

ISSN 2307-2547

Министерство науки и высшего образования РФ
Алтайский государственный университет
Научно-исследовательская лаборатория
Института гуманитарных наук
«Изобразительное искусство и архитектура Сибири»

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

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ

№ 1 (45) 2025

Я честь России берегу... (А.С. Пушкин)



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2025

ЖУРНАЛ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ»

№ 1 (45) 2025

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный университет»

Состав редакционного совета журнала

Главный редактор, председатель совета:

Л. И. Нехвядович, доктор искусствоведения, директор института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

Члены совета:

Е. И. Балакина, ответственный секретарь, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

О. Ю. Астахов, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (Кемерово, РФ).

С. М. Будкеев, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусств, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

Е. В. Килимник, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры художественного проектирования и теории творчества, Уральский государственный горный университет (Екатеринбург, РФ).

Ю. А. Крейдун, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

В. Г. Ланкин, доктор философских наук, профессор кафедры философии, Томский государственный архитектурно-строительный университет (Томск, РФ).

Ю. А. Лысенко, доктор исторических наук, доцент, заведующая кафедрой востоковедения, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

М. В. Москалюк, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Сибирь-

ский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск, РФ).

Л. М. Мосолова, действительный член Национальной Академии художеств Кыргызской Республики имени Т. Садыкова, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, РФ).

Р. М. Муксинов, доктор архитектуры, профессор, декан факультета архитектуры, дизайна и строительства, Кыргызско-Российский Славянский университет им. Б. Н. Ельцина (Бишкек, Кыргызстан).

В. И. Наумова, доктор искусствоведения, профессор, доцент школы архитектуры, строительства и дизайна, Восточно-Казахстанский государственный технический университет им. Д. Серикбаева (Усть-Каменогорск, Казахстан).

И. В. Октябрьская, доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук СО РАН (Новосибирск, РФ).

С. Б. Поморов, доктор архитектуры, профессор, директор института архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова (Барнаул, РФ).

Е. А. Попов, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры социологии и конфликтологии, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

Н. Л. Прокопова, доктор культурологии, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (Кемерово, РФ).

С. А. Прохоров, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой изобразительного искусства, Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова (Барнаул, РФ).

В. А. Скубневский, доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

О. Н. Труевцева, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой историко-культурного наследия и туризма, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул, РФ).

Ш. С. Турганбаева, доктор искусствоведения, доцент, ассоциированный профессор факультета «Дизайн», Казахская государственная архитектурно-строительная академия (Алматы, Казахстан).

А. Л. Усанова, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (Барнаул, РФ).

**Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)**

Регистрационный номер ПИ № ФС77-65178 от 28.03.2016

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

Издатель:

Алтайский государственный университет
656049, Алтайский край, г. Барнаул, пр. Ленина, 61

Редакция:

Редактор Л.И. Базина
Подготовка оригинал-макета Д.А. Басманова

Адрес редакции журнала:

656049, Алтайский край, г. Барнаул, пр. Ленина, 61
Тел.: +7 (3852) 29-66-32
E-mail: cultjournal@asu.ru

*При перепечатке ссылка на Журнал «Культурное наследие Сибири»
обязательна. 16+*

© Оформление.

Издательство Алтайского государственного университета, 2025

JOURNAL «CULTURAL HERITAGE OF SIBERIA»

№ 1 (45) 2025

Founder:

Federal State Budgetary Educational Institution “Altai State University”

Composition of the Editorial Board of the journal

Chief Editor, Chairman of the Board:

L. I. Nekhyadovich, Doctor of Art History, Director of the Institute of Humanities, Altai state University (Barnaul, Russia).

Council members:

E. I. Balakina, Executive Secretary, candidate of Culturology, associate Professor of the Department of cultural studies and design, Altai state University (Barnaul, Russia).

O. Yu. Astakhov, Doctor of Culturology, Professor, head of the Department of Culturology, philosophy and art history, Kemerovo state University of culture and arts (Kemerovo, Russia).

S. M. Budkeev, Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russia).

E. V. Kilimnik, Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of art design and theories of creativity, Ural state mining University (Ekaterinburg, Russia).

Yu. A. Kreydun, Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of cultural studies and design, Altai state University (Barnaul, Russia).

V. G. Lankin, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of philosophy, Tomsk state architectural and construction University (Tomsk, Russia).

Y. A. Lysenko, Doctor of historical Sciences, Professor, head of Department of Oriental Studie, Altai state University (Barnaul, Russia).

M. V. Moskaliuk, Doctor of Art History, Professor, rector of the Siberian state Institute of arts named after Dmitri Hvorostovsky (Krasnoyarsk, Russia)

L. M. Mosolova, Doctor of Art History, Professor of the Department of theory and history of culture, full member of the National Academy of arts

of the Kyrgyz Republic named after T. Sadykova, A.I. Herzen Russian state pedagogical University (Saint Petersburg, Russia).

R.M. Muksinov, Doctor of Architecture, Professor, Dean of the Faculty of Architecture, Design and Construction, B.N. Yeltsin Kyrgyz-Russian Slavic University (Bishkek, Kyrgyzstan)

V. I. Naumova, Doctor of Art History, Professor, Associate Professor of the School of Architecture, Construction and Design, D. Serikbayev East Kazakhstan State Technical University (Ust-Kamenogorsk, Kazakhstan).

I. V. Oktyabrskaya, Doctor of Historical Sciences, Professor, Leading Researcher at the Institute of Archaeology and Ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences SB RAS (Novosibirsk, Russia).

S. B. Pomorov, Doctor of Architecture, Professor, Director of the Institute of Architecture and Design, Altai State Technical University named after I.I. Polzunov (Barnaul, Russia).

E. A. Popov, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Sociology and Conflictology, Altai State University (Barnaul, Russia).

N. L. Prokopova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Dean of the Faculty of Directing and Acting, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russia).

S. A. Prokhorov, Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Fine Arts, Altai State Technical University named after I. I. Polzunov (Barnaul, Russia).

V. A. Skubnevsky, Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of National History, Altai State University (Barnaul, Russia).

O. N. Truevtseva, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia).

Sh. S. Turganbayeva, Doctor of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Faculty of Design, Kazakh State Academy of Architecture and Construction (Almaty, Kazakhstan).

A. L. Usanova, Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russia).

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

The state registration number PI № FS77-65178 from 28.03.2016

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

Publisher:

Altai State University
656049, Altai Krai, Barnaul, Prospect Lenina, 61

Revision:

Editor L.I. Bazina
Preparation of the original layout by D.A. Basmanova

Address of the editorial office:

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

*At a reprint the reference to journal "Cultural heritage of Siberia"
is required. 16+*

© Registration.

