernyavskaya A.E. Collection of the Yusupov princes in Omsk // Historian on the way to an open society. Materials of the All-Russian Scientific Conference on March 20–22, 2002. Omsk, 2002. Pp. 246–248.

5. Chernyavskaya A.E. On the issue of studying the collections transferred from the State Museum Fund. Collection of E.G. Saxe-Altenburg in the Omsk museum of fine arts // December Dialogues. Materials of the International Scientific Conference in memory of F.V. Melekhin December 19–21, 2001. V. 5. Part 1. Omsk, 2003. Pp. 249–258.

6. Spirina I.V. History of the creation of the Museum of Fine Arts in Omsk (1870–1930s). Omsk, 2004.

7. Reutova E.M. Unknown treasures of the Romanovs. Works of art from the Marble and Strelinsky palaces in the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel // Konstantinovskiy palace and park ensemble: research and materials. Digest of articles. SPb., 2017. Pp. 85–100.

8. Reutova E.M. Works from the art gallery of His Serene Highness Prince, State Chancellor Alexander Mikhailovich Gorchakov and his descendants in the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel // December Dialogues. Materials of the All-Russian scientific conference in memory of F.V. Melekhin December 12–13, 2017. Issue 21. Omsk, 2018. Pp. 62–65 and others.

9. Asvarisch B.I. Art gallery of A.M. Gorchakov. Exhibition catalog for the 200th anniversary of the birth of His Serene Highness Prince, State Chancellor Alexander Mikhailovich Gorchakov 1798–1883. SPb., 1998.

10. Yakovleva E.P. About the Petersburg collector A.V. Rumanov and the fate of his art collections // N. Roerich and his contemporaries. Collections and col-

lectors. Collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference. Odessa, May 16–18, 2000. Odessa, 2001. Pp. 172–188.

11. Savinskaya L.Yu. Collection of paintings of the princes Yusupov. M., 2017.

12. Mashkovtsev N.G. Principles of museum construction // From the history of Russian artistic culture. M., 1982.

13. Historical archive of the Omsk region. F. 1076. Op. 1. D. 29.

14. Department of Manuscripts and Documentary Fund of the State Hermitage. F. 4. Op. 1. D. 112.

15. Melekhin F.V. 1923–1928. Five years of the museum. Brief report // State West Siberian Museum. News. № 1. Omsk. 1928.

16. Galerie du palais de Moscou 1827. ГМУА. 1017-рф.

17. Galerie d'Archangelski 1827. V. 1-2. ГМУА. V. 1. 1013-рф. V. 2. 1014-рф.

УДК 73 (571.1/.5)

*Л.И. Мулинова,
учитель истории искусств
(Центральная детская школа искусств, Кемерово),
магистр кафедры истории искусства, костюма и текстиля
Института искусства и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*А.Г. Степанская,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории искусства костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

СКУЛЬПТУРНЫЕ АРТ-ОБЪЕКТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ

Раздел скульптуры и арт-объектов невелик, но впечатляюще стильный, эстетский. В основе пластики лежат элементы неолитической и этнической культуры, эстетики примитивизма и классики. Что является результатом обращения к темам местных народов от Урала до Якутии поиска форм региональной идентичности, сохранения традиций, про-

являющих связь между далеким прошлым и современным динамичным миром.

*Т.М. Высоцкая, искусствовед,
заслуженный работник культуры РФ*

Автор пытается выявить черты современного мышления через образы, представленные на выставке современного искусства Сибирского региона «Форма». А также делает попытку рассмотреть новые выразительные качества материалов и пути поиска художниками художественного образа.

Ключевые слова: выставка, скульптура, современное искусство, выразительные качества материала, стилизация.

L.I. Mulinova,

*teacher of art history (Central Children's School of Arts, Kemerovo),
master of the Department of History of Art, Costume and Textile Institute
of Art and Design (Altai State University, Barnaul)*

A.G. Stepanskaya,

*PhD in Art History, Associate Professor of the Department of the History
of Art of Costume and Textile (Altai State University, Barnaul)*

SCULPTURAL ART-OBJECTS AND INTERPRETATION OF PLASTIC IMAGES IN MODERN ART OF SIBERIA

The article presents the sculpture presented at the exhibition of contemporary art of the Siberian region "Form". He tries to reveal the features of modern thinking through the images presented at the exhibition. And also tries to consider the new expressive qualities of materials and ways of searching for artists to an artistic image.

Keywords: exhibition, sculpture, contemporary art, expressive qualities of the material, stylization.

Сегодня наблюдается изменение изобразительного языка, в частности — и в скульптуре. Это связано с изменением мышления человека, вернее, с мировосприятием. Мы начинаем мыслить несколько другими категориями. Для нас открывается новый мир, невидимый мир (атомы, нейросети и т.д.). Художники более чуткие и восприимчивые ко всему новому, они пытаются передать новые понятия в своем

творчестве. Как передать электромагнитные поля? Обычным повествовательным изобразительным языком этого сделать не получится. Поэтому сегодня мы видим сдвиг от фигуративного искусства в абстракцию, в условное, с каждым днем появляется все больше форм, в которых только лишь угадывается какая-то история. Изменился и сам зритель, он не хочет быть просто созерцателем произведений искусства, а хочет быть участником, сотворцом. Такая недосказанность, условность скульптуры как раз и нравится реципиенту. Развитие науки и техники привело к тому, что появились новые материалы с новыми выразительными качествами. Художники активно начинают изучать и применять новые технологии и новые способы работы с ними.

Это наглядно демонстрирует прошедшая в 2019 г. в Новокузнецке выставка «Форма». Внимание приковали скульптуры, которые удивляли своеобразным языком выразительности и заставляли задуматься о многих темах: о проблемах экологии, проблемах современного человека, истории Сибирского региона в целом. Речь в статье пойдет только о самых любопытных из них. Все скульптуры объединяет довольно лаконичный изобразительный язык: от выбора силуэта до минимализма делателей, большинство образов достигалось за счет красоты фактуры материала. Таким образом, целью статьи станет выявить черты современного пластического мышления. Это будет достигнуто через анализ и описание скульптур.

Материалы для статьи были взяты из каталога Межрегиональной художественной выставки «Форма». Поскольку язык многих форм несколько непривычен, и чтобы понять, что это за феномен такой, пришлось обратиться к ряду статей и лекционных материалов. А.Г. Бойко в лекции «Абстрактное, беспредметное и фигуративное искусство в современном художественном процессе и образовательной деятельности» рассказывает о современном искусстве и высказывает такую мысль, что обращение к корням изобразительного искусства характерно для всех регионов. Чтобы лучше понять скульптуру, мы обратились к статьям, посвященным творчеству художников.

Творчество С.Е. Ануфриева рассматривает Н.В. Триглева на сайте Красноярского отделения Союза художников России. Творчество молодых художников исследовано мало, и впечатление о них пришлось составлять только из обрывочных и коротких фраз, представленных в СМИ. Так, например, творчество И.С. Мозгового освещено в интервью О. Матюхиной на портале «Барнаул без формы». Почти с такой же проблемой пришлось столкнуться при рассмотрении творчества художников, относящихся к коренным народам Сибири: М.В. Москалюка («Худо-

жественное пространство современной Сибири: образы и смыслы»), Т.А. Боронова («Фольклорно-мифологические мотивы в современной скульптуре Бурятии»). Множество работ стилизовано, чтобы разобраться с понятием «стилизация», авторы статьи обратились к статье «Введение в основы стилизации» Е.Н. Балаганской.

Художественный образ большинства скульптур был создан через стилизацию формы. Что такое стилизация? Вопрос довольно широкий. На самом деле процесс стилизации уже начинается с выбора материала. В Толковом словаре Ушакова дается такое определение: «Придание произведению искусства характерных черт какого-нибудь определенного стиля, подражание с целью воспроизведения форм какого-нибудь стиля».

Вот такое интересное определение данному понятию дает педагог-художник Е.Н. Балаганская: «Важным этапом художественного метода, применяемого в решении вопросов стилизации, является перенос и совмещение выделенных абстрагированных свойств с инородной функцией, материалом. Выбранные качества реального объекта (или явления) должны быть узнаваемы зрителем для воссоздания образа. Таким образом, окружающий нас мир является донором абстрагированных качеств для художественных произведений (изобразительных реципиентов). Можно назвать метод стилизации методом „переноса абстрагированных качеств“ и определить его как совмещение абстрагированных качеств образного донора с изображи-

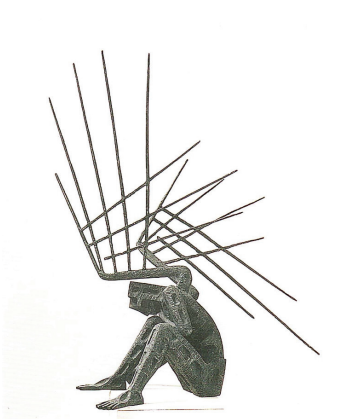


Рис. 1. Н.П. Гнедых.
«Отчаявшийся». Из каталога
«Форма»



Рис. 2. С.Е. Ануфриев.
«Две вершины».
Фото предоставлено Е.В. Чепис



*Рис. 3. И.С. Мозговой.
«Хтонический монстр города»
из серии
«Хтонические монстры».
Фото предоставлено Е.В. Чепис*



*Рис. 4. И.С. Мозговой.
«Хтонический монстр леса»
из серии
«Хтонические монстры».
Фото предоставлено Е.В. Чепис*

тельным реципиентом с целью придать последнему художественные характеристики, которыми он не обладал, а также с целью придать ассоциативную многоплановость восприятия художественного произведения». Таким образом, стилизация — это набор символов, которые вызывают к нашему ассоциативному мышлению и помогают прочитывать образ или смыслы в художественном произведении. В пример этому можно привести работу Н.П. Гнедого «Отчаявшийся» (рис. 1) выполненную в металле: автор использует прямые линии, пустоты в материале, создает фигуру не обтекаемым объемом, а плоскостями; добавляет крылья, как будто обгоревшие и вздымающиеся, словно пики, для защиты или устрашения. Такая трактовка формы помогает лучше передать психологическое состояние героя.

Среди экспонатов, представленных на выставке, можно условно выделить три вида стилизации: перенос формальных связей (метафора), абстрагирование образа и традиционную национальную стилизацию скульптуры, характерную для коренных народов Сибири. Но как бы то ни было, большинство образов обращались к глубокой древности. Такое обращение к первообразам через стилизацию, доходящую до знака, характерно не только для Сибири, но встречается и в других странах.

Примером абстрактного видения является творчество С.Е. Ануфриева. Художника характеризуют как очень вдумчивого, внимательно относящегося к материалу. Он серьезно изучает древнее и традиционное искусство сибирских народов, древних славян, других цивилизаций мира. «Но при этом он не подражает, не слепо копирует исходный материал, а ориентируется на глубинное понимание формообразования» [1]. С.Е. Ануфриев использует широкий спектр различных художественных средств и материалов для достижения поставленной ранее изобразительной задачи.

Например, его работа «Две вершины» (рис. 2), созданная в 2002 г., высотой по 50 см каждая. Одна конусообразной, другая пирамидальной формы. По большому счету это вычищенная форма, которая, возможно, и не несет в себе никаких смыслов, изначально заложенных творцом. Мы любуемся ее красотой, игрой света на рифленном зеленоватом стекле, блеском бронзовых вершин, смыслы возникают сами собой, выстраивается ассоциативный ряд. Мы как зрители начинаем придумывать целую историю. О чем этот рассказ? Возможно, это образ Сибири на всем своем пути развития от архаического прошлого и до современности. А возможно, это стармонизированные начала природного (цилиндрическая) и урбанистического (пирамидальная) миров. А может, это про разговор с какими-то высшими силами, или, быть может, все гораздо проще — мечты о море, так как рифленая поверхность стекла рождает именно такие ассоциации. Здесь хотелось бы заострить внимание на особенностях работы. Сами по себе вершины очень статичные, но рифленное стекло задает динамику впечатления. Таким образом, художник, открывая красоту стекла и бронзы, с помощью простых форм вступает в диалог со зрителем.

И.С. Мозговой, молодой барнаульский художник, на «Форме» представил «Хтонических монстров» (рис. 3, 4). Эти монстры как метафора архаических страхов, которые есть и у современного человека. Для воплощения и визуализации замысла был выбран образ, который отправляет зрителя к первым формам жизни океана. Художник работает с деревом и в нем находит новые выразительные качества. Творчеству скульптора приписывают стиль стимпанк [2]. Подтверждение о стимпанке находим в «Хтоническом монстре города»: угловатые детали скелета и частей рыбы, вздымающиеся плавники, которые похожи на поршни или кнопки, элементы архитектуры в декоре. Все это делает рыбу похожей на робота и создает двойкий образ: с одной стороны, это образ некой забытой древней цивилизации, а с другой

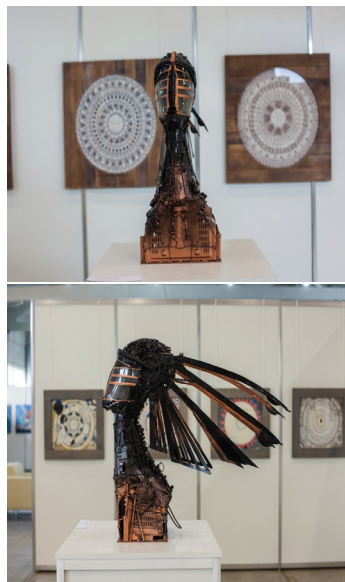


Рис. 5. В.П. Агеев.
«Космическая Нефертити».
Фото предоставлено Е.В. Чепис



*Рис. 6. Н.А. Супотина.
«Священное озеро».
Фото предоставлено Е.В. Чепис*



*Рис. 7. В.Д. Гатапов.
«Святой старец».
Фото предоставлено Е.В. Чепис*

стороны — утопический и пугающий образ города будущего. Другое настроение рождает «Хтонический монстр леса». Он собран из необработанного ствола дерева и коряг, словно автор увидел в них образ и собрал. Этот образ призрачный, ирреальный, он словно бы возникает из ниоткуда и теряется в пространстве. В первом случае художник составляет образ из брусьев и подчиняет их определенной форме, раскрывающей идею города. Во втором случае он сам подчиняется образу, продиктованному природой.

В работах молодых художников встречаются интересные ходы и поиски выразительности новых материалов. Так, например, В.П. Агеев в работе «Космическая Нефертити» (рис. 5) берет за основу всеми узнаваемый образ и, используя пластик и металл, придает другое современное звучание. Скульптура очень динамична за счет декоративных элементов, своим устремлением вверх как будто готова взлететь. Другой подход нашла Н.А. Супотина. Если В. Агеев поднимает тему вечности, связи с космосом, то Н. Супотина в своей работе обращается к экологической проблеме. С помощью эпоксидной смолы, окурков, бетона и железной арматуры она создает отталкивающий и неприятный образ «Священного озера» (рис. 6).

К традиционной скульптуре можно отнести работы художников Хакасии, Бурятии. Для них характерны такие атрибуты, как вытянутость фигур, обтекаемость очертаний, будто художники хотят показать стремительное движение, некую абстрагированность образа. Используют традиционные символы и одежду, которые, очевидно, берут свои корни в скифском периоде и в формах этнического искусства. Это иллюстрирует скульптура В.Д. Гатапова «Святой старец» (рис. 7). Форма коня

сильно стилизована, т.е. изменены ее пропорции. Мы видим одновременно стремительное движение и покой. В его работе животное олицетворяет стремительную стихию, а человек — покой.

Другое настроение рождает скульптура «Гунн» (рис. 8) Е.А. Болсова. Она является воплощением стихии и единения наездника и коня, которые слились в экспрессивном порыве. Мы буквально чувствуем ветер, который автор многократно усилил горизонтальными линиями развивающейся гривы, хвоста и окончанием древка лука. В заключение рассмотрим пластический образ, который никого не оставляет равнодушным, — это образ счастья степной девочки. Он так и называется «Счастье» (рис. 9). П.А. Грамаеву удалось передать в пластике ребенка, одетого в национальную одежду, момент переживаемой радости. Мы видим довольное круглое лицо, фигуру, как будто отрывающуюся от земли.

Для скульптуры этого степного района Сибири характерно обращение к мифологии и местному фольклору, а также стилистически приемственные традиционные формы, сложившиеся еще в скифский период. Однако национальные образы трансформируются и по-своему трактуются у скульпторов и, наверное, зависят от темперамента самих художников.

Интересна тенденция: начиная с Западной Сибири форма работ более рубленая, колючая, абстрагированная, несколько статичная, обращаясь к социальным проблемам, а чем дальше на восток, тем больше появляется текучих, но при этом динамичных форм, наполненных каким-то внутренним спокойствием. Художники Западной Сибири находятся в постоянном поиске образов и выразительных качеств материалов, чтобы рассказать наиболее емко о проблемах сегодняшнего дня и выразить их с помощью языка скульптуры. А художники Восточной Сибири стремятся рассказать посредством скульптуры о своих мифах, обычаях, культуре, ис-



Рис. 8. Е.А. Болсов. «Гунн». Фото предоставлено Е.В. Чепис



Рис. 9. П.А. Грамаев. «Счастье». Фото предоставлено Е.В. Чепис

пользуя веками сложившиеся формы, отсюда возникает повествовательность языка. Таким образом, если авторы Западно-Сибирского региона пытаются заострить внимание на волнующих темах с помощью несколько абстрактного языка скульптурных форм, то художники степных районов Сибири и Восточной Сибири опираются на мифологичность [3–6].

Так или иначе, все представленные экспонаты выставки тяготеют к неолитике, возможно это потому, что мы живем на земле, которая богата древними памятниками, и художники напитываются этими образами и воспроизводят их в своем творчестве, одни осмысленно другие нет. Тем самым подчеркивается вечность, глобальность проблем. Все скульптуры объединяет абстрактный или лаконичный язык. Но это не слепое копирование образов, а их переосмысление и поиск новых средств выразительности в новых технологиях и материалах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Тригалева Н.В. о художнике Ануфриеве С.Е. URL: <http://rahusdv.ru/anufriev> (дата обращения 01.09.2020).
2. Матюхина О. В свои 28 Иван Мозговой продолжает мечтать искать, мечтать искать и находить новое. URL: <https://barnaul.bezformata.com/listnews/let-ivan-mozgovoy-prodolzhaet/64229281/> (дата обращения 05.08.2020).
3. Межрегиональная художественная выставка «Форма»: альбом-каталог / сост. А.В. Сулов, Е.В. Чепис. Новосибирск : ИП В.В. Пентюхов, 2019. 296 с.
4. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935–1940.
5. М.В. Москалюк. Художественное пространство современной Сибири: образы и смыслы / Искусство Евразии. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-sovremennoy-sibiri-obrazy-i-smysly> (дата обращения 20.09.2020).
6. Т.А. Боронова. Фольклорно-мифологические мотивы в современной скульптуре Бурятии / Вестник Бурятского гос. ун-та. Педагогика. Филология. Философия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklorno-mifologicheskie-motivy-v-sovremennoy-skulpture-buryatii> (дата обращения 23.09.2020).

BIBLIOGRAPHY

1. Trigaleva N.V. About the artist Sergei Evgenievich Anufriev. URL: <http://rahusdv.ru/anufriev> (access date 09/01/2020).
2. Matyukhina O. At 28, Ivan Mozgovoy continues to dream of seeking,

dreaming of seeking and finding something new. URL: <https://barnaul.bez-formata.com/listnews/let-ivan-mozgovej-prodolzhaet/64229281/> (date of access 05.08.2020).

3. Interregional art exhibition “FORM”: album-catalog / compiled by A.V. Suslov, E.V. Chepis. Novosibirsk : IP V.V. Pentyukhov, 2019. 296 p.

4. Explanatory dictionary of the Russian language : 4 t. / td. D.N. Ushakov. M., 1935–1940.

5. Moskalyuk M.V. Art space of modern Siberia: images and meanings / Art of Eurasia. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-sovremennoy-sibiri-obrazy-i-smysly> (date of access 09.20.2020).

6. Boronoeva T.A. Folklor-Mythological motives in modern sculpture of Buryatia / Bulletin of the Buryat State University. Pedagogy. Philology. Philosophy. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklorno-mifologichesk-ie-motivy-v-sovremennoy-skulpture-buryatii> (date of access 09/23/2020).

УДК 7.048:7.031 (571.151)

*А.С. Нечаева,
аспирантка Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Научный руководитель — Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, доцент, директор Института искусств
и дизайна (Алтайский государственный университет Барнаул)*

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТА АЛТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА*

Исследуется семантика орнаментальных мотивов в национальном костюме с точки зрения семиотики искусства. Автор анализирует состояние научной разработанности темы, развитие орнаментики в декоративно-прикладном искусстве алтайцев на протяжении веков, основные орнаментальные мотивы и традиции их применения в декоре национального костюма.

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

Ключевые слова: этническое самосознание, национальные особенности, орнамент, мотивы, национальный костюм.

A.S. Nechaeva,

*Postgraduate Student of Institute of Arts and Design
(Altai State University, Barnaul)*

Supervisor — L.I. Nekhvyadovich,

*Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Institute of Arts
and Design (Altai State University, Barnaul)*

SEMANTICS OF ALTAI NATIONAL COSTUME ORNAMENTAL PATTERNS

The article devoted to Altai ethnic art studies semantics of national costume ornamental patterns in the view of art semiotics. The authors analyze the current state of this topic scientific development, reasons of ornamental patterns relevance in the Altai art and crafts over a period of centuries, basic ornamental patterns and traditions of their use in the national costume decoration.

Keywords: ethnic self-consciousness, national features, ornament, patterns, national costume.

Среди разнообразных видов творчества орнаментальное искусство обладает глубоким смысловым содержанием и художественной наполненностью. Орнамент как специфическая знаковая система, транслирует информацию о познавательном отношении человека к окружающему миру.

Актуальность работы связана с пониманием взаимосвязи формирования элементов орнамента с динамическим и визуальным способом познания мира, которые в ходе эволюции способствовали формированию графических символов. Зафиксированные жесты и образы в начертании орнаментальных мотивов стали знаковыми, определяющими связь со смысловыми значениями. Выявленное взаимодействие определяется через описание и метод анализа изображений в разных видах орнаментики: изобразительном и комбинированном орнаменте, применяемом алтайцами в декоре традиционного костюма. Термин «алтайцы» используется в собирательном значении, традиционно исследователи выделяют две группы алтайцев: северную (кумандинцы, тубалары, челканцы) и южную (алтай-кижи и теленгиты).

Целью исследования является анализ этнокультурных особенностей алтайского искусства через семантику орнаментальных мотивов, проявляющихся в создании традиционной одежды. Это предполагает постановку следующих задач: 1) выявление в ходе эмпирического анализа материала семантически типических особенностей алтайского орнамента; 2) определение сущностных значений орнаментальных мотивов в национальном костюме. В работе использован метод ретроспективного анализа развития культуры алтайцев, свидетельствующей о древности возникновения их орнаментального искусства: от скифского периода пазырыкской культуры, периода искусства тюркских каганатов до художественных изделий современных мастеров.

Изучением орнамента в алтайском национальном костюме и декоративно-прикладного искусства алтайского этноса в частности занимались отечественные и зарубежные исследователи: С.В. Иванов [1], А.В. Эдоков [2], Г.Н. Потанин [3], А.В. Анохин [4] и др. В основу данной статьи легли материалы архивов и фондов Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина и материалы из личного архива автора.

Национальная одежда алтайцев как часть их материальной культуры имеет многовековые традиции, отражает природно-климатические условия жизни и быт этноса. В большинстве исследований костюма алтайцев орнамент рассматривается как элемент народной эстетики. Авторы исследуют орнамент с позиции символических функций, рассматривая изображение как знак. По мнению А.Ж. Греймаса, «между предметом и знаком имеется тесная взаимосвязь» [5, с. 15], которая позволяет интерпретировать смысловое содержание орнамента через эволюцию знаков, понять «их функциональную связь с окружающим миром при помощи анализаторов». Орнамент, наделенный семантикой, дает характеристику орнаментальной культуры этноса в виде композиционных вариаций знаков, позволяет выделить общие и уникальные национальные черты. По мнению ученых И.А. Бабича, Р.М. Валева, Р.Р. Фахрутдинова [6, с. 37], общность этнического орнамента закладывалась на нескольких уровнях: 1) магическо-охранительном, где усложненные мотивы использовались в виде «оберегов»; 2) пластифицирующем (структурном), когда был выработан условный код использования приемов расположения элементов между собой; 3) декоративном, когда беспорядочные графические элементы начали располагаться в ритмическом порядке, появился интерес к форме и детализировке мотивов; 4) формообразующем (синкретичном) слиянии пластичной поверхности и декора, что привело к новому формообразованию: рисунок стал



Рис. 1. Изобразительный вид орнамента в женском алтайском национальном костюме

подчеркивать архитектуру изделия. Элементы орнамента, его расположение на изделии и цвет являются средством придания костюму национального колорита. Специфические черты алтайской орнаментики позволяют выделить изобразительный и комбинированный виды орнамента, используемого в декоре национального костюма.

Результаты исследования. Изобразительный вид орнамента представлен наиболее широко, включая геометрический, зооморфный, растительный мотивы. Первыми в процессе развития орнамента были освоены геометрические изображения, отражающие жизнь человека, существующего в «пространстве» и «времени». Геометрический орнамент национального костюма алтайцев включает в себя природные закономерности симметрии и ритма, порядка и непрерывности. В знаковом воплощении это круг, квадрат, крест и их производные (см. рис. 1, 2).

Базовым художественным первоэлементом геометрического орнамента является точка. Ее символика — это символ центра, источник жизни. Она может быть проявлена «предметно» приглушенно или абстрактно (способна имитировать линии, фактуры, текстуры и показывать связь с пространством). Круг является трансформацией точки, означает непрерывность, совершенство, законченность. Он символизирует сущность бытия человека: равенство, цикличность, бесконечность. Форма круга выражает небесное совершенство — солнце, божественное начало, жизнь. В алтайской мифологии Солнце и Луна рассматриваются как особые божества (ай-бурхан, кюн-бурхан). Солярный знак солнца встречается изображенным на одежде в единственном числе без модификации. Близким по значению к нему является геометрический символ «свастика», «гусь» (кас) и «крест» (саракай).

Преобразование круга привело к символическому знаку — кругу с точкой в центре, выражающей нулевую точку коллективного сознания в момент единения со Всевышним. В украшении костюма эти орнаментальные мотивы часто сливались воедино. Квадрат является пересечением двух горизонтальных и вертикальных линий, которые воспринимаются как ограничение физической материи. Горизонталь — символ земной жизни, а вертикаль — мировая ось. Объединившись в форме квадрата, они семантически выводят к идее земного начала, где живет человек, ограниченный природными и временными циклами, а также пространственными направлениями четырех сторон света. Квадрат является символом постоянства, безопасности, равновесия [7, с. 14]. Производные квадрата — прямоугольник, трапеция, ромб, треугольник, меандр. Ромб связан с идеей благополучия и плодородия. Остроконечные углы передают динамику и активность, тупой угол — нестабильность, вялость. Равнобедренный треугольник с вершиной вверх передает устойчивость, стремление вверх, к высшему единству, символизирует воздух, а расположенный вниз — землю. Если эти треугольники совмещаются одной из сторон, то представляют собой ромб, что является символом женского и мужского начала, продолжения рода (см. рис. 3, 4).

Геометрические мотивы представляются в орнаменте алтайского костюма в различных комбинациях. Орнамент костюмов алтай-кижи состоит как из прямолинейных, так и из криволинейных мотивов. В число прямолинейных (более простых по форме) узоров входят горизонтальные линии, полосы, шевроны, дуги и полукруги, зигзаг, треугольники (простые и заштрихованные), вписанные треугольники, ромбы, прямоугольники и квадраты, зубцы, сетка, диагонально пересеченные прямоугольники, меандр, Г-образные фигуры, кресты и близкие к ним узоры. К криволинейным относятся простая и S-видная спираль, парноспиральные фигуры, среди них характерная для алтайцев «кульдя» (соединение ромба с парной спиралью) [8, с. 35]. Наиболее устойчивую группу



Рис. 2. Изобразительный вид орнамента в женском алтайском национальном костюме



Рис. 3. Изобразительный вид орнамента в мужском алтайском национальном костюме

составляют геометрические изображения типа «крест» (саркай), «гусь» (кас), «гребень» (тарак), «корыто» (тоскуур). Женские и мужские шубы в традиционной одежде украшаются орнаментом «Јебетел». Это накладной, фигурный, указывающий на три поколения родства элемент. Орнамент, по углам обозначающий поколения, разделяется вышивками — столбиками, обозначающими «эне-суу» (мать-реку).

Изобразительный (зооморфный) орнамент, который отождествлялся с образом животного, означал родовой знак и интерпретацию силы жизни. Зооморфные символы — схематические и декоративные изображения животных, отражающие их роль в жизни человека. Образы рождались из природных наблюдений и были эмоционально окрашены. В изделиях декоративно-прикладного искусства раннего периода скифо-сибирского звериного стиля проявляются анималистические образы, для которых характерна замкнутость линий фигуры в несколько конфигураций. Основные иконы, определяющие звериный стиль по формальному перечислению элементов: травоядные млекопитающие местной фауны, олицетворяющие светлую сторону жизни; хищники, олицетворяющие борьбу и дуализм природы; фантастические существа, олицетворяющие потусторонние силы; фигурки и маски живущих в срединном мире людей (отдельные силуэты, всадники, маски ли-

ков, группы людей); птицы как определяющие верх — воздух; рыбы как определяющие низ — воду [1, с. 76]. Зооморфные символы несут определенную смысловую нагрузку, зачастую подчеркивая характер,

присущий определенному животному, наделяемому сверхъестественными способностями как позитивного, так и негативного свойства. Алтайцы используют в оформлении одежды около двух десятков зооморфных орнаментальных мотивов. Основные узоры: кошкар муйиз (рога барана), кос муйиз (двойные рога), сынар муйиз (одинарные рога), бурмаша (закрученный), бес бас (пять голов), тумар муйиз (рога-амулеты), журек муйиз (рога-сердце) и т.д.; их основной элемент — рогообразные завитки в различных вариантах и сочетаниях.

Растительная изобразительная группа орнаментов выражает в стилизованном виде природу. Базовым символом здесь являлся мотив Древа жизни, который символизировал устройство мира в мышлении древнего человека. Также символичны изображения лотоса. К примеру, соединенный квадрат и круг является базовой формой лотоса, звезды, розы, концентрических кругов, круга с центральной точкой, который представляет финальную стадию в процессе индивидуализации, когда устраняются несовершенства и земные желания для достижения духовной цельности [2, с. 124]. СобираТЕЛЬНЫЙ орнамент «чалу», символизирующий дорогу, солнце, текущие реки, радугу, горы, также является украшением национального костюма. Интересны орнаменты, применяемые в украшении одежды по гендерному признаку, — «чачаркай», который вышивался на женском костюме в нескольких вариантах: в виде вышитой линии и в виде восьмерки как символа



Рис. 4. Изобразительный вид орнамента в мужском алтайском национальном костюме

«чачаркай», который вышивался на женском костюме в нескольких вариантах: в виде вышитой линии и в виде восьмерки как символа

смерти и возрождения, бесконечной трансформации. В растительном орнаменте преобладают мотивы, представленные многолепестковыми розетками и криволинейными фигурами, напоминающими растительные побеги — как символ порядка и гармонии.

Комбинированная (антропоморфно-полиморфная) группа орнаментов интерпретирует общение человека с высшими силами, определяя границы «своего-чужого». Культурная самоидентификация привела к рождению антропоморфных символов стилизованного изображения человека, а также к появлению смешанных элементов с зооморфными элементами. Например, крестообразная фигура человека с разведенными руками воспринималась как живая «модель Мировой оси и системы координат» [1, с. 18]. Комбинированные орнаменты, наиболее часто встречающиеся в отделке и украшении традиционной алтайской одежды: «Јердин төрт талазы» — четыре стороны света; «түргүннин кези, түргүлеер» — благопожелания быть охраняемым, защищенным; «Јер Јылдыс (планета Земля) с үч Курбустаном (прямоугольники) — с посредником Бога — знак благопожелания вечности; знаки движения солнца, защиты и очищения солнцем; «чакы» — знак обширности и устойчивости рода. Типическими особенностями орнаментального искусства алтайцев являются сохранение видимого изобразительного мира через воплощение своеобразного художественного образа в национальном костюме. Комбинированный орнамент в традиционном костюме представляет собой сочетание изобразительных мотивов и отдельных элементов [9].

Выводы. Универсальными символами любой культуры являются язык, речь, артефакты, идеология, искусство и др. Знаково-символическая прагматика языка человека находит отражение в этнокультуре. Знак и символ обуславливают кодирующие свойства орнамента как знаково-символического языка в интерпретации ритмов мироздания в ритуалах культуры. В основе орнамента лежит многообразие природы. Человек способен обобщать и творить взаимоотношения форм и стиль преобразования знаков и символов по эстетическим канонам в ритме своего времени и этнокультуры. Семиотический подход в анализе изображений раскрывает новые аспекты традиционного орнамента. Орнаментальное творчество исследуется как целостный и неделимый процесс культурного генезиса, имеющий свои законы, специфику и язык. Использование орнамента в декоре алтайского национального костюма основано на знаковости, символичности и эстетичности. К особенностям восприятия орнаментики национального костюма относится использование системы архетипов и символов в аспекте этнической семантики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX вв.). М.-Л., 1963. С. 5–42.
2. Эдоков А.В. Декоративное искусство Горного Алтая. С древнейших времен до наших дней. Горно-Алтайск : Горно-Алтайская типография, 2002. 208 с.
3. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. СПб., 1883. Вып. 3–4.
4. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Горно-Алтайск, 1994. (Репринтное издание. Л., 1924.)
5. Греймас А.Ж. Структурная семантика. Поиск метода / пер. Л. Зиминной. М. : Акад. проект, 2004 (Киров: ОАО Дом печати — Вятка). 367 с.
6. Бабич И.А., Валеев Р.М., Фахрутдинов Р.Р. К вопросу об общих художественных основаниях орнаментальности в культуре. Функциональный подход // Вестник КАЗГУКИ. 2016. № 3. С. 36–39.
7. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. М. : АСТ: Астрель, 2004. 158 с.
8. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М. : Галарт, 1998. 326 с.
9. Нехвядович Л.И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании. Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2010. С. 8–20.