Publishing house of the Altai state University, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

В.А. Корнева

ОСОБЕННОСТИ НАТЮРМОРТА В ЖИВОПИСНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ И.И. ФИЛИЧЁВА 11

В.И. Крылова

АЛТАЙСКАЯ ГРАФИКА 1950–1980-Х ГОДОВ В МУЗЕЙНЫХ
КОЛЛЕКЦИЯХ АЛТАЙСКОГО КРАЯ 19

Н.И. Сезёва

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТЮМЕНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ: ХРОНИКА СОБЫТИЙ
И ФАКТОВ. 1944–1946 ГОДЫ 25

О. Б. Шестакова

ЭСТЕТИКА И СИМВОЛИКА БУРЯТСКОГО ЭПОСА
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНЫХ КУКЛАХ ПРОЕКТА
ДАШИ НАМДАКОВА «УЛЬГЕР: СКАЗКИ И ГРЁЗЫ»
В ЭКСПОЗИЦИИ АЛТАЙСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ .. 30

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

К.В. Валькова, Е.С. Саблина

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА
СИБИРИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕКАБРИСТОВ) 39

А.Д. Егошин

АРХИТЕКТУРНЫЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ
ИДЕНТИЧНОСТИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА
(НА ПРИМЕРЕ КЕМЕРОВА) 51

Л.И. Нехвядович, А.Г. Козерлыга ТАМАРА МИХАЙЛОВНА СТЕПАНСКАЯ: СЛОВО ОБ УЧЁНОМ, НАСТАВНИКЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЕ	58
---	----

Т. В. Пойдина, К.В. Леухина ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСТАВНИЧЕСТВО КАК СОВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ В СФЕРЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	66
---	----

М. В. Сербина, С.М. Будкеев ИНТЕГРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННУЮ АРХИТЕКТУРУ ЧЕРЕЗ СИНТЕЗ ИСКУССТВ	74
---	----

Д.А. Сычёв, Т. В. Пойдина ОЦЕНИВАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СУБЪЕКТНОЙ АКТИВНОСТИ	89
--	----

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

Н.Л. Гидулян АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ СЕМИПАЛАТИНСКА XIX ВЕКА.....	98
--	----

Ш. Личжуан ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В СКУЛЬПТУРЕ ЦЗЭН ЧЭНГАНА: ОТ УЧЕБНОГО ОПЫТА К МОДЕРНИЗМУ И ИННОВАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ.....	103
---	-----

Д.Р. Мукатова, А.Г. Мукатов, С.А. Темирбекова СПЕЦИФИКА СИМФОНИЧЕСКОГО ЖАНРА В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ	119
--	-----

Т.И. Тимофеева ПРИНЦИПЫ СЦЕНОГРАФИИ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	126
---	-----

РАЗДЕЛ IV. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ

С. М. М Аль-Тамими

АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННЫХ МЕЧЕТЕЙ:
НОВЫЕ ФУНКЦИИ И СТИЛИ 141

В.С. Горшкова, Е.А. Попов

ЦЕННОСТНЫЕ СТРУКТУРЫ ЭТНОРЕГИОНАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ АЛТАЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ДИНАСТИИ ЩЕТИНИНЫХ 153

Т.А. Панчук, Е.Ю. Шульгина

ФОРМИРОВАНИЕ У ШКОЛЬНИКОВ ГОТОВНОСТИ
К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ
РЕШЕНИЙ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 158

РАЗДЕЛ I

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

УДК 75.043

*В.А. Корнева,
студентка кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры
(Кемерово, Россия)*

*Научный руководитель — Н.С. Попова, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры
(Кемерово, Россия)*

ОСОБЕННОСТИ НАТЮРМОРТА В ЖИВОПИСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.И. ФИЛИЧЁВА

Статья посвящена исследованию творческого метода кузбасского колориста И.И. Филичёва. Автор акцентирует внимание на особенностях трактовки жанра натюрморта в творческом наследии художника. В результате анализа жанра натюрморта в творчестве И.И. Филичёва автор статьи выделяет ориентацию на фигуративность, особые принципы построения линейной перспективы, сочетание элементов реализма и авангарда, богатство цветовой палитры и эстетической выразительности живописных произведений художника. Представлен образно-стилистический анализ знаковых работ живописца.

Ключевые слова: натюрморт, искусство Сибири, экспрессия, живопись Кузбасса.

*V.A. Korneva,
student of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History,
Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russia)*

*Scientific Supervisor — N.S. Popova, PhD in Art History, Associate Professor
of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History,
Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russia)*

FEATURES OF STILL LIFE IN THE PICTORIAL WORK OF I.I. FILICHEV

The article is devoted to the study of the creative method of the Kuzbass colorist I. I. Filichev. The author focuses on the peculiarities of the interpretation of the still life genre in the artist's creative heritage. As a result of the analysis of the still life genre in the works of I. I. Filichev, the author of the article highlights the focus on figurativeness, special principles of constructing a linear perspective, a combination of elements of realism and avant-garde, the richness of the color palette and aesthetic expressiveness of the artist's paintings. A figurative and stylistic analysis of the artist's iconic works is presented.

Keywords: still life, Siberian art, expression, Kuzbass painting.

Натюрморт традиционно считается камерным и консервативным жанром, мало поддающимся фундаментальным изменениям. Например, в позднесоветские годы данный жанр наименее подвергся идеологизации, в отличие от пейзажа и портрета. Несмотря на некоторую статичность, натюрморт способен решать собственные задачи. Так, именно в натюрморте раскрывается истинная суть вещественности, предметности, актуализируется вопрос живописно-пластической культуры, соотношения фона и предмета. Жанр натюрморта имеет свой эмоциональный и эстетический потенциал, способен остро ставить философские вопросы.

Отечественный натюрморт имеет уникальную поэтику и собственное звучание. Именно в натюрморте художник проводит предметно-пространственные поиски, а сам натюрморт становится в некотором роде интимным жанром, обнажающим личностные грани художника-творца. Через изображение бытовых предметов автор обнаруживает самого себя и бытийный статус своей жизни, а «лирическим героем» натюрморта оказывается человек, познающий мир через атрибуты действительности. Художником, для которого натюрморт стал инструментом самопознания, стал тонкий колорист Иван Иванович Филичев.

Целью данной публикации является исследование художественного наследия И.И. Филичёва в жанре натюрморта. Для достижения цели необходимо выявить особенности творческого метода художника, а также проанализировать его работы различных художественных направлений.

Основу источниковой базы исследования стал фундаментальный научный труд Л.В. Мочалова «Три века русского натюрморта» [1]. В исследовании представлены уникальные характеристики натюрморта как жанра визуального искусства, показано его историческое развитие под влиянием различных художественных факторов. В статье Н.С. Поповой «Круг образов и тем в творчестве Ивана Ивановича Филичёва» [2] характеризуются основополагающие направления в творчестве живописца. Творческий метод художника более подробно исследуется в работе Н.С. Поповой «Большой художник Иван Иванович Филичев» [3]. В работе Т.Ю. Сериковой «Жанр натюрморта в искусстве Сибири как отражение клипового (мозаичного) типа мировосприятия современного человека (на примере творчества Г.П. Кичигина)» [4] автор показывает, как в натюрморте отражается бытовой мир самого художника. В коллективной монографии «Дизайн-образование в Кузбассе: направления, тенденции, перспективы» [5] авторы прослеживают развитие художественного образования, затрагивая, в числе прочих проблем, и особенности образовательной системы в Харьковском государственном художественном институте, в котором обучался И.И. Филичёв.

Иван Иванович Филичёв (1937–2021) — кузбасский живописец и колорист, Заслуженный художник России, Почётный работник культуры Кузбасса, окончил Елецкое художественное училище и Харьковский государственный художественный институт. Традиции Харьковского художественного института опирались на опыт авангарда, с акцентом на освоение пространства средствами монументально-декоративного искусства. Художник И.И. Филичёв в своих живописных работах обращается к анализу особенностей формообразования и предметности.

И.И. Филичёв — это «художник больших тем» [2, с. 22]. В своих полотнах он раскрывал тему трудового подвига кузбассцев. Другим сквозным мотивом его творчества стали религиозные поиски. Художественным наставником мастера был известный украинский пейзажист Л.И. Чернов. Впоследствии и сам Иван Иванович Филичёв часто обращался к образам природы. Жанр натюрморта также не был обделён его вниманием. В живописном наследии художника не раз появляются экспрессивные и выразительные работы «тихой жизни».