BIBLIOGRAPHY

1. Ivanov S.V. Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on materials from the 19th early 20th century). M.-L., 1963. Pp. 5–42.
2. Edokov A.V. Decorative art of Gorny Altai. From ancient times to the present day. Gorno-Altaysk : Gorno-Altai printing house, 2002. 208 p.
3. Potanin G.N. Essays on Northwest Mongolia. SPb., 1883. Iss. 3–4.
4. Anokhin A.V. Materials on shamanism among the Altaians, collected during a trip to Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia. Gorno-Altaysk, 1994. (Reprint edition. L., 1924.)
5. Greimas A.Zh. Structural semantics. Method search / per. L. Zimina. M. : Acad. project, 2004 (Kirov: JSC House of the Press — Vyatka). 367 p.
6. Babich I.A., Valeev R.M., Fakhrutdinov R.R. To the question of the general artistic foundations of ornamentation in culture. Functional approach // Bulletin of KAZGUKI. 2016. № 3. Pp. 36–39.
7. Benois L. Signs, symbols and myths / per. with fr. A. Kalantarova. M. : AST: Astrel, 2004. 158 p.

8. Gerchuk Yu.Ya. What is an ornament? The structure and meaning of the ornamental image. М. : Galart, 1998. 326 p.

9. Nekhvyadovich L.I. Ethnic tradition in modern humanitarian knowledge. Barnaul : Publishing house of Altai State University, 2010. Pp. 8–20.

УДК 745/749 (571.1)

*И.В. Черняева,
кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Д.М. Зеленина,
студентка кафедры культурологии и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ АЛТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ВОЙЛОКОВАЛЯНИЯ*

Авторы поднимают актуальную проблему влияния творчества художников Горного Алтая, а именно произведений, созданных в стиле «этно-архаика» (Г.И. Чорос-Гуркина, С.В. Дыкова, А.Б. Укачина), на традицию художественной обработки войлока. Анализируя этнические мотивы в творчестве мастера А. Тадыкиной, авторы приходят к выводу о том, что синтез искусств (живописи и войлоковаления) формирует уникальный феномен регионального полиэтнического, поликультурного самосознания народа Республики Алтай.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, художественная обработка войлока, войлоковаление, этноархаика, современные художники Горного Алтая.

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

I.V. Chernyaeva,

*candidate of art history, associate professor,
head. Department of History of Art, Costume and Textile
(Altai State University, Barnaul)*

D.M. Zelenina,

*student of the Department of Cultural Studies and Design
(Altai State University, Barnaul)*

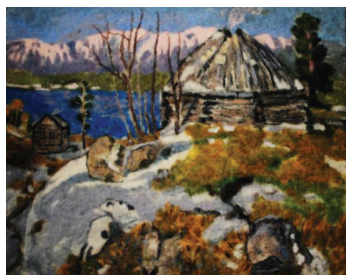
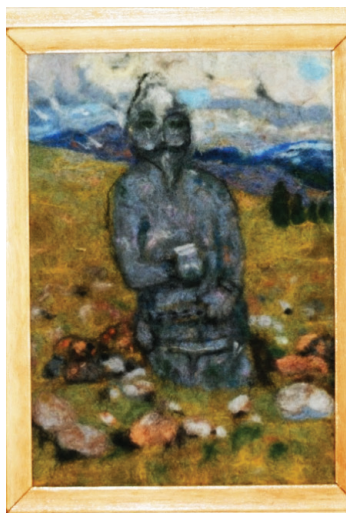
ETHNIC MOTIVES OF THE ALTAI ARTISTIC TRADITION IN THE ART OF FELTING

The authors of the article raise the actual problem of the influence of the creativity of the artists of Gorny Altai, namely, works created in the style of “ethnoarchaic” (GI Choros-Gurkina, SV Dykov, AB Ukachina), on the tradition of artistic processing of felt. Analyzing ethnic motives in the work of the master A. Tadykina, the authors come to the conclusion that the synthesis of arts (painting and felting) forms a unique phenomenon of regional polyethnic, multicultural self-awareness of the people of the Altai Republic.

Keywords: arts and crafts, artistic processing of felt, felt felting, ethnoarchaic art, contemporary artists of Gorny Altai.

Горный Алтай — уникальный в культурном отношении регион с ярко выраженной этнической спецификой — место пересечения культуры славянских и тюркоязычных народов. Этнические мотивы архаических культур Горного Алтая находят отражение не только в творчестве современных художников, но и в произведениях декоративно-прикладного искусства мастеров Республики Алтай.

В начале XXI в. народное творчество получило мощный толчок к развитию: постановлением Правительства Республики Алтай № 179 было создано государственное учреждение «Торгово-выставочный центр народных художественных промыслов Республики Алтай» (2001), в 2004 г. преобразованное в «Центр развития народных художественных промыслов „Энчи“». Целью его деятельности стало возрождение народных художественных промыслов. Таким образом, декоративно-прикладное и художественное творчество мастеров Горного Алтая стало визитной карточкой региона, заметным явлением культурной жизни современной России, предметом культурологических и искусствоведческих исследований.



*Рис. 1, 2. Произведения
А.С. Тадыкиной по мотивам
творчества Г.И. Гуркина.
Войлок. Техника вваливания.
2000-е гг.*

Современное направление творчества художников Сибири — этноархаика, анализируется в публикациях Л.Н. Лариной, А.Г. Кичигиной [1], Т.М. Ломановой, И.П. Решиковой. Особенности развития декоративно-прикладного искусства народов Алтая рассматривают А.В. Эдоков, Р.М. Еркинова, Т.М. Кабекова. Сведения о развитии художественных помыслов Республики Алтай на современном этапе представлены исследованиями И.В. Октябрьской, М.В. Москвиной [2].

Религиовед И.П. Решикова определяет этноархаику как художественно-стилистическую разновидность современной живописи. Она выделяет такие признаки этноархаики, как интеллектуальность, эклектичность, цитатность, космогоничность, понимаемые как смысловую многоуровневость. Это язык символов и знаков, язык цвета, линии, орнамента, ритма [3, 4]. Такие характеристики, по мнению искусствоведа А.Г. Кичигиной, придают произведениям особую ауру и способны впечатлять, увлекать, поскольку восходят к универсально-постоянным началам человеческой природы [1].

Примером подобных характеристик является творчество заслуженного художника России С.В. Дыкова — живописца, графика, сценографа, керамиста.

Творчество Сергея Дыкова — попытка синтеза духовной культуры народов Горного Алтая с современным видением мира. Это позволяет мастеру создавать невероятно красочные, яркие, наполненные цветом и светом работы, ставшие культурным маркером Республики Алтай. Они — как песня, и его голос выделяется в хоре остальных живописцев Алтая [5].

Амыр Борисович Укачин получил блестящее образование в Новоалтайском художественном училище и Московском государственном ака-

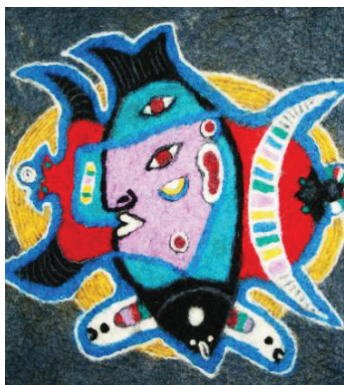


*Рис. 3. Произведение
А.С. Тадыкиной по мотивам
творчества Г.И. Гуркина.
Войлок. Техника вваливания.
2000-е гг.*

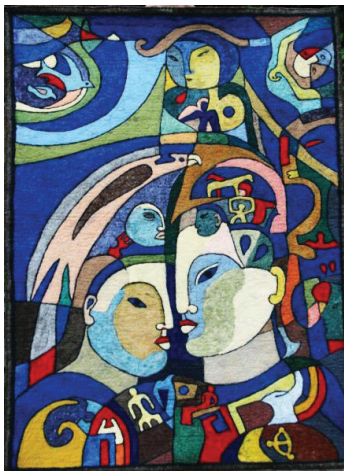


демического художественного институте им В.И. Сурикова. Совместно с С. Дыковым заложил основу современного художественного образования в Республике Алтай. Своеобразный мозаичный стиль картин мастера, любовь к ярким, выразительным цветосочетаниям и стремление к изображению сюжетов из алтайских легенд и сказаний делают его творчество отлично узнаваемым и запоминающимся. В его произведениях четко просматривается соединение внутреннего состояния художника и богатств народных традиций.

Творчество художников Алтая нашло отражение в области декоративно-прикладного искусства. С начала 1990-х гг. разрабатывались проекты,



*Рис. 4, 5, 6. Произведения
А.С. Тадыкиной по мотивам
творчества С.В. Дыкова.
Войлок. Техника вваливания.
2000-е гг.*



*Рис. 7, 8. Произведения
А.С. Тадыкиной по мотивам
творчества А.Б. Укачина.
Войлок. Техника вваливания.
2000-е гг.*

ориентированные на поддержку и развитие местных промыслов, в том числе войлоковаления. Многообразный и уникальный по техникам исполнения художественный войлок получил «вторую жизнь» утраченного в прошлом веке традиционного промысла и сегодня переживает заметный творческий подъем. В 20-х гг. XX в. в Республике Алтай работало около 300 мастеров в сфере народного художественного промысла. В 2013 г. возникло некоммерческое партнерство «Алтайский войлок» (президент А.А. Таханова). Его участники являются победителями многих всероссийских и международных конкурсов. В 2016 г. объединение «Алтайский войлок» вошло во всероссийский реестр «Книга почета», включающий наиболее успешные предприятия, которые способствуют социально-экономическому развитию территории.

Особенностью региональной художественной обработки войлока стало многообразие применяемых технологий. Присутствует техника вваливания изображения, техника инкрустирования войлочной основы, техника выкладывания рисунка без основы, техника нетканого гобелена, комбинированная (смешанная) техника. Современный алтайский художественный войлок не имеет жесткой привязки к традиционному ремеслу и носит надэтнический характер. Мастера ориентируются на мировые тенденции в войлоковалении, применяют местное и привозное сырье, натуральные и искусственные волокна, владеют разными техниками



*Рис. 9. Сумка. Фрагмент.
Автор А.С. Тадыкина,
по мотивам творчества
неизвестных художников.
Техника вваливания. Войлок.
2000-е гг.*



*Рис. 10. Сумка.
Автор А.С. Тадыкина,
по мотивам творчества
неизвестных художников.
Техника вваливания. Войлок.
2000-е гг.*

и смело комбинируют их между собой. Алтайский войлок отличается стиливым многообразием, выразительностью, пластичностью, органичным соединением традиций и творческих экспериментов [2].

Анализ творчества мастеров войлоковаления показывает, что каждый мастер имеет свой неповторимый и запоминающийся личный стиль. А. Такина (с. Иодро Онгудайского района) создает войлочные костюмы в стилистике этномодерна. В ее изделиях традиционные формы алтайского костюма органически дополнены мотивами скифской одежды из Пазырыка. О. Саватова тяготеет к традиционной технике войлоковаления, выполняет аппликации по войлоку с декором из плетеных жгутов. К. Желтковская, используя современные и традиционные техники, создает коллекции одежды («12 месяцев»; «Пазырык») и интерьерные вещи: ширмы, настенные панно и пр. Творчество мастеров Зиновьевых (с. Чепош Чемальского района) ориентировано на выполнение авторских костюмов и аксессуаров, в которых войлок сочетается с элементами из ткани и вязаного кружева. Мастера из с. Улаган Л. Топасова, О. Чулунова, Е. Олчонова и О. Сельбекова (с. Курай) специализируются на изгото-



Рис. 11. Декоративное панно по мотивам творчества неизвестных художников. Автор А.С. Тадыкина. Войлок, дерево. Техника вваливания. 2000-е гг.



Рис. 12. Декоративные панно по мотивам пазырыкской культуры. Автор А.С. Тадыкина. Войлок, дерево. Техника вваливания. 2000-е гг.

товлении сувениров, украшений и амулетов, ковров и одежды.

Наиболее ярко этнические мотивы алтайской художественной традиции проявляются в войлочных произведениях по мотивам археологических находок из Пазырыкских курганов. Их автор — дипломант II Международного фестиваля войлока в Республике Тыва, призер в номинации «Лучший мастер» Всероссийской выставки «Сокровища Севера» в Москве Айдана Тадыкина. Она принимала участие в выставках Хакасии, Тывы, Казахстана, Якутии, Крыма, где ее работы в стиле этноархаика получили заслуженное признание. В 2012 г. сорок работ в стиле этноархаика А. Тадыкиной были выставлены в Музее современной истории России в Москве (рис. 1–13).

Искусствоведческий интерес вызывает стилистическая особенность ее произведений — изготовление войлочных панно по мотивам известных алтайских художников Г.И. Чорос-Гуркина, С.В. Дыкова, А.Б. Укачина. «Картины Айданы Тадыкиной — это сама душа Алтая. Все сюжеты основаны на мифах, легендах. Необычная техника делает ее работы теплыми и фактурными. Ничего подобного у нас в Восточном Казахстане я не видела...» — такой отзыв на выставке работ художников «Наш общий дом — Алтай» (Казахстан) оставила зам. директора этнографического музея-заповедника, искусствовед Т. Быкова [6].

Таким образом, анализ современной художественной жизни Горного Алтая показывает, что определяющей тенденцией стала проблема формирования единого культурного пространства. Заметным явлением стал синтез различных направлений искусства, в частности, живописи и художе-

Таким образом, анализ современной художественной жизни Горного Алтая показывает, что определяющей тенденцией стала проблема формирования единого культурного пространства. Заметным явлением стал синтез различных направлений искусства, в частности, живописи и художе-

ственной обработки войлока. Мастера и художники выбирают путь погружения в этническую архаику и, объединяя художественные традиции, формируют уникальный феномен регионального полиэтнического, поликультурного самосознания народа Республики Алтай.

Изучение региональной специфики обработки войлока показывает, что при утрате аутентичных традиций происходит синтез различных технологий и стилей — этнических и археологических с использованием современных технологий и привлечением опыта других регионов. Общей стилистической характеристикой войлоковаления выступают ярко выраженные мотивы этноархаики. Уникальным культурным явлением Республики Алтай стали работы мастеров по войлоку, основанные на этнических мотивах творчества художников Горного Алтая — Г.И. Чорос-Гуркина, С.В. Дыкова, А.Б. Укачина.



Рис. 13. Декоративные панно по мотивам пазырыкской культуры. Автор А.С. Тадыкина. Войлок, дерево. Техника вваливания. 2000-е гг.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Кичигина А.Г. Искусство неoarхаики в контексте современной региональной культуры. URL: <http://cheloveknauka.com/iskusstvo-neoarhaiki-v-kontekste-sovremennoy-regionalnoy-kultury> (дата обращения 05.10.2020).
2. Москвина М.В., Октябрьская И.В. Художественные промыслы Республики Алтай на современном этапе развития // Развитие территорий. 2016. № 1 (4). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-promysly-respubliki-altay-na-sovremennom-etape-razvitiya> (дата обращения 05.10.2020).
3. Рещикова И.П. Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве. URL: <http://zaimka.ru/reschikova-ethno-archaic/> (дата обращения 05.10.2020).
4. Рещикова И.П. Археарт и археология // Актуальные проблемы этнической, культурной и религиозной толерантности коренных народов Русского и Монгольского Алтая : материалы Междунар. науч. конф. (Горно-Алтайск, 23–24 ноября 2006 г.) / отв. ред. В.Г. Бабин. Горно-Алтайск : РИО ГАГУ. 2006. С. 71.
5. Афанасьева Н.Ю. Архетипические мотивы живописных произведений Сергея Дыкова // Известия Уральского государственного универ-

ситета. Гуманитарные науки. 2006. № 47. Вып. 12. С. 179–184. URL: <http://hdl.handle.net/10995/23267> (дата обращения 05.10.2020).

6. Художественный войлок Айданы Тадыкиной // В контакте. URL: https://vk.com/club34217040?z=photo-34217040_304042688 (дата обращения 05.10.2020).

BIBLIOGRAPHY

1. Kichigina A.G. The art of nearchy in the context of modern regional culture. URL: <http://cheloveknauka.com/iskusstvo-neoarhaiki-v-kontekste-sovremennoy-regionalnoy-kultury> (date of treatment 10.05.2020).

2. Moskvina M.V., Oktyabrskaya I.V. Artistic crafts of the Altai Republic at the present stage of development // Development of territories. 2016. № 1 (4). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-promysly-respubliki-altay-na-sovremennom-etape-razvitiya> (date of access 05.10.2020).

3. Reshchikova I.P. Ethnoarchaism in the modern Siberian cultural space. URL: <http://zaimka.ru/reschikova-ethno-archaic/> (date of treatment 10.05.2020).

4. Reshchikov I.P. Archeoart and archeology // Actual problems of ethnic, cultural and religious tolerance of the indigenous peoples of the Russian and Mongolian Altai : materials of the Intern. scientific. conf. (Gorno-Altaysk, november 23–24, 2006) / otv. ed. V.G. Babin. Gorno-Altaysk: RIO GAGU. 2006. P. 71.

5. Afanasyeva N.Yu. Archetypal motives of paintings by Sergei Dykov // Bulletin of the Ural State University. Humanitarian sciences. 2006. № 47. Iss. 12. Pp. 179–184. URL: <http://hdl.handle.net/10995/23267> (date of treatment 10.05.2020).

6. Artistic felt of Aidana Tadykina // In contact. URL: https://vk.com/club34217040?z=photo-34217040_304042688 (date of treatment 10.05.2020).

УДК 069.272.2 (571.150):7.036

*М.Г. Чурилов,
доцент кафедры культурологии и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ВЫСТАВКИ БАРНАУЛЬСКОГО АНДЕГРАУНДА В ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ АЛТГУ В 1988–2002 гг.

Автор рассматривает десять выставок неофициальных и несоюзных художников Барнаула, проходивших на протяжении 15 лет в выставочном зале АлтГУ. История барнаульского андеграунда тесно связана с этим выставочным пространством. Университетский выставочный зал сыграл ключевую роль в популяризации искусства неофициальных художников.

Ключевые слова: искусство Сибири, андеграунд, неофициальное искусство, этника, выставочный зал Алтайского государственного университета.

*M.G. Churilov,
Associate Professor of Department of Cultural Studies and Design
(Altai State University, Barnaul)*

EXHIBITIONS IN THE BARNAUL UNDERGROUND IN THE EXHIBITION HALL OF ALTGU IN 1988–2002

The author examines ten exhibitions of unofficial and non-union artists of Barnaul that have been held for 15 years in the exhibition hall of Altai State University. The history of the Barnaul underground is closely connected with this exhibition space. The University Exhibition Hall has played a key role in popularizing the art of unofficial artists.

Keywords: Siberian art, underground, unofficial art, ethnics, exhibition hall of Altai State University.

В 1979 г. в АлтГУ открылся выставочный зал. На первой выставке было представлено 65 произведений живописи и скульптуры алтайских художников. Работы были выполнены в реалистической манере советского реализма. На протяжении следующих 10 лет проходили сборные и персональные выставки прежде всего алтайских живописцев. Также проходили выставки детского рисунка и выставки столичных художников.

В октябре 1988 г. в выставочном зале впервые выставлялись художники ярко выраженного авангардного направления. Это была выставка участников «Тихой мансарды», объединения, которое заявило о себе городу в апреле 1987 г. и было необычайно популярно у барнаульской публики.

После этой выставки художники будут находиться в дружеских отношениях с выставочным залом и его кураторами, прежде всего с Аллой Леонидовной Усановой, которая продолжит организовывать выставки вплоть до закрытия зала в 2002 г.

Выставка, проходившая в октябре 1988 г., была, по сути, последней выставкой объединения «Тихая мансарда». Она включала в себя около 15 участников и называлась «Теплый фронт». Кто-то подписывал свои работы собственной фамилией, но многие еще боялись последствий (отчисления с учебы, выговоров на работе), поэтому использовали псевдонимы. Среди участников «Теплого фронта» — Юрий и Ирина Эсауленко, Александр Маркин, Виолетта Метелица, Валерий Танчица, Юрий Калёмин, Швед, С. Шувлев, К. Масс, П. Бум, АС и др.

Так вспоминал о выставке скульптор Александр Маркин, самый старший и опытный представитель художников: «Мы просто хотели нести тепло, добро и свет. Не зря наша четвертая выставка называлась „Теплый фронт“. Имелось в виду не то, что мы идем воевать, а погодный фронт. Мы хотели в хорошем смысле подогреть атмосферу в провинциальном Барнауле» [1].

Фотографий выставки пока не обнаружено, но сохранилась, правда, не в полном объеме, книга отзывов выставки, из которой мы можем многое узнать.

Александр Маркин выставил несколько ню (по-видимому, в мелкой пластике) и скульптуру «Певец», в которой изобразил Виктора Цоя.

Самым известным и подающим надежды молодым художником на выставке был Юрий Эсауленко, о нем больше всего записей. Его картины с выставки: «Пластмасса», «Город золотой», «Последний случай», «Не вернуться», «Странные сны императоров», «Калинов мост», «Левитация», «Завтрак в исполкоме».

Привлекали внимание также «Настенька» поэта и художника Виолетты Метелицы, «Город скрипящих статуй» К. Масса, «Тигренок» Ирины Эсауленко, триптих Валерия Танчицы.

На выставке кроме того присутствовали два неподписанных плаката со Сталиным и Брежневым, видимо, содержащих сатиру. Это хорошо показывает время перестройки в Сибири: рисовать уже можно, а подписывать еще боязно.

Наряду с негативными отзывами, преобладали положительные:

«Наконец-то можем найти что-то созвучное нашим переживаниям! Очень приятные впечатления от выставки. Такие экспозиции нужно проводить как можно чаще».

Экспериментальная группа театральной студии «Дебют» отозвалась смелой надписью: «Смерть Худ Советам!!! Комиссиям смерть!!! Виват, мансарда!»

В отзывах лаконичной фразой отметились даже члены Союза художников из Бийска Ю. Бралгин и В. Егошин: «Для начала неплохо».

В прессе о «Тихой мансарде» конкретно по поводу выставки шли разговоры о привнесённой с Запада моде на авангард и о вторичности к нему — нашего.

Вот что на обвинения отвечал Александр Викторович Маркин: «...считать советский авангард вторичным?.. Но посмотрим на наше „официальное“ искусство. Все эти „Красные тракторы“, „Колхозники“, „Пейзажи“... Уж это мы все давно проехали. Вот настоящие „вторяки“!...» [2].

Газета «Молодежь Алтая», обычно благосклонно расположенная к художникам, в отличие от «Алтайской правды», опубликовала заметку и фотографию с афишей выставки. Поводом послужила надпись на афише: «Вход свободный кроме дураков». Автор фотореплики Елена Гаврилова писала: «Видно, те, кто этот рекламно-застывший плакат рисовали, [...] не очень-то уважают посетителей своей выставки» [3].

Эту ситуацию вспоминал Маркин, он позвонил в редакцию Елене: «Я тебе так благодарен, ты молодец какая! Спасибо! [Елена] напряглась: „А за что?“ Да ты афишу нашу напечатала в газете! Это стоит огромных денег! А ты просто так. Теперь к нам народ валом повалит. Что ты там прокомментировала, не важно, ты, главное, афишу напечатала».

Почти через год, в мае 1989-го, «мансардники» в урезанном составе вернулись в выставочный зал АлтГУ с выставкой «Республики СвоТ-Со». СвоТсо расшифровывалось как Свободный творческий союз. Это были Юрий Эсауленко, Александр Маркин и присоединившийся к ним Андрей Серкин. Андрей Серкин приехал на Алтай с Дальнего Востока, писал маслом, рисовал графические портреты, но больше увлекался керамикой. В настоящее время живет в Краснодарском крае.

В аннотации к выставке было сказано: «Данная выставка задумана как общее целое и разрабатывалась в течение полугода. Основной точкой отсчета ее явились три аспекта, названные условно: „Ночной городской театр“, „Мифы зимы“ и „Образы системы „Р“ (Россия)». Выставка была посвящена городу Барнаулу.

На этой выставке впервые были представлены работы Юрия Эсауленко с использованием ФЦ-краски. Во времена Советского Союза масляные краски для живописи можно было покупать только членам Союза художников, обычный человек их приобрести не мог. Краска «Голубая ФЦ» (на основе фталоцианов) — настолько яркая и ядовитая, что ее редко где можно было применить, чаще всего ее просто не использовали. Юрий приобрел краску у знакомого члена СХ, которому она оказалась не нужна.

Результатом приобретения «ненужной» краски явилась целая серия работ, выполненных в холодных тонах и изображающих преимущественно ночное время.

Настоящей вершиной экспериментов с этой краской является большой триптих «Бал в трамвайном депо». Три холста изображают ночную стоянку трамваев в депо на Старом базаре города. Многие находки этого триптиха, такие как изображение трещин на асфальте, электрические розетки и столб электропередач, делящий композицию на две части, Юрий будет использовать во многих последующих работах.

В мае 1990 г. в выставочном зале проходила выставка арт-этнография «Fish» («Рыба»), на которой были представлены графика, живопись, деревянные скульптуры рыб, инсталляции и кинетические скульптуры.

Эта выставка была одной из важнейших для нашего города выставок 1980–1990-х гг. На открытии (и в дни обычных посещений) музыканты и художники выбивали в барабаны и восточный смычковый инструмент рубаб ритмическую музыку. В керамический сосуд причудливой формы, созданный Юрием Эсауленко, художник пускал дым, и он выходил из множества отверстий изделия наружу.

Все это публика, еще не знавшая слово «перформанс», будет долго вспоминать. По всей видимости, именно эта экспозиция была первым крупным проектом города, столь масштабно связанным с этникой.

Художник Алексей Чеканов вспоминал: «Экспонировалась „Семья“ Эсауленко (деревянные истуканы почти в метр величиной с разными на них металлическими и пластмассовыми штучками. У мальчика на голове ирокез из клочка шерсти неизвестного животного, у папаша пропеллер (три фигуры). Пара десятков расписанных в основном мною тарелок в стилистике скорее Пита Мондриана (я уважал его творчество на тот момент). Тарелки были цинично украдены из столовой института культуры. Юрий тогда работал художником при кафедре режиссуры театра. Были вилки, лампочки, пр. (расписанные также в абстрактной манере) и, главное, — винил!!! До нас никто этим не занимался, а этого

хлама ой сколько скопилось у всех. Была рыба из дерева Маркина, кто-то еще с чем-то выставлялся. Климов представил расписанной игрусечную саблю. Да, Вадька тоже балдел с нами и от нас».

В выставке приняли участие Александр Маркин, Елена Булатова, Юрий Эсауленко, Алексей Чеканов и Людмила (Люся) Базина.

Особенно на выставке был отмечен триптих Ю. Эсауленко «Скифская принцесса», «Африканские щиты (витражи)» и «Пеликен». «Скифская принцесса» изображает жену художника; вторая картина вдохновлена африканскими бубнами; на третьей — якутский бог счастья и радости Пеликен.

Кроме триптиха, Юрий представил важную для себя серию «Асфальтовые поля» из 18 графических листов. Это давняя идея художника о серии картин, посвященных трещинам на асфальте, стенах и пр.

Писатель Владимир Токмаков в воспоминании о художнике пишет: «Юра верил в приметы, в то, что на Земле ничего не бывает случайно: даже трещина не случайна в этом мире, это символ, иероглиф Бога, который нужно разгадать» [4]. Позднее художник не раз возвращался к этой теме.

На одной из картин изображена лужа на асфальте, отражающая небо и луну. Возможно, эта работа — о том, что найти идею можно, и глядя под ноги, буквально на асфальт.

Помимо картин, интерес на выставке представляла графическая серия из 17 листов «Сотворение мира», созданная в соавторстве Юрием Эсауленко и Еленой Булатовой. Выполненная тушью на альбомных листах, серия представляет собой уникальную графику, дополненную стилизованным под сказание текстом мифа о происхождении мира.

Эта и подобная графика тиражировалась при помощи копировальной техники и распространялась художниками среди друзей.

Когда выставка была завершена, художники на тележке перевезли ее в Выставочный зал Союза художников, где она экспонировалась еще месяц.

Одной из этапных выставок для барнаульского андеграунда можно назвать выставку «Другие берега». Она открылась в выставочном зале университета в июне 1994 г. Ее особенность заключалась в том, что эта выставка была завершающей в развитии концепции этноархаики среди художников Барнаула. Открыли ее, как и «Республику СвоТСо», трое художников: скульптор Маркин и художники Эсауленко и Серкин.

Если периметр экспозиции был отдан по большому счету Юрию Эсауленко: лишь небольшая стена у входа и шарж в простенке отводились Андрею Серкину, то весь центр принадлежал Александру Маркину.

В центре зала находилась настоящая парусная лодка(!) с расписанным художниками парусом. Также в зале находились несколько подиумов, на которых располагались карликовые деревья, рядом два больших стеллажа из стекла по четыре полки, японский пейзажик, стенд с тарелками и отдельно два укрепленных вертикальных барельефа.

Все это украшалось цветами в стеллажах. Были разложены ракушки и морские звезды. Можно было подумать, что попадаешь в какой-то музей этники, судостроительства, археологии или ботаники. у в этом, безусловно, заслуга Александра Маркина.

В стеллажах и на подиумах размещались карликовые деревья в декоративных горшках.

Для Юрия эта выставка попала между двумя крупными проектами с другими художниками «Сны аборигенов» (апрель) и «Третье измерение» (сентябрь). Видно, что работы уступают в концепции, формате и законченности полотен других выставок. Для художника рамки «Тихой мансарды» становятся тесными.

Андрей Серкин вскоре уедет из Барнаула и займется портретами на продажу.

Только Александр Маркин разовьет идеи, найденные в «Других берегах», в собственном проекте «Сельдерелла» также в выставочном зале АлтГУ в июле 1995 г.

Александр Викторович не только самый частый участник выставок в зале университета наряду с Юрием Эсауленко, он еще и занимался оформлением зала, его обновлением.

Специально для выставки Александр решил покрыть все стены холстом — после многочисленных выставок краска стала осыпаться. Куратор зала Алла Леонидовна смогла обеспечить художника материалом. И Маркин пилил, строгал доски, натягивал на рамы холсты, переделал старые подиумы. Работа велась на первом этаже, где как раз тоже шел ремонт археологического музея.

«Сельдерелла» — это придуманное Алексеем Чекановым соединение двух слов: сельдь и Синдерелла (Золушка).

Открытие выставки стало дипломной работой студента института культуры специальности «Режиссер праздников». Несмотря на то что над выставкой работало несколько человек, были представлены разнообразные работы только одного автора — Александра Маркина; зрители же об этой мистификации не знали.

Вот как эту выставку вспоминает сам скульптор: «Это была моя персональная выставка, но в одной телекомпании и газете рассказывалось, что это выставка молодых художников. Смотрите: есть здесь гра-

фик, есть скульптор, есть фитодизайнер, есть ландшафтный дизайнер, есть керамист. Но они пока хотят остаться инкогнито. Но в другой — все по-честному: что это — моя персональная выставка, что я работаю в этих жанрах. Сильно разнообразно там в жанрах было. Живопись была, графика была, керамика, каменная скульптура». В аквариуме плавали рыбы и тритоны, экспонатами были лодки и корабли.

На следующей выставке «Сельдерелла-2», которую можно назвать завершением выставочной деятельности «Тихой мансарды», по задумке А. Маркина, художники прямо на открытии делали то, что обычно происходит в мастерской художника после открытия, т.е. «работали с натурой» и... выпивали. Участвовали четыре автора: Юрий Эсауленко, Александр Маркин и братья Замятины.

Вспоминает Александр: «Собрались гости битком, много народу. Я выхожу и говорю: „Так, ну все, гости собрались уважаемые, и послушайте меня две секундочки. Я не буду вам сейчас мозг парить долго. Обычно как на открытии выставки происходит? Вот открыли выставку, походили, ну посмотреть нечего — одни затылки кругом, а пошли в мастерскую, пивка попьем и вот. Вот сейчас не надо никуда идти, все — здесь. Вон пластилин, вон каркасы, вон бумага, пастель, уголь, сангина — пожалуйста. Вон там пиво — сколько хотите, вон там шампанское“.

А там вот эта девочка (натурщица — *прим. автора*) ходит, а жарница была тридцатиградусная, на ней холстина надета и выглядит как сарафанчик, никто и не оглянулся, ходит в сарафане и ходит. [...]. Это вот тогда был первый перформанс, когда сразу а-ля прима делалось. Карандашом на доске заранее сделал рисунок. Я знал, в какую позу она сядет. Стул там, кстати, оригинальной формы. Стулья люди делают 10000 лет, и я придумал стул и сделал. Таких стульев не было. Такой конструкции.

Снимаю футболку с себя, с голым торсом, надеваю передник на себя. Сажу ее на этот стул. Булавку — ВЖИК! — и на ней вообще ничего. И надо было слышать: мертвая тишина! Даже дышать перестали. Долго [было] тихо, а я вырезаю, Юрка ее рисует, Замятины рисуют. Слышу — потом гул пошел, оглядываюсь — смотрю: рисуют стоят! Пиво не пьют, шампанское не пьют — стоят рисуют. Куча каких-то блокнотов, папок, уголь, сангина, пастель, карандаши — все лежало».

Спустя три года, в июле 1999 г., в выставочном зале Юрия Эсауленко открыл большую персональную выставку своих работ.

В отличие от предыдущей «персоналки» художника в «Темной галерее» («Электричество», сентябрь 1997 г.), эта выставка носила ретроспективный характер. Выставочный зал АлтГУ был плотно забит работами. Художник их собирал у всех друзей и владельцев.

Юрий Михайлович так описал концепцию выставки: «...это попытка рассмотреть изменения, происшедшие с жизнью за последние десять лет, и изменения отдельно взятого человека за 3650 дней» [5]. Но и новые значимые работы на выставке тоже были. Например, одна из самых известных картин художника «Астроном».

После этой весьма значимой выставки как для художника, так и для города Юрий организует на базе «Темной галереи» творческий союз с художником, поэтом и музыкантом, лидером группы «Восвояси» Денисом Воробьевым три проекта. Надо сказать, что Денис до этого лишь изредка участвовал в групповых выставках. Последняя из трех выставок, «Вампиро», прошла в сентябре 2000 г., за три месяца до смерти Юрия.

В следующем году в выставочном зале АлтГУ Денис провел первую персональную выставку «Линия графики». Как понятно из названия, выставлены были графические работы. В январе 2002 г. подобную выставку он устроит в галерее «Метро» (бывшая «Темная галерея») и называет ее еще лаконичнее — «Линия».

Через месяц, в феврале 2002 г., и чуть менее чем через год от первой персоналки Воробьева, открывает свою первую персональную выставку художник Алексей Чеканов. Ее название «Полнолуние».

Она пройдет успешно, и через месяц, в марте, Алексей Чеканов и Денис Воробьев объединятся, чтобы открыть выставку «Наблюдатели». Одна из идей выставки была в том, что современное искусство в Барнауле все-таки можно наблюдать.

Вскоре, в том же году, выставочный зал прекратит свою работу — в университете откроется галерея «UNIVERSUM». Основанная в 2000 г., фактически она будет работать с 2003 г. Но выставок андеграунда здесь уже не будет. В 2003 г. появится павильон «Открытое небо». Он и примет под свое крыло художников авангардного направления. С самого начала работы галереи здесь будут проходить выставки как Дениса Воробьева, так и Алексея Чеканова.

Выставочный зал АлтГУ позволял художникам реализовывать все свои идеи. Здесь устраивались концерты, перформансы, инсталляции, художники рисовали при зрителях. Картины продавались, устраивались экскурсии — художники специально дежурили в зале. Все это способствовало разрушению стены непонимания между зрителем и современным ему искусством. Каждая новая выставка несла в себе особую, оригинальную концепцию. Можно сказать, с закрытием выставочного зала закончилась романтическая эпоха свободы в искусстве и началась другая, связанная с арт-рынком.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Сидоркин С. Громкий выход «Тихой мансарды» / фот. из арх. А. Маркина // Стасландия: Барнаульский андеграунд 80-90-х гг. URL: <http://www.barnaul-altai.ru/rest/news/news.php?id=1856>.

2. «Мансарда» в Испании и в АГУ: беседа с А. Маркиным о выставке худож. об-ния «Тихая мансарда» и «Теплый фронт» / вел А. Стригунов // Молодежь Алтая. 1988. 14 окт. (Прил.: Монитор).

3. Гаврилова Е. Размышления у парадного подъезда: фотореплика по поводу афиши худож. выставки «27 дней» в выст. зале АГУ // Молодежь Алтая. 1988. 21 окт. (№ 43). (Прил.: Монитор).

4. Токмаков В. Эсик (памяти Юрия Эсауленко). URL: http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number1263/zine_nekropol1274/publication1280/?tid=2.

5. Эсауленко, как всегда, оригинален: о выставке работ худож. Ю. Эсауленко за 1989–1999 гг. в выст. зале АГУ // Вечерний Барнаул. 1999. 20 июля. Фот.

BIBLIOGRAPHY

1. Sidorkin S. Loud exit “Quiet attic” / fot. from arch. A. Markina // Staslandia: Barnaul underground 80-90s. URL: <http://www.barnaul-altai.ru/rest/news/news.php?id=1856>.

2. “Attic” in Spain and at ASU: conversation with A. Markin about the exhibition of the artist. society “Quiet attic” and “Warm front” / led by A. Strigunov // Youth of Altai. 1988. Oct. 14. (Appendix: Monitor).

3. Gavrilova E. Reflections at the front entrance: photo replica on the poster of the artist. exhibition “27 days” in vyst. hall of ASU // Youth of Altai. 1988. Oct. 21. (№ 43). (Appendix: Monitor).

4. Tokmakov V. Esik (in memory of Yuri Esaulenko) // Educational program: lit. almanac. URL: http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number1263/zine_nekropol1274/publication1280/?tid=2.

5. Esaulenko, as always, original: about the exhibition of works by artist. Yu. Esaulenko for 1989-1999 in ex. hall of ASU // Evening Barnaul. 1999. July 20: fot.

УДК 7.07:39

И.В. Черняева,
кандидат искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

М.С. Нехвядович,
студентка кафедры истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЭТНОКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ РЕГИОНОВ БОЛЬШОГО АЛТАЯ*

Рассматривается актуальная, для изобразительного искусства начала XXI в. тема изучения сакрального пространства этнокультуры. Анализируя самобытное творчество художников С. Дыкова, А. Ютеева, авторы раскрывают в их произведениях глубокие смыслы определенных эстетических концепций, художественных идей, образов, стилистических особенностей. Соединение этих явлений определяет основу многообразия и многоликости этнокультурного пространства регионов Большого Алтая.

Ключевые слова: изобразительное искусство, этнокультура, сакральное пространство, мифология, художественный образ.

I.V. Chernyaeva,
candidate of art history, associate professor,
head. Department of History of Art, Costume and Textile
(Altai State University, Barnaul)

M.S. Nekhvyadovich,
student of the Department of History of Art, Costume and Textile
(Altai State University, Barnaul)

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

SACRED SPACE OF ETHNOCULTURE IN CONTEMPORARY ART OF THE BIG ALTAI REGIONS

The work was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University, project No. 748715F.99.1.BB97AA00002 “The Turkic-Mongolian world of the Greater Altai: unity and diversity in history and modernity.”

The article deals with the topic of the study of the sacred space of ethnoculture, which is relevant for the fine arts of the early XXI century. Analyzing the original work of artists S. Dykov, A. Yuteev, the authors reveal in their works the deep meanings of certain aesthetic concepts, artistic ideas, images, stylistic features. The combination of these phenomena determines the basis of the diversity and diversity of the ethnocultural space of the Greater Altai regions.

Keywords: fine arts, ethnoculture, sacred space, mythology, artistic image.

Актуальность темы обусловлена потребностями в научном анализе современного состояния изобразительного искусства регионов Большого Алтая, в частности, использования сакрального пространства этнокультуры в творчестве отдельных мастеров. Этнокультура Большого Алтая обладает глубокой самобытностью и преемственностью — явлениям трансляции и наследования определенных эстетических концепций, художественных идей, образов, стилистических особенностей. Соединение этих явлений определяет основу многообразия и многоликости этнокультурного пространства, где духовное (сакральное) является смысловой доминантой.

Многоаспектность понятий «сакральное пространство», «этнокультура» рассматривалась в области гуманитарного знания, философии, психологии, мифологии, культурологии, этнографии. Изучая фундаментальные духовно-материальные структуры, П. Флоренский [1] составлял различные сферы реальности, в соответствии с которыми организуются области культуры. Смысловые доминанты и культурологические подходы сакрального пространства этнокультуры анализирует в своих трудах Н.В. Бортникова [2]. Теоретические ориентиры для изучения этничности как источника художественного своеобразия искусства вводит в научный оборот доктор искусствоведения Л.И. Нехвядович [3–5]. Региональные особенности изучаемой темы представлены в трудах искусствоведов Т.М. Степанской, Е.П. Маточкина [6], Н.Ю. Афанасьевой [7]. Проведенный обзор научной литературы в рамках рассматриваемой темы показывает, что изучению сакрального пространства этнокультуры в изобразительном искусстве регионов Большого Алтая не уделялось



Рис. 1. С. Дыков. Волшебные краски шамана. 2007. Бум., акв. 20×30 см. Частная коллекция



Рис. 2. С. Дыков. Затмение духа. 2007. Бум., акв. 20×30 см. Частная коллекция

должного внимания. Фрагментарность имеющихся публикаций не позволяет подойти к глубокому изучению исследуемой проблемы.

Цель статьи — выявить особенности интерпретации сакрального пространства этнокультуры в творчестве отдельных мастеров регионов Большого Алтая.

Сакральное пространство представляет собой измерение культурного универсума, объединяющего представления субъекта культуры о мире священного и способах контакта с ним. Традиционно народы воспринимали этот мир как некую цельную неразделенную субстанцию, наделенную глубинными смыслами бытия, с помощью которых этническая культура представляет свой специфический уникум в многообразии мировых культурных феноменов [2, с. 77].

В современном изобразительном искусстве процессы глобализации активизировали процессы, направленные на поиск индивидуального видения в общемировом художественном контексте [5, с. 102]. Составляющие этнической характеристики произведения искусства имеют ментальную природу и связаны с глубинными особенностями

мировосприятия художника, что позволяет обнаруживать закономерности, существующие внутри самого художественного процесса [5, с. 105].

Интерпретацию сакрального пространства этнокультуры можно проследить в творчестве художников Республики Алтай.

Заслуженный художник России Сергей Владимирович Дыков, выражая в работах сакральное пространство, кристаллизует свое видение мира в мифологических формах: образах шаманов (рис. 1), животных, природы и т.п. Воображаемый художником образ не просто материа-

лизуется, а формируется как внутренний образ сознания и как внешний образ произведения. Воплощая в своих работах состояние души, Дыков не пытается вести зрителя по ее лабиринтам, а лишь только привлекает внимание к этому состоянию, подталкивает к размышлению о начале и претворении человечества [7, с. 179]. В произведении «Затмение духа» (рис. 2) Дыков трактует в художественных образах мысль о том, что в древности человек не отделял себя от природы, он считал себя ее неотъемлемой частью, что обуславливало гармоничное единство сакрального пространства, в то время как современный человек уже оторван от понимания этнической культуры, ее смыслов бытия, естественного лона природы. Изменения условий существования человека, вхождение его в новое информационное пространство способствовали утрате многих этнических ценностей, накопленного духовного опыта, разрыву с прошлым.

Каждое художественное произведение Дыкова создается на основе совокупности неких условностей и предположений, осознанных художником. Работы Дыкова характеризуются не только своим особым — конструктивным — способом образного отражения, познания действительности, но и эмоциональной выразительностью.

Аржан Ютеев — глубоко мыслящий и тонко чувствующий молодой художник, со сложившимся мировоззрением и остро индивидуальным взглядом на проблемы современного мира. Центральное место в его творчестве отведено истории, легендам и мифам родного Алтая,



Рис. 3. А. Ютеев.
Избранник духов. 2018.
Черн. бум., бел. кар., 150x110 см

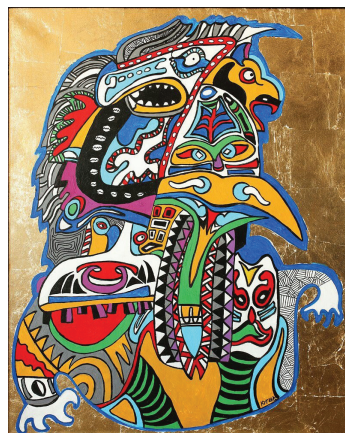


Рис. 4. А. Ютеев.
Зов предков. 2018.
Х., акрил, паталь



*Рис. 5. А. Ютеев. Шаманская мистерия.
Триптих. 2018.
Черн. бум., бел. кар., 110×110 см*

красоту природы и богатство культуры которого он искренне любит и вдохновенно воспеваает. Аржан Андреевич Ютеев (1989) родился в с. Козуль Усть-Канского района Республики Алтай, участник, лауреат и стипендиат многочисленных выставок и конкур-

сов в России и за рубежом. Окончил колледж культуры и искусств им. Г.И. Чорос-Гуркина в г. Горно-Алтайске в 2010 г., в 2011–2017 гг. обучался в Красноярском государственном художественном институте (КГХИ). Его яркие, реалистичные, пленяющие тонкостью исполнения работы поражают интригующими сюжетами, глубоким содержанием и неповторимым сочетанием национального колорита с остросовременным изобразительным языком. Для живописных произведений Ютеева характерен насыщенный, ясный колорит (рис. 4), в графических работах преобладают точность, строгость и лаконичность стиля (рис. 3, 5). Сакральные пространства произведений художника полны символов: безграничных во времени и пространстве, бесконечно разнообразных по формам. Мифологема шамана используется художником в произведении «Шаманская мистерия» (рис. 5).

Испанский философ Ортега-и-Гассет писал: «Художник переносит на холст далеко не все из того, что внутри него самого обусловило данное произведение... Из глубин сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи. При помощи кисти художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников. Все прочее он подавляет или старается не выделять» [8, с. 301].

Сакральное пространство этнокультуры регионов ярко проявляется в изобразительном искусстве начала XXI в. Художники ищут опоры в исторической памяти, в фольклоре, в традиционной символике, в региональном художественном наследии.

Изучение сакрального пространства этнокультуры в современной живописи регионов Большого Алтая имеет существенное значение для изучения искусства региона и понимания ценности сохранения культурного наследия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1. 679 с.
2. Бортникова Н.В. Сакральное пространство этнокультуры: смысловые доминанты и культурологические подходы // Человек. Культура. Образование. 2015. № 1 (15) С. 74–83.
3. Нехвядович Л.И. Этничность творчества: теоретические основания описания и анализа произведения искусства // Культурное наследие Сибири. 2016. № 2 (20). С. 16–21.
4. Нехвядович Л.И. Теоретические ориентиры для изучения этничности как источника художественного своеобразия искусства // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 5 (54). С. 436–437.
5. Нехвядович Л.И. Этнические традиции как основа художественного своеобразия современного искусства // Культурное наследие Сибири. 2013. № 14. С. 102–106.
6. Маточкин Е.П. Искусство Горного Алтая: взгляд вглубь веков // Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск : НП Творческая студия «Экипаж», 2005. С. 15–23.
7. Афанасьева Н.Ю. Архетипические мотивы живописных произведений Сергея Дыкова // Искусствоведение. 2006. С. 179–184.
8. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

BIBLIOGRAPHY

1. Florensky P.A. Pillar and statement of truth. M., 1990. T. 1. 679 p.
2. Bortnikova N.V. Sacred space of ethnoculture: semantic dominants and cultural approaches // Man. Culture. Education. 2015. № 1 (15). Pp. 74–83.
3. Nekhvyadovich L.I. Ethnicity of creativity: theoretical foundations for the description and analysis of a work of art // Cultural heritage of Siberia. 2016. # 2 (20). Pp. 16–21.
4. Nekhvyadovich L.I. Theoretical guidelines for studying ethnicity as a source of artistic originality of art // The world of science, culture, education. 2015. № 5 (54). Pp. 436–437.
5. Nekhvyadovich L.I. Ethnic traditions as the basis of the artistic originality of contemporary art // Cultural heritage of Siberia. 2013. № 14. Pp. 102–106.
6. Matochkin E.P. Art of Gorny Altai: a look into the depths of the centuries // Siberian myth. Voices of Territories. Images and symbols of archaic cultures in contemporary art. Omsk : NP Creative Studio "Crew", 2005. Pp. 15–23.
7. Afanasyeva N.Yu. Archetypal motives of paintings by Sergei Dykov // Art criticism. 2006. Pp. 179–184.
8. Ortega-and-Gasset X. Aesthetics. Philosophy of culture. M., 1991.

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

УДК 7

*В.И. Бочковская,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Н.В. Гречнева,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля,
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА

Затронуты такие основополагающие педагогические понятия, как духовно-нравственное воспитание, эстетическое воспитание, художественная культура. Формирование принципов и методов целенаправленного художественного воспитания подрастающего поколения связано, с одной стороны, с процессами определения и осознания родовой, видовой, жанровой и социальной дифференциации искусств, а также с утверждением места художника в обществе, с другой — с определением общих принципов популяризации художественных знаний.

Прослежена история возникновения и развития художественно-эстетического образования в России. На примере анализа организации учебного процесса в детских художественных школах и студиях авторы де-

лают выводы о том, как происходит процесс постепенного воспитания школьников и молодежи средствами искусства.

Ключевые слова: художественное воспитание, художественное образование, культура, искусство, эстетика.

V.I. Bochkovskaya,

Candidate of Historical Sciences,

*Associate Professor Department of History of Art, Costume and Textile
(Altai State University, Barnaul)*

N.V. Grechneva,

candidate of art history,

*associate professor Department of History of Art, Costume and Textile,
(Altai State University, Barnaul)*

EDUCATIONAL FUNCTIONS OF ART

The article deals with such fundamental pedagogical concepts as: spiritual and moral education, aesthetic education, artistic culture. The formation of principles and methods of purposeful artistic education of the younger generation is connected, on the one hand, with the processes of determining and understanding the generic, specific, genre and social differentiation of arts, as well as with the approval of the artist's place in society, on the other — with the definition of General principles for the popularization of artistic knowledge.

The history of the origin and development of artistic and aesthetic education in Russia is traced. By analyzing the organization of the educational process in children's art schools and studios, the authors draw conclusions about how the process of gradual education of schoolchildren and young people by means of art takes place.

Keywords: art education, art learning, culture, art, aesthetics.

Художественное воспитание, являясь важнейшей частью духовно-нравственного воспитания, способствует формированию эстетического сознания личности, занимается развитием зрения, слуха, пространственных, цветовых, конструктивно-композиционных способностей, качеств, необходимых для получения любой профессии. С помощью наставника, способного, учитывая возрастные и психологические особенности, направить интерес ребенка на мир искусства, решается задача художественного воспитания ребенка в учебном процессе.

Художественное воспитание принято делить на стихийное и педагогически направленное. Каждый вид искусства (музыка, живопись, архи-

тектура, скульптура и т.д.) характеризуют особые качества. Именно они определяют специфику приобщения детей раннего возраста к восприятию прекрасного, а также освоению навыков практической деятельности. Приобщение ребенка к различным видам искусства происходит через их восприятие и собственную творческую деятельность. Таким образом, искусство входит с первых лет в жизнь ребенка как часть окружающего мира. Подрастая, ребенок осознанно входит в действительность, учась отбирать то, что наиболее соответствует его природным задаткам. Именно поэтому так необходимо включать в образовательный процесс художественное воспитание. Знакомство с особенностями различных видов искусства устанавливает связь развивающейся личности с различными сторонами мировой художественной культуры.

Само понятие «культура» родилось в Древнем Риме как оппозиция понятию «натура», т.е. природа. Оно обозначало «обработанное», «возделанное», «искусственное» в противоположность «естественному», «первозданному», «дикому» и применялось прежде всего для разграничения растений, выращиваемых людьми, от дикорастущих. Со временем слово «культура» стало вбирать в себя все более широкий круг явлений, общими свойствами которых было их рукотворное начало, а не природное происхождение. Исходя из этого, находясь внутри сферы культур, сам человек воспринимался как творец и «возделыватель» своих индивидуальных способностей и талантов. Культура и искусство приобретали для него смысл «образования», «воспитания». Необходимой составной частью эстетического и художественного воспитания является собственное художественное творчество, проявление своих способностей. Творчество в первую очередь является проявлением и выражением личности. В творчестве в образной форме человек создает собственный мир, в котором находит выражение его отношение как к окружающему миру, так и к себе. В творчестве в художественной форме проявляется внутренний мир.

Еще древними цивилизациями хорошо осознавались воспитательные функции искусства. Особенно это проявилось в искусстве античности. Создание каждого произведения было событием не только для авторов, но и для всего города, обязывая творца к взыскательности и осознанию своей высокой гражданской миссии. Воспитательная и просветительская роль искусства в Греции была огромной. Искусство древности выступало как сильнейшее средство общественного, религиозного, эстетического воздействия, оказывало влияние на формирование мировоззрения человека. По мнению советского и российского философа и культуролога М.С. Кагана, на протяжении всего развития

истории культуры степень приобщения к искусству характеризовала его способности не ограничиваться удовлетворением одних только физиологических и утилитарных потребностей. Культура определяет общий уровень духовности, эмоциональной «чувствительности», эстетической восприимчивости человека, развивает его духовный потенциал. Это дает нам основание утверждать, что функция искусства по отношению к человеку как таковому — это его, в буквальном смысле этого слова, очеловечивание [1, с. 20–21]. Таким образом, функция искусства по отношению к человечеству состоит в его гармоничном духовном возвышении, которое включает в себя как необходимый, но важный момент развитие эстетического сознания человека.

Формирование методов и принципов целенаправленного художественного воспитания подрастающего поколения связано, с одной стороны с определением общих законов и принципов распространения художественных знаний, с другой — с процессами осознания, определения и утверждения родовой, видовой, жанровой и социальной дифференциации искусств и, конечно, с тем, какое место занимает «художник» в том или ином обществе. Одним из первых опытов в этом направлении стал монументальный многотомный труд о сложных явлениях духовной культуры итальянского архитектора и художника XVI в. Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения» (собрание 178 биографий художников Италии эпохи Возрождения с описанием некоторых их произведений). В XVIII в. Ф. Шиллер проанализировал отличие строго научного познания от научно-художественного, суть которого состоит прежде всего в создании условий, благоприятствующих познанию или формированию установки на восприятие объекта познания и эстетического переживания.

В это же время в связи с появлением жанра литературной популяризации научных знаний немецким философом и писателем И.Г. Гаманом было выявлено противоречие между тем, как изложены знания о науке и культуре, и психологическими особенностями юных читателей. В XX в. самым распространенным методом массового художественного воспитания в преподавании искусства в школе стало построенное на научном исследовании популярное повествование. Также одним из методов действенного художественного воспитания явилась популяризация искусства средствами научно-популярной литературы, кинематографа, телевидения, музеев и галерей.

В России попытки превратить процесс художественного воспитания учащихся общеобразовательных школ в систему предпринимались

главным образом в лицеях и гимназиях, начиная еще с 20-х гг. XIX в. Во второй половине XIX в. к художественному воспитанию учащихся стали обращаться и начальные школы. А уже на рубеже XIX–XX вв. разработкой проблемы школьного художественного образования и воспитания целенаправленно занялось педагогическое сообщество. В работу включились издательства и музеи. Значительное место в этот период стало уделяться подготовке преподавателей истории искусства.

Сразу же в первые годы установления советской власти были приняты меры по созданию системы, в основе которой был школьный урок, содержащий в себе различные формы популяризации искусства. В центре внимания трудов русского историка и философа Г.П. Федорова оказывается проблема источников, механизмов и закономерностей культурного развития общества. Он считал, что первой задачей советской власти должна стать задача воспитания нового культурного слоя в России, а также организация послереволюционной культуры. По мнению ученого, эту задачу можно разрешить в масштабах страны только через школу [2, с. 273]. В книге «Судьба и грехи России» он пишет об образовании: «Для обеспечения непрерывной работы в области духовной культуры необходимо воссоздание разрушенной системы гуманитарного воспитания и гуманитарных наук. В университете это означает восстановление историко-филологического и юридического факультетов, в строе народного образования — гуманитарной классической школы» [2, с. 273].

В начале XX в. была разработана программа художественного образования, охватывающая классные и внеклассные формы работы. В рамках единой трудовой школы программа предусматривала наглядное знакомство с памятниками изобразительного искусства, живописи, скульптуры и архитектуры. Повсюду открывались художественные студии, кружки и школы, проводились беседы и лекции, в том числе по истории искусства. А также получили распространение экскурсии в музеи, на выставки, за город для знакомства с памятниками архитектуры.

Ведущую роль в разработке теории и методики проведения экскурсий сыграл русский и советский искусствовед, теоретик и практик эстетического воспитания педагог А.В. Бакушинский. Сделанные им в процессе исследования выводы совпадали с наблюдениями директора Музея изящных искусств (в настоящее время — Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) Н.И. Романова. Искусствоведы пришли к единому мнению о том, что наибольший эффект в художественном воспитании имеют систематические экскурсии. Именно по-

средством экскурсий, через близкий контакт с подлинными произведениями художников разных эпох возможно шаг за шагом подводить подрастающее поколение к пониманию искусства.

Но осуществлению замыслов по целенаправленному художественному воспитанию учащихся мешала реальность, так как с 20-х гг. школа главным образом ориентировалась на узкопрактическое образование. А такой предмет, как «Рисование», считался всего лишь подготовкой к урокам черчения. Поэтому осуществить на практике программные замыслы всеобщего систематического художественного воспитания детей средствами искусства долгое время не удавалось. Серьезная работа по изучению особенностей восприятия искусства юными зрителями шла в основном вне стен учебных заведений — в художественных музеях, выставочных и концертных залах, театрах (Н.И. Сац и др.).

В 70-х гг. по инициативе и под руководством Союза художников и Союза композиторов лаборатории Научно-исследовательского института художественного воспитания Академии педагогических наук приступили к созданию системы художественного воспитания учащихся средствами искусства. Наибольшую известность получили программа художественного развития, в основе которых была заложена единая и всеобъемлющая система эстетического воспитания, разработанная под руководством Б.М. Неменского, и программа музыкального образования, разработанная под руководством Д.Б. Кабалевского. В статье Б.М. Неменского «Проблема единой системы эстетического воспитания» рассмотрены уже устоявшиеся формы приобщения детей и юношества к искусству. Первая форма — обязательный для всех школьный предмет, вторая форма — разветвленная сеть детской и юношеской художественной самодеятельности, третья — детские художественные вечерние школы [3, с. 65]. По мнению Неменского, у искусства в контексте художественного образования существуют три ипостаси: 1. Искусство как культура. 2. Искусство как творчество. 3. Искусство как язык [3, с. 61–64]. Исходя из этого, учебные предметы гуманитарного цикла в общеобразовательной школе призваны воспитывать и обучать будущих зрителей. Искусство перед ними должно предстать как наследие культуры предков. Художественная школа, наоборот, призвана развивать навыки и знания будущего художника. Здесь наследие прошлого предстает как основа будущей профессии. Именно в этом и заключается основное отличие таких понятий, как «художественное образование» и «художественное воспитание». В конце XX в. в практике общеобразовательных школ стали использоваться варианты программ художественного воспитания Д.Б. Кабалевского и Б.М. Неменского, разраба-

тываемые для отдельных регионов, а также специально для отдельных учебных заведений.

В настоящее время в России система преподавания искусства детям включает детские сады, общеобразовательные школы, внеклассную и внешкольную работу при домах культуры, центрах народного творчества, студиях по месту жительства, при музеях, обществах охраны природы, памятников культуры и искусства, хоровых обществах, детских театрах, художественных студиях и других организациях культуры. Проводятся смотры, конкурсы, фестивали, вернисажи, выставки художественного творчества. Для желающих заниматься художественным творчеством существуют детские школы искусств, художественные и музыкальные школы, в том числе средние школы и интернаты для одаренных детей.

Для изучения художественного творчества и оказания помощи школам и внешкольным учреждениям в начале 30-х гг. XX в. в ряде крупных городов страны были созданы дома художественного воспитания детей, объединенные в 1952 г. с домами пионеров и школьников и преобразованные позже в своем большинстве в дома детского творчества. В 1946 г. образован Научно-исследовательский институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР (позднее вошедший в состав Российского авторского общества) [4, с. 552]. Научные и методические проблемы художественного творчества разрабатывают также и другие педагогические научно-исследовательский институты, методические кабинеты, находящиеся в системе повышения квалификации педагогов.

Под эгидой ЮНЕСКО с начала 50-х гг. действуют международные организации воспитания детей средствами искусства: в области изобразительного искусства — International Society for Education through Art, INSEA; музыки — International Society for Music Education, ISME; детской литературы — International Board on Books for Young People, IBBY, а также Международный совет музеев и другие национальные комитеты, отделения, фонды, имеющиеся во многих странах, в том числе и в России [4, с. 552].

Проведем некоторый анализ современной системы воспитания детей и молодежи средствами изобразительного искусства. Огромную роль в этом процессе, на наш взгляд, играют художественные школы и школы искусств (ДХШ и ДШИ), а также художественные студии. Охват детского населения в возрасте от 7 до 15 лет обучением в ДШИ от общего числа детей данного возраста в 2016 г. в России составил 11,8 % [5, с. 199]. Классическая государственная художественная школа

включает в образовательный процесс такие дисциплины, как: рисунок, живопись, композиция, история искусства, декоративно-прикладное искусство и дизайн, скульптура. При поступлении в государственную школу ребята сдают вступительные испытания по рисунку, живописи и композиции и только при условии успешной их сдачи зачисляются в первый класс школы. По данным исследователя А.О. Аракеловой, наибольший конкурс при приеме детей на предпрофессиональные программы на 2016/2017 учебный год был в Москве и Санкт-Петербурге, соответственно 2,6 и 2,2 человека на место [5, с. 201]. Принимают в ДШИ и ДХШ детей с 10–11 лет, а обучение длится 5 лет.

У каждой школы могут быть свои особенности, например, в Барнаурской детской школе искусств № 1 многие годы реализуется программа восьмилетнего обучения, на которую принимают детей с семилетнего возраста. Существуют школы архитектурного профиля (детская школа искусств «Старт», г. Москва). В художественных школах России бережно сохраняют традиции классического художественного образования. Система обучения выстроена таким образом, что на каждом занятии речь идет о принципах построения гармоничных соотношений. В академическом рисунке это — гармония линий, пятен и формы, в живописи — это гармония цветовых сочетаний, гармония композиционных решений. Базой для развития собственного творческого потенциала ребенка является классическое искусство, начиная с архитектуры и скульптуры Древней Греции и Древнего Рима и заканчивая современным искусством XX–XXI вв.

Художественная школа сегодня — это многопрофильный центр эстетического развития, который включает оборудованные учебные классы-мастерские, выставочные залы, библиотеку по искусству, школьный музей. Мощным стимулом для занятий искусством является участие ребят в конкурсах различного уровня, а также встречи с художниками, посещение выставок, поездки на пленэр (летнюю практику). Все это формирует личность ребенка, делает его мир более разнообразным и духовным, развивает коммуникативные навыки, необходимые каждому человеку для дальнейшей жизни.

Важную роль, а возможно, и основную в художественной школе или студии играют профессиональные наставники, мастера, которые могут заинтересовать, мотивировать, сделать обучение интересным и увлекательным, развить заложенные в ребенке творческие способности и эстетические чувства. Рисунок ученика для учителя как важный документ, по которому ясно можно увидеть его настроение, его увлечения, полет фантазии. Рисунок, выполненный руками ребенка, явля-



*Рис. 1. На занятиях
в художественной студии
«Арт-Шар»
(фото из архива
В.И. Бочковской, 2016 г.)*



*Рис. 2. Студенты института
искусств и дизайна
Мария Лызлова
и Ангелина Савочкина
(фото из архива
Н.В. Гречневой, 2020 г.)*

ется для него большой ценностью, которую взрослые не всегда оценивают по достоинству. Хороший учитель найдет слова поддержки творческих поисков ученика, порадует успеху и, конечно, подскажет, как можно сделать работу еще лучше. Взаимопонимание между мастером и учеником является обязательным условием успешного обучения и воспитания. Обучение в сфере искусства должно строиться не на пассивном восприятии, а на активном практическом овладении мастерством, поэтому сам учитель должен показывать личный пример, заниматься творчеством, участвовать в художественной жизни своего города, поселка.

Художественные студии при учреждениях или личные студии художника-мастера известны еще со времен эпохи Возрождения. Обучение рисованию в авторских школах проходит более индивидуально. Не каждому ребенку подходит классно-урочная система, как в ДХШ. На базе Алтайского государственного университета в 2015 г. была создана художественная студия рисунка

и живописи «Арт-Шар». Основными направлениями развития образовательной деятельности студии стали:

- обучение академическому рисунку;
- обучение основам масляной живописи;
- обучение основам акварельной живописи;
- обучение изобразительному и декоративному искусству;
- участие в художественных выставках и конкурсах по изобразительному и декоративно-прикладному искусству и дизайну.

Студию посещают младшие и старшие школьники, студенты, а также жители города Барнаула разных возрастов (рис. 1). Все занятия ведут высококвалифицированные специалисты в области изобразительного искусства, имеющие большую практику преподавания данного предме-

та. Разработаны и утверждены учебные планы и программы студии.

Для поступления в студию не нужно сдавать вступительные экзамены, большинство учеников поступают без какого-либо образования и опыта в рисунке и живописи, но всех объединяет желание научиться. Обучение начинается с самых азов, для каждого ученика выстраивается индивидуальная траектория обучения. Студийцы радуют своими успехами. В декабре 2017 г. приняли участие в выставке «Рождественский вернисаж» в АлтГУ, в мае 2017 г. принимали участие в коллективной выставке в галерее «Универсум». Ученица из группы для школьников Соня Евсеева стала дипломантом краевого конкурса, посвященного Дню матери (конкурс проводился краевой научной универсальной библиотекой им. Шишкова). Дипломантом Всероссийского конкурса «Удивительный мир флоры» стала Шадрина Тамара. 2020 год порадовал успехами наших студентов-первокурсников и будущих абитуриентов, а в настоящее время учеников художественной студии «Арт-Шар».

Студентки первого курса направления подготовки «Дизайн костюма и текстиля» Ангелина Савочкина и Мария Лызлова участвовали в конкурсе на создание проектов костюма «Мода и стиль» в Воронеже и стали дипломантами этого конкурса. У Ангелины — диплом 2-й степени за разработку эскиза с элементами русского костюма, а у Маши — диплом 3-й степени за разработку эскиза с элементами японского костюма (рис. 2).

Диплома 1-й степени конкурса была удостоена Софья Мирошникова за эскиз костюма «Красная луна». В настоящее время Соня учится в 11 классе и занимается в художественной студии при Алтайском государственном университете, много рисует, особенно ей нравится изображать фантастических героев в необыкновенных костюмах. Этот конкурс стал первым в ее творческой биографии. В проектах у девочек



Рис. 3. Ученики студии «Арт-Шар» Александра Звягинцева и Евгения Злобина (фото из архива Н.В. Гречневой, 2018 г.)



Рис. 4. Учащиеся художественной студии «Арт-Шар» и преподаватели студии Бочковская В.И. и Гречнева Н.В. (фото из архива Н.В. Гречневой, 2016 г.)

продолжать творческие поиски и принять участие в художественной выставке в галерее «Универсум» (рис. 3).

Одно из наиболее востребованных направлений — подготовка будущих абитуриентов к вступительным испытаниям по рисунку. На занятиях даются основополагающие принципы академического рисования: основы линейной и воздушной перспективы, основы передачи объема и пространства, а также основы композиции. Посещают студию и студенты других институтов нашего вуза, возможность творческого самовыражения привлекает их на занятиях (рис. 4).

У студии есть большие перспективы развития и в других направлениях, востребованных населением г. Барнаула.

Последнее время активно развивается сфера онлайн-обучения. Разрабатываются онлайн-курсы по изобразительному искусству. Для тех, у кого нет возможности посещать художественную школу или студию, это прекрасный выход, главное, найти именно тот курс, где методически грамотно, ясно и профессионально формулируются темы и задания.

Самым важным результатом осуществления творческой деятельности является дальнейшая успешность учеников: большинство школьников поверило в свои силы, занимаясь художественным творчеством, стали по-другому смотреть вокруг, научились замечать красоту и эстетически ее переосмысливать.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Каган М.С. Социальные функции искусства. Л. : об-во «Знание» РСФСР, 1978. 34 с.
2. Федоров Г.П. Судьба и грехи России. СПб. ; София, 1991.
3. Неменский Б.М. Мудрость красоты. М. : Просвещение, 1987. 253 с.
4. Российская педагогическая энциклопедия / под ред. В.Г. Панова. М.: Сов. энциклопедия, 1993. Т. 15. 607 с.
5. Аракелова А.О. Детские школы искусств Российской Федерации: современное состояние и перспективы развития // Вестник КемГУКИ. 2017. № 41.

BIBLIOGRAPHY

1. Kagan M.S. Social functions of art. L. : “Knowledge” island of the RSFSR, 1978. 34 p.
2. Fedorov G.P. The fate and sins of Russia. StPb. ; Sofia, 1991.
3. Nemensky B.M. The wisdom of beauty. M.: Education, 1987. 253 p.
4. Russian Pedagogical Encyclopedia, ed. V.G. Panova. M. : Sov. Encyclopedia, 1993. T. 15. 607 p.