Одна из зрелых работ художника — «Натюрморт. Самовар, апельсины» (1981 г., х., м., 70х50 см) — изображает столовое убранство. Латунь

ный самовар, две чашки и блюдо с апельсинами расположены на деревянном столе. На заднем фоне — плетёное кресло и балалайка на стене. Скромная сервировка без излишнего лоска: стол без скатерти, сдержанный домашний декор компенсируется яркими локальными цветами и смелыми сочетаниями красок. Несмотря на всю простоту обстановки, художник находит её эстетичной и красивой.

В композиции натюрморта живописец изображает предметы без прикрас. На это указывают и неодинаковые чашки из разных наборов посуды, несколько неуместная тарелка с золотой каймой и даже стоящий на самоваре чайник. В работе композиционно прослеживается явная установка на достоверность изображения.

В данной картине сильна и ориентация на фигуративность. Так, предметы быта изображены почти документально. В колористическом решении художник использовал смелые и яркие контрасты. Для воплощения образа дощатого деревянного стола он использует холодный лимонный оттенок, хвойно-зелёный и болотный цвета. Мастер изобразил каждый деревянный брусок в разном цвете, как бы чередуя их. Яркими лимонными оттенками художник наделил не только стол. Чайник, стоящий на самоваре, также имеет ярко-жёлтый блик, вероятно, от лампы. Задний фон представлен более тёплым тональным окружением: терракотовые, охровые и оранжевые оттенки создают единую хроматическую плоскость.

Художник особым образом строит линейную перспективу. Так, стол, по мере его отдаления, преломляется и искажается таким образом, что становится похожим на бесформенную ткань. Преломлённая перспектива и распад на цветовые пятна действительно формируют искажённое одномерное пространство натюрморта. В целом, колорит картины лишь отчасти пышет яркими красками, в основном её предметы выполнены в достаточно сдержанной цветовой гамме.

В данном натюрморте художник посредством точного реалистичного изображения предметов и общей среды интерьера показывает свою искреннюю привязанность к родному дому. Стараясь запечатлеть каждую деталь, он будто хочет крепко запомнить данный момент, словно сфотографировать его собственным взглядом.

Экспрессивные цветовые сочетания компенсируются в натюрморте более скромным задним фоном. Тёплые оттенки погружают зрителя в уютную и комфортную атмосферу. И.И. Филичёв субъективирует предметы на столе, одухотворяя их. Фигуративность в натюрморте — не элемент случайности, а средство выразительности.

В картине И.И. Филичёва «Рюмка с красным вином. Фрукты» (1989 г., х., м., 49х50 см) живописное пространство становится более плоскост-

ным. Контекстуально становится понятно, что рюмка и блюдо с фруктами расположены на столе. Однако на этот раз отсутствие явной светотени делает изображённые предметы словно парящими в воздухе.

Фактурность стола, в отличие от предыдущей работы, не определяется так ясно. На месте предполагаемой столешницы располагается бурое бесформенное пятно, исполненное в различных оттенках. В основном преобладают холодные приглушённые тона: бордовый, хвойно-зелёный, карминный. Также местами можно заметить лимонные и охровые штрихи. Аморфное пятно наводит на мысль, что, возможно, фрукты стоят вовсе не на столе, а на пледе или шкуре убитого животного. На заднем фоне добавлены яркие контрастные штрихи одного направления: сверху вниз вправо по диагонали. Подобная штриховка некоторым образом раскрывает визуальный контекст картины. Песочные и яркие оттенки зелёного образуют собой береговую линию пляжа. Чуть поодаль можно видеть голубоватые и синие цвета, вероятно, олицетворяющие волны. Так, крупными мазками формируется и всё композиционное пространство натюрморта. Однако важно отметить и некоторые перспективные искажения.

Визуально в картине можно очертить несколько планов, однако все они представлены в контексте одной плоскости. В исполнении более фигуративных элементов, а именно — фруктов, выделяется ярко очерченный контур вокруг яблок, не оставляющий места для рефлекса. В изображении фруктов заметны и реалистические черты: корректная светотеневая моделировка формирует объёмное изображение.

Данный натюрморт выдержан в более контрастных и экспрессивных сочетаниях, чем предыдущая работа. Здесь уже нет тёплого света, создающего атмосферу домашнего уюта. Данная постановка более холодная и отвлечённая. И.И. Филичёв создаёт некое безвременное метафизическое пространство. Отдельные композиционные элементы в нём тяготеют к нефигуративности, заставляя зрителя абстрагироваться от реального мира. Сам натюрморт не содержит характерных национальных элементов, как в случае с самоваром. Бокал с вином и корзина фруктов навевают европейские настроения. Неопределённость времени и пространства добавляет тревожное состояние. Создаётся впечатление, что изображаемые предметы нелепы, они несоразмерны, диспропорциональны, содержат композиционную дисгармонию.

Завершает подборку работ И.И. Филичёва натюрморт позднего творчества художника «Чай с фруктами» (2015 г., х., м., 67х77 см). В данной картине снова фигурируют тот самый самовар и чашки, что и на полотне «Натюрморт. Самовар, апельсины», однако в этот раз композиция приоб-

ретаёт более выразительные черты. Создаётся впечатление, что передний и задний планы слились воедино, создав тем самым единую хроматическую плоскость, которая разбилась на мелкие пёстрые осколки. Композиционное пространство кажется одномерным и раздробленным. Также в данном случае присутствуют орнаментальные мотивы.

Основные фигуративные элементы натюрморта — самовар, три чашки и яблоки — выполнены в соответствии с реалистической традицией. Создаётся впечатление, что изначально предметы были нарисованы достаточно реалистично, но затем дополнены контрастными мозаичными элементами, создав тем самым единую композиционную плоскость. Однако даже в контексте подобного «коврового» эффекта в картине угадывается драпируемая ткань, на которой лежат яблоки, чуть проваливаясь в неё под собственным весом.

Несмотря на специфическое построение картины, все элементы в совокупности выглядят достаточно органично и сбалансировано. Так, правую часть натюрморта занимает самовар с неизменным чайником, стоящим на его конфорке; а также чайная пара: блюдечко и чашка в цвет чайника. В левой половине картины расположены две чашки: синяя и красная в белый горох, а всё оставшееся пространство занимают фрукты.

Творческая манера письма художника в данном случае концептуально отличается от предыдущего натюрморта. Здесь уже нет таких ярких и контрастных контуров, нарочито плоскостного изображения. Напротив, И.И. Филичѐв отдаёт дань реалистической традиции, но внедряет в композицию активный элемент в виде цветной мозаики. Мозаичное пространство представлено во множестве оттенков, но доминирующими цветами выступают зелёный, синий и голубой. На таком фоне красные яблоки и яркая посуда выглядят экспрессивно и выразительно.

В сравнении данной работы с картиной «Натюрморт. Самовар, апельсины» 1981 года можно проследить стилистическую эволюцию художественной манеры автора за более чем 30 лет. На основе одних и тех же композиционных элементов и, вероятно, одной и той же локации, мастер умеет каждый раз совершенно по-новому уникально показать весьма традиционную бытовую постановку. Данная картина кажется особенно тёплой. В уже знакомом зрителю сюжете художник снова выражает свою глубокую духовную связь с домом.

В этот раз мозаичный элемент создаёт эффект детского калейдоскопа. Мастер спустя много лет снова возвращается в прошлое, но в новом качестве. Для него бывшая постановка означает уже не реальность, а мечту, дорогое воспоминание, в которое ему не суждено

вернуться. Яркие экспрессивные сочетания среди мозаичного фона выглядят несколько фантазийно. Пространственная концепция также мало связана с реальностью, живописец создаёт иной, иллюзорный мир, мир ярких и реалистичных сновидений. От данного натюрморта остаётся светлое эмоциональное впечатление, однако зрителя не покидает ощущение, что скоро этот сон рассеется, словно дымка, и всё вернётся на круги своя.