5. Arakelova A.O. Children's art schools of the Russian Federation: current state and development prospects // Bulletin of KemGuki. 2017. № 41.

УДК 72 (571.1)

Е.В. Русакович,
аспирант кафедры истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

Научный руководитель — И.В. Черняева,
кандидат искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой истории искусства, костюма и текстиля
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ТРАНССИБИРСКОЙ МАГИСТРАЛИ. ВОКЗАЛЫ — ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Проводится обзор, типологизация и описание зданий железнодорожных вокзалов, внесенных в реестр памятников архитектуры на территории Западной Сибири, построенных в период возведения Транссибирской магистрали (с 1892 по 1917 г.)

Ключевые слова: вокзал, памятник архитектуры, типизация, проект, железная дорога.

E.V. Rusakovich,
postgraduate student of the Department of History of Art, Costume and
Textile (Altai State University, Barnaul)

Supervisor — I.V. Chernyaeva,
candidate of art history, associate professor, head. Department of History
of Art, Costume and Textile (Altai State University, Barnaul)

ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE TRANS-SIBERIAN HIGHWAY. STATIONS — MONUMENTS OF ARCHITECTURE OF THE EARLY XX CENTURY ON THE TERRITORY OF WESTERN SIBERIA

The article provides an overview, typology and description of railway station buildings included in the register of architectural monuments in the territory of the country of Siberia, built during the construction of the Trans-Siberian Railway (from 1892 to 1917).

Keywords: station, architecture, monument, typification, project, railway.

Железная дорога представляет собой сложную пространственно-образную структуру, связывающую населенные пункты и являющуюся единым индустриально-промышленным комплексом построек. В своем историческом развитии данный комплекс воплотился в определенной архитектурной концепции, представляющей для изучения в протяженном ансамбле, выделяющимся объектом которого является здание вокзала.

На территории Западной Сибири этот комплекс промышленной архитектуры возникает в связи со строительством Транссибирской магистрали, начавшемся в 1892 г. Участок Транссибирской магистрали, проходящий через современные Омскую, Новосибирскую, Томскую, Кемеровскую области с Алтайской веткой, является частью «главного хода» Транссиба, т.е. является частью наследия Великого Сибирского Пути.

Российские железные дороги, в частности линия Транссибирской магистрали, считаются объектом архитектурного и инженерного искусства. Здания вокзалов Москвы и, к примеру, вокзал конечной станции Владивосток находятся в реестре памятников архитектуры федерального значения. Но до настоящего времени в России не существует понятия памятника как целостного пространственного объекта, к числу которых можно было бы отнести исторические пути и дороги, чей факт уникальности художественно-образной структуры признан исследователями. Линия Западно-Сибирской железной дороги также является комплексом, несущим определенные архитектурно-художественные черты, о чем свидетельствует наличие зданий исторически ценных вокзалов, занесенных в реестр объектов культурного наследия регионального значения.

Изучению комплекса архитектуры Западно-Сибирской железной дороги уделяют внимание в своих исследованиях В.Т. Горбачев [1], Н.Л. Гуляйкина [2]. Е.А. Смирнова [3] описывает и паспортизирует па-

мятники на территории Новосибирской области. М.А. Целищева [4] и Т.И. Баталова [5] описывают памятники железнодорожной архитектуры г. Барнаула. Не существует выделенного перечня памятников архитектуры Западно-Сибирской железной дороги именно вокзалов в их исторической последовательности строительства, общей концепции, с анализом стилистических особенностей и описанием архитектурно-художественных особенностей их изменяющегося вида с периода постройки до состояния в наши дни.

Объектом исследования выступает комплекс историко-архитектурного наследия Западно-Сибирской железной дороги.

Предметом — архитектурно-художественные особенности вокзалов железной дороги, внесенных в реестр объектов культурного наследия регионального и областного значения на территории Западной Сибири и Западно-Сибирской железной дороги.

Цель исследования — выявление и обзор архитектурно-художественных особенностей зданий вокзалов, памятников истории и архитектуры, построенных на территории Западной Сибири в период возведения Транссибирской магистрали (с 1892 по 1917 г.).

Методология исследования: диалектический, сравнительно-исторический, формализация, дедуктивный, метод анализа, системный, структурный, биографический, метод формально-стилистического анализа.

В результате исследования на территории Западной Сибири выявлено 12 вокзалов, являющихся памятниками архитектуры регионального и областного значения.

На территории Новосибирской области — два:

1. Вокзал станции Новосибирск-главный (1897–1939 гг.).
2. Вокзал на станции Новосибирск-Южный (1912–1915 гг.).

На территории Омской области — три:

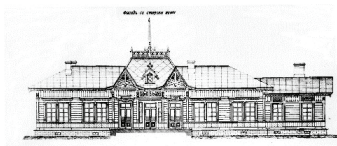
1. Вокзал на станции Омск-Пассажирский (1896–1897 г., 1900 г., 1923 г.).
2. Вокзал на станции Марьяновка (1894 г.).
3. Вокзал на станции Калачинск (1890 г.).

На территории Алтайского края — два:

1. Вокзал на станции Барнаул (1915 г.).
2. Вокзал на станции Усть-Тальменская (1918 г.).

На территории Кемеровской области — пять:

1. Вокзал на станции Новокузнецк-Пассажирский (начало XX в.).
2. Вокзал на станции Кольчугино (1914 г.).
3. Вокзал на станции Тайга (1896 г.).
4. Вокзал на станции Топки (1914 г.).
5. Вокзал на станции Тутальская (1895 г.).



*Рис. 1. Чертеж проекта
деревянного здания вокзала
III класса.*

*Источник: Альбом
исполнительных чертежей
Западно-Сибирской, Златоуст-
Челябинской и Екатеринбург-
Челябинской железных дорог,
1891–1896. Б.м., 1896. 63 с.:
черт.*



*Рис. 2. Здание вокзала V
класса (ст. Тутальская).
Автор проекта Н.Г. Гарин-
Михайловский. 1895.*

*Источник: Тымчак Ю.
Березовый рай Поломошного //
Яшкинский вестник. 2010. № 1.
13 октября. С. 5*

В конце XIX начале XX в. в железнодорожном проектировании широкое применение находит прием типизации. Разрабатывается система классности станций. При постройке Сибирской магистрали главное внимание было обращено на быстрое устройство прочного железнодорожного полотна. В целях экономии и невозможности предвидеть темп экономического развития станции здания возводили как временные сооружения из преобладающего на местности материала, по типовым и индивидуальным проектам, каменные и деревянные.

В результате исследования установлено, что многие здания, даже исходя из выбранного количества памятников, изначально строились по одному и тому же типовому проекту деревянного здания III класса. Отличительной чертой данного проекта являлось выполнение в традициях древнерусского деревянного зодчества деревянного терема. Особенностью облика был возвышающийся вальмовый шатер над центральной частью, украшенный резным гребешком и маленьким слуховым окном. Над двумя симметричными входами возвышались высокие щипковые фронтоны, украшенные резьбой (рис. 1).

По такому проекту были возведены первоначальные здания вокзалов Новониколаевска, Тайги, Топков, Кольчугино. В дальнейшем здания Кольчугино и Топков перестроены как кирпичные типовые здания III класса большей площадью. Прямоугольные, симметричные в плане, с двускатной кровлей, с небольшими аттиками над симметричными ризалитами.

Здание вокзала быстро развивающегося поселка Новониколаевска (1897–1939 гг.) много раз перестраивалось, и в настоящее время мы видим индивидуальный проект арх. Н.Г. Волошинова, Б.А. Гор-

деева, Г.Б. Бархина, Н. Никитина и др. в стилистике конструктивизма, с выраженной торжественной триумфальной аркой с тосканскими пилястрами, элементами сталинского ампира.

Таким образом, тип деревянного здания вокзала III класса на линии Западно-Сибирской железной дороги утрачен.

Здания вокзалов Калачинска (1809 г.) и Марьяновки (1894 г.) представлены другим типовым деревянным проектом. Это простые деревянные прямоугольные здания с выделяющимися ризалитами, двускатной кровлей, щипковым козырьком, большими окнами, украшенными простыми деревянными наличниками. Оба здания перекрашены, сохранились до наших дней.

Вокзал станции Тутальская (1895 г.). Типовой проект IV класса, деревянный, небольшой, выполнен по чертежам известного российского писателя, инженера Н.Г. Гарина-Михайловского. Простое прямоугольное в плане здание с вальмовым шатром, вальмовым козырьком, украшенным прорезной резьбой. Перекрашено. Сохранилось в первоначальном проекте (рис. 2).

Вокзалы ст. Тальменка и Новосибирск-Южный представлены типовым кирпичным проектом вокзалов III класса с вальмовой кровлей, вальмовым козырьком с тремя слуховыми окошками. Сохранились в первоначальном виде (рис. 3).

В результате анализа архитектуры выделенных вокзалов было выявлено, что по индивидуальному проекту изначально, при строительстве Западно-Сибирской железной дороги, были построены здания вокзалов Барнаул, Омск, Новокузнецк. Новокузнецкий вокзал выполнен по индивидуальному проекту, отличному от всей железнодорожной застройки. Автор и точная дата строительства не установлены. Вокзал г. Барнаула выполнен по индивидуальному проекту в стиле классицизма с элементами модерна томским архитектором К.К. Лыгиным в 1914 г. Вокзал станции Омск: первое здание одноэтажное кирпичное в стиле классицизма с элементами русского стиля выполнено архитектором



Рис. 3. Здание вокзала III класса (ст. Новосибирск-Южный). Типовой проект. 1912–1915. Источник: Личный архив Е.В. Русакович. 2020



Рис. 4. Старое здание ж/д вокзала (г. Барнаул). Архитектор К.К. Лыгин. 1914–1915. Источник: Личный архив Е.В. Русакович. 2020

Хегстромом в 1896 г. Это было одноэтажное здание с одним корпусом, таким сооружение просуществовало до 1914 г. Далее неоднократно достраивалось, в 2007 г. прошла окончательная реконструкция.

Таким образом, выяснилось, что вокзал г. Барнаула является уникальным зданием вокзала-памятника II (высокого для всего участка) класса, сохранившимся в первоначальном облике до наших дней (рис. 4).

В данном исследовании мы рассмотрели лишь 12 зданий, представляющих различные проекты застройки, находящихся в государственном реестре охраны памятников, из более 200 станций. Большинство из них имеет несколько своих прототипов. Даже среди представленных вокзалов удалось отметить систему, классность и типологию построек. Было отмечено, что прослеживается единый архитектурный замысел, претендующий на изучение как единый архитектурный ансамбль всех сооружений данной дороги.

Программа модернизации сети железных дорог России реализуется собственником зданий вокзалов ОАО «Российские железные дороги». Здания вокзалов сносятся, перестраиваются в тенденциях внутреннего развития и спада производительности индустрии. Под охраной государства находятся всего 12 вокзалов. Изучение перечня исторически ценных вокзалов, каталогизация и на его основе расширение этого перечня вплоть до актуализации охраны государством всего ансамбля Западно-Сибирской железной дороги помогут выявить новые памятники, восстановить и сохранить внешний архитектурно-художественный образ всей линии и поддерживать его состояние в надлежащем виде. Надлежит проводить реставрационные и ремонтные работы в согласовании с управлениями по сохранению культурного наследия, историками и искусствоведами, что поможет сохранить данный участок Транссибирской магистрали как памятник, имеющий колоссальный культурный ресурс. Пример — зарубежные линии, превращающиеся в туристические маршруты. Некоторые первоначальные здания, представляющие основу знаний о строительстве Транссибирской магистрали, утрачены, необходимо актуализировать сохранение оставшихся уникальных зданий.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Горбачев В.Т. О стилевом единстве построек Транссиба // Транссиб и науч.-техн. прогресс на железнодорожном транспорте : тез. докл. науч.-техн. конф. (29 мая — 1 июня). Ч.3 / МПС, Зап.-Сиб. ж.д., НИИЖТ и др. Новосибирск, 1991. С. 3–4.

2. Гуляйкина Н.Л. Транссибирская магистраль как памятник истории, культуры, инженерного искусства и архитектуры // Исторический опыт освоения Сибири. Новосибирск, 1986. Вып. 1. С. 158–160.

3. Смирнова Е.А. Паспортизация памятников архитектуры Транссибирской железнодорожной магистрали на территории Новосибирской области // Транссиб и науч.-техн. прогресс на железнодорожном транспорте : тез. докл. науч.-техн. конф. (29 мая — 1 июня). Ч.3 / МПС, Зап.-Сиб. ж.д., НИИЖТ и др. Новосибирск, 1991. С. 14–15.

4. Целищева М.А. Комплекс памятников истории и архитектуры железнодорожной станции г. Барнаула // Баландинские чтения. 2015. № 1. С. 299–309.

5. Баталова Т.И. Железнодорожное строительство на Алтае в начале XX в. // История Алтайского края XVIII–XX вв.: научные и документальные материалы. Барнаул, 2005. С. 216–225.

BIBLIOGRAPHY

1. Gorbachev V.T. On the stylistic unity of the Transsib buildings // Transsib and scientific-technical. progress in railway transport : abstracts. report scientific and technical conf. (May 29 — June 1). Part 3 / MPS, Zap.-Sib. railway, NIIZhT, etc. Novosibirsk, 1991. Pp. 3–4.

2. Gulyaykina N.L. Trans-Siberian Railway as a monument of history, culture, engineering art and architecture // Historical experience of the development of Siberia. Novosibirsk, 1986. Issue 1. Pp. 158–160.

3. Smirnova E.A. Certification of architectural monuments of the Trans-Siberian railway on the territory of the Novosibirsk region // Transsib and scientific-technical. progress in railway transport : abstracts. report scientific and technical conf. (May 29 — June 1). Part 3 / MPS, Zap.-Sib. railway, NIIZhT, etc. Novosibirsk, 1991. Pp. 14–15.

4. Tselischeva M.A. Complex of historical and architectural monuments of the railway station in Barnaul // Balandinskies readings. 2015. №. 1. Pp. 299–309.

5. Batalova T.I. Railway construction in Altai at the beginning of the XX century // History of Altai Territory of the 18th — 20th centuries: scientific and documentary materials. Barnaul, 2005. Pp. 216–225.

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

УДК 72:27-523 (571.150)

*Р.Ю. Волоснов,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ПРОДАЖА И ТРАНСПОРТИРОВКА ЦЕРКОВНЫХ ЗДАНИЙ СЕЛЬСКИМИ ОБЩЕСТВАМИ АЛТАЯ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Рассматриваются процессы продажи и перевоза сельских православных храмов на Алтае в XIX — начале XX в. как социальное и культурное явление.

Ключевые слова: церковные здания, Алтай, конец XIX — начало XX в.

R.Yu. Volosnov,

Candidate of Art Criticism, Associate Professor of of Cultural Studies and Design (Altai State University, Barnaul)

SALE AND TRANSPORTATION OF CHURCH BUILDINGS BY RURAL SOCIETIES OF ALTAI AT THE LATE OF XIX — EARLY XX CENTURIE AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON

The article examines the processes of selling and transporting rural Orthodox churches in Altai in the 19th — early 20th centuries as social and cultural phenomena.

Keywords: church buildings, Altai, late 19th — early 20th centurie.

Массовые крестьянские переселения на Алтай из Европейской России в конце XIX — начале XX в. способствовали бурному развитию сети сельских населенных пунктов и, соответственно, многократному увеличению фактов строительства храмов. Несмотря на относительно высокий уровень храмостроительных навыков и технологий в регионе (в первую очередь возведение от закладки до окончательного завершения строительства здания), в этот период также продолжали развиваться традиции покупок и переносов готовых корпусов церквей одним сельским обществом у другого с целью дальнейшего переустройства.

Во многих селах Сибири конца XIX — начала XX в. при увеличении количества жителей вставал вопрос о строительстве новой более вместительной церкви. После окончания строительства актуальной являлась судьба старого храмового здания, и наиболее частыми вариантами были продажа церкви либо его безвозмездная отдача, как правило, ближайшим селениям. В случаях невозможности найти покупателей в ближайшей местности подавалось объявление о продаже храма в епархиальных и светских периодических изданиях [1, с. 142].

К примеру, в 1897 г. общество д. Полуямки Покровской волости (ныне Михайловский район Алтайского края) приобрело у с. Форпост Боровой (ныне Волчихинский район Алтайского края) «на слом старую церковь с инвентарем за 2500 рублей» [2, л. 37]. Также в 1899 г. Клепечинское общество (ныне с. Клепечиха Поспелихинского района Алтайского края), состоящее из «...164 душ годных работников, приобрело покупкой старую церковь у крестьян с. Лебяженского (ныне Егорьевский район Алтайского края — *прим. авт.*) за 4000 рублей» [3, л. 147].

Перечисленные покупки закреплялись письменными контрактами и осуществлялись с разрешения епархиального начальства [Там же, л. 162]. Выплаты денежных средств за приобретенные храмы в обоих обществах осуществлялись по типу поэтапных платежей в рассрочку. В частности, крестьяне с. Клепечиха уплатили первоначальный взнос в размере половины от общей стоимости церкви, а остальную сумму долга обязались погасить в течение определенного времени. Полуямское общество обязалось выплатить стоимость купленной церкви за три года по 300 рублей с интервалами в 4–6 месяцев [Там же, л. 147, 37].

Корпус купленной церкви жители с. Клепечиха, разобрав, «общественными средствами» перевезли в свое селение [Там же, л. 162], а жители с. Полуямки наняли для перевозки подрядчика из соседнего села [Там же, л. 36]. Элементы и конструкции, составлявшие бывшую Лебяженскую церковь, ко времени покупки и транспортировки крестьянами с. Клепечихи, очевидно, сохранились в неплохом состоянии, так как подрядчиком была произведена только кладка стен с заменой гнилых бревен на новые, а также некоторые отделочные работы внутри здания. Последующие документальные источники свидетельствуют, что храм в плане имел крестообразную планировку и совместную с ним колокольню, покрытую железом [4, л. 63]. Иначе сложилась судьба вновь перевезенного храма в Полуямках, так как на сельском сходе общество решило его трансформировать по проекту деревянных церквей (на 300 человек) для переселенческих селений в Алтайском округе. В контракте с подрядчиком планировалось, по сути, строительство нового церковного здания, а именно:

- подрубить пять рядов церкви новым тесом;
- пристроить два новых придела с северной стороны длиной в 9 аршин (6 м 40 см) и шириной в 5 аршин (3 м 56 см);
- над дверями приделов устроить по одному полуциркульному окну с железными решетками;
- в восьмерике устроить четыре окна;
- покрыть крышу и устроить водосточные железные трубы;
- обшить церковь тесом;
- устроить две печи из кирпича;
- окрасить потолок голубой краской и произвести окраску дверей внутри и снаружи;
- разобрать ограду вокруг церкви и вновь ее устроить, покрасив зеленой краской;
- устроить и установить в колокольне четыре окна;
- установить иконостас;
- устроить и покрасить новые ворота в ограде церкви [3, к. 36, 36 об.].

Процессы безвозмездной передачи старых церковных зданий осуществлялись, как правило, внутри приходов в силу общего приходско-церковного бюджета и не могли нести коммерческой составляющей. Показателен пример: прихожане с. Устьянского Змейногорского уезда (ныне Локтевский район современного Алтайского края) в 1901 г. «безвозмездно» пожертвовали жителям соседней д. Гилево свою прежнюю, несколько обгоревшую церковь, для этой цели оставалось только найти средства для ее перевозки и устройства на новое место [5, с. 1–18, с. 4–5].

Таким образом, традициям приобретения готовых зданий церковью в сельской местности Алтай в конце XIX — начале XX в. присущи следующие черты:

- 1) наличие взаимно-доверительной системы кредитования и рассрочки платежей при покупке церковного здания;
- 2) сделки по купле-продаже церковных зданий преимущественно осуществлялись между селениями, расположенными в относительной близости друг к другу, что, вероятнее всего, обусловлено сугубо прагматическими целями и аспектами (менее затратная и более удобная транспортировка здания, а также соседские доверительные отношения при продаже с отсрочкой выплат);
- 3) прямое участие в данных процессах духовных властей, придающее сделкам официальный характер;
- 4) документальный характер заключенных обязательств между общинами, проявляющийся в составлении контрактов;
- 5) внутри приходов передача храмовых зданий осуществлялась на безвозмездной основе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Томские епархиальные ведомости. 1914. № 2 (15 янв.).
2. ЦХАФ АК. Ф. 4. Оп. 1. Д. 2465.
3. ЦХАФ АК. Ф. 4. Оп. 1. Д. 2528.
4. ЦХАФ АК. ФР. 536. Оп. 1. Д. 244.
5. Томские епархиальные ведомости. 1901. № 17 (1 сент.)

BIBLIOGRAPHY

1. Tomsk diocesan sheets. 1914. № 2 (15 Jan.).
2. CSAF AR F. 4. Inv. 1 A. 2465.
3. CSAF AR F. 4. Inv. 1 A. 2528.
4. CSAF AR FR. 536. 4. Inv. 1 A. 244
5. Tomsk diocesan sheets. 1901. № 17 (1 Sep.).

УДК 785.74

*А. А. Галкина,
кандидат философских наук,
доцент кафедры инструментального исполнительства
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*О.С. Михайлова,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментального исполнительства
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ЗНАЧЕНИЕ КАМЕРНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА)

Рассматривается значение камерного музицирования в преодолении современного кризиса «живого» общения и формировании мировоззрения, способного противостоять агрессии и эгоистическому индивидуализму. Все эти идеи проиллюстрированы на примере квартетного исполнительства.

Ключевые слова: музыка, камерная, общение, квартет, исполнительство.

*A.A. Galkina,
Candidate of Philosophy,
Associate Professor of Musical Instruments Playing
(Altai State University, Barnaul)*

*O.S. Mikhailova,
PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Instrumental
Performance (Altai State University, Barnaul)*

THE IMPORTANCE OF CHAMBER MUSIC PLAYING IN MODERN MUSICAL CULTURE (ON THE EXAMPLE OF A STRING QUARTET)

The article is devoted to explaining the role of chamber music playing in overcoming of the modern crisis of “live” dialogue and to formation of the out-

look, capable to resist to aggression and egoistical individualism. All these ideas are illustrated on the example of quartet music playing.

Keywords: music, chamber, dialogue, quartet, playing.

В современной науке широко обсуждается проблема опережения и вытеснения научно-техническим прогрессом духовного развития общества. Такое состояние общества в современных исследованиях получило название «техногенно-потребительской цивилизации» [1, с. 4]. «Техногенность» понимается как «влияние техники на человека, на все аспекты цивилизации, а также глубинные технические истоки ее развития» [Цит. по 2, с. 17].

Одним из аспектов научно-технического прогресса, влияющих на процесс образования и воспитания подрастающих поколений, является стремительное развитие информационных технологий. Позитивная сторона информационных технологий очевидна — это расширение возможностей общения, оперативность, доступность информации. Среди негативных воздействий современные исследователи выделяют разрушение традиционных механизмов передачи информации; появление новых форм манипуляции сознанием; формирование новых форм зависимости; возникновение информационной перегрузки, информационного стресса и других негативных последствий как для общества в целом, так и для личности [2, с. 3]. При этом происходит *сокращение «живого общения»*, замена межличностного общения «общением» со СМИ и компьютером [3, с. 58].

Термин «живое общение» трактуется по-разному, но в нашем понимании не включает в себя применение каких-либо технических устройств. Цельность «живого» общения, включающая в себя все уровни и сферы взаимодействия, является особенно ценной и, по-видимому, незаменимой для ощущения полноты бытия.

В современных исследованиях предложена альтернатива техногенно-потребительской цивилизации, которая заключается в построении духовно-экологической цивилизации [1, с. 9]. Данная концепция основана на идеях русских мыслителей XIX–XX вв., где добровольное, сознательное единение человека с человеком и человека с природой получило широкое философское обоснование в таких категориях, как «соборность» и «всеединство» (единство во множестве).

Идея о совершенном воплощении категорий «соборности» и «всеединства» в музыке была высказана также русскими философами (например, П.А. Флоренским). Воплощением «соборности» были признаны хор и симфония. На наш взгляд, необходимо дополнить представление

о выражении этих категорий в музыке камерно-инструментальным ансамблевым музицированием, которое в музыкальном образовании одновременно является *одним из способов развития навыков межличностного живого общения и взаимопонимания.*

Итак, в современном философском осмыслении проблем техногенно-потребительской цивилизации (тесно связанной с эгоистическим индивидуализмом) наметилась отчетливая тенденция, преемственная русской философии XIX–XX вв., в виде современной концепции духовно-экологической цивилизации. Аналогичной тенденцией в музыкальной культуре стало все более усиливающееся внимание к «живой музыке» и, в частности, возрастающая популярность такого вида классического камерного ансамбля, как струнный квартет.

Слова «живая музыка лечит душу» можно было прочесть на корпусах музыкальных инструментов, сделанных средневековыми итальянскими мастерами. Великие мыслители, ученые и поэты древности оставили нам свидетельство того, какую важную роль играла музыка в жизни народов того времени, и ее лечебного воздействия. В XIX в. в Европе музыкальная терапия получила довольно широкое распространение в клиниках. Благодаря трудам знаменитых физиологов, неврологов и психиатров И.М. Сеченова, И.М. Догеля, И.Р. Тарханова, В.М. Бехтерева терапия живой музыкой нашла применение и в России. Интерес к лечению живой музыкой возобновился после Второй мировой войны. Так, в 1950 г. в США была организована Национальная ассоциация музыкальной терапии (МТ), в 1975 г. появился Центр МТ в Лондоне, в 1985 г. в Германии при университете Виттен-Хердекс (земля Рейн-Вестфалия) заработал институт МТ. В Москве в 1997 г. открылась Международная академия интегративной музыкотерапии. В настоящее время во многих развитых странах по направлению МТ готовят специалистов учебные заведения, издаются журналы, проводятся внутренние и международные конференции.

В современной культуре музыка занимает особенное, несомненно, важное место. Она как бы пронизывает собой культуру. Мы слышим ее везде. Обращаясь к роли музыки в жизни человека, необходимо понимать, какие функции она имеет, что она несет человеку и обществу. Современный исследователь Г.Г. Коломиец утверждает, что основными функциями музыки являются мировоззренческая, этическая и эстетическая [4, с. 487].

Художник, живущий в социуме, по мнению Коломиец, естественно, в своем творчестве выражает мировоззренческие идеи. С этим нельзя не согласиться, однако необходимо дополнить, что процесс выра-

жения мировоззренческих идей в музыке тесно связан с еще одной важной функцией музыки, которой в современном мире или не придается должного значения, или, напротив, ею умело пользуются в целях различного рода манипуляций. Музыка участвует в самоидентификации человека: поскольку музыкальный стиль часто оказывается ядром определенной культуры, то, принимая этот музыкальный стиль, мы принимаем и все, что вокруг него выстроено, адаптируя под эту среду свой быт, свое поведение, свое понимание жизни. С этой точки зрения музыка подобна вирусу: в обычных условиях люди крайне редко меняют свою культурную принадлежность, но подхватив другую музыку, культурно перевоплотиться оказывается гораздо проще.

В этом смысле особую роль играет вечный *вопрос о соотношении этического и эстетического в искусстве*. В истории эстетической мысли известны две тенденции во взгляде на соотношение эстетического и этического. Первая, идущая от античной философии и развитая русскими философами XIX–XX вв., настаивала на единстве прекрасного и нравственного, на обязанности музыки, искусства морально воздействовать на человека. Вторая, характерная для искусства XIX–XX вв., эти понятия уже не совмещала, а подчас и противопоставляла. Из второй тенденции и возникают два, казалось бы, противоположных направления — элитарная музыка, исповедующая принцип «искусства для искусства», и музыка популярная — сугубо развлекательная, не носящая практически никакого духовно-нравственного значения.

Все усиливающийся разрыв между этими направлениями (этикой и эстетикой музыки) крайне негативно сказывается на такой важной функции музыки, как коммуникативная. В первом случае (элитарная музыка) мы имеем уход в узкую специализацию, когда музыка становится уделом очень ограниченного круга людей. А во втором случае (популярная музыка) — порожденную техногенно-потребительской цивилизацией потребность в музыкальных продуктах сомнительного качества. В результате границы понятия хорошей музыки стали размыты, и особую значимость получило такое неоднозначное свойство, как новизна. Эта своеобразная «революция ценностей» затронула не только музыку, но началась она, возможно, именно с нее. Принцип «каждому — та музыка, которую он хочет, и тогда, когда пожелает» является в музыкальной культуре реализацией потребительства и индивидуализма. Утратив естественные формы общности, приходится довольствоваться тем, что их замещает. Отсюда — многолюдность клубов и дискотек, где каждый «танцует танец своего одиночества», а единая звуковая среда создает иллюзию общего действия.

Целостный подход к изучению струнного квартета позволяет охарактеризовать струнный квартет как жанр камерного музицирования, *объединяющий в себе и мировоззренческую, и этическую, и эстетическую, и, что не менее важно, коммуникативную функции музыки.*

Особую роль занятий в квартетном классе для сохранения и развития «живого общения» можно обосновать, обратившись к его истокам и развитию.

Струнный квартет вырос из традиции домашнего музицирования. Он прошел через многовековую конкурентную борьбу с другими музыкальными коллективами как оптимальный камерный состав. Издавна под понятием «камерная, живая музыка» подразумевалось музыкальное сопровождение праздников в домашнем кругу, объединяющее родственников, друзей, знакомых, единомышленников, которое связывалось не только со слушанием музыки, но и с участием в ее исполнении. Такое искусство имело целью отвлечь человека от повседневных стрессовых состояний, отключение от забот, расслабление. В России XIX в. были широко распространены и часто издавались сочинения «на квартет», составляющие особую разновидность жанра и представляющие собой чаще всего обработки народных песен, различные поурри, вариации.

В современной культуре эта роль успешно реализуется струнными квартетами. Этот вид музыкального сопровождения праздников, безусловно, является развлекательным как по своей сути, так и по своему оригинальному, изначальному предназначению. Но при всем при этом живая музыка, исполняемая классическим ансамблем, несет в себе еще большое обучающее воздействие на потенциальную аудиторию, ненавязчиво внушая, прививая ей хороший вкус, знание, понимание и любовь к выдающимся произведениям мирового классического искусства. Таким образом, сокращается пропасть между элитарной и популярной музыкой и оказываются сбалансированными ее мировоззренческая, этическая и эстетическая функции.

Коммуникативная функция струнного квартета также отчетливо прослеживается в его истоках как жанра. В состоятельных дворянских и буржуазных семьях, как известно, практиковалось, причем весьма широко, домашнее музыкальное воспитание, как правило, не ставившее профессиональные цели. Но обучение живой музыке было распространено не только в привилегированных, но и демократических слоях общества — в среде чиновников, торговцев, ремесленников и крестьян. В этих условиях оказалось, что струнный квартет в значительной степени отвечал сущности подобной исполнительской практики. Он, мож-

но сказать, идеально соответствовал воспитанной в людях потребности музицировать. Любовь к живой музыке не признавала сословных различий, причем струнный квартет выступал как жанр, в котором тенденция к демократизации общественных отношений проявлялась с наибольшей силой.

Это была подлинная «живая музыка друзей» (одно из определений камерной музыки). Именно здесь постепенно утвердилась идея выразить живыми музыкальными средствами наиболее интимные чувства в форме «изысканной», «одухотворенной», «доверительной» беседы. Об этом писали известный немецкий музыковед XVIII в. И. Маттезон, а также И. Гете и Ф. Стендаль.

Действительно, ансамбль равноправных партнеров мог весьма мобильно собираться в самой демократической обстановке. Для современной культуры следует отметить универсальность возможностей организации концертов с участием струнного квартета в любой камерной обстановке. Небольшой состав из четырех человек, играющих «живую музыку» на классических инструментах и не требующих никаких дополнительных электрических или иных средств для исполнения. Все, что нужно, — это четыре стула и немного свободного пространства.

Таким образом, струнный квартет явился в известной мере отражением демократизации общественных отношений в искусстве. Однако это отнюдь не означало какого-либо упрощения музыки. Напротив, струнный квартет воплотил в себе совершенно новые формы, завершенность и красоту гармонического четырехголосия. Именно здесь были достигнуты своеобразная утонченность, пластичность и художественная содержательность голосоведения, которые Гете уподобил «разговору четырех умных собеседников» [5, с. 58]. Если рассматривать классический струнный квартет, сформировавшийся примерно к началу 80-х гг. XVIII в., можно выделить наиболее типичные признаки. Это, во-первых, равноправие четырех солирующих голосов; во-вторых, диалогичность как наиболее характерный признак изложения музыкального сопровождения. В этом отношении квартетное музицирование действительно является *«одной из прекрасных форм духовного общения людей, увлекающей их атмосферой коллективного творчества, дающей радость взаимного живого музыкального общения»* [6, с. 5].

Рост уровня любительского музицирования, несомненно, связан с практикой привлечения в среду дилетантов музыкантов-профессионалов. В XIX в. любительское музицирование постепенно теряло свое общественное значение, и квартетный жанр становился уделом профессиональных музыкантов. Сочинения в жанре струнного квартета

все более выражали глубину и сложность человеческих чувств и предъявляли к исполнителям высокие художественно-технические требования. Со второй половины XIX в. струнный квартет привлек внимание композиторов как возможность показать совершенство овладения искусством сочинения. «В квартете <...> музыкальная мысль является пред вами лишенная обаяния оркестровых красок, лишенная чувственной красоты инструментальных эффектов: содержание, ничтожное и пошлое, нередко вполне скрываемое цветистой нарядностью ловкой оркестровки, здесь в квартете непременно обнаружится во всей своей наготе. Поэтому квартет и близкие к нему роды сочинения служат прекрасным мериллом личного дарования и технической подготовки: отсутствие самостоятельной мысли <...> никак не может скрыться под пестрой игрой оркестровых звучностей» [7, с. 211].

Эта традиция была продолжена и в XX в. В квартетные произведения великие композиторы вкладывали глубокие философские мысли и сокровенные переживания. При этом музыка, по мысли современных исследователей, заметно превосходит другие знаковые системы, поскольку «семантическая неоднозначность отдельных знаков приводит к слиянию содержательных аспектов» [8, с. 8]. Сказанное в большой степени относится именно к инструментальной музыке. Иными словами, каждый «вычитывает» в музыке свой личный опыт, и в то же время по-настоящему великая музыка объединяет людей на основе заложенных в ней общечеловеческих ценностей.

Парадоксально, что жанр квартетного музицирования, изначально вышедший из любительского, на сегодняшний день является одним из самых сложных профессиональных жанров камерной (а возможно, и не только камерной) музыки.

Большинство исследователей современного квартетного исполнительства сходятся во мнении, что организация и длительная устойчивость развития струнного квартета — проблема исключительной сложности. Четыре талантливых человека должны сойтись вместе на уровне музыкальной, психологической и эмоциональной совместимости. И самое главное, желать постоянно репетировать. Таким образом, одним из важных критериев устойчивости существования струнных квартетов является именно желание общаться, из чего и следует вывод, что одна из главных трудностей создания и устойчивого развития современных квартетов напрямую связана с кризисом «живого общения» в современной культуре.

Вместе с тем струнный квартет является действительно замечательным образцом подлинно «живого общения». Навыки, полученные

молодыми музыкантами в квартетном классе, способствуют не только профессиональному росту, но и гармоничному развитию личности. Умение слушать все голоса партитуры и в то же время возможность выразить свою индивидуальную партию на равноправных началах, стремление к органичному слиянию голосов, «созданию единого творческого организма» в высокой степени способствует как личностному совершенствованию молодых музыкантов, так и развитию умения вести диалог и достигать взаимопонимания в процессе межличностного общения.

Именно такое мировоззрение, по мысли современных философов, должно стать основой современного гуманизма, который должен быть «прорывом сквозь индивидуальность к бытию», где путь к всемирной культуре лежит не через подавление одних культур другими, а через объединение людей и наций на базе общечеловеческой нравственной мудрости [9, с. 4]. Эти идеи, глубоко преемственные русской философии XIX–XX вв., нашли воплощение в классической музыке, в классическом музыкальном образовании и, в частности, в квартетном исполнительстве.

В силу своей специфики (диалогичности, равноправия, гибкости) и специфики живой музыки вообще (цельности воздействия на человека) квартетное исполнительство приобщает нас к некоему таинству, способствуя своей возрастающей популярности как в образовательной и концертной деятельности, так и в организации торжественных мероприятий.

В качестве примера можно упомянуть созданный на базе Алтайского государственного университета струнный квартет «Классика», который существует в разных составах с 1998 г. Квартет приглашают для выступлений на мероприятиях, проводящихся в Алтайском государственном университете и на других концертных площадках города и края. Квартет неоднократно выезжал по грантам губернатора на гастрольные поездки по городам и селам Алтайского края с обширными концертными программами. Также квартет принимает участие в спектакле Алтайского краевого драматического театра им. В.М. Шукшина «Танго длиною в жизнь». В репертуаре коллектива — западноевропейская и русская популярная классика, ретромузыка XX в. и произведения современных композиторов. В целях расширения репертуара квартет сотрудничает с солистами Алтайского края и Сибирского региона, включая обработки различных произведений в сопровождении квартета.

Струнный квартет является одновременно общедоступным и элитарным, имеет выходы едва ли не ко всем существующим жанрам.

Струнный квартет — и как жанр, и как собственно состав музицирующих — действительно является и «центром, повсюду распространяющим свои лучи, и периферией огромной системы, их отражавшей» [10, с. 13], что обеспечивает его уникальные возможности для современной музыкальной культуры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Время великого размежевания: от техногенно-потребительской — к духовно-экологической цивилизации, // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1999. № 6. С. 3–25.

2. Жуликова О.В. Компьютерное общение как атрибут духовной социализации личности : дис. ... канд. социолог. наук Тамбов, 2004. 200 с.

3. Хлопаева Н.А. Социологические медиаисследования в информационном обеспечении управленческой деятельности : дис. ... канд. социолог. наук. М., 2007. 156 с.

4. Коломиец Г.Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2006. 454 с.

5. Фельдгун Г.Г. История западноевропейского смычкового квартета: от истоков до начала XIX в. : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 1994. 309 с.

6. Давидян Р.Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства и педагогики. М. : Музыка, 1984. 270 с.

7. Ларош Г.А. Избранные статьи ; В 5 вып. ; Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Л. : Музыка, 1977. 320 с.

8. Швайдак В.В. Межличностное общение и процесс понимания (Социально-философский аспект) : дис. ... канд. филос. наук. Липецк, 2004. 170 с.

9. Горелов А.А. Развитие гуманизма (от древности до наших дней) : материалы Международной научной конференции «Гуманистические основы взаимодействия цивилизаций». М., 2007. URL: <http://www.humanist-center.ru/doklady/Razvitiegumanizmaotdrevnostidonashihdnei.doc> — 7 с.

10. Моисеев Г.А. Струнный квартет. Из истории жанра (XIX в.) : Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». М. : Российская Академия музыки им. Гнесиных, 2010. 20 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Ivanov A.V., Fotieva I.V., Shishin M.Yu. The time of the great demarcation: from technogenic and consumer — to spiritual and ecological civili-

zation // Bulletin of Moscow University. Series 7. Philosophy. 1999. № 6. Pp. 3–25.

2. Zhulikova O.V. Computer communication as an attribute of the spiritual socialization of a person : Dis. ... Cand. sociologist. Sciences. Tambov, 2004. 200 p.

3. Khlopaeva N.A. Sociological media research in information support of management activities : dis. ... Cand. sociologist. Sciences. M., 2007. 156 p.

4. Kolomiets G.G. The concept of the value of music as a substance and a way of human value interaction with the world : Dis. ... Doctor of Philosophy Sciences. M., 2006. 454 p.

5. Feldgun G.G. History of the Western European bow quartet: from the origins to the early 19th century : Dis. ... Doctor of Art History. Novosibirsk, 1994. 309 p.

6. Davidyan R.R. Quartet art: Problems of performance and pedagogy. M. : Music, 1984. 270 p.

7. Laroche G.A. Selected articles. In 5th issue. Issue 4. Symphonic and chamber instrumental music. L. : Music, 1977. 320 p.

8. Shvaidak V.V. Interpersonal communication and the process of understanding (Socio-philosophical aspect) : Dis. ... Cand. Philos. Sciences. Liptsk, 2004. 170 p.

9. Gorelov A.A. The development of humanism (from antiquity to the present day) : materials of the international scientific conference “Humanistic foundations of the interaction of civilizations.” M., 2007. URL: <http://www.humanist-center.ru/doklady/Razvitiiegumanizmaotdrev nostidonashihdnei.doc> — 7 p.

10. Moiseev G.A. String Quartet. From the history of the genre (XIX century) : International Internet Conference „Musical Science in the Post-Soviet Space“. M. : Russian Academy of Music named after the Gnesins, 2010. 20 p.

УДК 008:379.85

*К.Ю. Кирюшин,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры рекреационной географии, сервиса, туризма
и гостеприимства
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

*Ю.В. Кирюшина,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории мирового искусства
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ТРАНСЛЯЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ В СОВРЕМЕННУЮ ТУРИСТСКУЮ ИНДУСТРИЮ*

Подводятся итоги работам по интеграции объектов тюркского времени на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» в сферу туризма. Опыт работ показал, что трансляция историко-культурного наследия тюркских народов Алтая в туристскую индустрию крайне актуальна и востребована в современном обществе. Знакомство с культурой тюркских народов способствует пониманию культурного разнообразия и формирует толерантные отношения между народами Российской Федерации.

Ключевые слова: тюркская культура, археологические исследования, историко-культурное наследие, туристские ресурсы.

*Kiryushin K.Yu.,
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of Recreational Geography, Service,
Tourism and Hospitality
(Altai State University, Barnaul)*

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

*Kiryushina Yu.V.,
Candidate of Art Criticism,
Associate Professor Chairs of History of World Art
(Altai State University, Barnaul)*

TRANSLATION OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF THE TURKISH PEOPLES INTO THE MODERN TOURIST INDUSTRY

The article summarizes the work on the integration of objects of the Turkic time in the SEZ TRT “Turquoise Katun” in the tourism sector. The work experience has shown that the translation of the historical and cultural heritage of the Turkic peoples of Altai into the tourism industry is extremely relevant and in demand in modern society. Acquaintance with the culture of the Turkic peoples contributes to the understanding of cultural diversity and forms tolerant relations between the peoples of the Russian Federation.

Keywords: Turkic culture, archeological research, historical and cultural heritage, tourist resources.

Алтайский район во многом известен уникальными природными ландшафтами. На территории района природные ресурсы отличаются большим разнообразием: высокие горы, черноземные поля в предгорной части, живописные реки и озера, большое количество пещер, воронок, гротов, провалов. Природные ресурсы Алтайского района изначально определяли его высокий туристский потенциал и позволяли развивать рекреационный, спортивный и экстремальный туризм еще в советский период.

Принятие администрацией Алтайского края постановления «О развитии туризма и спортивно-оздоровительного отдыха в Алтайском районе» от 15.04.2002 г. № 199 позволило начать хозяйственное и культурное освоение левобережной территории р. Катунь. Это постановление стало отправной точкой для развития туристской инфраструктуры района и повлекло за собой строительство дорог, мостов, многочисленных туристских комплексов.

Стоит отметить, что объекты историко-культурного наследия (памятники истории и культуры) Алтайского района до сих пор не рассматриваются как серьезный историко-культурный туристский ресурс. Познавательный и приключенческий туризм в районе на эксплуатации природных объектов до сих пор строится, а научный туризм не получил сколько-нибудь значимого развития.

До начала XXI в. левобережье Нижней Катуни представляло собой белое пятно на археологической карте Алтая. Археологические исследования на территории природного парка «Бирюзовая Катунь» начались в 2002 г. Главной задачей являлось выявление объектов археологического наследия, которые могли быть уничтожены в ходе хозяйственного освоения территории [1, с. 90–94]. До 2002 г. на территории туристического комплекса «Бирюзовая Катунь» был известен только один памятник археологии — «Большая Тавдинская пещера».

В июле 2004 г. под руководством П.И. Шульги проводились раскопки кургана тюркского времени у Тавдинских пещер, в котором был захоронен подросток с жеребенком с богатым сопроводительным инвентарем [2, с. 22, 58; рис. 96]. После раскопок курган был реконструирован на том же месте.

В мае 2005 г. между руководством «Бирюзовой Катунь» и АлтГУ заключен договор о сотрудничестве, по которому АлтГУ начинает работы по интеграции объектов археологического наследия туркомплекса в сферу туризма. В результате этого у подножия Большой Тавдинской пещеры создается археологический парк «Перекресток миров» [3, с. 138–142].

Исследования на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» в 2005–2009 гг. выявили целый ряд различных тюркских памятников: одиночные курганы «Бирюзовая Катунь-1» [4], «Бирюзовая Катунь-3» [5], «Бирюзовая Катунь-9» [6]; «поминальная оградка Бирюзовая Катунь-1» [7]; наскальная руническая надпись на р. Усть-Уба [8].

Помимо памятников тюркского времени, на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» в 2005–2016 гг. исследован ряд культовых объектов, которые датируются в широком хронологическом диапазоне от эпохи средневековья до начала XX века [9, 10]. Хронология и атрибуция некоторых из этих объектов является дискуссионной, но не вызывает сомнений, что они связаны с религиозными практиками коренного (тюркоязычного) населения Алтая и их представлениями об устройстве окружающего мира и вселенной.

Можно констатировать, что в результате археологических исследований на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» выявлен археологический микрорайон, который характеризуется рядом черт, обусловленных наличием в этом районе карстовых полостей [11, с. 105]. В научной литературе уже указывалось, что особенности данного комплекса объектов связаны с представлениями населения Алтая в древности, средневековье и в этнографическое время о священности местности, что фиксируется в археологическом, в этнографическом и в фольклорном материале [11, с. 106].

Все исследованные объекты тюркского времени идеально соответствовали критериям отбора «археологических памятников (объектов) для музеефикации: историческая значимость; сохранность памятника (объекта); информативность; доступность; современное значение» [12, с. 50].

Летом 2005 г. начаты работы по созданию археологического парка «Перекресток миров». Непосредственно на территории парка располагались курган «Бирюзовая Катунь-9» [6] и курган с захоронением подростка с жеребенком, исследованный П.И. Шульгой в 2004 г. [2]. Все исследованные объекты тюркского времени — курганы «Бирюзовая Катунь-1» [4] и «Бирюзовая Катунь-3» [5], «поминальная оградка Бирюзовая Катунь-1» [7], а также комплекс этнографического времени «Бирюзовая Катунь-12» [10] перенесены и воссозданы в первоначальном виде согласно результатам исследований на территории археологического парка. Фотографии рунической надписи, обнаруженной на р. Усть-Уба [8], украсили выставочный павильон.

С точки зрения теории туристского ресурсоведения «информативность культурно-исторических объектов для целей туризма может быть измерена количеством необходимого и достаточного времени на их осмотр» [13, с. 121]. Проблема информативности была решена установкой около каждого исследованного объекта информационного баннера, на котором показан процесс раскопок и представлены наиболее значимые находки. На территории парка был построен выставочный павильон, в котором реконструировано погребение тюркского воина с конем. Для большей наглядности был выполнен манекен тюркского времени (автор А.В. Маркин) с комплектом вооружения.

Как отмечают исследователи, разработка «методов оценки культурно-исторических ресурсов в Российской Федерации остается актуальной и по сей день» [13, с. 122]. «Технологическая оценка культурно-исторических ресурсов туризма может осуществляться по следующим критериям: степень физической сохранности объекта (высокая, средняя, низкая); время комфортного срока использования объекта; пропускная способность (количество человек в день); количество экспонатов для показа; удобство осмотра объектов туристами; процент объектов показа, доступных для туристов на данный момент; возможность улучшения технологических свойств объекта» [13, с. 122].

«Степень физической сохранности» всех объектов на территории археологического парка можно оценить как высокую. «Время комфортного срока использования объекта» в целом совпадает со временем туристского сезона на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» с апреля

по октябрь. «Пропускная способность (количество человек в день)» — можно дать примерную, очень приблизительную оценку. В 2008 г. максимальное количество туристов в день составило около 300 человек. Это очень небольшая цифра, и реальная пропускная способность в день с учетом проведения 30–40-минутной экскурсии может и должна быть как минимум в 5–6 раз больше. «Количество экспонатов для показа» — крайне сложный для оценки показатель, так как это количество может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от того, как организовано экскурсионное обслуживание посетителей парка. «Удобство осмотра объектов туристами» — все объекты находятся у подножия Большой Тавдинской пещеры. Перепад высот при прохождении маршрута экскурсий не превышает нескольких метров. «Процент объектов показа, доступных для туристов на данный момент» — равен или приближается к 100 %. «Возможность улучшения технологических свойств объекта» — этот критерий крайне расплывчат и аморфен. С одной стороны, улучшать свойства каменных выкладок не представляется возможным, с другой стороны, возможности размещения рядом с объектами тюркского времени информационных материалов и различных реконструкций безграничны.

Как отмечают исследователи, эстетическая оценка культурно-исторических ресурсов «зависит от таких показателей, как уникальность, эстетическая емкость и способность к психологическому воздействию, разнообразие пейзажей и гармония с окружающей средой». Понятие «эстетическая емкость» предполагает физическое и культурное состояние осматриваемого объекта, количество деталей и фрагментов, из которых он состоит» [13, с. 122]. Исследователи также отмечают, что «эстетическая оценка имеет один большой недостаток — субъективизм при оценке объектов людьми в силу различий эстетического восприятия у каждого отдельно взятого человека» [13, с. 122]. Последнее обстоятельство крайне важно для рассматриваемых объектов.

Как уже отмечалось выше, создание современной инфраструктурной базы туризма в Алтайском районе было бы невозможно без серьезных финансовых вложений бюджетов всех уровней (федерального, краевого, районного). На создание археологического парка «Перекресток миров» бюджетные средства не выделялись.

Как показал опыт работ на «Бирюзовой Катунь», трансляция историко-культурного наследия тюркских народов Алтая в современную туристскую индустрию вызывает неподдельный интерес у туристов и представителей туристского сообщества. Знакомство с культурой тюркских народов способствует пониманию культурного разнообразия

и формирует толерантные отношения между народами Российской Федерации.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Кирюшин К.Ю., Кондрашов А.В., Семибратов В.П. Археологическое обследование в Алтайском районе по левому берегу р. Катунь в 2004 г. (перспективы использования археологических объектов в сфере туризма) // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая. Барнаул, 2005. Вып. XIV.

2. Бородовский А.П., Бородовская Е.Л. Археологические памятники горной долины нижней Катуни в эпоху палеометалла. Новосибирск : Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2013.

3. Кирюшина Ю.В. Археологические парки в системе культурного наследия России // Известия Алтайского гос. ун-та. Сер. : Педагогика и психология. Право. Филология и искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика. 2010. № 2/1.

4. Кирюшин К.Ю., Кондрашов А.В., Семибратов В.П. Исследование одиночного кургана древнетюркского времени на территории природного парка «Бирюзовая Катунь» в 2005 г. // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае 2005 г. Археология, этнография, устная история. Барнаул : БГПУ, 2006. Вып. 2.

5. Кирюшин К.Ю., Матрёнин С.С. Раскопки кургана раннего средневековья «Бирюзовая Катунь-3» // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая. Барнаул : Алт. полиграф. комбинат, 2009. Вып. XVII.

6. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Тишкин А.А., Семибратов В.П. Исследование тюркского кургана на территории «Бирюзовой Катуни» // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск : Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2009. Т. XV.

7. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Волков П.В. Тюркское изваяние с Бирюзовой Катуни // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае. 2007 г.: Археология, этнография, устная история. Барнаул : Алт-ГПА, 2009. Вып. 4.

8. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Даньшин О.В. Руническая надпись с реки Усть-Уба (Алтайский район Алтайского края) // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае 2006 г. Археология, этнография, устная история. Барнаул : БГПУ, 2007. Вып. 3.

9. Кирюшин К.Ю., Кирюшина Ю. В., Семибратов В.П. Культурный объект «куре» в северных предгорьях Алтая (к вопросу о специфике археологического микрорайона «Бирюзовая Катунь») // Вестник алтайской науки. 2014. № 2–3 (20–21).

10. Кирюшин К.Ю., Серегин Н.Н. Археологические исследования на «Бирюзовой Катунь» в 2016 г. // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск : ИАЭТ СО РАН, 2016. Т. XXII.

11. Кирюшин К.Ю. Специфика археологического микрорайона «Бирюзовая Катунь» в сравнении с синхронными памятниками сопредельных территорий // Известия Алт. гос. ун-та. Сер. : История. Политология. 2009. № 4/1.

12. Медведь А.Н. Музеефикация памятников археологии в России (прошлое и настоящее). М. : Издательство «ГНОМ и Д», 2004.

13. Кусков А.С. Туристское ресурсоведение. М. : Издательский центр «Академия», 2008.

BIBLIOGRAPHY

1. Kiryushin K.Yu., Kondrashov A.V., Semibratov V.P. Archaeological survey in the Altai region along the left bank of the river. Katun in 2004 (prospects for the use of archaeological sites in tourism) // Preservation and study of the cultural heritage of Altai. Issue XIV. Barnaul, 2005. Pp. 90–94.

2. Borodovskiy A.P., Borodovskaya E.L. Archaeological sites of the mountain valley of the lower Katun in the age of the paleometal. Novosibirsk : Publishing house of the Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2013. Pp. 22, 58; fig. 96.

3. Kiryushina Yu. V. Archaeological parks in the system of cultural heritage of Russia // Bulletin of the Altai State University. Ser. : Pedagogy and Psychology. Right. Philology and art history. Philosophy, sociology and cultural studies. Economy. 2010. № 2/1. Pp. 138–142.

4. Kiryushin K.Yu., Kondrashov A.V., Semibratov V.P. Investigation of a single burial mound of the ancient Turkic time on the territory of the “Turquoise Katun” natural park in 2005 // Field research in the Upper Ob and Altai 2005. Archeology, ethnography, oral history. Barnaul : BSPU, 2006. Issue. 2. Pp. 48–50.

5. Kiryushin K.Yu., Matryonin S.S. Excavations of the early Middle Ages burial mound Biryuzovaya Katun-3 // Preservation and study of the cultural heritage of Altai. Barnaul : Alt. polygraph. combine, 2009. Issue. XVII. Pp. 237–239.

6. Kiryushin K.Yu., Gorbunov V.V., Tishkin A.A., Semibratov V.P. Investigation of the Turkic mound on the territory of the Turquoise Katun // Problems of archeology, ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories. Novosibirsk : Publishing house of IAET SB RAS, 2009. Vol. XV. Pp. 270–272.

7. Kiryushin K.Yu., Gorbunov V.V., Volkov P.V. Türkic statue from the Turquoise Katun // Field research in the Upper Ob and Altai. 2007: Archeology, Ethnography, Oral History. Barnaul : AltGPA, 2009. Issue. 4. Pp. 45–50.

8. Kiryushin K.Yu., Gorbunov V.V., Danshin O.V. Runic inscription from the Ust-Uba River (Altai region of Altai Territory) // Field research in the Upper Ob region and Altai 2006. Archeology, ethnography, oral history. Barnaul : BSPU, 2007. Issue. 3. Pp. 57–59.

9. Kiryushin K. Yu., Kiryushina Yu. V., Semibratov VP The cult object “kure” in the northern foothills of Altai (on the issue of the specifics of the archaeological microdistrict “Turquoise Katun”) // Bulletin of Altai Science. 2014. № 2–3 (20–21). Pp. 177–181.

10. Kiryushin K.Yu., Seregin N.N. Archaeological research on the “Turquoise Katun” in 2016 // Problems of archeology, ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories. Novosibirsk : IAET SB RAS, 2016. Volume XXII. Pp. 302–306.

11. Kiryushin K. Yu. Specificity of the archaeological microdistrict “Turquoise Katun” in comparison with synchronous monuments of adjacent territories // News of the Altai State University. Ser. : History. Political science. 2009. № 4/1. P. 105.

12. Medved A.N. Museumification of archeological monuments in Russia (past and present). M. : Publishing house “GNOM and D”, 2004. P. 50.

13. Kuskov A.S. Tourism resource studies. M. : Publishing Center “Academy”, 2008. Pp. 121–122.

УДК 7:008(470)+7:008(574)

Т.М. Степанская,

*доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

Е.Ю. Личман,

*доктор философии (PhD), ассоциированный профессор,
профессор высшей школы искусства и спорта
(Павлодарский государственный педагогический университет,
Павлодар)*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ РОССИИ И КАЗАХСТАНА В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Статья посвящена памяти Тамары Михайловны Степанской — учителя, наставника, друга, ученого, объединившего культурные миры и научные сообщества России и Центральной Азии

Рассматривается проблема развития изобразительного искусства Казахстана в аспекте взаимодействия национальных художественных традиций и традиций русской реалистической художественной школы. Анализируется специфика преломления традиций русской школы живописи в произведениях казахских живописцев, окончивших художественные вузы России. Выявляется важность сохранения традиций в современном искусстве и развитии национального наследия в аспекте диалога культур.

Ключевые слова: художественные традиции, национальное наследие, русская художественная школа, изобразительное искусство Казахстана.

Т. М. Stepankaya,

*doctor of art history, professor chairs of history of world art
(Altai State University, Barnaul)*

E.Yu. Lichman,

associate Professor (Pavlodar Pedagogical University, Pavlodar)

INTERACTION OF NATIONAL ARTISTIC TRADITIONS OF RUSSIA AND KAZAKHSTAN IN THE ASPECT OF CULTURAL DIALOGUE

The article deals with the problem of development of fine arts in Kazakhstan in the aspect of interaction of national artistic traditions and traditions of the Russian realistic art school. The article analyzes the specifics of the refraction of the traditions of the Russian school of painting in the works of Kazakh painters who graduated from art universities in Russia. The importance of preserving traditions in contemporary art and developing national heritage in the context of cultural dialogue is revealed.

Keywords: artistic traditions, national heritage, Russian art school, fine arts of Kazakhstan.

Что унаследовано из культуры предшествующих поколений? Что интегрировано в современную культуру? Существуют ли четкие критерии отбора ценностей традиционной культуры? Что мы понимаем под наследием? На эти теоретические вопросы нет однозначных ответов, но тенденция расширения понятия «национальное наследие» очевидна.

Образовательная, воспитательная, универсальная функции искусства ныне призваны способствовать формированию человека не столько информированного, знающего, сколько человека культуры, т.е. устремлять общество от идеи «образованного человека» к идее «человека культуры».

Изучение процесса развития искусства Казахстана во взаимодействии национальных художественных традиций и традиций русской реалистической школы особенно значимо в контексте такого мощного явления, как глобализация. Глобализация — это прежде всего глобализация экономики, а в сфере искусства важен плодотворный диалог культур.

Активизация исследований по проблеме традиций как источника взаимообогащения культур и возрождения духовности в XX–XXI вв. прослеживается в трудах основателя научно-педагогической школы в области изобразительного искусства и архитектуры Сибири, доктора искусствоведения Т.М. Степанской [1, с 94]. В периодическом издании «Культурное наследие Сибири» под редакцией Т.М. Степанской ее учениками и последователями поднимаются такие аспекты изучения национальных художественных традиций, как: концепция национальной специфики русской пейзажной школы, основные особенности русской школы как уникальной составляющей мировой художественной куль-

туры (Л.И. Нехвядович); преемственность традиций русской художественной школы в формировании национальных пейзажей (С.А. Жук); специфика воплощения традиций русской художественной школы в изобразительном искусстве Монголии (К.А. Мелехова); национальное своеобразие пейзажной живописи Казахстана, сформированного на основе традиций русской художественной школы (Е.Ю. Личман); специфика развития художественной жизни Павлодарского региона конца XIX — второй половины XX в., заключающаяся в гармоничном сочетании богатейшего наследия казахской культурной традиции со значительным влиянием русской и европейской культуры (Е. Жанайхан, Н.И. Денисова) и многие другие [2].

В наши дни со всех сторон жителей разных стран обступает эпоха стремительно развивающихся информационных цивилизаций. Как помочь человеку укрепить и ярче проявить свои духовные силы? Нам думается, что одна из тропинок, ведущих к творческому самоутверждению, — это изучение, знание и уважение культуры своего народа, своей страны, сохранение для поколений национального наследия, обращение к родной старине. Современное изобразительное искусство Казахстана, развиваясь на основе национальных художественных традиций, не теряет связь с опытом русской художественной школы, приобретенным в течение XX в.

Этнические истоки ярко проявляются в творчестве казахских и русских художников. Что же объединяет изобразительное искусство Казахстана и России в XX–XXI в.? Очевидно, нечто общее, а именно стремление к органичному единению природы и человека. Без этого стремления в России не появились бы Саврасов, Левитан, Шишкин, Полenov, Пластов, а в Казахстане — М. Кенбаев, К. Тельжанов, С. Романов, А. Галимбаева, Н.-Б. Нурмухаммедов, А. Джусупов и многие другие, чье творчество составило русскую пейзажную школу живописи, сохраняющую свои истоки и в творчестве современных художников. Пейзаж — приоритетный жанр живописи в искусстве России.

Культурно-историческую и художественную ценность имеет творчество казахских художников — первых выпускников Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и Московского художественного института им. В.И. Сурикова. К ним принадлежат М. Кенбаев, К. Тельжанов, Г. Исмаилова, С. Романова, А. Галимбаева, Н.-Б. Нурмухаммедов, С. Мамбеев, К. Шахметов, А. Джусупов. Творчество первых казахстанских живописцев, получивших образование в России, достигло высокого художественного уровня и занимает особое место в культуре XX в. Культурное наследие региона — основа его уникальности.

Пейзаж — традиционный жанр России — именно в советскую эпоху из многих жанров получил глубокое развитие в Казахстане. Лирикой пейзажей, светлым романтическим настроением своих полотен казахский живописец Али Джусупов, ученик И.А. Серебряного, близок произведениям русской живописной традиции, идущей от пленэрной (тональной) живописи В.И. Саврасова и И.И. Левитана. Разница лишь в том, что каждый из этих художников одухотворял в своих картинах образы природы своей страны. В 1963 г. художник создал серию картин, посвященных природе Иссык-Куля, обогативших цветовую палитру художника и позволивших передать многообразные нюансы образа природы. В этюдах «Иссык-Куль серебрится» (1963), «Иссык-Куль в изумруде» (1963), «Иссык-Куль. Палатки» (1963) художник через состояние окружающей природы проявил мировосприятие, которое выразилось в тонком ощущении и вдохновенной поэтизации гармонии окружающего мира. Художник в следовании колористическим канонам пейзажной картины сохранил верность традициям русской художественной школы, оставаясь преданным реалистическому художественному методу, образному преобразению природы. Вторая линия в пейзажном полотне художника, живописно-структурная (декоративная), сохранила преемственность традициям казахского национального искусства.

Преемственность творческому методу М.И. Авилова, который продолжил традиции эпического пейзажа, утвердившиеся в творчестве русских художников И.И. Шишкина, А.Г. Васнецова, прослеживается в произведениях казахского художника Канафия Тельжанова. Для создания монументального художественного образа в картине «На земле дедов» живописец прибегает к традиционным средствам реалистического письма. Художник использует устойчивую традицию трехплановой системы построения пространства станковой картины. Первый план более энергичен по цвету, контрастам, деталям, объемности предметов. В последующих планах характеристики предметов становятся менее выраженными. Они смягчаются воздухом, освещением. Удаляясь от зрителя, предметы утрачивают объемность, их цвета становятся менее насыщенными, приобретая цвет воздушной дымки. Построение исторической и сюжетно-тематической картины на основе пейзажа присуще традициям русской школы живописи. В то же время на формирование образности казахского национального пейзажа оказывают воздействие архаически-мифологическая (фольклорная) модель и национальная пространственная модель. Как и многие казахские живописцы, К. Тельжанов не пишет «чистых» пейзажей. Кочевая жизнь казаха проходит в степном пространстве, поэтому так важна взаимосвязь

и целостность человека и природы. Подчеркивая образ казахской степи в станковой картине, художник проявляет самобытность национальной пейзажной живописи, используя при этом устойчивые традиции русской художественной школы.

Философичность — характерная черта русского пейзажа — утвердилась во многих произведениях М. Кенбаева, ученика русского педагога-художника П.Ф. Решетникова. Произведение «Беседа» — задумчивое, лирическое и вместе с тем философское полотно, пейзаж-размышление. Картина вся пропитана светом, не ярким солнечным, слепящим глаза, а мягким, с высоты неба рассеивающимся по всей степи. Нет солнечного накала, нет яркости и контраста красок, нет броских бликов и резких линий. Все уравновешенно и мудро. Мудрость жизни аксакалов, вечность жизненного пространства степи. Цветовой гаммой, связывающей смысл картины, является белый цвет: он просвечивается сквозь легкие облака на небе, рассеивается по склонам гор, скользит по степным травам. Белая от ковыля степь, белые бороды аксакалов, белые вдалеке горы, белые одежды. Все чисто, уравновешенно, спокойно. Соразмерность цветов и состояния. Многообразие эмоционального строя произведений художник выражает, используя технику масляной живописи, позволяющей создать колористическое решение, подчеркнуть композиционную точность, организовать трехплановость художественного пространства картины. Эти традиционные черты утвердились как устойчивые в русской живописной школе. Их талантливо использует для создания художественных образов своих произведений казахстанский живописец. Оставаясь в русле русской реалистической живописной школы, Молдахмет Кенбаев сохраняет приверженность национальным истокам.

Алтай — полиэтничный регион, в котором сошлись пути развития национального искусства Горного Алтая, русской, украинской и других культур. На сибирских художников в XX в. оказали значительное влияние творчество и выставки произведений Г.И. Гуркина, особенно томская (1915). Г.И. Гуркин (1870–1937) — этнический алтаец, уроженец селения Улала (ныне город Горно-Алтайск), первый профессиональный художник на Алтае, получивший образование в мастерской выдающегося русского пейзажиста И.И. Шишкина в Российской академии художеств (Санкт-Петербург). Авторское мировоззрение предстает важнейшей скрытой или выпукло выраженной гранью художественной деятельности. Без изучения авторской мировоззренческой концепции зачастую невозможно понять особенности художественного языка, авторскую идею, запечатленную в произведениях. Важной составляю-

щей мировоззрения первого профессионального живописца на Алтае Г.И. Гуркина как художника является поклонение природе, глубокое переживание ее красоты и любви к ней, ее символизация. Для Г.И. Гуркина символическим образом Алтай предстает кедр.

В материализованных и духовных отношениях с природой и обществом человек создает поле эстетического освоения окружающего мира. Научное, историческое и художественное наследие произрастает на этом поле как важный фактор преемственности и интеграции культур, обеспечивающий сохранение общечеловеческих ценностей и процесс гуманизации общества. В этом процессе особое место принадлежит наследию, чьим объектом является прежде всего историко-культурный национальный ландшафт, духовно-эстетические ресурсы которого уникальны и многообразны. Это положение зафиксировано в документах ЮНЕСКО 1992 г.

Полистилизм — характерное свойство современной культуры. Сегодня нужен более тонкий, чем прежде, искусствоведческий инструментарий анализа произведений, разнообразие интерпретаций. Задача искусствоведа — не хоронить, а толковать, сопоставлять и объяснять произведения авторов различного художественного пространства. При этом надо учитывать, что сущность искусства всегда тайна, которую открывают зачастую несколько поколений зрителей. В настоящее время необходимо зафиксировать в научной и научно-популярной литературе новизну, богатство и глубину творчества казахских мастеров изобразительного искусства XX в., чье художественное пространство имеет сложную структуру, включает не только индивидуальное ментальное звучание, но и самобытные, этнографические, географические, мифопоэтические и исторические особенности.

В дореволюционной России существовало общественно-культурное движение — отечествоведение. Центром его стало созданное в 1845 г. Русское географическое общество. На основе отечествоведения возникло родиноведение. Российский журнал «Учитель» в 1870 г. писал: «Отчизноведение дает обильную пищу уму и чувствам, широкий простор для правильного понимания и сознательного патриотизма». Большое место в деятельности Географического общества занимало художественное краеведение: изучение жизни и творчества местных художников и народного искусства.

Кочевой Восток явился предметом внимания не только Российского географического общества, но и российских мастеров изобразительного искусства. Это ярко иллюстрирует «Киргизская сюита» П.В. Кузнецова (1878–1968), созданная под влиянием двух направлений — сим-

волизма и примитивизма. От символизма художник воспринял идею одухотворенности формы, стремление к обобщенному видению. Примитивизм не стал программой для художника, но сами объекты, к которым он обратился (быт степных кочевников), отражали признаки этого художественного направления.