Резюмируя сказанное, важно подчеркнуть, что экспрессивность в живописном наследии И.И. Филичёва имеет глубокие эмоциональные истоки. В зрелом творчестве художник обращается к реалистической традиции для выражения своей привязанности к родному дому. Экспрессивные цветовые сочетания гармонизируются спокойным тёплым окружением. Работая в яркой колористической манере, мастер словно пытался показать зрителю своё видение образов земной реальности. Художник поэтапно исследует пространство, постепенно погружая зрителя в атмосферу картины.

Зрелые работы отличает условная перспектива, которая делает их камерными и аутентичными. Соотношением тёплых и холодных тонов художник склоняет колористическую гамму в ту или иную сторону для создания более яркого эмоционального эффекта. Также в некоторых работах прослеживается тенденция к обобщению заднего фона с целью придания композиционному пространству метафизического свойства.

Художник исследует пространство через выразительную предметность. Композиционные доминанты фигуративны. Не вступая в конфликт с окружением, они реализуют функцию вещественности. Экспрессивность у И.И. Филичёва соседствует с достаточно жёсткой формой. Орнаментальность в поздних работах вызвана ностальгическими чувствами и глубокой эмоциональной связью с прошлым. Создавая эффект «калейдоскопа», художник погружает зрителя в визуальные ассоциации.

В художественном наследии И.И. Филичёва ведущим средством выразительности является уникальная трактовка цветового пятна.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Мочалов Л.В. Три века русского натюрморта. — М. : Белый город. — 512 с.
2. Попова Н.С. Круг образов и тем в творчестве Ивана Ивановича Филичёва // Визуальные искусства в современном художественном

и информационном пространстве. — Кемерово : КемГИК, 2016. — С. 14–22.

3. Попова Н.С. Большой художник Иван Иванович Филичѳв // Шестые искусствоведческие Снитковские чтения: материалы XIV науч.-практ. конф., посвящ. 57-летию Государственного художественного музея Алтайского края / науч. ред. Н.С. Царѳва. — Барнаул : Алтайский дом печати, 2016. — С. 99–104.

4. Серикова Т.Ю. Жанр натюрморта в искусстве Сибири как отражение клипового (мозаичного) типа мировосприятия современного человека (на примере творчества Г. П. Кичигина) // Гуманитарные науки в современном обществе: педагогика, психология и социология: материалы II Региональной научно-практической конференции студентов и молодых ученых. — Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2011. — URL: <https://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/20715> (дата обращения: 23.12.2024).

5. Дизайн-образование в Кузбассе. Направления, тенденции, перспективы: кол. монография / науч. ред. Н.И. Гендина, Г.С. Елисеенков. — Кемерово : КемГИК, 2022. — 242 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Mochalov L.V. Three centuries of Russian still life. — М.: Bely Gorod. — 512 p.

2. Popova N.S. The range of images and themes in the works of Ivan Ivanovich Filichev // Visual arts in the modern artistic and information space. — Kemerovo: KemGIK, 2016. — P. 14–22.

3. Popova N.S. The great artist Ivan Ivanovich Filichev // The Sixth Snitkov Art Criticism Readings. Coll. materials of the XIV scientific and practical conference, dedicated to the 57th anniversary of the State Art Museum of the Altai Territory / Scientific ed. N.S. Tsareva. — Barnaul: Altai House of Printing, 2016. — P. 99–104.

4. Serikova T. Yu. The Still Life Genre in Siberian Art as a Reflection of the Clip (Mosaic) Type of Worldview of Modern Man (Based on the Works of G. P. Kichigin) // II Regional Scientific and Practical Conference of Students and Young Scientists “Humanities in Modern Society: Pedagogy, Psychology and Sociology”: Collection of Materials. — Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 2011. — URL: <https://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/20715> (Accessed: 23.12.2024).

5. Design Education in Kuzbass. Directions, Trends, Prospects: Collected Works / Scientific Ed. N. I. Gendin, G. S. Eliseenkov. — Kemerovo : KemGIK, 2022. — 242 p.

УДК 76.03/09

*В.И. Крылова,
аспирант кафедры искусств, Алтайский государственный
университет (Барнаул, Россия)*

*Научный руководитель — Л.И. Нехвядович, доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии и дизайна, директор института
гуманитарных наук, Алтайский государственный университет
(Барнаул, Россия)*

АЛТАЙСКАЯ ГРАФИКА 1950–1980-Х ГОДОВ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Статья посвящена коллекциям алтайского графического искусства 1950–1980-х годов, хранящимся в музеях Алтайского края (кроме города Барнаула). В статье даётся общий анализ музейных коллекций алтайской графики, а именно: выявлены художники, графическое искусство которых представлено в городских и районных музеях Алтайского края, дана краткая характеристика видового, жанрового и тематического разнообразия музейных фондовых собраний, техник и материалов графики. В статье определяется специфика некоторых графических коллекций, выделяется ряд художественных произведений алтайских графиков, представляющих интерес для искусствоведческой науки.

Ключевые слова: алтайская графика, коллекции, музейный фонд, анализ музейного собрания.

*V.I. Krylova,
graduate student of the Department of Arts, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

*Scientific supervisor — L.I. Nekhvyadovich, Doctor of Art History, Professor
of the Department of Cultural Studies and Design, Director of the Institute
of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russia)*

ALTAI GRAPHICS OF THE 1950-1980S IN MUSEUM COLLECTIONS OF THE ALTAI REGION

The article is devoted to the collections of Altai graphic art of the 1950–1980s stored in the museums of the Altai Territory (except for the city of Bar-

naul). The article provides a general analysis of museum collections of Altai graphics, namely: artists whose graphic art is presented in city and district museums of the Altai Territory are identified, a brief description of the species, genre and thematic diversity of museum collections, techniques and materials of graphics is given. The article determines the specifics of some graphic collections, highlights a number of works of art by Altai graphic artists that are of interest to art history.

Keywords: Altai graphics, collections, museum fund, museum collection analysis.

Для понимания целостной картины истории изобразительного искусства Алтая в 1950–1980-е годы необходимо учитывать не только крупные музейные коллекции города Барнаула, но и собрания других музеев Алтайского края. В некоторых муниципальных музеях городов (Бийск, Рубцовск, Камень-на-Оби, Змеиногорск) и сёл (Павловск, Шипуново, Мамонтово, Алтайское, Михайловское и других) хранятся графические произведения алтайских художников советского периода, нуждающиеся в исследовании, искусствоведческой оценке и интерпретации.

В собрании Бийского краеведческого музея им. В.В. Бианки хранятся пейзажи Ф.А. Филонова 1960–1970-х годов, выполненные в акварели и гуаши, офорты В.П. Туманова и Ю.Б. Кабанова 1980-х, в том числе все листы альбома «На родине Шукшина» (1980). Также в собрании музея находится более 20 графических работ алтайского художника А.Г. Вагина. Большую часть собрания художника (21 работа) представляют его карандашные наброски и рисунки, выполненные во время поездки на целину в 1954 году — в первый год масштабного освоения целинных и залежных земель на Алтае. Эти ранние работы Вагина — ценный не только художественный, но и документальный материал, являющийся, по выражению Т.М. Степанской, «исторической хроникой» своего времени [1, с. 5]. Также в собрании музея есть два графических листа из серии «Так поднималась целина» (1960–1965), выполненные в технике гуаши. В них, по мнению Л.Н. Лихацкой, «документальная точность натуральных зарисовок дала начало концептуальному образу целины» [2, с. 159].

Уникальность графической коллекции Бийского краеведческого музея состоит в том, что в ней широко представлены местные художники-графики: З.М. Ибрагимов, Ю.Е. Бралгин, А.П. Малышев, В.М. Хвостенко, Ю.П. Коробейников, В.А. Егошин. В 1950–1980-е годы в Бийске работали яркие, оригинальные художники-графики, в том числе — за-

являющие о себе в республиканских, межрегиональных выставочных проектах.

Феномен бийских графиков советского времени ещё нуждается в научном осмыслении и анализе. В музее Бийска хранятся работы этих авторов советского времени, среди которых «многоречивые и повествовательные, не лишённые лёгкого юмора и доброго авторского отношения» [3, с. 156] литографии Ю.Е. Бралгина, выполненные в сложной печатной технике меццо-тинто работы З.М. Ибрагимова, насыщенные, почти декоративные пастели и акварели А.П. Малышева, иллюстративные в хорошем смысле работы В.М. Хвостенко, листы В.А. Егошина, в том числе из серии «По Монголии» (1984), созданные во время поездки в составе творческой группы «Алтай — Бага-Нур-Гоби» в 1984 году.

В этой же поездке были созданы работы Л.Н. Пастушковой из серии «По братской Монголии» (1984). В Бийском музее хранятся 10 листов, представляющих собой портреты жителей Монголии (в большей степени женские образы) в традиционных нарядах. Это самое крупное, оттого и ценное, собрание произведений данной серии, без которых анализ серии не представляется возможным. Сдержанные по форме, лаконичные работы, в которых почти отсутствует светотеневая моделировка, включают яркие локальные цветовые пятна, отражающие самобытность народной культуры.

В Краеведческом музее города Рубцовска хранятся акварельные работы Фёдора Андреевича Филонова, живописца и графика Алтая: «Пейзаж. Поле» (1978), «Земля родная. Алтайская степь» (1980). Написанные живо и динамично по сырому листу, образы передают сложные, изменчивые состояния природы. Также в музее хранятся архивные фотографии с открытия картинной галереи города Рубцовска и, одновременно, открытия выставки Ф.А. Филонова.

Значительно более объёмным собранием работ Ф.А. Филонова обладает структурное подразделение Краеведческого музея города Рубцовска — Картинная галерея им. В.В. Тихонова. Там хранятся более 130 произведений автора разных лет, среди которых более 90 — графические. Они раскрывают всю палитру техник и жанров, в которых работал художник в 1950–1980-е годы: сдержанные и лаконичные гуаши 1960-х, «быстрые» акварели 1980-х, написанные с большим вниманием к деталям в технике тушь-перо, а также работы бытового жанра, натюрморты и т.д. Собрание работ Филонова в музее можно назвать полноценным.

В картинной галерее также хранятся работы других алтайских художников-графиков 1950–1980-х годов: линогравюры А.Г. Вагина

из серии «Тарханы» и «Окрестности Барнаула», офорты В.П. Туманова, офорты В.М. Хвостенко, линогравюра А.Н. Потапова «До третьих петухов» (1989). В галерее собраны большие собрания офортов, рисунков и акварелей З.М. Ибрагимова и графических листов С.А. Боженко, среди которых портреты рабочих и индустриальные пейзажи Алтайского тракторного завода, выполненные в характерной для художника быстрой манере рисунка. Интересен цикл из трёх работ «Проминверсия» (1987), представляющий собой коллажи на индустриальную тему.

В собрании Каменского районного краеведческого музея представлены работы алтайского графика Юрия Борисовича Кабанова, посвящённые истории города Камень-на-Оби. Это пять листов из альбома «Камень — город на Оби», выполненные в технике офорта в 1987 году, на которых изображены значимые для истории города места и люди. В музее полностью собрана серия из восьми листов «Хлеб и звёзды» (1988), посвящённая Ю.В. Кондратьюку и его архитектурному творению — зернохранилищу «Мастодонт».

В Музее истории развития горного производства им. А. Демидова в городе Змеиногорске также собрана крупная графическая коллекция, в которой представлено большинство ключевых имён художников-графиков Алтая. Здесь так же, как в Каменском музее, особое внимание уделено истории места. Колыванский камнерезный завод и портреты его работников, пейзажи Колыванского озера и окрестностей представлены на карандашных рисунках и офортах З.М. Ибрагимова.

В музее хранится крупное собрание печатной графики А.Н. Потапова, значительная часть которых созданы автором в 1970-1980-е годы. Это литографии 1970-х, посвящённые актуальным темам советскихстроек и молодёжных стройотрядов, индустриальному развитию Алтая, монохромные и цветные линогравюры в лубочном стиле 1980-х годов, авторские монотипии. Печатная графика в музее представлена также работами Ю.Б. Кабанова на темы Гражданской войны на Алтае и художественного творчества В.М. Шукшина.

Графические произведения алтайских авторов можно встретить и в музеях алтайских сёл. Среди них выделяется коллекция Павловского историко-художественного музея им. Г.Ф. Борунова, в которой хранится крупное собрание графических произведений С.А. Боженко, А.Г. Вагина, А.К. Дерявского, В.А. Раменского, Ф.А. Филонова, В.М. Хвостенко, Ю.Б. Кабанова, В.П. Туманова, А.В. Курдюмова, А.П. Малышева, Л.Н. Пастушковой, А.Н. Потапова, Т.В. Ашкинази, Г.Ф. Буркова, Г.А. Удаловой, А.А. Югаткина. Коллекция разнообразна жанрово и тематически, в ней также представлена редкая для музейных собраний книжная графика.

В Музейно-выставочном отделе имени Я.Н. Скрипкова Многофункционального культурного центра (МФКЦ) Михайловского района довольно широко представлено разнообразие техник алтайского графического искусства. Среди произведений печатной графики — 18 линогравюр А.Г. Вагина, офорты и литографии В.П. Туманова, офорты Ю.Б. Кабанова, литографии Ю.Е. Бралгина, литографии и лубки в технике линогравюры А.Н. Потапова. Среди произведений, выполненных в уникальной графике, интересны работы акварели и тушь-перо Ф.А. Филонова, карандашный рисунок Т.В. Ашкинази «Портрет инспектора Угро Бородина» (1982), недатированная гуашь А.К. Дерявского «В огне. Карашели», пастели Ю.Б. Кабанова, акварели Ю.П. Коробейникова, работы в смешанной технике А.П. Малышева. В собрании музея, помимо зимнего пейзажа, представлен редкий для художника А.А. Югаткина, «мастера тонкой, филигранной техники акварели» [4, с. 55], портрет В.М. Савчинского.

В большинстве же музейных собраниях сёл нашего края алтайская графика представлена точечно, либо не представлена вовсе. И, тем не менее, некоторые произведения могут быть интересны для исследования. В краеведческом музее Шипуновского района хранится 9 графических работ Ф.А. Филонова, среди которых есть уникальные работы в технике тушь-перо начала 1960-х годов, акварели и гуаши 1980-х годов. Также в собрании музея хранится оригинальная линогравюра А.Г. Вагина «Головной дозор» 1969 года, совместный пастельный пейзаж Г.Ф. Буркова и Г.А. Удаловой 1980 года, офорт В.П. Туманова 1988 года.

Графические пейзажи 1960–1980-х годов Ф.А. Филонова (17 акварельных и два в технике тушь-перо), и пять акварельных пейзажей А.А. Югаткина 1980-х годов хранится в Шелаболихинском районном музее.