В экспозиции Государственного художественного музея Алтайского края «Киргизская сюита» представлена картиной «В степи». К какому жанру следует отнести картину П.В. Кузнецова «В степи»? Только не к бытовому, хотя и изображены на ней люди за привычными занятиями в привычной для себя обстановке. Изображенной здесь повседневности не хватает конкретных характеристик пространства, времени и действия. В картине нет рассказа, события бесконфликтны. Автор совсем не озабочен натуралистической достоверностью. Он очарован синим раздольем, бескрайней зыбью небес и людьми, чья жизнь так согласно соединилась с жизнью степей. Эту чарующую гармонию человека и природы художник стремится выразить в своей картине в обобщенно-символизированном виде. Он не мог изображать обыденное. Высокая духовность определяет горизонты его живописи. «Рука у Кузнецова превращается в своеобразный орган души», — отмечает известный искусствовед Д. Сабрабянов. Одухотворенность живописной поверхности картины достигается совершенным мастерством наложения мазка. Художник легко касается холста кистью, заставляя краски светиться внутренним светом. Недаром в картине нет конкретного источника света. Свет, исходящий прозрачными красками, становится носителем духовности, он освещает все предметы: кошары, фигуры людей и животных. Цветовой гармонии вторит гармония композиционная. Контуры предметов смягчены, чутко выявлена пластика движений человеческого тела. Непринужденность плавных линий дарит ощущение безмятежного покоя, в котором мирно дремлет тишина. За внешней простотой картины П.В. Кузнецова скрывается мастерство, вдохновленное поэтическим мирозерцанием. Картина полна музыки. Не только мягкие контуры и пластичные линии пробуждают в памяти музыкальные ритмы казахских жырау и стихов А. Блока: «Бездыханный покой очарован...». Линии служат тихим аккомпанементом к главной мелодии, звучащей в картине. Весь светонесущий цветовой строй холста, вся одухотворенная поверхность красочного слоя действуют на нас как светлая и ясная музыка без бурных аккордов, без стремительных пассажей. Она льется непрерывно и светло, как лучи солнца. И словно под лучами солнца, мы начинаем уходить от повседневных забот, глядя на синюю глубь неба в розовых облаках, на степную даль и все, что живет в ней.

Степной пейзаж с покатою линией горизонта посередине и деревьями-кулисами по бокам — часто повторяющийся мотив в работах степного цикла П.В. Кузнецова. Истоки иконографичности П.В. Кузнецова — в национальных традициях кочевых народов. В тех же традициях берут начало созерцательная поэтичность и цельность кузнецовских степных пейзажей. Красота земли вообще, а не конкретного ее уголка, величие картины мира, идея единства природы и человека — вот что нашел в завожских степях русский художник П.В. Кузнецов.

Единение человека и природы — центральная идея творчества казахского и русского народов. Сквозной нитью она проходит через творчество поколений художников. Живописец Н.П. Иванов вошел в историю искусства Алтая как создатель картины «Алтайское лето» (1965). Ее знают и ценят рядовые зрители вот уже нескольких поколений и в Республике Алтай, и на берегах Оби, и в столице России. Она, несомненно, близка и мироощущению казахского зрителя. Н.П. Иванов родился в Бийске, учился в Алма-Атинском художественном училище им. Н.В. Гоголя. Пребывание в Казахстане, общение с казахским народом во многом определили излюбленные сюжеты и мотивы русского художника: «Алтайское кочевье», «Алтайские чабаны», т.е. быт, жизнь и мир кочевого народа. Художник так описывает рождение замысла этой картины: «...Стояло жаркое лето, над Чуйской долиной разливался покой. Кругом ковер из цветов и трав, хорошо было писать пейзажный этюд. Вдруг в долине будто выросла из-под земли женщина-алтайка с малышом, верхом на лошади. Оторваться от этого чудного зрелища было невозможно». Сила обаяния картины «Алтайское лето» во многом заключена в светоносности и одухотворенности ее живописной поверхности. В этом проявилось поэтическое мировосприятие художника, нашедшего пластические средства воплощения вечных тем искусства: единение человека и природы, материнство, красота и гармония. Творчество Н.П. Иванова актуально, так как воплощает идею целостного восприятия мира.

Этническая ментальность художников, обучавшихся профессиональным навыкам в традициях европейской и русской реалистической школы, основанная на поклонении природе, не противоречила, а перекликалась с ментальностью живописцев, также испытывающих благоговение и восторг перед природой России, Казахстана и природой земли вообще. Социокультурная ситуация в современной России и Казахстане убеждает в том, что «высокая» культура не выдерживает столкновения с рыночным мышлением и, уступая рынку, зачастую выходит из борьбы за умы и сердца людей. Этнокультурные тради-

ции в настоящее время выполняют функцию восстановления и развития духовно-нравственной связи между поколениями, между этносами, функцию сохранения национального своеобразия, в том числе и в художественном творчестве. Вот почему творчество художников России и Казахстана, рожденное на основе мифопоэтического национально-го мышления и русской художественной академической школы, является образцом высокой художественной и непреходящей актуальности. Умея оторваться от повседневности, живописцы создали свое искреннее художественное пространство, не утратив национальной духовности. Феномен художников академической советской школы — явление не только подлинной художественности, но и особой актуальности для начала XXI в., когда обострены противоречия между «старым» и «новым». Новое в социально-культурной динамике — это синтез традиции и нововведения, а не только технологическая модернизация [1, с. 15].

В современном гуманитарном знании все более утверждается мысль о том, что традиции — это не просто устойчивый каркас нации, а основа ее обновления. Исследователи выделяют три исторические парадигмы отношения к культурному наследию и традиционной культуре: «отсутствие прошлого», «память-преемственность», «культурный диалог» [2, с 13]. В основе этих парадигм лежат такие установки, как представления о чрезвычайной культурной значимости исторической памяти. Культурологи определяют традицию как особый механизм социальной памяти, «особый способ сохранения и передачи социального опыта», перемещающегося от человека к человеку или от поколения к поколению. Нельзя понимать традицию как нечто безвозвратно отжившее и древнее. Традиции модернизируются и адаптируются, это обеспечивает им жизнь в современной культуре [3, 4].

Значение данной статьи — в привлечении внимания к проблеме традиций в современном искусстве, в утверждении важности сохранения и развития национального наследия. Ибо национальное чувство присутствует в любой творческой деятельности, являясь одной из основных форм переживаний человека, связанных с интересами своей нации, ее достоинством и ролью в общечеловеческом прогрессе, а также с эстетическим восприятием родной природы и отечественной художественной культуры. Вот почему необходимо дорожить положительным эффектом взаимодействия уникальных культур русского и казахского народов. Сохранение этнокультурного многообразия, диалог и взаимодействие национальных традиций являются основой цивилизационной стабильности человечества и его эволюционного культурного потенциала.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX — начало XXI в.) : монография / науч. ред. проф. Т.М. Степанской. Барнаул : Изд-во Азбука, 2009. 202 с.
2. Культурное наследие Сибири : сборник научных трудов / под ред. Т.М. Степанской. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2014. Вып. 16. 251 с.
3. Никкульшина Е.Л. Соотношение традиций и инноваций в национальной культуре в эпоху глобализации // Культурная память: актуальные проблемы и связь времен : материалы конференции. Красноярск, 2006. С. 15–25.
4. Каменский С.Ю. Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках : автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург : ГОУ ВПО «Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького», 2009. 27 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Stepanskaya T. M., Nekhvyadovich L.I. Russian artistic tradition in the art of Siberia (late XX-early XXI century) : monograph / Scientific ed. Prof. T.M. Stepanskaya. Barnaul : Azbuka Publishing house, 2009. 202 p.
2. Cultural heritage of Siberia: collection of scientific works / under the editorship of T. M. Stepanskaya. Barnaul : Alt. un-ta publishing House, 2014. Issue 16. 251 p.
3. Nikulshina E.L. Correlation of traditions and innovations in national culture in the era of globalization // Cultural memory: actual problems and connection of times: conference materials. Krasnoyarsk, 2006. Pp. 15–25.
4. Kamensky S.Yu. Actualization of the archaeological heritage in modern socio-cultural practices: abstract of the dissertation of the candidate of cultural studies. Yekaterinburg : Ural State University named after A.M. Gorky, 2009. 27 p.

УДК 008:745

А.Р. Хазбулатов,
доктор PhD, ассоциированный профессор
(Казахский научно-исследовательский институт культуры,
Алматы)

Ж.Н. Шайгозова,
кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор
(Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
Алматы)

Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, доцент,
директор Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

ПУТЬ К ВЕРШИНЕ: ИДЕАЛ ЧЕЛОВЕКА В ТРАДИЦИОННОЙ ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННОЙ СФЕРЫ)*

Сегіз қырлы, бір сырлы
Казахская пословица

Тюркская идиома «Сегіз қырлы, бір сырлы», в переводе означающая «Восемь граней — одна целостная суть», использованная в качестве эпиграфа этой статьи, бытует в народе с древнейших времен и сейчас известна практически каждому казаху. Народная память хранит имена многих, кто удостоился этих слов. Сейчас они звучат, может, и реже, но более рельефнее, острее.

Авторы статьи стремятся раскрыть эти «восемь граней, и одной целостной сути» человека — народного идеала личности, который формировался тысячелетиями, на примере устно-профессиональной и художественно-ремесленной сферы. Теоретико-методологической основой статьи выступают художественно-философский и культурно-исторический методы, герме-

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

невтическая основа которых позволяет более объемно взглянуть на проблему образных и смысловых интерпретаций, а также аксиологический метод, способный выявить ценностные ориентиры традиционной культуры в ракурсе воспитания настоящих мастеров «слова» и «дела».

Результатом статьи видится анализ социокультурного потенциала способов и методов народного воспитания и их актуализация в аспекте сохранения собственной культуры, национальной идентичности и национального кода.

Ключевые слова: народный идеал личности, тенгрианство, Казахстан, Центральная Азия, искусство, ремесло.

A.R. Khazbulatov,

PhD, Associate Professor (Kazakh Research Institute of Culture, Almati)

J.N. Shaygozova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

(Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Almati)

L.I. Nekhvyadovich,

Doctor of Art History, Associate Professor,

Director of the Institute of Arts and Design (Altai State University, Barnaul)

A PATH TO THE TOP: THE PICTURE OF A MAN IN TRADITIONAL TURKIC CULTURE (ON THE EXAMPLE OF THE ORAL-PROFESSIONAL AND ART-CRAFT)

*Segiz kyrly, bir syrly
Kazakh proverb*

The meaning of the Turkic idiom “Segiz kyrly, bir syrly” — “Eight shapes, but one meaning” as an epigraph for this article has been among the nation from the ancient times and now almost every Kazakh knows it. The traditional memory keeps all names, which were honored. Nowadays it sounds less often, but stronger, sharper.

The authors of the article are trying to show these “eight shapes, but one meaning” of a man — the national personality picture, which has been formed for centuries on the oral-professional and artistic-craft sphere.

The theoretical and methodological basis of the article is artistic-philosophical and cultural-historical methods. The hermeneutic basis allows more volu-

minously look at the problem of figurative and semantic interpretations, as well as an axiological method that can reveal the value orientations of traditional culture from the perspective of educating true masters of the “word” and “deal”.

The result of the article is an analysis of the socio-cultural potential of the methods and methods of public education and their actualization in the preserving their own culture, national identity and national code.

Keywords: national personality ideal, Tengrianism, Kazakhstan, Central Asia, art, craft.

Introduction. We often blindly follow national traditions, celebrate national holidays, but they are not becoming a part of us and we do not always understand the true meaning and purpose of it. We treat ourselves and our family and friends with national cuisine, but we do not feel reverence for food and we do not see any sacred rite here. We look with interest in museums at traditional clothes, utensils and objects of art, but we do not have sufficient knowledge about their true meaning and value for us today. We communicate in our native language, but we cannot sing in it, write poems and talk about our feelings and thoughts, about pain and joy.

Everything that we have mentioned above could be as Heritage. The Heritage is all material and spiritual values, knowledge and life principles accumulated by the nation throughout its history. And if its material exists and is successfully reproduced now, then its meaning and purpose, as well as our understanding of what to do with it, is melting every day. We are talking here about intangible cultural heritage, or about Knowledge and its Meaning.

It is not secret that our historical and cultural memory is deformed and highly fragmented under the influence of many factors. This global problem has been the subject of many studies and scientific papers. Despite the fact that all these articles, monographs, conferences and symposia materials study different things and cases, they all come to the same conclusion: the form can be returned, but if the content is gone, then it is for ever and completely.

The Kazakh's sacred Knowledge has always been important and valuable. These knowledges were accumulated the power and viability. The knowledge that has come from Studies was to be transferred into Action and only this algorithm guaranteed the preservation and transfer of heritage to the generations. The Knowledges are not enough, but more important is the Consciousness, because it was a material, which literally has breathed life to lifelessness.

The Master, out of all his students, to whom he once has given Knowledge, chooses only few of them as his successors. Sages sometimes preferred to remain without followers altogether, if there was not one among them,

whose eyes would had had at least a flash of Consciousness. Knowledge, Consciousness and Action are three steps or levels from the elementary to Mastery or Art. We are deeply convinced that “art” is the key word here. Among Kazakh nomads, creative people marked by talent were immeasurably higher than representatives of “socially significant” people. When an akyn or a sere entered a yurt, even if he was young and lower origin, the society unanimously accompanied him to the tor, paying tribute to his art, his octahedral talent.

Methods. The methodological fundament of the article comprises artistic-philosophical and cultural-historical methods, their hermeneutic potential allows to more objectively see the features of figurative and semantic interpretations. The axiological method helps to identify the value orientations of modern Kazakhstan culture. Also, the authors used analytical, retrospective and comparative historical approaches.

Results. Segiz kyrly in the traditional oral and professional culture. Eight shapes, one meaning (or according to B.D.Kokumbayeva [1]: “octahedral, possessing the secret of Being”) is the ideal of the spiritual elite of the Kazakh — Tengrian, and broader than the Eurasian nomad. Being determines consciousness, the being of a nomad determined his consciousness, his ideals, including the ideal of personality. In the article “Culture and education in a dehumanizing world” Zira Naurzbayeva writes: the goal of education is to form a conscious, responsible, spiritually advanced, mature person. We are not talking about a “comprehensively harmoniously developed person of communism”, but about the ideal formed by the traditional culture and realized by it “segiz kyrly, bir syrly”. The human personality should be multifaceted, but these facets are determined by a whole, single essence, the core of his spiritual “I”. A Tengrian person is a spiritually advanced person with a pure heart, who is capable of realizing his spiritual potential in any area [2].

To the spiritual elite “segiz kyrly, bir syrly” B.D.Kokumbayeva classifies various specialized types: baksy, zhyrau, kuyshe, akyns, sal, seri and anshi [1], marking that this phenomenon has not received conceptual philosophical and scientific understanding in the scientific literature. In her opinion, “kyushi and 8 kyrly are equivalent constants, an authentic definition of the spiritual teachers of Tengrianism. Those few staff of the spiritual experience of atakty aulie: baksy, kuyshe, akyns, zhyrau, sal, seri, which are preserved in the mental memory of the Tengrians, show that in their sacred meditation activity 8 kyrly sacredly observed the key idea of Kok Mangi Taniri about the balance of Heaven and Earth” [1]. The essence of an 8-sided person who has mastered “bir syr = one secret” can be described as a person with 8 talents,

possessing “the secret of Being as a non-contradictory unity, mutual transition of life and death. Life and death as immortality” [1]. This is probably why the numerical combination $8+1=9$ is a mathematical expression “tolyk kisi” (a whole, complete person among the Siberian Turks).

The interest in sacred numerology in the modern world is simply enormous and there is no going down tendencies. The magical features of numbers are known to almost all mythologies of the world. “Number played a primary role in ritual and cult functions, in folklore and ancient literary texts. The reason is common to all archaic mythopoetic traditions and researchers say that “number and counting were sacralized means” and if necessary, “the structure of the cosmos and the rules of man’s orientation in it were reproduced” [3]. Since ancient times, number is the highest of all symbols available to the intellect. This is a “universal code for describing the world” [4]. With the help of the number, the most perfect thing that a person could know about Cosmos, the Universe and, finally, about himself, was expressed. What symbolism does the number eight have among the Turks/Kazakhs? In this case, what does the analyzed idiom say?

Unfortunately, there are very few studies on the Turkic number system; the priority in this direction belongs to the Kyrgyz scientists. The counting system of the ancient Kyrgyz is considered in the works of Elery Bitikchi and Nazikbek Kydyrmyshev [5, 6]. Both authors associate the Turkic number system with the yurt, or rather, the starting point for the analysis of the numerical structure of the Turkic world is the yurt kerege (it may have been used for simple multiplication and division, subtraction and addition). “Kerege presents the lattice walls of the yurt (usually from 2 to 6 separate parts), located in a circle and are the basis of the nomad’s dwelling. We believe that such construction of the dwelling led the Turks to solve the problem of the circles space by dividing the circle into as many squares as possible. Indeed, the kerege is a circle divided into many squares. Each square was marked with a separate number — equal to the same closest square” [6].

The Turks had their own specific system of counting, which was definitely sacralized. In this article, we did not mean to go into details of the sacred aspects of the numerical system of the ancient Turks, but only concentrated our attention on the number 8.

Poet and literary critic Beket Karashin notes that the number 8 is an ancient symbol of the Turks and Turkic-speaking tribes; 8 — octahedron, octagon (signs of the Turks — amulet, seal, symbol of ethnicity); 8 — the sign of the Amazons — love, interlacing of rings, marriage between a man and a woman, sex (O. Suleimenov); 8 — 2 twin yurts; 8 — the number of spokes on the Turkic wheel; 8 — an eight-winged yurt creating the illusion of a cir-

cle [7]. An octahedron is “the main geometric element of Turkic architecture. It gives the maximum area with a minimum perimeter. The shortest wall and the most spacious house” [8]. Kurens were octahedral — the first structures made of logs in Altai, ancient temples of the Turks (the Bozok settlement). The eight-rope yurts of the ancient Turks were considered the most resilient against the wind.

The number 8 is interesting in the aspect of the duality of the masculine and feminine principles; 8 — a symbol of the infinity of the universe, a mathematical symbol of eight winds and cardinal points: four main and four intermediate (southeast, southwest, northeast, northwest); “Number 8 — the possibility of two spaces (4+4) or parallel worlds. The number 8 gives us the opportunity to understand that the world should not be considered as the only one” [4]. The octagon in the hypostasis of the “wind rose” is a figurative expression of universality in all cultures of the world. So, “8 is the favorite number in China, a symbol of perfection, completeness in nature and the state. The following associations: 8 annual holidays, 8 gods: the god of the sky, the god of the earth, the god of war, the god of darkness, the god of light, the god of the moon, the god of the sun, the god of the four seasons; 8 aura, 8 jewels: carnelian, coral, tortoiseshell, mother of pearl, ruby, moonstone, rock crystal; 8 classes close to the emperor [9, p. 202].

The octahedron or octahedral jewel in the Vajrayana iconography depicts “Chintamani” — a wonderful stone, the embodiment of the highest wisdom, “precious stone of thought”, a symbol of “spiritual treasures for enlightened mind”. This stone holds a special place in the work of Nicholas Roerich, one of the brightest minds of his time, a brilliant artist, set designer, mystic philosopher, writer, traveller, archaeologist and public figure. Isn't it true that 8 facets of Nicholas Roerich's talent are listed here?

“The number 8 has the symbolism of the initiation path in various traditions. The meaning of the word “kyr” as an edge, a facet of a geometric figure, the proverb can be decoded as an image of a tetrahedral or octahedral pyramid with a single peak — the image of the World Mountain, as well as an initiatory, spiritual hierarchy” [10].

Baksylyk is a traditional area for folk image of “segiz qyrly, bir syrly”. A shaman-baksy are a “sacred type of tenrikan endowed with many talents. In its initial genetic basis, the 8 kyrly represented a spiritual and practical integrity, embodied in the ritual practice of baksy, shamans, kams, who stood out due to their extraordinary mind, spirituality, creative, unconditional artistic abilities. The shaman is a spiritual type of universal, whose functions that are shared in civilized societies between the religion, medicine, education and various spheres of art are present in an integral form” [11].

It is true, that the baksy has the parallel Worlds secret, with the help of which he heals the body and the soul of a patient, using various types of art (dance, music, folklore). At the same time, as a rule, the baksy made their “shamanic” instruments (or they were inherited, made by the teacher-father, teacher-grandfather), so the baksy had hand-made skills. Overall, he transfers to his student the educational function. So, “the first 8-sided Korkyt Ata Aulie contains all 8 hypostases in an indivisible syncretism:

Ata (kaz. “Ата”) — a person who has name (kaz. “ат” — at). According to the ancient’s view, only aksakals had this privilege, since they are close to the world of their ancestors — aruakhs.

Aulie (kaz. “Әулие”) — a holy (aura), prophet, close to Almighty God.

Usta (kaz. “Ұста”) — a master, demierge (close to the Kazakh word dem alu — to take a breathe), that invented the first musical instrument — sacred kyl— kobyz.

Ustaz (kaz. “Ұстаз”) — a teacher, whose octahedral activity has found a worthy continuation in modern 8 kyrly.

Baksy (kaz. “Бақсы”) — (shaman) — close concepts; seer, sage.

Kuyshi (kaz. “Күйші”) — preacher and bearer of the Tengrian spiritual teachings “Kök” (kok), the unity of the sky and earth.

Zhirau (kaz. “Жырау”) — epic storyteller.

Akyn (kaz. “Ақын”) (from kaz. ақ үн — the sound of soul). The initial base “ақ” (ak) — white, the spiritual purity is the basis of many constants of Tengrian culture (aksakal; Aksak kulan; Ak ku; Ak Kaz; Ak Suyek, ak bata, ak sut...) [10, p. 104].

The next specialized type is “segiz kyrly, bir syrly”/representative of the spiritual elite — zhyrau: a person that keeps the verbal heritage; poet — in a poetic form preached the ideas of goodness and truth; singer-improviser, kobyz performer; fortuneteller, adviser to the khans, orator, iconic political figure, and finally, the bearer of sacred knowledge. The sacred knowledge of ancestors, zhyrau was passed from mouth to mouth, and only to a special person. Beket Karashin writes about the facets of the personality of Makhambet-zhyrau: 1) Er (husband); 2) Batyr (hero); 3) Azamat (citizen); 4) Akyn (poet); 5) Sazger (composer); 6) Oryndaushy (performer of musical compositions); 7) Seruyenshi (wanderer); 8) Oyshy (thinker). All these facets close, focus in the concept of “seri” — a multi-talented knight [12].

Not everyone in the Great Steppe was honored with the epithet “seri”; this multifaceted, meaningful concept includes “the designation of the spiritual and physical perfection of a person. Seri is a poet, a warrior, a musician, a commander, a strong man, an orator, a hero-lover, an expert on horses and birds of prey, etc. [13].

The sal-seri institute begins from the antiquity, the sal-seri emphasized their “special” point, not only demonstrating their multifaceted talent and challenging behavior in public, but also visually. Sals were famous for their pretentious outfits of an original and unusual cut and colorful clothes. Seri, in turn, were steppe dandies, dressed richly and tastefully. Both have a high concentration of several talents “akyn, zhyrshi, composer, artist, decorator, magician, skillful juggler, clown-comedian, sportsman-wrestler, entertainer, hunter” [14, p. 65].

If the multifaceted talent of sal-seri is expressed in the above, then their personal “secret” (sir) consists in “combining the primitive magic of fertility in courtly-erotic rituals with the social mission of maintaining the fire of love and sacred-ontological ideas about the structure of the world” [15].

Finally, the “segiz kyrly” meaning in the perspective of the traditional oral-professional sphere, as B.D.Kokumbayeva says: “the spiritual point of “segiz kyrly, bir syrly” — initiates who possessed spiritual intuition, inner vision, re-actualizing the mystery of being, was aimed at ensuring atanasia — the immortality of the Kazakh. In other words, the art of “segiz kyrly, bir syrly” is the Melody of Life as a spiritual being” [10, p. 107].

At the same time, the choice to be as a bakсы, akyn, zhyrau, a master, a craftsman, etc. in traditional society, it is not a personal choice, your mission is predetermined from above, by the aruakh spirits or representatives of the older generation of the spiritual elite. However, it is a mistake to believe that segiz kyrly comes with blood, representatives of the spiritual elite were not born, but became, passing at each stage various initiation rites (among zhyrau, akyns, sals-seri — some associated with secret military alliances; in another category “dedicated” — others).

If “segiz kyrly have Sacred Knowledge — the secret (bir syr) of the World, Space, the Universe” [10, p. 105], then in the sphere of handmade activities of the ancient Turks/Kazakhs, the principles of the formation of segiz kyrly should function absolutely identically. People say: “sheberdin koly ortak, sheshennin sozi ortak” (“the hands of a craftsman and the tongue of an orator are the property of the people”).

Segiz kyrly in traditional handicrafts. The main point of this part of the article, the proverbs will describe better. For example, a Kyrgyz proverb says: “Bir sirduu, myn kyrduu” (a modest, hardworking man, a master of everything, can talk and do), Kazakhs say about skilled craftsmen: “temirden tuyin tuygen sheber”, “koly bilgen kum ustinen keme zhyrgizer”(golden hands will lead the boat on the sand)”, onerpazdyk on koly bar” (a skilled one has ten hands) and many others. All of them reflect the main essence of the artisan artist — multifaceted talent.

About these masters — *segiz kyrly*, the adepts of Mastery, Spirit and Myth, corresponding to the “idea of artefix — “Master” acting on the other side of “art” and “craft”, at the same time containing both” will be shown further. “In the ranks of artefix, Plato includes not only poets, painters, sculptors and musicians, but also weavers, embroiderers, potters, cabinetmakers and blacksmiths” [16]. A master who has ceased to be an artefix, a keeper of sacred knowledge and sacred handicrafts, becomes a doer [17]. “Artefix for the ancients is an art person or craftsman; but, in truth, he is neither an artist nor a craftsman in the sense that these words have today (moreover, the word “craftsman” is increasingly tending to disappear in modern language); it was something superior to both, because initially, at least, his activities were associated with principles of a much deeper nature [18, p. 50].

The process of cognition of the sacred art and craft itself requires the passage of initiatory rituals for initiation into the sacrament of strict pictorial regulations, which allows “to master perfectly the cosmic prototype of creativity” common for this culture [19, p. 34]. During the initiation, mentors pass on to the new generation of Masters the deep meaning of creativity and existence, and also help them to accept their intended occupation with full responsibility and apply their skills to actively participate in the cultural life of the community [16].

And it is no coincidence that in the written sources that we have now is emphasized that “the *risolya* (regulations) of the craft guilds of Central Asia considered the craft itself, the knowledge, tools and skills associated with it as sacred gifts transmitted by the Prophets and holy Sufi sheikhs. *Risol* instructed the master to commemorate specific suras of the Koran, hadiths, the names of Allah at certain moments of production. The initiation into the mouth was preceded by spiritual preparation, after which there was an initiation with girdles and the commemoration of holy feasts” [20].

So, the teacher — *usta* (kaz. ұста) must pass on to his student-*shakirt* all his knowledge, the whole complex of technical and spiritual-sacred knowledge, previously received “from his teacher in the closest to the original form. Each new generation in the chain of immediate succession receives knowledge in all its purity, from the very original source, and the act of the first creation of the world becomes the prototype of sacred artistic activity of its cosmogonic entirety meaning” [16].

Indeed, if you look closer at only one example of the Kazakh *dombra's* art making (in general, an archetypal construction that has not changed since its inception), you can understand that it comes from the “original source”, and in each new instance it implements the “fundamental principle”; and the act of its creation by the Master-Creator is a correlation with the World Tree, the center of the world.

The whole complex of technical knowledge transferred from Usta to shakirt. Of course, every craft had own specifics, but, the constant of spiritual and sacred knowledge unchanged in any kind of craft, consisting in “comprehending and reproducing sacred archetypes” both in the field of the subtleties of the image/reproduction, and in the figurative language, its symbolism and semantics.

So, in the aspect that interests us, the 8-sided talent of the artisan is in the possession of various natural materials (metal, wood, clay, wool, leather, etc.), not only in terms of technology. Probably more in terms of understanding/knowledge of any traditional artistic material “as a participation in a certain element” of the Universe/Cosmos, which allows the artist/artisan to fully reflect in their work the holistic sacred idea of the ancient Turks about the harmony of the world.

This includes the possession of various artistic instruments — the divine attributes of the “act of Creation”/act of cosmogonic action. Therefore, the transfer by the Master of the instrument to the Student is the first importance during the initiation ritual. “We can say that an artistic tool identified with a divine attribute is something more than the artist himself, since it determines the specifics of his further craft activities and the corresponding cosmogonic meaning [16].

Time flies, and due to various circumstances, the process of desacralization of many artistic traditions of the Kazakh people is taking place. “Gradually, people not only forget the meaning of individual ritual actions, material objects participating in the rite, but also lose the idea of the sacredness of Nature and Human Life. The sacred action disappears, first a custom, habit, superstitious ignorance, and then a frivolity and profanation” [21, p. 408]. Although the specific content of the sacred craft is already beginning to be forgotten, the Masters are still convinced that with their art they create a system of good and protective signs.

Conclusion. In our opinion, the ideal of personality “segiz kyrly, bir syrly” functions equally in at least two spheres of Turkic/Kazakh culture: oral and professional and artistic and craft. At the same time, the concentration of the meaning of the idiom on the number 8 is deeply sacred, showing a special understanding of the spiritual constant of the “initiates” in the Turkic culture. That is, “8” is a symbol of a person’s cognition/achievement of the essence of the Tengrian spiritual teaching in different spheres, in this case through the oral-professional and artistic-craft, which is expressed in the possession of 8 talents, 8 elements, 8 matters, etc. The number “1” is an expression of the Secrets Being knowledge. We can say that there is an 8-step, a thorny path to the only peak of the World Mountain in the Universe — the highest point of the spiritual development of the Tengrian person.

At the same time, we are convinced that a person who had not undergone spiritual training, had not mastered the philosophy of the craft, had not reached a certain level of Understanding was not allowed to either sphere, similar to the ancient sacred ritual of creating a sand mandala by Tibetan monks.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Кокумбаева Б.Д. Тенгриане и тенгриановеды: времен связующая нить (Светлой памяти Нурмаганбета Глаждыновича Аюпова посвящается) // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность : материалы III Международной научно-практической конференции. Абакан : Хакасское книжное изд-во, 2011. 142 с. С. 75–77.
2. Наурзбаева З. Культура и образование в дегуманизирующемся мире. URL: <http://www.otuken.kz>.
3. Избекова Е. Числительные в олонхо: структура и семантика. Якутск, 2000. 186 с.
4. Мишнев В.А. Большой учебник сакральной астрологии. Киев : «Спалах», 2002. 320 с.
5. Биткичи Э. Система счета древних кыргызов // Сайт «Код Кыргызов». URL: <http://akipress.org>.
6. Кыдымышев Н. Система счета у древних кыргызов. URL: elbilge.uscoz.com/i/system.doc.
7. Карашин Б. Тайна круглого стола. Король Артур был казахом. URL: <http://www.centrasia.ru>.
8. Аджи М. Алтайская колыбель. URL: http://www.adji.ru/ch00_02.html.
9. Антонова Ю.А. Символика китайских чисел в рамках теории и практики межкультурной коммуникации // Политическая лингвистика. 2012. Вып. 2 (40). С. 200–202.
10. Наурзбаева З. Ер-Тостик: реконструкция ритуала третьего рождения. URL: <http://otuken.kz>.
11. Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства : учебное пособие. Павлодар : Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. 156 с.
12. Карашин Б. Наследие поэта // Казахстанская правда. 2003.09.09.
13. Арон Атабек. «Йоллыг-Тегин. Памятник Куль-Тегина», Алматы: «Кенже-пресс», 2000.
14. Исмаилов Е. Акыны. Алма-Ата, 1957. С. 65
15. Джуанышбеков Н. Казахские салы и серэ и русские скоморохи // Простор. 2013. № 8.
16. Сакральное искусство. URL: <https://wotanjugend.info>.
17. Фомин О. Примуар в дерев(н)е. URL: <http://arcto.ru>.

18. Генон Р. Царство количества и знамения времени. М. : Беловодье, 2003. 50 с.

19. Элиаде М. Космос и история. М. : Прогресс, 1987. 299 с.

20. Арапов А.В. О проблеме сакрального в искусстве Средней Азии (по материалам Байсунской научной экспедиции 2002–2004) : доклад на научной конференции «Национальное достояние и художественная культура Узбекистана» (Ташкент, Институт искусствознания Академии художеств Узбекистана, 24.09.2004). Ташкент, 2004.

21. Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). Алматы : Кантана-пресс, 2012. 408 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Kokumbayeva B.D. Tengrians and Tengrian studies: a connecting thread from the times (dedicated to the memory of Nurmaganbet Gladynovich Ayupov) // Tengrianism and the epic heritage of the Eurasia people: origins and modernity. Materials of the III International Scientific and Practical Conference. Abakan : Khakass Book Publishing House, 2011. Pp. 75–77.

2. Z. Naurzbayeva Culture and education in a dehumanizing world. URL: <http://www.otuken.kz>.

3. E. Izbekova Numerals in olonkho: structure and semantics. Yakutsk, 2000. 186 p.

4. V.A. Mishnev A large textbook of sacred astrology. Kiev : “Sleeping”, 2002. 320 p.

5. Yeleri Bitikchi. Ancient Kyrgyz counting system // From the site “Kyrgyz Code”. URL: <http://akipress.org>.

6. Kydyrmyshev N. The counting system of the ancient Kyrgyz. URL: elbilge.ucoz.com/i/system.doc.

7. Karashin B. Mystery of the round table. King Arthur was Kazakh. URL: <http://www.centrasia.ru>.

8. Aji M. Altai cradle. URL: http://www.adji.ru/ch00_02.html.

9. Antonova Y.A. Symbols of Chinese numbers in the theory and practice of intercultural communication // Political linguistics. 2012. Issue 2 (40). P. 200–202.

10. Naurzbayeva Z. Er-Tostik: reconstruction of the third birth ritual. URL: <http://otuken.kz>.

11. Kokumbayeva B.D. Culturology of Tengrian Art. Pavlodar : Scientific Publishing Center PSPI, 2012. 156 p.

12. Karashin B. Legacy of the poet // Kazakhstanskaya Pravda. 2003.09.09.

13. Aron Atabek. Yollyg-Tegin. Monument to Kul-Tegin. Almaty : “Kenzhepress”, 2000.

14. Ismailov E. Akyns. Alma-Ata, 1957. P. 65.
15. Dzhuanyshbekov N. Kazakh sal and sere and Russian buffoons // Prostor. 2013. № 8.
16. Sacred art. URL: <https://wotanjugend.info>.
17. Fomin O. Grimoire in tre (n) e. URL: <http://arcto.ru>.
18. Guenon R. The Kingdom of Quantity and Signs of the Times. M. : Belovodye, 2003. 50 p.
19. Eliade M. Space and history. M. : Progress, 1987. 299 p.
20. Arapov A.V. The sacred problem in the art of Central Asia (based on the Boysun scientific expedition 2002–2004 materials) : Report at the scientific conference “National heritage and artistic culture of Uzbekistan” (Tashkent, Institute of Art Studies of the Academy of Arts of Uzbekistan, September 24, 2004). Tashkent, 2004.
21. Yelemanova S.A. The heritage of Turkic culture (historical review of Kazakh traditional music). Almaty : Kantana-press, 2012. 408 p.