Большая коллекция графики Ф.А. Филонова советского периода, 12 листов в туши и акварели хранятся и в Мамонтовском районном краеведческом музее.

Одна работа Г.Ф. Буркова — «Портрет участника ВОВ А.Т. Таранова» (1982) — находится в Троицком районном краеведческом музее.

В собрании Алтайского районного краеведческого музея хранятся цветные литографии А.Н. Потапова 1980-х годов, в том числе его программные работы «До третьих петухов» или «Да не сможет сказать...» (1987) и другие. В Краеведческом музее Бурлинского района хранится три пейзажных монотипии Ю.Н. Панина, созданные в 1972 году.

Графические собрания музеев края за пределами города Барнаула мало изучены. Представленная в музеях Алтайского края коллекция графических работ 1950–1980-х годов — это уникальное свиде-

тельство творческого пути целого поколения алтайских художников. Несмотря на фрагментарность, частую жанровую и тематическую неоднородность коллекций и неполноту представленных в них художников, в музеях края встречаются интересные для искусствоведения образцы алтайской графики, без которых картина развития изобразительного искусства Алтая не является полной.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Степанская Т.М. Очерки истории искусства Алтая. — Барнаул, 2009. — 219 с.
2. Лихацкая Л.Н. Целина как фактор развития художественной культуры Алтая (на примере творчества Андрея Вагина) // Учёные записки Алтайской государственной академии культуры и искусства. — 2018. — №3 (17). — С. 157–160.
3. Лихацкая Л.Н. Тема Горного Алтая в творчестве Алтайского графика и живописца Юрия Егоровича Бралгина // Реклама и межкультурные коммуникации: история и современность : материалы Международной научно-практ. конференции. — Барнаул : Изд. дом «Барнаул», 2010. — С. 155–161.
4. Сидорова О.В. Классики алтайской графики в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (Барнаул, Россия) // Учёные записки Алтайской государственной академии культуры и искусства. — 2021. — №3 (29). — С. 52–59.

BIBLIOGRAPHY

1. Stepanская T.M. Essays on the History of Art in Altai. — Barnaul, 2009. — 219 p.
2. Likhatskaya L.N. Virgin Land as a Factor in the Development of Artistic Culture in Altai (based on the work of Andrei Vagin) // Scientific Notes of the Altai State Academy of Culture and Art. — 2018. — No. 3 (17). — P. 157–160.
3. Likhatskaya L.N. The Theme of Mountain Altai in the Works of the Altai Graphic Artist and Painter Yuri Yegorovich Bralgin // Advertising and Intercultural Communications: History and Modernity: Coll. Proc. Int. Scientific and Practical Conf., Barnaul. — Barnaul: Publishing House «Barnaul», 2010. — P. 155–161.
4. Sidorova O.V. Classics of Altai graphics in the collection of the State Art Museum of the Altai Territory (Barnaul, Russia) // Scientific notes of the Altai State Academy of Culture and Art. — 2021. — No. 3 (29). — P. 52–59.

УДК 7.071.1

*Н.И. Сезёва,**доктор искусствоведения, профессор кафедры истории, искусствоведения и музейного дела, Тюменский государственный институт культуры (Тюмень, Россия)*

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТЮМЕНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ: ХРОНИКА СОБЫТИЙ И ФАКТОВ. 1944–1946 ГОДЫ

В статье, основанной на новых архивных материалах, реконструируются некоторые хронологические события в истории создания Тюменского отделения Союза советских художников и его роль в становлении и развитии профессионального искусства в Тюмени и Тюменской области. Показана деятельность и состав участников оргкомитета Союза в создании студий, планировании и проведении первой региональной художественной выставки в Тюмени. Освещаются события раннего периода деятельности Союза художников Тюменской области, дополняющие общую картину развития художественных организаций в советской Сибири.

Ключевые слова: выставка, студия изобразительного искусства, творчество, Тюменское отделение Союза советских художников, Тюмень, Тюменская область, художники.

*N.I. Sezeva,**doctor of Art History, Professor of the Department of History, Art History and Museum Studies, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russia)*

FROM THE HISTORY OF THE TYUMEN BRANCH OF THE UNION OF SOVIET ARTISTS. CHRONICLE OF EVENTS AND FACTS. 1944–1946

The article, based on new archival materials, reconstructs some chronological events in the history of the creation of the Tyumen branch of the Union of Soviet Artists and its role in the formation and development of professional art in Tyumen and the Tyumen region. The activities and composition of the participants of the organizing committee of the Union in the creation of studios, planning and holding the first re-

gional art exhibition in Tyumen are shown. Events of the early period of the Union of Artists of the Tyumen Region are covered, complementing the overall picture of the development of art organizations in Soviet Siberia.

Keywords: exhibition, studio of fine art, creativity, Tyumen branch of the Union of Soviet Artists, Tyumen, Tyumen region, artists.

Решение об организации Тюменского отделения Союза художников СССР было принято 22 сентября 1944 года, вскоре после образования Тюменской области, на заседании исполнительного комитета областного Совета депутатов трудящихся [1].

15 ноября на общем собрании тюменских художников было выбрано правление нового творческого объединения в составе И.И. Кротова, А. Окушко, А.Т. Дымова. Адольф Степанович Окушко — профессиональный художник, выпускник Омского художественно-промышленного училища им. М.А. Врубеля. В 1941–1944 годах — директор Омского областного музея изобразительного искусства. Работал заместителем директора Дома народного творчества, инспектором в отделе по делам искусств, руководил изостудией музея. В октябре 1944 года переехал в Тюмень. Назначен на должность инспектора отдела искусств облисполкома. Председателем областного правления был избран Александр Павлович Митинский [2]. Это решение было позднее утверждено оргкомитетом Союза художников СССР. На первом этапе в Тюменское отделение Союза художников вошли шесть членов и два кандидата.

С момента образования областного Союза художников в развитии изобразительного искусства Тюмени отмечаются качественно новые признаки. Выставочная и просветительская деятельность в целом стали носить системный, организованный характер. Почти сразу же началась подготовка к XIII отчётной выставке, посвящённой 27-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Выставка открылась 2 ноября 1944 года в помещении областного краеведческого музея [3]. В ней приняли участие И.И. Кротов, А.П. Митинский, А.А. Вагнер, А.Т. Дымов, А.С. Окушко, Е.Н. Пастухова. Ввиду того, что выставка была организована в очень короткий срок, художники не смогли представить для неё законченные тематические произведения. Основу экспозиции составили зарисовки, этюды, рисунки, эскизы, которые являлись подготовительным материалом к будущим картинам. Тематика работ свидетельствовала о связи художников с жизнью («Ремонт паровозов» А.П. Митинского, «Партизаны уходят в лес» И.И. Кротова, эскизы декораций главного художника областного театра А.Г. Дымова к спектаклю К. Симонова «Парень из нашего города») [3].

М.С. Бударин, автор обзорной статьи «Искусство новой области», опубликованной в газете «Тюменская правда», писал: «Выставка художников Тюмени — отрадное событие в культурной жизни области. Похвально и то, что эти работы, в основном, посвящены местной тематике. Иные склонны утверждать, что есть такой изъян в этой выставке: события войны почти не отражены в сюжетах картин. Это обвинение звучит наивно: нельзя заставить живописца, отделённого от фронта тысячами километров, непременно давать батальные произведения, с битвами, руинами городов... Не в этом главный недостаток выставки. Художник волен в выборе тем и творческих средств. Но одно мы вправе требовать от него — высокую идейность, целеустремлённость. Ведь даже пейзаж, — если он сделан задумчиво, — будит в зрителе прекрасные чувства любви к своей Родине, к изумительной красоте её бесконечных просторов. Разве не останавливался каждый из нас перед талантливым произведением живописи, зачарованный перламутровым, переливчатым куполом неба, лазоревыми далями и тенистыми рощами нашей необъятной страны. Вот это чувство Родины, патриотизма и должно проходить лейтмотивом во всех произведениях тюменских художников... Пусть в преддверии близкой Победы успешно развивается искусство нашего края, колоритное и самобытное, как сама Сибирь» [4].

15 октября 1944 года по решению облисполкома в Тюмени открылась художественная студия при областном Доме народного творчества [1] под руководством А.П. Митинского и его активных помощников, членов Союза художников И.И. Кротова, В.Ф. Дубицкого, В.П. Барашева. Она привлекла много молодёжи, интересующейся изобразительным искусством, повлияла на подготовку новых кадров художников.

Ровно через год, 15 октября 1945 года, в Тюмени было организовано кооперативное товарищество «Художник». В 1953 году товарищество «Художник» переименовано в Тюменское отделение Художественного фонда СССР. В 1958 году Тюменское отделение передано Художественному фонду РСФСР. Позднее при нём были созданы художественный салон и студия повышения профессионального мастерства. В целом она играла роль связующего звена между художниками, давала им возможность постоянно совершенствоваться, учиться. Активная деятельность членов товарищества под председательством А.П. Митинского в этот период сыграла большую роль в организации художественных выставок и создании материальной базы Союза художников [5].

В 1945 году областной отдел по делам искусств совместно с правлением Союза художников организовал проведение двух персональных

выставок: посмертной выставки И.И. Кротова (умер 23 июня 1945 года) [6] и юбилейной выставки А.П. Митинского в связи с 20-летием его творческой и общественной деятельности [2].

В течение всего 1945 года велась активная подготовка к участию в Первой областной художественной выставке в Тюмени и Всероссийскому смотру в Москве. Перед художниками была поставлена задача «производить зарисовки, писать этюды на предприятиях и учреждениях области» [7].

1 мая 1946 года в помещении салона товарищества «Художник» состоялось открытие первой областной выставки. В ней приняли участие 16 авторов. В предисловии к каталогу автор статьи, начальник областного отдела по делам искусств А.С. Окушко писал: «Каждый из художников представляет из себя своеобразную творческую индивидуальность» [7, с. 3]. Назовём лишь некоторые имена — А.П. Митинский, В.П. Барашев, В.Ф. Дубицкий, Е.А. и А.А. Вагнеры, Н.А. Высоцкий, А.Г. Дымов.

Наряду с художниками старшего поколения в выставке впервые приняли участие выпускники художественной студии при областном Доме народного творчества — А. Мурычев, М. Рогожнев, Е. Пудовников.

В течение месяца выставку посетило более трех тысяч человек. По итогам её работы решением Управления по делам искусств при Тюменском облисполкоме «художники А. Дымов, В. Барашев и Е. Пудовников командированы по населённым пунктам области для творческой работы, а художник музея А.И. Мурычев послан в Москву для повышения своей квалификации» [8].

Прослеживая процесс развития творческого коллектива, надо отметить, что к концу 1940-х годов в его становлении активное участие приняли вернувшиеся с фронта художники П.А. Россомахин, В.П. Барашев, И.П. Котовщиков. Численность тюменского объединения достигла большой для областного города цифры — 20 человек. До организации картинной галереи в 1956 году (открытие в Тюмени областного художественного музея планировалось ещё в 1946 году!) областные и городские художественные выставки экспонировались в краеведческом музее и Доме офицеров.

Стоявшим у истоков создания Тюменского областного отделения Союза художников известным мастерам А.П. Митинскому, И.И. Кротову, А.Г. Дымову, В.П. Барашеву, П.А. Россомахину, И.П. Котовщикову в тяжёлые военные и послевоенные годы удалось объединить художников области в единый творческий коллектив. Именно благодаря их усилиям в Тюмени в течение нескольких лет работала студия изобразительных искусств, организовывались выставки, шёл процесс консолидации всех

творческих сил города. Яркость, самобытность их дарования сочетались с разносторонностью их деятельности, разнообразием интересов.

Каждый из них принадлежал к тому типу художников, которых принято называть подвижниками в искусстве. Идею бескорыстного служения искусству они унаследовали от своих студийных учителей: М.И. Авилова, И.И. Овешкова, К.П. Трофимова. Творческая, общественная и педагогическая деятельность этих художников нашла естественное продолжение в творчестве их учеников, мастеров нового поколения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. ГАТО. Ф. 814. Оп. 1. Д. 225. Л. 7 об.
2. Митинский А.П. 20 лет творчества. Каталог. — Тюмень : Тюменская правда, 1945. — 10 с.
3. Каталог XIII городской художественной выставки картин, этюдов, эскизов, рисунков = XIII отчётная выставка работ художников города Тюмени: [выставка в Музее с 7/XI по 10/XII 1944 г.]. — Тюмень : Тюменская правда, 1944. — 12 с.
4. Бударин М.С. Искусство новой области // Тюменская правда. — 1944. — №61. — 27 декабря. — С. 2.
5. ГАТО. Ф. 814. Оп. 1. Д. 309. Л. 12.
6. Кротов И.И. Выставка произведений (1945; Тюмень). Посмертная персональная выставка члена Союза советских художников Кротова Ивана Ивановича: Художник-живописец. — Тюмень : Тюменская правда, 1945. — 9 с.
7. Первая областная выставка живописи и графики : каталог / Тюменское товарищество «Художник». — Тюмень : Тюменская правда, 1946. — 10 с.
8. ГАТО. Ф. 912. Оп. 1. Д. 9. Л. 32.

BIBLIOGRAPHY

1. GATO. F. 814. Op. 1. D. 225. L. 7 rev.
2. Mitinsky A.P. 20 years of creativity. Catalogue. — Tyumen: Tyumenskaya Pravda, 1945. — 10 p.
3. Catalogue of the XIII city art exhibition of paintings, sketches, drafts, drawings = XIII reporting exhibition of works by artists of the city of Tyumen: [exhibition in the Museum from 7/XI to 10/XII 1944]. — Tyumen: Tyumenskaya Pravda, 1944. — 12 p.
4. Budarin M.S. Art of the new region // Tyumenskaya Pravda. — 1944. — No. 61. — December 27. — P. 2.
5. GATO. F. 814. Op. 1. D. 309. L. 12.

6. Krotov I. I. Exhibition of works (1945; Tyumen). Posthumous personal exhibition of member of the Union of Soviet Artists Krotov Ivan Ivanovich: Artist — painter. — Tyumen: Tyumenskaya Pravda, 1945. — 9 p.

7. The first regional exhibition of painting and graphics. Catalogue / Tyumen association «Artist». — Tyumen, Tyumenskaya Pravda, 1946. — 10 p.