УДК 7.07

Ж.Н. Шайгозова,
кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор
(Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
Алматы)

Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, доцент,
директор Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КӨКШЕ В ИСКУССТВЕ ХУДОЖНИКОВ БОЛЬШОГО АЛТАЯ*

Практика современного искусства Большого Алтая широко демонстрирует возможность органического синтеза фольклорного начала — народных сказаний, мифов, легенд с потенциалом изобразительного искус-

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

ства, в пространстве которого происходит переосмысление и наполнение новым содержанием. Особое место в этом процессе занимает проблематика анализа метафорического начала живописного произведения, занимающего прочные позиции в качестве конструирующего принципа.

Метафорическое в современном изобразительном искусстве выражается во всем многообразии. Можно сказать, что метафоризм используется современными художниками на разных уровнях: от деталей до картины в целом. При этом метафоризм проявляется в творчестве каждого художника по-разному, формируя неповторимую авторскую мировоззренческую концепцию.

Обращение кокшетауского художника Дужана Магзумова к метафоризму, выражающееся в использовании многообразных его средств, в том числе и умелого тончайшего живописно-пластического решения мифопоэтических полотен, проявляется в усиленной связи с родной землей, являясь своего рода залогом эмоциональной достоверности визуально-смысловых интерпретаций, которые дает художнику сакральное пространство Көкше.

Ключевые слова: сакральное, мифы, легенды, метафоризм, живопись, Көкше, Дужан Магзумов.

J.N. Shaygozova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

(Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Almaty)

L.I. Nekhvyadovich,

Doctor of Art History, Associate Professor,

Director of the Institute of Arts and Design (Altai State University, Barnaul)

SACRED SPACE KOKSHE: METAPHORISM PAINTING OF DUZHANA MAGZUMOVA

Practice of modern Kazakhstan art widely shows a possibility of organic synthesis of the folklore beginning — national legends, myths, legends with a potential of the fine arts in which space there is a reconsideration and filling by new contents. A specific place in this process is held by a perspective of the analysis of the metaphorical beginning of the work of painting taking strong positions as the designing principle.

Metaphorical in the modern fine arts it is expressed in all variety. It is possible to tell that the metaphorism is used by modern artists at the different levels:

from details to a picture in general. At the same time the metaphorism is shown in works of each artist differently, forming the unique author's world outlook concept.

The appeal of the Kokshetau artist Duzhana Magzumova to metaphorism which is expressed in his use of diverse means, including skilful and subtle pictorial-plastic solutions mythopoetic paintings, manifests itself in enhanced communication with their native land, as a kind of emotional guarantee the reliability of the visual-semantic interpretations, which gives the artist a sacred space Kokshe.

Keywords: sacred, myths, legends, metaphorism, painting, Kokshe, Duzhan Magzumov.

Подлинный художник всегда в движении, в динамике, в поиске. В целом о творчестве Дужана Магзумова можно сказать, что этот художник находится в постоянном поиске некоего визуального метафорического ключа, заветного авторского художественного языка, позволяющего реализовать в живописных полотнах слияние реального и мифологического, образующее одно целое — сакральное пространство Көкше.

Для этого художника сакрально буквально все: пространство, природа, люди, животные, полуфантастические существа и т.д., образы которых словно трансформируются на его полотнах в известную лирическую фабулу Ф.И. Тютчева: «Все во мне, и я во всем». Полотна Д. Магзумова — это синтетический реализм, органически соединяющий реальное и условное, историю и современность, земное притяжение и лирико-романтический полет. Здесь явно прослеживается перенесение смысла с одного на другое, налицо закодированная форма художественного общения в виде «развернутой» и «свернутой» метафоры. Художник работает в нескольких жанрах: пейзаже, портрете и тематической композиции. Такая творческая разноплановость дает ему возможность мыслить одновременно и традиционно, и современно.

Полотно «Күміс күйме» (рис. 1) есть метафорическая триада «Көк / Көкше / Жұмбақтас» (Вьсь / Синевато-голубой / Камень-загадка), философия Вечного, исполненная новых смыслов: от простого сравнения до поиска истины. Эта работа буквально окутана тончайшей серебристо-голубой дымкой, где на фоне легендарного Оқжетпеса и непостижимого Жұмбақтаса по зеркальной глади озера Ауликөль (Боровое) скользит призрачная серебрянная колесница, которой правит юная дева, словно ожившая пери из древних легенд Көкше.

Вдумчивый зритель непременно уловит и поймет стремление художника хотя бы на миг приоткрыть священный покров, почувствует

то пограничное состояние, когда живой мир, полный звуков и движения, соприкасается с «зазеркалем» с его блекнущими красками, замирающими звуками, умиротворенностью и тишиной.

Д. Магзумов видит Окжетпес с его скрытой в облаках вершиной олицетворением Мировой горы. Это некая Мировая ось, своеобразная «альфа и омега» всего пространства Көкше. К слову, в традиционном казахском фольклоре пространство при кажущемся спокойствии на самом деле постоянно находится в движении. Поэтому все герои фольклора находятся в постоянном пути, выраженном не столько реальной дорогой, сколько духовным путем к вершине, где живет Тенгри.

В казахской традиционной культуре, только достигнув высоты духовности, человек оправдывает свое предназначение, только тогда он становится совершенным (полным) человеком — воплощением древнетюркской идиомы «сегіз қырлы, бір сырлы» (в переводе с казахского языка означает «восемь граней — одна целостная суть» [1, с. 149]). Так и в картине Д. Магзумова при кажущейся внешней статике дев-пери ищет свой путь к чистой и первозданной любви.

Жұмбақтас здесь — камень/скала с особой тайной, скрытым смыслом, загадкой. Ведь недаром кокшетаусцы о нем говорят так: «Если смотреть на жұмбақтас с одной стороны, он напоминает лодку, если посмотреть с другой, он напоминает девушку с развевающимися на ветру волосами; отъехав чуть дальше, в другом ракурсе видишь скалу, напоминающую старую сгорбленную старуху».

Сама природа Көкше использует художественный прием, изменяющий изображения природных объектов в зависимости от ракурса, угла зрения воспринимающего. Поэтому мы говорим, что природные об-



Рис. 1. Д. Магзумов.
«Күміс күйте». 2008 г.

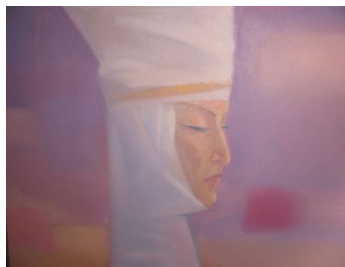


Рис. 2. Д. Магзумов.
«Бәйбіше», 2009 г.



Рис. 3. Д. Магзумов.
«Әжемнің таңы», 2008 г.



Рис. 4. Д. Магзумов.
«Кентавр». 2010 г.

разы Көкше сами диктуют художнику правила метафорической трансформации его художественных образов.

На полотне Дужана Жұмбақтас — это материальное воплощение образа Священного камня, символа реального пути познания законов Вселенной. Таких камней в мире много — это и Алатырь-камень, и Чинтамани, и чаша Грааля, и камень Коркута-ата и священный камень Каабы. Вариаций много, но смысл один. Его сила способна воздействовать на сознание людей, на их просветление, на познание духовной истины. В этом смысле Жұмбақтас — онтологический центр сакрального пространства Көкше, который, как никогда, актуален сегодня. Возможно, для Дужана Магзумова в образе Жұмбақтаса таится еще один скрытый смысл — сам древний миф об Оқжетпесе и Ауликөле — это драгоценный камень, который скрывает в себе много мудрого и поучительного для современников.

Сопряжение двух художественных начал: реального и условно-мифологического — Дужан Магзумов использует для раскрытия мифопоэтики женских

образов. Художник пишет далеко не всех женщин, но тех, кто живет в полном единении со своей землей, с окружающей их природой. Сама жизнь в своей естественной простоте и есть гармония и возделанный степной идеал божественной Умай: Девы — Женщины — Матери.

Портрет «Бэйбіше» (рис. 2) Д. Магзумова решен в нежных сиренево-розовых тонах. Эта строгая выверенная композиция — дань уважения к старшей женщине в семье, высокий статус которой подчеркивает белоснежный кимешек. Само право ношения традиционного кимешека символизировало переход женщины из одной возрастной категории в другую, от молодости к зрелости, от непостоянства к уверенности. Героиня Магзумова готова к инициации: она спокойна и исполнена чувства собственного достоинства. И это не просто женщина, но визуаль-

ное воплощение зрелой богини Умай, супруги небесного бога Тенгри, покровительницы материнства и детства.

В целом статус бэйбише можно назвать «предпиком» духовной закалки тюркской/казахской женщины. Так, «в сфере домашнего хозяйства полномочия женщин были практически не ограничены, и муж, как правило, предпочитал не вмешиваться в хозяйственную деятельность своей жены. Женщины, умело управлявшиеся с хозяйственными и домашними делами, славились на всю округу, их статус в семье мужа был достаточно прочным, так как они доказали свое умение в той сфере деятельности, которая традиционно считалась исключительно женской, продемонстрировав свое соответствие традиционным ценностным характеристикам „настоящей женщины“» [2, с. 202].

И тут дело не в возрасте женщины, а в приобретенном жизненном опыте и духовной закалке. Она — старшая в семье среди женщин, ее слушали, с ней советовались, она управляла многими вещами [3].

Композицию Дужана Магзумова «Әжемнің таңы» мы рассматриваем как своеобразное продолжение извечного духовного пути каждого из нас. Путь этот начинается с нашим рождением и длится всю жизнь. Часто нам не хватает душевных сил и смелости даже на то, чтобы просто не свернуть с него, а вожденная вершина горы так и не показывается нам из-за облаков (рис. 3).

Работа посвящена обыденному и при этом глубоко сакральному процессу подготовки утренней трапезы Әже. На фоне мощного дерева — земного воплощения Мирового Древа-Байтерека, белой кобылицы и күбі (посуды для взбивания кумыса) Әже, согнувшись, топит самаурын. С первого же взгляда бросается в глаза маленькое лоскутное одеало — курак көрпе, которое держит в своих руках пожилая женщина.

Такое көрпе в традиционной культуре казахов олицетворяет собой Вселенную, макрокосм в миниатюре. Сшивая яркие тканевые лоскутки в единое полотно для көрпе, казахские женщины словно оживляли архаичные мифы творения, каждый раз повторяя ритуал, где Творец-Тенгри создает солнце, луну, радугу, дождь, облака, цветы и все вокруг. Так и Әже начинает свой день с акта творения. Она каждое утро осуществляет обыкновенное волшебство, соединяя лоскутки сиюминутных со-



Рис. 5. Д. Магзумов.
«Аспан үні», 2011 г.

бытий в жизненное полотно. Тем Эже хранит жизнь и быт родного Көкше, а вместе с ним и вселенную казахской культуры в целом.

Вся картина пронизана элементами композиционной метафоры — это и упомянутое күбі (кстати, изготавливаемое из цельного куска дерева священных деревьев — мини-аналога Мирового Древа), в котором сбивается кумыс — молоко Небесной кобылицы, и сам посох для взбивания — піспек. Эта композиционная и сюжетная метафора пронизывает все произведение художника, в котором главенствующей темой является современная жизнь, а образность создана за счет привлечения древних мифологических сюжетов. «Әжемнің таңы» — целостная композиция, ведь в каждой ее детали заключен целый космос, и любая часть несет в себе информацию о целом, вторя тютчевской формуле жизни «Все во мне, и я во всем».

Другой мифологический образ, представитель миксантропических существ, часто обыгрываемый Дужаном Магзумовым, — Кентавр, известный символ степной культуры. Полная гармония степняков с природой отразилась в восприятии оседлыми народами всадника с конем как единого целого, воплотившегося в образе кентавра. В мировой культуре образ кентавра представляется в двух ипостасях: разрушающей и созидательной, возможно даже, воспитывающей (миф о кентавре Хироне — символ доброты, человечности и благородства, воспитателе героев).

Магзумовские кентавры (рис. 4), безусловно, гармоничны и представляются нам специфической визуализацией образа простого учителя биологии по имени Колдуэлл из романа Джона Апдайка «Кентавр» (1963), где параллель с кентавром позволяет постичь весь образ настоящего учителя-мудреца, характеризующегося безграничной добротой и готовностью к самопожертвованию. Таков магзумовский кентавр на фоне Солнца — источника жизни и знания.

Очень интересна и самобытна композиция Дужана Магзумова с кентавром вокруг летающих камней (рис. 5), которые, словно малые тела Солнечной системы (которые в астрономии тоже называются кентаврами), под воздействием центробежной силы вращаются в поле пространства своего рождения. Причем их форма образуется соединением тысячи пылинок и существует как единое целое за счет взаимного притяжения, сила которого очень мала. Через своеобразную трактовку мифологических образов в своеобразном метафорическом ключе художник доносит до нас главную идею картины: космос культуры очень хрупок, его целостность легко разрушить в век тотальной глобализации.

Поэтична и справедлива точка зрения В.Ф. Петренко: «Создавая замысел, тему произведения, оперируя представлениями, образами, про-

думываемая композиция, визуальные планы, цветовые и световые решения, художник мыслит формами, красками, звуками, решая образными средствами вечные проблемы существования человека, смысла бытия» [4, с. 19].

Так, метафорическая живописная визуализация Дужана Магзумова прослеживается на всех уровнях: от деталей картины до композиции в целом. На него в полотнах художника работает буквально все: сюжет, колорит, техника. От произведения к произведению Дужана Магзумова метафорическое как конструирующий принцип меняется, наполняется новым содержанием и красками. На наш взгляд, художнику удалось найти тот заветный ключ, при помощи которого через древнейшие мифологические образы мировой культуры и сакрального пространства Көкше Дужан приоткрывает современникам истинный смысл жизни, нашего современного бытия. Ведь нельзя забывать, что визуальная метафора есть загадка для зрителя, и в данном случае это — кокшетауский Жұмбақтас.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Шайгозова Ж.Н., Султанова М.Э. Путь к вершине: идеал личности в тюркской культуре (на примере устно-профессиональной и художественно-ремесленной традиций) : сборник материалов Международной научной конференции. Астана : ТОО «Идан», 2014. С. 149–152

2. Стасевич И.В. Социальный статус женщины у казахов: традиции и современность. СПб. : Наука, 2011. 202 с.

3. Султанова М.Э., Шайгозова Ж.Н. Душевная закалка в казахской культуре (девочка-девушка-женщина-мать) // Официальный сайт Казахского Научно-исследовательского института культуры. URL: cultural.kz.

4. Петренко В.Ф., Коротченко Е.А. Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов // Психология. 2008. № 4. С. 19–40.

BIBLIOGRAPHY

1. Shaygozova Zh.N., Sultanova M.E. The path to the top: the ideal of personality in the Turkic culture (on the example of oral-professional and artistic-craft traditions) : collection of materials of the international scientific conference. Astana : LLP “Idan”, 2014. Pp. 149–152/

2. Stasevich I.V. Social status of women among Kazakhs: traditions and modernity. SPb. : Nauka, 2011. 202 p.

3. Sultanova M.E., Shaygozova Zh.N. Mental hardening in Kazakh culture (girl-girl-woman-mother) // Electronic resource: the official website of the Kazakh Research Institute of Culture. URL: cultural.kz.

4. Petrenko V.F., Korotchenko E.A. The figurative sphere in painting and literature. Visual analogs of literary tropes // *Psychology*. 2008. № 4. Pp. 19–40.

УДК 7.03 (571.150)

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

ИСТОРИЧЕСКИЕ СИЛУЭТЫ ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЙСКОГО КРАЯ. ВОСПОМИНАНИЯ ОЧЕВИДЦА

Настоящая статья продолжает цикл работ, посвященных исследованию прошлого музыкальной культуры края, ее руководителям, которые остались в тени общего внимания. Автор показывает многие события в культурной жизни края, которые стали знаковыми для ее истории. Поднимаются и перспективные вопросы современной организации культурной жизни края в новых социально-экономических условиях.

Ключевые слова: Алтай, музыкальная культура, руководители, культурно-исторические события, проблемы и перспективы.

*A.G. Rossinsky,
PhD in Philosophy, Professor of the Department of Instrumental
Performance (Altai State University, Barnaul)*

HISTORICAL SILHOUETTES OF CULTURAL WORKERS OF THE ALTAI KRAI. MEMORIES OF THE OTHER

This article continues a series of works devoted to the study of the past of the musical culture of the region, its leaders, who remained in the shadow of General attention. The author shows many events in the cultural life of the region that have become significant for its history. Promising issues of modern organization of the cultural life of the region in the new socio-economic conditions are also raised.

Keywords: Altai, musical culture, leaders, cultural and historical events, problems and prospects.

Оценивая все сделанное за последние полвека в культуре и искусстве Алтайского края, нельзя не испытать чувство глубокого удовлетворения за достигнутое. Мне представляется, что многим регионам и даже государствам на такой скачок понадобились бы столетия. Искусство Алтая, особенно музыкальное и изобразительное, успешно вышло на международную арену и достойно представляет наш край во многих странах мира. Воспитанники наших учебных заведений искусства заметно работают на сценах и преподают в Москве, Санкт-Петербурге, Америке, Канаде, Швейцарии, Австрии, Испании и др. Радует и тот факт, что количество лауреатов международных и всероссийских конкурсов только за последнее время возросло у нас в разы [см. 1–6].

Поводом для написания этой статьи послужило желание выявить составляющие этого удивительного роста и главное — воздать должное не только непосредственным участникам, имена которых достаточно известны, но и руководителям всех уровней, без заинтересованной и перспективной работы которых такой скачок был бы недостижим. К сожалению, многих из этих руководителей нет уже с нами, и хочется сказать слова благодарности за все сделанное ими для процветания искусства нашего края.

Эти заметки не претендуют на всеобщность, поскольку полный обзор заслуживал бы целой книги воспоминаний, в рамках же статьи автору хотелось выявить главные составляющие обозначенного прорыва и назвать имена руководителей, которые, к сожалению, остаются в тени общего внимания.

Возвращаясь к истокам «культурной революции», которая прошла у нас в 70-х гг. прошлого века, надо прежде всего назвать имя первого секретаря Алтайского крайкома КПСС Александра Васильевича Георгиева. Как человек, выросший в сельских глубинах края, стал поистине главным инициатором культурного прорыва, особенно в классическом музыкальном искусстве, остается только удивляться. Рассказывали, что он спросил своих работников, где готовят лучших специалистов-музыкантов, и услышав о Новосибирской консерватории, поручил всерьез заняться поиском и приглашением ее выпускников. Для этой цели стали выделять десятки квартир, мест в общежитиях. Стоит заметить, что тогдашний Барнаул совершенно не котировался среди студентов консерватории, и учащиеся из Барнаула на первых конкурсах вызывали даже сочувствующие улыбки.

Но новости о квартирах быстро изменили настрой консерваторцев, поскольку у большинства уже образовались молодые семьи. За несколько лет в Барнаул приехало более 40 выпускников одной из быстро

прогрессирующих консерваторий страны. Мне пришлось быть в числе первых, кто приехал в Барнаул и остался здесь на более чем 50 лет.

В Барнауле мы ощутили особое внимание к своей судьбе, работе, исполнительской деятельности. Из руководителей того периода надо назвать главу города А.В. Мельникова, заместителя председателя крайисполкома Г.П. Перегудова. Много и заметно помогли культуре Н.Г. Ковалёв, В.Ф. Песоцкий, В.С. Германенко, В.М. Могилевский. Много можно рассказать об этих людях, которые в условиях начинающегося безденежья изыскивали возможности для помощи в организации конкурсов, фестивалей, творческих командировок студентов и преподавателей.

Самых теплых слов заслуживает руководитель крайисполкома Виктор Тимофеевич Мищенко. Это был человек огромного интеллекта, любящий и понимающий искусство. То, что сделано им для культуры и искусства края в начинающемся кризисе, просто удивляет. Это концертный зал музыкального училища, который стоял недостроенным почти десять лет, гастрольные туры самых известных исполнителей, установка первого органа в филармонии, строительство многих учреждений культуры в районах края. На высоком уровне проходили у нас и мероприятия союзного значения: «Дни советской литературы», художественные выставки и даже выездные пленумы Сибирской организации Союза композиторов РСФСР.

Необходимо заметить, что вся идеологическая и культурная работа в то время координировалась крайкомом КПСС. Там работали разные люди. Некоторых называть просто не хочется, но были и те, кто в непростых условиях идеологического диктата работали с душой, с заглядом на перспективу. К таким работникам по праву следует отнести заведующую отделом культуры крайкома Анну Васильевну Добрикову. Она с материнской заботой относилась к деятелям культуры, и даже в ее критике всегда присутствовали доброжелательность и стремление помочь.

Особого внимания заслуживает фигура многолетнего мэра Барнаула В.Н. Баварина. Все, что связано с ним только в музыкальной культуре, заслуживает восхищения. В тяжелейший кризис 90-х гг. ему удалось сделать то, чем городская культура живет и поныне. Его идеи о строительстве муниципальной культуры выглядели тогда на первый взгляд просто утопией. Но благодаря его энергии, таланту руководителя, искренней заинтересованности развитием культуры в городе все, что было задумано, успешно осуществилось.

Он был эмоциональным человеком и очень переживал критику в свой адрес. Однажды в порыве почти нервного срыва от разгромной

статьи в прессе он с отчаянием произнес: «... несмотря ни на что, у меня со всей культуры даже волоса не упало». И это действительно было так! Работники культуры в городе получали зарплату первыми, в то время как в краевых учреждениях ее не выдавали месяцами. Были созданы муниципальные творческие коллективы, которые до сих пор успешно и творчески работают. Их концерты пользуются заслуженным вниманием любителей музыки. Это городской хор имени А. Тарнецкого, духовой оркестр, камерный оркестр, целый ряд детских музыкальных коллективов. Особо надо сказать и о музыкальных школах города, которые благодаря поддержке смогли успешно пройти тяжелое время, сохранить и умножить свой потенциал.

Говоря о развитии и сохранении культуры, следует обратить внимание и на работу ее главного штаба — управления культуры. В разные годы здесь работали люди, деятельность которых недостаточно освещена. За полвека здесь сменились десятки руководителей, многие из которых заслуживают самых теплых слов. Из них следует назвать Д.В. Скоробегова, И.Т. Гладышева, А.И. Ломакина, В.К. Горобченко, Г.К. Зеленцова.

Многие достижения творческих коллективов края, их взлеты можно связать с успешным руководством. В разные годы в директорском корпусе сменилась целая череда руководителей, и о многих из них можно рассказывать очень занимательные, а порой и горькие истории. Из директоров музыкальных учреждений следует назвать Б.Л. Ротберга, с которым связан триумфальный период работы театра музыкальной комедии; В.И. Калугина, который неимоверными усилиями, по-видимому, стоившими ему жизни, удержал в тяжелейшее время этот театр от распада. Много сделал для краевой филармонии ее директор Н.В. Трегубов. На годы его руководства выпали ремонт здания, установка органа, серьезные гастроли симфонического оркестра, выступления лучших музыкантов страны, хорошо работающая «сельская филармония», которая давала сотни концертов в районах края.

Следует отметить, что многие достижения в музыкальной культуре Алтая связаны с кузницей кадров, какой на протяжении всех лет было Барнаульское музыкальное училище, переименованное затем в колледж.

Выпускники Новосибирской консерватории и ее аспирантуры, о которых шла речь выше, сумели создать здесь творческую обстановку поиска эффективных форм воспитания молодых музыкантов, благодаря чему количество лауреатов международных и всероссийских конкурсов в колледже просто удивляет. Но если говорить о руководителях, то большую роль в достижении этих успехов сыграл, будучи директором училища, В.С. Клименко — на протяжении ряда лет основатель и худо-

жественный руководитель духового оркестра Барнаула, заслуженный деятель искусств РФ. Ему удалось без всяких бумаг, ненужных отчетов, разного рода «компетенций» сплотить коллектив на достижение конкретных целей: воспитание молодых музыкантов, подготовку их к профессиональной работе, а главное — суметь увлечь их профессией, в которой нет места бездушному формализму.

За последние годы уверенно заявляет о себе и кафедра инструментального исполнительства АлтГУ. Ее выпускники уже сейчас составляют большинство музыкальных творческих коллективов края. Важную роль в ее организации сыграли профессора Т.М. Степанская и Н.А. Корниенко.

Анализируя процесс формирования и развития музыкальной культуры, нельзя не обратить самого пристального внимания на работу детских музыкальных и школ искусств. В них работают истинные энтузиасты музыкального просвещения и образования. Героев этого фронта в крае можно называть даже сотнями. Это те родники, которые воспитывают в подрастающем поколении истинную духовность и любовь к искусству.

За почти 60 лет передо мной прошла целая галерея руководителей этих школ, многие из которых заслуживают памятных досок, занесения на галереи почета и просто памяти за их порой внешне неприметную, но очень важную многолетнюю работу. В памяти встают легендарные директора Е.И. Рубина, Е.В. Бродская, В.С. Грачёва, В.М. Власов, И.И. Веселков и многие другие. О каждом из них можно много рассказать, но главное, что руководимые ими коллективы живут, процветают, сохраняя заветы своих первых руководителей.

И последнее, о чем хотелось сказать в рамках небольшой статьи, — это финансирование культуры. Настоящая, профессиональная культура — удовольствие очень дорогое. Это качественные инструменты, акустические залы, организация гастролей, конкурсов, материальная поддержка молодых музыкантов и многое, многое другое. Сейчас бремя подготовки молодых талантов несут педагоги еще советского воспитания, где на первом месте стояли любовь к профессии, цеховая мораль, ответственность за будущее. Стоит отметить, что во всем мире искусство финансируется в основном частными компаниями. Оно живет за счет грантов, субсидий. У нас, к сожалению, капитализм получился другого типа, и как в доброе старое время, культуру финансирует государство. Новые Бахрушины, Третьяковы, Морозовы у нас не появляются. На Алтае можно отметить из немногих меценатов Сергея Грантовича Хачатуряна. Он жертвовал миллионы, организовал целый Фонд

культуры! Сколько дорогих инструментов было им закуплено, какое количество юных музыкантов получили возможность выехать на престижные конкурсы, сколько педагогов стали стипендиатами фонда, даже трудно перечислить. В связи сегодняшним положением молодые талантливые музыканты у нас не задерживаются, и будущее музыкальной культуры в крае вызывает серьезные опасения.

Надо отметить, что руководство края, министерство культуры предпринимают серьезные усилия для поддержания высокого тонуса музыкальной культуры. Сдан дом, где получили квартиры молодые перспективные музыканты. Приобретаются качественные инструменты для музыкального колледжа, музыкальных школ края. Выплачиваются стипендии губернатора молодым музыкантам и их педагогам. Большие усилия предпринимаются для улучшения материальной базы учреждений культуры. Так, идет подготовительная работа по капитальному ремонту концертного зала музыкального колледжа. Выделяются бюджетные места для подготовки музыкантов на кафедре инструментального исполнительства АлтГУ, в институте культуры.

Сможем ли мы преодолеть опасные тенденции, которые заметно складываются в культуре края, покажет время, пока всем причастным к воспитанию нашей смены необходимо приложить все усилия для создания необходимых условий для их успешного продвижения и закрепления.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Вестник культуры Алтайского края. 2002. № 3.
2. Вестник культуры Алтайского края. 2002. № 4.
3. Вестник культуры Алтайского края. 2002. № 5.
4. Вестник культуры Алтайского края 2003. № 3–4.
5. Музыкальная энциклопедия Алтайского края. Барнаул, 2011.
6. Новосибирская консерватория. 50 лет. Материалы и документы ; в 2 т. Новосибирск, 2006.

BIBLIOGRAPHY

1. Bulletin of culture of Altai Territory. 2002. № 3.
2. Bulletin of culture of Altai Territory. 2002. № 4.
3. Bulletin of culture of the Altai Territory. 2002. № 5.
4. Bulletin of culture of the Altai Territory. 2003. № 3–4.
5. Musical Encyclopedia of Altai Territory Barnaul, 2011.
6. Novosibirsk Conservatory 50 years Materials and documents in 2 volumes. Novosibirsk, 2006.

УДК 7.047 (517)

*З. Уянга,
зав. кафедрой графического дизайна
(Художественный институт искусств и дизайна, Монголия)*

*К.А. Мелехова,
доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля
Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В МОНГОЛЬСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Рассматриваются особенности развития пейзажной живописи Монголии, влияние на нее различных факторов: природных ландшафтов, европейского искусства — на художественное образование, русской школы живописи — на развитие изобразительного искусства Монголии.

Ключевые слова: природа Монголии, русская школа, живопись, пейзаж, художественное образование.

*Z. Uyanga,
head. Department of Graphic Design
(Art Institute of Arts and Design, Mongolia)*

*K.A. Melekhova,
Associate Professor of the Department of History of Art, Costume and
Textile, Institute of Arts and Design (Altai State University, Barnaul)*

FEATURES OF LANDSCAPE GENRE DEVELOPMENT IN MONGOLIAN FINE ARTS

The article examines the peculiarities of the development of landscape painting in Mongolia, the influence of natural landscapes, the influence of European

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

art on art education, the Russian school of painting on the development of the fine arts of Mongolia.

Keywords: nature of Mongolia, Russian school, painting, landscape, art education.

Природа Монголии необычайно богата и разнообразна. На относительно небольшой территории страны существуют различные виды ландшафта: тайга и пустыня, величественные горы и бескрайние степи, маловодные реки и озера. Такая разноликая природа стала частью национального самосознания монголов. Монголия — страна кочевой культуры, поэтому природное пространство играло огромную роль во всех сферах жизни этого народа.

Но вплоть до середины XIX в. природные мотивы развивались только в декоративно-прикладном искусстве и орнаменте. Это было связано с тем, что все виды искусства: архитектура, скульптура, живопись — существовали в неразрывном синтезе и долгое время были подчинены строгой буддийской догматике, наложившей определенный штамп на культуру периода XVI–XIX вв. В живописи получили распространение иконы-мандалы. Где в центре находилось изображение божеств, а пейзаж был лишь фоном, и для его изображения существовали строгие точные каноны. Буддийский живописный канон пришел в монгольскую живопись из Тибета, но здесь получил свое особое выражение. Произведения, написанные монгольскими художниками, отличались большей декоративностью, плоскостностью, особой контурностью линий, точностью и скрупулезностью в написании деталей [1, с. 16–17].

В начале XX в. пейзаж по-прежнему остается вспомогательным жанром и служит лишь дополнением к бытовым изображениям. Исследователь монгольской живописи Т.В. Сергеева отмечает, что в это время наметилось заметное усиление интереса к изображению деталей, предпринята попытка конкретизировать место действия [1, с. 19]. Но все же пейзаж остается лишь необходимой частью картины, а самостоятельного значения по-прежнему не имеет.

В работах известного монгольского художника конца XIX — начала XX в. Марзан Шарав пейзаж остается деталью, дополняющей жанровые сцены из жизни монголов. И. Ломакина в работе «Марзан Шарав» так характеризует пейзаж того периода: «...в нем нет ни поэзии, ни аллегорий, его значение участвовать в построении картины <...> изобразительно он условен, это не пейзаж в нашем понимании, а канонизированные буддийской живописью символы, напоминающие топографические знаки» [2, с. 64]. М. Шарав в произведении «Один день

Монголии» крупными волнообразными линиями изображает холмы, более тонкими линиями — речки между ними, условно намечает растительность и деревья. Он разделяет пейзажем сцены, которые имеют самостоятельное значение и не зависят друг от друга.

Работа М. Шарава «Лхаса» свидетельствует о зарождении ландшафтно-городского пейзажа. Это первая попытка изобразить город, состоящий из монастырей и храмов. Автор выбирает точку зрения с «высоты птичьего полета», не использует светотени и перспективы, не соблюдает масштаба, а прибегает к обобщению. «Условный пейзаж» — так называет эту работу автор книги «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX в.» Ням-Осорын Цултэм. Тем не менее это одно из первых изображений городского пейзажа, которое имеет немаловажное значение в развитии жанра.

Новый период в истории монгольского искусства датируется 1920 гг. В это время активно развиваются все сферы творчества, появляются новые темы, жанры, сюжеты, новые техники и приемы. В 1920–1930-е гг. в Монголии работают приглашенные советские мастера. Были созданы курсы, где монгольская творческая молодежь получала первое художественное образование. Впервые происходит знакомство с европейским искусством, с новыми живописными методами, техникой масляной живописи. Наиболее талантливые ученики продолжают образование в вузах СССР: Академии художеств им. И.Е. Репина и в Художественном институте им. В.И. Сурикова [1, с. 16–17].

В это время продолжают работать мастера старшего поколения, которые стремились старые традиционные формы и методы живописи осовременить и наполнить новым содержанием. Пейзаж получает самостоятельное значение, но не играет существенной роли в системе жанров того периода. Т.В. Сергеева утверждает, что пейзаж в тот период начинает играть значительную роль, но в нем отсутствует даже намек на конфликт, борьбу стихий. Праздничный мажор, покой и счастье должны соответствовать настроению людей. Таким образом, складывается определенный штамп в изображении природы, который бытует с небольшими изменениями до 1960-х гг.

Так, пейзажи Дуламжавына Дамдинсурэна «Моя Родина» и «На озере» объединяет спокойный ритм композиционного построения, мягкий колорит, выраженный в декоративности цветовой гаммы. Эти работы похожи на миниатюры, где тщательно выписаны все детали. Здесь нет динамики, движения, все размеренно и спокойно. Эти тенденции позднее нашли свое выражение и развитие в появившемся в 50-е гг. направлении «монгол-зураг».

Совершенно новый этап в развитии пейзажного жанра начался в 40–50-е гг. XX в. Это время активного освоения европейской живописи. Художники направляются в СССР для обучения в художественных вузах Москвы и Санкт-Петербурга. Русская школа живописи во многом определила дальнейшее развитие изобразительного искусства Монголии на данном этапе. Русская пейзажная школа является разновидностью живописной школы и определяется специфическими чертами пейзажа как жанра станковой живописи [3, с. 16]. Для нее характерны глубокая идейная эмоциональная направленность, гармоничное сочетание объективной познавательности с субъективной лиричностью. В русском пейзаже XX в. проявилось величие природы и эпохи, этот жанр стал выразителем своего времени [4; 12, с. 123]. Она характеризуется реалистической направленностью, пленэрностью, многосторонностью сюжетики, разнообразием типов пейзажей — от монументально-эпического до лирического. Говоря о русской пейзажной школе, подчеркивают многообразие творческих манер, различных подходов художников к отображению действительности [5, с. 6–7].

Особенности русской пейзажной живописи унаследовали художники Монголии. Обучаясь в Академии художеств им. И.Е. Репина Санкт-Петербурга и в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, они брали от своих педагогов лучшие живописные качества. Некоторые из монгольских художников ограничились копированием живописной манеры, но многие, основываясь на опыте русской пейзажной школы и на национальных традициях, смогли создать самобытные произведения.

Одним из ярких творцов монгольского искусства стал выпускник Художественного института им. В.И. Сурикова Ням-Осорын Цултэм. Он поступил на факультет живописи в 1945 г. и шесть лет учебы провел в мастерской прекрасного русского живописца, мастера лирического пейзажа С.В. Герасимова. Особенности творческой манеры своего педагога, которые заключались в разнообразном диапазоне восприятия природы, в тонком лирическом понимании бесконечных оттенков ее состояния, унаследовал Н-О. Цултэм. С.В. Герасимов — мастер колорита, это помогало ему добиться проникновенности и убедительности в изображении самых разных состояний природы. Такую особенность можно заметить и у монгольского художника Н-О. Цултэма. Его работы «Вечером», «В степи», «Тучи», «Дождливая погода», «Дорога» и другие очень близки не только в живописном плане, в колорите, в построении композиции, но и по духу пейзажам С.В. Герасимова. Цултэмовские пейзажные работы лиричны, сильны по форме, восхищают трепетностью цвета [6, с. 55].

Современник Цултэма и последователь русской пейзажной школы Гэлэгийн Одон тоже обучался с 1945 г. на факультете живописи в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. Г. Одон учился в мастерской прекрасных художников и педагогов В.М. Орешникова и М.П. Бобышова. Пейзаж не был доминирующим жанром в творчестве этих художников. Для В.М. Орешникова определяющими жанрами в творчестве являлись историческая картина и портрет [7, с. 35]. Но особенности его живописной манеры в значительной мере повлияли на произведения Г. Одона. Особенно ярко прослеживается близость пейзажей самаркандской серии В.М. Орешникова и работы «Пейзаж с юртой» Г. Одона. Эти произведения объединяют простота, неторопливый и размеренный ритм жизни, которому подчиняются люди и животные, своеобразное изображение природы.

М.П. Бобышов повлиял на Гэлэгийн Одона скорее колористическими особенностями. Так характеризует особенности творческой манеры Бобышова искусствовед В.И. Кручина: «Каждый лист или набросок поражает своей архитектурностью, соподчинением всех красок единому цветовому строю» [8, с. 6]. В работах Г. Одона ощущается богатство колорита, для каждого его произведения характерна определенная тональность. Передалась ученику от учителя и любовь к акварели. Смело и тонко выполняет Г. Одон акварельные пейзажи.

Острое чувство цвета, живописность характерна для еще одного монгольского живописца — Лувсангийн Гавы, в творчестве которого пейзаж занимает определяющее место. Еще в юношеские годы, посещая изостудию, он учился основам декорационного и изобразительного искусства у советских художников К. Померанцева и С. Бушнева, которые работали в Монголии [9, с. 16]. В 1946 г. Л. Гава поступает в театральную-декорационную мастерскую М.П. Бобышова в Академию художеств им. И.Е. Репина. Стремление выйти за рамки интимно-лирического пейзажа, сделать его монументальнее — главная цель Л. Гавы. Влияние русской пейзажной школы ощущается в серии работ, посвященной Алтаю. В этих произведениях он передает эпический образ горных хребтов. Живопись объемна, богата по колориту, хорошо выстроена по композиции.

Современные монгольские художники продолжают работать в пейзажном жанре. Интересны работы живописца Пурэва Цогзола, окончившего ВГИК (Всероссийский государственный институт кинематографии), где обучался специальности «художник кино». Учился П. Цогзол у известных мастеров Ю.И. Пименова и Ф.С. Богородского, которые оказали на него, безусловно, благотворное влияние. В Мон-

голии Пурэва Цогзола знают как художника кино, так как он долгое время работал на киностудии «Монголкино». Но особого внимания заслуживают его пейзажные работы. Мастерская художника наполнена множеством работ, все это пейзажи, которые различны по художественной форме, — этюды, этюды-картины, пейзажи-картины. Его работы очень разнообразны — по форме, по тематике, по характеру, по технике и т.д. Большое влияние на творчество П. Цогзола оказали его педагоги Ю.И. Пименов и Ф.С. Богородский, с которыми художника роднит характерная творческая особенность, где пейзаж воспринимается как «застывший кинокадр» [10, с. 16]. Ф.С. Богородский привил П. Цогзолу любовь к пейзажу и умение работать. От своих учеников Ф.С. Богородский требовал глубины, содержания и ясности формы в произведении, усиленного внимания в работе над композицией [11, с. 31]. Все эти качества характерны для работ П. Цогзола, который всегда высоко ценил своих учителей и преклонялся перед их талантом.

В начале XXI в. большинство монгольских художников тяготеют к декоративности, которая являлась характерной особенностью национальной живописи. Яркий колорит, выраженный в локальном цвете, ритмичность композиционного построения, преобладание горизонтальных линий, пастозная техника присутствуют в пейзажах Ч. Ичиннорова, который соединяет в своих произведениях национальное начало и русскую школу живописи, пройденную в мастерской И.А. Серебряного в Академии художеств. Ч. Ичинноров стремится лаконичными средствами достичь наибольшей выразительности образов.

Развитие декоративных тенденций в современной живописи Монголии иллюстрирует творчество Л. Ганболда. Образный строй его работ наполнен больше эмоциональным выражением и фантазией, нежели конкретным изображением реального пейзажа. Его работы насыщены колористическим звучанием, мощной динамикой, движением и музыкальностью. Л. Ганболд использует очень яркие цвета — фиолетовый, малиновый, голубой, пишет пейзажи пастозными мазками, широко и энергично.

Пейзажная живопись является важной частью художественной культуры современной Монголии. Она впитала в себя традиции русской пейзажной школы и в то же время имеет национальные особенности. Богатая природа этой страны, вызывающая постоянный интерес в среде художников, и русская живописная школа послужили основой для возникновения тенденций формирования национальной пейзажной школы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Сергеева Т.В. Искусство Монголии. М., 1992.
2. Ломакина И.И. Марзан Шарав. М., 1974.
3. Нехвядович Л.И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг. Барнаул, 2004.
4. Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1980.
5. Пейзаж в творчестве советских художников 1917–1974 гг. // Альбом. Вступительная статья М.Ф. Киселева. М., 1974.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство Монголии. Улан-Батор, 1970.
7. Кузнецов Ю.И. Виктор Михайлович Орешников. Л., 1985.
8. Бобышов М.П. // Альбом. Автор вступительной статьи В.И. Кручина. М., 1957.
9. Ринчен-Хабаяева. Изобразительное искусство страны вечного синего неба. Улан-Удэ, 2005.
10. Кириллова Г.С. Юрий Иванович Пименов. Л., 1980.
11. Кравченко К. Федор Семенович Богородский М., 1952.
12. Сергеева Т.В. Монгольская живопись на свитках : автореф. диссертации. М., 1992.

BIBLIOGRAPHY

1. Sergeeva T.V. Art of Mongolia. M., 1992.
2. Lomakina I.I. Marzan Sharav. M., 1974.
3. Nekhvvyadovich L.I. Altai landscape painting of 1960–1970s. Barnaul 2004.
4. Fedorov-Davydov A. Soviet landscape. M. 1980.
5. Landscape in the works of Soviet artists 1917–1974 // Album. Introductory article by M.F. Kiselev. M., 1974.
6. Lomakina I.I. Fine arts of Mongolia. Ulan Bator, 1970.
7. Kuznetsov Yu.I. Victor Mikhailovich Oreshnikov. L., 1985.
8. Bobyshov M.P. // Album. The author of the introductory article is V.I. Kruchina. M., 1957.
9. Rinchen-Khabaeva. The fine art of the land of the eternal blue sky. Ulan-Ude, 2005.
10. Kirillova G.S. Yuri Ivanovich Pimenov. L., 1980.
11. Kravchenko K. Fedor Semenovich Bogorodsky M., 1952.
12. Sergeeva T.V. Mongolian painting on scrolls. // Abstract of the thesis. M., 1992.

РАЗДЕЛ IV СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

УДК 7.01 (571.150)

*М.Г. Костерина,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментального исполнительства
(Алтайский государственный университет, Барнаул)*

«ОБ ИСКУССТВЕ АЛТАЯ НА НЕМЕЦКОМ...»

...Памяти Т.М. Степанской

Статья посвящена истории создания учебного пособия «Об искусстве Алтая на немецком языке». Раскрыт замысел подготовки книги к изданию, рассмотрена тематика содержания разделов, показана практическая значимость учебного пособия.

Ключевые слова: искусство Алтая, духовная жизнь Сибири, немецкий язык.

*M.G. Kosterina,
candidate of art criticism,
associate professor of the department of performing arts
(Altai State University, Barnaul)*

«ABOUT THE ART OF THE ALTAI IN GERMAN...»

...In memory of T.M. Stepankaya

The article is devoted to the history of the textbook creation „About the art of the Altai in german language“. The idea of preparing the book for publication

is revealed, the subject of content sections is considered, and the practical significance of the textbook is shown.

Keywords: art of Altai, spiritual life of Siberia, German language.

Год назад в издательстве Алтайского государственного университета была издана книга «Об искусстве Алтая на немецком языке» / “Über die Kunst des Altais in deutscher Sprache”, в основу которой легли статьи основателя факультета искусств — ныне Института искусств и дизайна АлтГУ — доктора искусствоведения, профессора, члена Союза художников России Тамары Михайловны Степанской. Издание было приурочено к 80-летию со дня ее рождения.

Идея создания этой книги возникла еще в 2012 г., когда Тамара Михайловна поделилась со мной соображениями по переводу на немецкий язык своих текстов об архитектуре, скульптуре и живописи художников Алтая. Совместными усилиями с доктором Дитером Кремендалем из г. Дармштадта (Dr. Dieter Kremendahl; Darmstadt, Deutschland) это начинание успешно завершилось выходом в свет уникального учебного пособия для студентов учебных заведений факультетов гуманитарного профиля, которое, с одной стороны, содержит задания для самостоятельной работы студентов, способствующие овладению литературным немецким языком, и, с другой стороны, углубляет познания в контексте художественного краеведения.

Во вступительной статье «Искусство — универсальный язык общения» Т.М. Степанская выразила свое отношение к любимым ею языкам: «Среди европейских языков немецкий и русский выделяются сложностью и выразительностью. Немецкий язык — это язык В. Гёте, И. Шиллера, Г. Гейне, Л. Фейхтвангера, Т. Мана, Э. Ремарка и многих других великих поэтов и писателей. Русский язык — основа русской культуры. Любовь к нему воспитывают в российских школах учителя, в том числе и преподаватели иностранного языка» [1, с. 51].

По мнению Т.М. Степанской, немецкое культурное присутствие явилось важным компонентом духовной жизни Сибири. С детства Тамара Михайловна изучала немецкий язык, увлекалась немецкой поэзией и даже сама писала стихи на немецком!

В процессе адаптации текста на немецкий язык редактор перевода Д. Кремендаль увлеченно работал с материалом и, по его собственному признанию, узнал много нового о русском искусстве, в частности — о пейзажной живописи алтайских художников. Обращаясь к читателям, он делится своими яркими впечатлениями: «В основе алтайской пейзажной живописи лежит искусство, которое не просто отображает

окружающий мир, но в большей степени раскрывает его сущность. Это глубокое утверждение выдерживает критику на уровне научных дискуссий в международном художественном пространстве» [1, с. 53].

По замыслу Тамары Михайловны, учебное пособие было разделено на две части: первая часть содержит сугубо немецкоязычные тексты, вторая часть, где помещена программа для самостоятельной работы по теме каждого текста из первой части, написана на русском языке. Ответы на вопросы в каждом задании предлагается сформулировать на немецком языке. Таким образом, студенты, во-первых, приобщаются к содержательной стороне представленных текстов, и, во-вторых, углубляют свои познания в области немецкого языка, что особенно важно для будущих аспирантов, которым необходимо подготовиться к сдаче кандидатского минимума по иностранному языку.

Тематика избранных для учебного пособия текстов разнообразна: здесь мы найдем сведения об архитектурных памятниках Барнаула и Бийска, задумаемся об особой миссии региональных музеев на Алтае, узнаем о художественных выставках в процессе интеграции искусств как на Алтае, так и за рубежом, изучим биографии российских немцев в полиэтническом культурном пространстве и познакомимся с их художественными произведениями.

Так, рассказывая о художественной и просветительской деятельности династии арт-галеристов Щетининых, Тамара Михайловна затрагивает тему интеграции культур, которая вносит свой вклад в обновление художественной жизни Сибирского региона: в экспозиции представленной читателю выставки «Краски страны Чжунго» зримо предстают перед нами картины алтайских художников Василия Куксы и Валерия Октября, совершивших творческие поездки в Китай. А выставка пейзажей алтайских художников в Западной Европе, составивших самобытную экспозицию в зале «Documenta» г. Касселя, воплощенная основателем частной художественной галереи «Кармин» Сергеем Хачатуряном, довольно живо и подробно описана Т.М. Степанской: «Природа — не только фон или место действия, а элемент, усиливающий тональность события. В природе ощущается незримая полнота мира» [2, с. 136]. Эта мысль подтверждается словами великого немецкого философа Г.Ф. Гегеля: «...Выявить в пространствах и более живо подчеркнуть жизненность природы — это интимное проникновение и есть одухотворенный и задушевный момент искусства» [цит. по: 2, с. 138].

Размышляя о художественном наследии Г.И. Чорос-Гуркина, Т.М. Степанская пишет: «Художественное пространство — сложная структура, формирующаяся под непосредственным влиянием приро-

ды, этнографической среды, особенностей исторического развития, мифопоэтического восприятия и религиозной культуры. Большую роль в создании общего художественного пространства играет индивидуальное художественное пространство личности, которое человек приобретает в детстве, — его ментальность» [3, с. 120].

Обращаясь к творчеству Иоганнеса Зоммера и Альфреда Фризенна, мы вместе с Тамарой Михайловной погружаемся в историческую атмосферу России середины XX в., когда обозначился сложный период в истории двух народов — русского и немецкого. Параллельно мы совершаем исторический экскурс в события далекого XVIII в., когда русская императрица Екатерина II обратилась к населению Европы с манифестом, переведенным на все европейские языки, который уведомлял иностранцев о возможности их переселения в Россию на особых выгодных условиях. Все это, сплетаясь воедино, искусно преподносится читателю удивительно красочным, ассоциативно богатым русским языком Тамарой Михайловной, что в процессе перевода мы с коллегой из Германии постарались как можно лучше передать на немецком языке.

«Этнокультурные традиции — актуальная для современной науки проблема: традиция — это не только устойчивый „каркас нации“, но и необходимое условие ее обновления. Сохранение этнокультурного многообразия, диалог и взаимодействие уникальных традиций являются основой цивилизационной стабильности человечества и его эволюционного культурного потенциала», — утверждает Тамара Михайловна Степанская [4, с. 150–151].

Для сохранения уникального культурного пространства Сибири необходимо глубже изучать культурное наследие Сибирского региона, прививать молодежи интерес к своей малой Родине в свете расширения культурных и образовательных контактов. Решению именно этой проблемы способствует работа с учебным пособием «Об искусстве Алтая на немецком языке».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Степанская Т.М., Костерина М.Г. Об искусстве Алтая на немецком языке : учебное пособие / ред. перевода д-р Д. Кремендаль; перевод М.Г.Костериной. Барнаул ; Дармштадт: Изд. АлтГУ, 2019. 68 с.

2. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Особенности восприятия зрителем Западной Европы произведений сибирских художников // Русская художественная школа в диалоге культур XX в. : монография. Барнаул : ИП Колмогоров И.А., 2012. С. 132–141.

3. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Русская художественная школа в творчестве алтайского живописца Г.И. Чорос-Гуркина // Русская художественная школа в диалоге культур XX в. : монография. Барнаул : ИП Колмогоров И.А., 2012. С. 117–124.

4. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Региональные музеи — хранители этнокультурных традиций // Русская художественная школа в диалоге культур XX в. : монография. Барнаул : ИП Колмогоров И.А., 2012. С. 149–160.

BIBLIOGRAPHY

1. Stepanskaya T.M., Kosterina M.G. About the art of the Altai in German language: textbook / editor translation Dr. D. Kremendahl; translated by M.G. Kosterina. Barnaul ; Darmstadt : Publishing house of the Altai state University, 2019. 68 p.

2. Melekhova K.A., Nekhvyadovich L.I., Stepanskaya T.M. Features of the audience's perception of the works of Siberian artists in Western Europe // Russian art school in the dialogue of cultures of the XX century : monograph. Barnaul : IP Kolmogorov I.A., 2012. Pp. 132–141.

3. Melekhova K.A., Nekhvyadovich L.I., Stepanskaya T.M. Russian art school in the works of the Altai painter G.I. Choros-Gurkin // Russian art school in the dialogue of cultures of the XX century : monograph. Barnaul: IP Kolmogorov I.A., 2012. Pp. 117–124.

4. Melekhova K.A., Nekhvyadovich L.I., Stepanskaya T.M. Regional museums are keepers of ethnic and cultural traditions // Russian art school in the dialogue of cultures of the XX century : monograph. Barnaul : IP Kolmogorov I.A., 2012. Pp. 149–160.

УДК 75 (571.150)

Е.Ю. Пешков,
аспирант кафедры истории искусства, костюма и текстиля
Института искусств и дизайна,
старший научный сотрудник
(Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул)

Научный руководитель — Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, доцент,
директор Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

ТВОРЧЕСТВО Л.Н. ПАСТУШКОВОЙ*

Статья посвящена творчеству Л.Н. Пастушковой. Автор рассматривает основные этапы творческой биографии художницы, анализирует жанровый, тематический, образный состав и стилистику творчества. Уделено внимание проектной и выставочной деятельности Л.Н. Пастушковой.

Ключевые слова: Л.Н. Пастушкова, творчество, биография, Государственный художественный музей Алтайского края, живопись, графика.

Е.Yu. Peshkov,
post-graduate student of the Department of History of Art, Costume and
Textile, Institute of Arts and Design, Senior Researcher
(State Art Museum of Altai Territory, Barnaul)

Supervisor — L.I. Nekhvyadovich,
Doctor of Art History, Associate Professor,
Director of the Institute of Arts and Design
(Altai State University, Barnaul)

L.N. PASTUSHKOVA'S CREATIVITY

The article is devoted to L.N. Pastushkova's creativity. The author examines the main stages of the artist's creative biography, analyzes the genre, thematic, imaginative composition and style of creativity. Attention is paid to L.N. Pastushkova's project and exhibition activities.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ «Проблема художественности в изобразительном искусстве Алтая в контексте российско-монгольских кросскультурных коммуникаций» № 20-312-90025.

Keywords: L.N. Pastushkova, creativity, biography, State Art Museum of the Altai territory, painting, drawing.

Творческая биография алтайской художницы Ларисы Николаевны Пастушковой разнообразна и насыщена многочисленными запоминающимися событиями. Яркий художественный талант, работоспособность, техническое мастерство, постоянное самосовершенствование и поиск нового, самобытное, богатое произведениями творчество и активная выставочная деятельность способствуют большой популярности художницы.

Л.Н. Пастушкова родилась 30 мая 1947 г. в Барнауле. Живописец, график. Училась в художественных студиях города (1961–1967), рисовальных классах при Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (1968–1972), Московском художественно-промышленном училище им. М.И. Калинина (1967–1970). Совершенствовала мастерство в студии В.Ф. Рублева, домах творчества Союза художников СССР, творческих поездках в Монголию, Индию, Европу. Член Союза художников России (1979). Работала в Алтайском книжном издательстве, где оформила более 30 книг (1972–1980). Автор проектов «Номады», «Тайна мембраны» (совместно с Т.М. Степанской), «Колибри в Сибири». Была организатором и автором экспозиций выставок памяти В.Ф. Рублева «Сто автопортретов» (1995, Москва) и «Путь Василия Рублева» (1997, Барнаул). Участник выставок с 1974 г. Приняла участие более чем в 130 краевых, зональных, всероссийских, всесоюзных и международных выставках [1, с. 130]. Провела более 30 персональных выставок. Произведения хранятся в музеях и частных собраниях России и зарубежья, более 60 — находятся в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК). Награждалась дипломами, благодарственными письмами и почетными грамотами Алтайского краевого отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» (АКО ВТОО «СХР»), администраций г. Барнаула и Алтайского края, ВТОО «СХР», Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, серебряной медалью «Духовность. Традиция. Мастерство» ВТОО «СХР» [2].

Профессиональное становление Л.Н. Пастушковой началось в 1970-е и продолжилось в 1980-е гг. Создаваемые произведения в технике цветной литографии и линогравюры, разнообразных техниках оригинальной графики описывали мир в непринужденной, легкой и красочной манере. Сюжеты для своих работ художница брала из окружающей жизни.

В ГХМАК хранятся графические серии того времени. Цветные литографии цикла «Служба быта» (1978) повествуют о работе швей, фотографов и людях других профессий сферы услуг; цикла «О молодежи» (1980) — о счастливой поре детства. «Алтайские целинницы» (1986) — серия работ цветными карандашами и акварелью о женщинах, осваивавших целину. «Осенние заботы на селе» (1987) — произведения, выполненные в технике темперы и пастели, — о труде сельских жителей. «Монгольские зарисовки» (1984) — наполненные этническими монгольскими мотивами произведения также сделанные в технике темперы и пастели (рис.). В фондах музея хранится серия алтайских пейзажей Л.Н. Пастушковой, выполненных в различных графических техниках. Кроме того, имеется несколько автопортретов, написанных маслом на холсте.

Собрание ГХМАК не исчерпывает всего многообразия творчества Л.Н. Пастушковой рассматриваемого периода. В эти же годы были созданы серии: «Алтайские дети» (1976), «Коксохим строится» и «По Коксохиму» (обе 1977), «По Горному Алтаю» (1987) и много других.

Яркой страницей творческой биографии Л.Н. Пастушковой стала ее поездка в Индию в 1990 г., которая положила начало, пожалуй, самой красочной, многочисленной и до сих пор не прекращающейся серии произведений. Обобщенные образы экзотической индийской реальности стали одной из визитных карточек художницы. Не случайно в 2011 г. выставка ее произведений об Индии стала частью культурной программы визита официальной делегации Алтайского края в индийский штат Керала и прошла в столице штата г. Тривандрум. Работы этой серии также имеются в ГХМАК.

Сейчас знатоки и любители искусства знают Л.Н. Пастушкову как яркого представителя абстрактного и символического направления. Именно эта сторона ее творчества сделала художницу широко известной за пределами нашего региона. Пастушкова регулярно попадает в сборник «100 художников Сибири» [3, с. 14–15], выпускаемый известными сибирскими искусствоведами. О ней часто пишут в СМИ и сети Интернет. Она участвует в крупных межрегиональных выставочных проектах, таких как «Сибирь», «След», «Сибирский миф» [4, с. 13–14, 45–46, 75–76; 5, с. 134–135, 154] и др. Созданный и возглавляемый ею проект «Номады» 20 лет занимается активной выставочной деятельностью. Участниками проекта являются российские и зарубежные художники. С 2000 по 2020 г. в его рамках было проведено более десятка выставок, которые прошли в крупных городах Сибири и дважды в Москве [6].

Л.Н. Пастушкова является одним из ведущих представителей складывающегося в последние три десятилетия в Сибирском регионе художественного направления «неоархаика». Всех художников этого направления объединяет интерес к истории культуры Сибири. Их произведения насыщены этническими, мифологическими, архаическими (и т.п.) мотивами, образами, символами и знаками. Такое искусство стремится прежде всего интуитивно и на метафизическом уровне путем художественного обобщения идей, образов и знаков нашей истории и культуры достичь синкретичного миропонимания и отобразить единую картину нашего прошлого в неразрывной связи с настоящим и понятную современникам.



*Пастушкова Л.Н.
Тонгулак.
Из серии
«Монгольские зарисовки». 1984.
Бумага, темпера, пастель.
50,5×43. ГХМАК*

Художественный язык авторов, работающих в этом направлении, сугубо индивидуален. У Л.Н. Пастушковой есть свой собственный набор тем, образов и изобразительных средств, делающий ее произведения легко узнаваемыми. Из названий графических и живописных серий становится понятно, какие темы больше всего волнуют художницу. В ее творчестве есть циклы произведений, посвященные философским основам бытия, извечным вопросам о структуре мироздания: дуализму — «Война и мир» (1995–2010); вечному движению — «Движение по кругу» (2004) и др.; духовному развитию человека — «Подготовка к полету» (2009) и пр. Большое количество циклов посвящено древней истории: «Архаика» (2000–2005), «Археологические объекты» (2010), «Вольное прочтение мифологических графем» (2005–2007) и т.д.

Художественные образы в произведениях Л.Н. Пастушковой рождаются из сложных композиционных построений на плоскости полотна всевозможной формы объектов, причудливо, но органично сочетающихся между собой, вызывающих ассоциации с археологическими памятниками, наскальными рисунками, этническими, мифологическими и религиозными образами и символами, национальными орнаментами и т.п. Знаки могут быть универсальными, такими как круг, квадрат и пр., могут прямо относиться к какой-либо культуре. Но чаще

всего в произведениях Л.Н. Пастушковой присутствуют образы, передающие представление художницы о том или ином явлении, которые тем не менее ассоциативно довольно отчетливо соотносятся с нужным ей культурным пространством, будь то петроглифы, скифская культура, шаманские культы, русское народное творчество и т.п. Линия и силуэт — главные изобразительные средства в картинах Л.Н. Пастушковой, призванные в первую очередь донести символическое содержание ее работ до зрителя. Как правило, картины художницы яркие, гармоничные и выразительные по цвету, но цветовое пятно в них играет скорее вспомогательную роль и несет в большей степени эмоциональную и эстетическую нагрузку.

Неверно будет сказать, что на данном этапе творчества Л.Н. Пастушковой интересует только самая глубокая история человечества. Кроме далекого прошлого, художница обращает внимание и на вопросы, связанные с культурой совсем недавнего времени и современностью. В 2009 г. в творчестве художницы появилась замечательная серия произведений «Сростки», написанная акриловыми красками и масляной пастелью на холсте. Возникли совершенно новые по характеру образы, наполненные яркими, неожиданными элементами, свежими сочетаниями и гармонией. В этих работах причудливо переплелись и органично соединились несколько разных тем: русской народной культуры, памяти В.М. Шукшина, гармоничного деревенского существования, духовного восхождения и др. В 2012 г. пять произведений этой серии были приобретены у автора Государственным художественным музеем Алтайского края. В 2014 г. они наряду с лучшими произведениями классиков алтайского искусства с успехом представляли искусство Алтайского края на выставке «Алтай — Образ — Время» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в г. Москве [7, с. 130–133, 145]. Крупнейший проект, организованный по инициативе администрации Алтайского края, при спонсорской поддержке банка ВТБ 24 показал все самое лучшее, что есть в фондах ГХМАК из искусства края: от народного до современного. Изображение с картины Л.Н. Пастушковой «Праздник в середине лета» из вышеупомянутой серии украсило главную сторону обложки изысканного альбома-каталога, выпущенного к открытию выставки [7, с. 1 обл.].

Сегодня Л.Н. Пастушкова является членом правления АКО СХР и постоянным соавтором художественных экспозиций выставочных проектов, проходящих под эгидой организации. Художница активно занимается творчеством и выставочной деятельностью. В течение недавнего времени она приняла участие в нескольких крупных проектах,

в организации которых играла ведущую роль. В выставочном зале АКО ВТОО «СХР» состоялась масштабная выставка «Азия: образ открывается» (2014). В галерее «Бандероль» — персональная выставка «Иная реальность» (2015) и «Карнавал латино» (2017). В галерее «Республика ИЗО» — персональная выставка «Раздвигая внутренние горизонты» (2014), юбилейная выставка «Номады. 15 лет» (2015), персональная выставка «И снова Индия» (2016), международный проект «Алтай — Каробы» (2018). Персональная выставка прошла в Новокузнецком художественном музее (2019). Кроме того, Л.Н. Пастушкова приняла участие почти в десятке крупных выставок в Барнауле, Кемерово, Красноярске, Москве, Новокузнецке, Омске. Стала лауреатом краевой выставки «Арт-Алтай-2019». Таков сегодня творческий ритм художницы.

Л.Н. Пастушкова — широко известный в Сибири художник. Ее яркие произведения наполнены богатым внутренним содержанием. Оригинальный мир образов, создаваемый художницей, отсылает нас в глубины истории, заставляя почувствовать и осознать нашу духовную целостность. Она — одна из самых активных творческих личностей в регионе. Роль Л.Н. Пастушковой в художественной жизни края трудно переоценить.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Художники Алтайского края : биобиблиогр. словарь : в 2 т. Т. 2. М-Я / ответ. ред. В.С. Олейник, науч. ред. Т.М. Степанская, сост. Н.А. Бордюкова и др. Барнаул : Алт. Дом печати, 2006. 648 с.
2. Архив АКО ВТОО «СХР». Личное дело Л.Н. Пастушковой.
3. 100 художников Сибири : профессиональный справочник современного искусства Сибири. Новокузнецк, 2007. 238 с.
4. Сибирский миф. Голоса территорий : альбом-каталог. Омск : Экипаж, 2005. 95 с.
5. Сибирский миф. Голоса территорий : альбом-каталог. Омск : Полиграф, 2008. 160 с.
6. Номады. 15 лет : каталог выставки. Барнаул, 2015. 30 с.
7. Алтай — Образ — Время. Альбом-каталог выставки. Барнаул : Алтапресс, 2014. 148 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Artists of the Altai territory : biobibliogr. dictionary: in 2 t. T. 2. M-Ya / answer. ed. V.S. Oleinik, scientific ed. T.M. Stepankaya, comp. N.A. Bordyukova et al. Barnaul : Alt. Press house, 2006. 648 p.
2. Archive OF ako vtoo "SHR". L.N. Pastushkova. Private affair.

3. 100 Artists of Siberia : professional directory of contemporary art in Siberia. Novokuznetsk, 2007. 238 p.
4. Siberian myth. Voices of territories: album-catalog. Omsk : Crew, 2005. 95 p.
5. Siberian myth. Voices of territories: album-catalog. Omsk: Polygraph, 2008. 160 p.
6. Nomads. 15 years: exhibition catalog. Barnaul, 2015. 30 p.
7. Altai-Image-Time. The album-catalogue of the exhibition. Barnaul : Altapress, 2014. 148 p.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ	
<i>Н.П. Железникова</i> ФАЯНСОВЫЕ ИКОНОСТАСЫ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ АЛТАЯ	6
<i>Т.В. Пойдина, В.Н. Кривонос</i> ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ЭТНОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	19
<i>О.С. Комарова</i> КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО КОЛЫВАНИ КАК УНИКАЛЬНАЯ СТРАНИЦА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ	26
<i>Е.М. Реутова</i> ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ МУЗЕЯХ (НА ПРИМЕРЕ СОБРАНИЯ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ)	31
<i>Л.И. Мулинова, А.Г. Степанская</i> СКУЛЬПТУРНЫЕ АРТ-ОБЪЕКТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ	44
<i>А.С. Нечаева</i> СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТА АЛТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА	53

<i>И.В. Черняева, Д.М. Зеленина</i> ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ АЛТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ВОЙЛОКОВАЛЕНИЯ	62
<i>М.Г. Чурилов</i> ВЫСТАВКИ БАРНАУЛЬСКОГО АНДЕГРАУНДА В ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ АЛТГУ В 1988–2002 ГГ.	71
<i>И.В. Черняева, М.С. Нехвядович</i> САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЭТНОКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ РЕГИОНОВ БОЛЬШОГО АЛТАЯ... ..	80
РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ	
<i>В.И. Бочковская, Н.В. Гречнева</i> ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА	86
<i>Е.В. Русакович</i> АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ТРАНССИБИРСКОЙ МАГИСТРАЛИ. ВОКЗАЛЫ — ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ.....	97
РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ	
<i>Р.Ю. Волоснов</i> ПРОДАЖА И ТРАНСПОРТИРОВКА ЦЕРКОВНЫХ ЗДАНИЙ СЕЛЬСКИМИ ОБЩЕСТВАМИ АЛТАЯ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН.....	104
<i>А. А. Галкина, О.С. Михайлова</i> ЗНАЧЕНИЕ КАМЕРНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА).....	108

К.Ю. Кирюшин, Ю.В. Кирюшина
ТРАНСЛЯЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ТЮРКСКИХ НАРОДОВ
В СОВРЕМЕННУЮ ТУРИСТСКУЮ ИНДУСТРИЮ 118

Т.М. Степанская, Е.Ю. Личман
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ТРАДИЦИЙ РОССИИ И КАЗАХСТАНА В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА
КУЛЬТУР 126

А.Р. Хазбулатов, Ж.Н. Шайгозова, Л.И. Нехвядович
ПУТЬ К ВЕРШИНЕ: ИДЕАЛ ЧЕЛОВЕКА
В ТРАДИЦИОННОЙ ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЕ
(НА ПРИМЕРЕ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННОЙ СФЕРЫ) 136

Ж.Н. Шайгозова, Л.И. Нехвядович
САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КӨКШЕ
В ИСКУССТВЕ ХУДОЖНИКОВ БОЛЬШОГО АЛТАЯ 148

А.Г. Россинский
ИСТОРИЧЕСКИЕ СИЛУЭТЫ ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ
АЛТАЙСКОГО КРАЯ. ВОСПОМИНАНИЯ ОЧЕВИДЦА 156

З. Уянга, К.А. Мелехова
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА
В МОНГОЛЬСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 162

РАЗДЕЛ IV. СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

М.Г. Костерина
«ОБ ИСКУССТВЕ АЛТАЯ НА НЕМЕЦКОМ...» 169

Е.Ю. Пешков
ТВОРЧЕСТВО Л.Н. ПАСТУШКОВОЙ 174

Периодическое издание

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 2 (30) 2020

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 Т.Б. Беломестнова
Подготовка оригинал-макета и дизайн обложки Ю.В. Плетнева

Подписано к печати 19.11.2020. Дата выхода в свет 30.11.2020.
Формат 60×84 ¹/₁₆. Усл.-печ.л.10,69
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 300 экз. Заказ 341.
Цена свободная.

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