8. GATO. F. 912. Op. 1. D. 9. L. 32.

УДК 745/749

*О. Б. Шестакова,
магистрант кафедры искусств, Алтайский государственный
университет (Барнаул, Россия)*

*Научный руководитель — И. В. Черняева, кандидат
искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусств,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ЭСТЕТИКА И СИМВОЛИКА БУРЯТСКОГО ЭПОСА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНЫХ КУКЛАХ ПРОЕКТА ДАШИ НАМДАКОВА «УЛЬГЕР: СКАЗКИ И ГРЁЗЫ» В ЭКСПОЗИЦИИ АЛТАЙСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В статье исследуется выставочный проект авторских кукол «Ульгер: Сказки и грёзы» бурятского художника Даши Намдакова, представленный в Алтайском государственном краеведческом музее. Проект иллюстрирует синтез традиционного бурятского эпоса и современного декоративного искусства, раскрывая этнические образы через художественно-декоративные куклы. Исследование акцентирует внимание на эстетике и символике бурятских мифов и легенд, воплощённых в образах женщин, воинов, кочевников и фантастических существ. В статье анализируется процесс создания кукол, роль семьи Намдаковых в сохранении культурного наследия, а также значение проекта для развития современного этнического искусства.

Ключевые слова: Даши Намдаков, искусство Бурятии, образ, народные традиции, авторские куклы, сказки, эпос, декоративно-прикладное искусство, креативные индустрии.

O. B. Shestakova,

*Master's student, Department of Arts, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

*Scientific Supervisor — I. V. Chernyaeva, PhD in Art History, Associate
Professor, Head of the Department of Arts, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

AESTHETICS AND SYMBOLISM OF THE BURYAT EPIC IN ARTISTIC AND DECORATIVE DOLLS OF DASHA NAMDAKOV'S PROJECT «ULGER: FAIRY TALES AND DREAMS» AT THE EXPOSITION OF THE ALTAI MUSEUM OF LOCAL LORE

The article discusses the exhibition project of the author's dolls «Ulger: Fairy Tales and Dreams» by the Buryat artist Dasha Namdakov, presented at the Altai State Museum of Local Lore. The project illustrates the synthesis of the traditional Buryat epic and modern decorative art, revealing ethnic images through artistic and decorative dolls. The research focuses on the aesthetics and symbolism of Buryat myths and legends embodied in the images of women, warriors, nomads and fantastic creatures. The article analyzes the process of creating dolls, the role of the Namdakov family in preserving cultural heritage, as well as the importance of the project for the development of modern ethnic art.

Keywords: Dashi Namdakov, art of Buryatia, image, folk traditions, author's dolls, tales, epic, decorative and applied art, creative industries.

Повышенный интерес к синтезу современного и традиционного искусства происходит сегодня на этапе развития мировой арт-индустрии. Всё больше современных художников находят ответы на главные жизненные вопросы в древнейших традициях своего народа. Немногим удаётся найти гармоничный способ художественной интеграции духовных традиций национальной культуры в современные художественные образы, трансформировать региональные этнические мотивы и традиции в ведущие тенденции современного искусства.

Состояние современного этапа развития арт-индустрий и повышенный интерес к синтезу этнических и современных форм в искусстве получило название «этнического парадокса современности», стало предметом изучения в трудах культурологов, искусствоведов и других учёных.

В статье И.А. Аполлонова, И.Д. Тарба «Проблема этнокультурных оснований исторического сознания в эпоху глобализации» рассматриваются особенности трансформации элементов исторического сознания в контексте современных этносов. Этническая идентичность современного человека неразрывно связана с его историческим сознанием. «При этом формирование исторического сознания не сводится лишь к заучиванию набора важных дат или же знанию хронологического сцепления событий прошлого. Такая историчность представляет собой, прежде всего, экзистенциальное содержание, связанное с переживанием своей сопричастности с традицией коллективного “Мы” которое определяет самую сердцевину социального “Я” человека» [1, с. 56]. Прошлое при этом обладает особым бытийным статусом в сознании человека: это то, что было и что влияет на настоящее и будущее.

Авторы подчёркивают, что процессы глобализации и связанная с ними культура массового потребления трансформируют историческое сознание современного человека, в котором распадается экзистенциальная «связь времён». События прошлого теряют бытийный статус, превращаются в набор информационных единиц, в материал для интерпретационного конструирования истории, а глобализация ведёт к формированию общества, в котором прошлое используется в качестве символического ресурса групповой консолидации: «На фоне глобализации, связанной с формированием и распространением массовой культуры, стирающей национальные границы, этническая идентичность человека, напротив, усиливается» [1, с. 56].

Успешность и творческая оригинальность художников чаще всего определяется социокультурными и институциональными факторами, такими как происхождение, этничность, сфера деятельности семьи, образование. Ярким примером этнокультурной преемственности является уникальный проект «Ульгер: Сказки и грёзы» народного художника Республики Бурятия Даши Намдакова и его семейной мастерской. «В переводе с бурятского языка “ульгер” означает “сказание”. Это жанр народного творчества и основа музыкально поэтического фольклора бурят. “Ульгер” рассказывают о героях бурятских народных сказок, мифов и легенд, чьи образы нашли отражение в куклах семьи Намдаковых» [2].

В исследованиях Г. Никитиной «Синтез традиций и новаторства в сибирском концептуальном искусстве: творчество Даши Намдакова» были сделаны следующие выводы: творческие способности Д. Б. Намдакова — это наследие предков его рода; для искусства бурятского мастера важна связь с древней культурой; основными особен-

ностями его искусства являются тема природы, соединение полярных образов (женский образ и воин, животное и человеческое начала), воплощение традиций в новых формах, символах сибирской культуры. Большую часть творчества Д. Б. Намдакова занимает тема Сибири, которая приобретает современное звучание [3].

В статье М.Л. Ткачёвой «Творчество Даши Намдакова в контексте современной культуры» исследуются особенности деятельности художника, своеобразие его жизненной позиции и творческих установок в связи со спецификой функционирования современной художественной культуры. Автор даёт культурологическую оценку современной ситуации в искусстве, отмечая творческий характер художественного восприятия; репрезентативный тип личности художника; зависимость развития искусства от экономических процессов. Она указывает на внутреннюю противоречивость и формообразующий характер мифологического сознания для процесса творчества, подчёркивает роль художника в восстановлении целостности мировосприятия современного человека: «Художник “сшивает” своим дарованием противоречивость бытия современного искусства, впитывающего токи расколотого мира, по-своему восстанавливает утраченную этим миром гармонию, удерживая и не теряя его сложности и конфликтности» [4, с. 157].

Работы бурятского мастера Даши Намдакова экспонируются в самых известных музеях мира. Выставочный проект авторских кукол семьи Намдаковых «Ульгер: Сказки и грёзы» начал экспонирование с 2016 года и охватил обширную географию стран и площадок крупнейших музеев мира: Галереи современного искусства (Иркутск), Арт-музея «Миллениум» (Пекин), Российского этнографического музея (Санкт-Петербург) [5–7] и других музеев. В декабре 2023 года, в рамках празднования 200-летия Алтайского краеведческого музея города Барнаула, выставочный проект был представлен в Алтайском крае [8].

В статье к открытию выставки в Краеведческом музее Алтайского края Д. Емельянов и Г. Гаманович создают поэтичный образ творческого процесса, скрытого за итоговыми образами готовой экспозиции: «Стержнем семейного творчества являются идеи и авторский стиль Даши Намдакова (известный художник-график, академик Российской академии художеств, заслуженный художник Российской Федерации). Каждая работа начинается с эскиза, выполняемого художником в форме графического наброска. Выполненные Даши рисунки служат отправной точкой и задают видение каждого образа, являются источником вдохновения. В процессе создания кукол задействованы все члены

его семьи: мама, братья и сёстры. Каждый участник творческой команды выполняет закреплённые за ним задачи» [2].

Выставка широко освещалась в прессе, стала поводом для написания многих обзорных и исследовательских статей. Особый интерес представляют материалы, в которых приоткрывается завеса творческого процесса создания этого художественного чуда: «Кроме самого Даши, художественное образование имеет только одна из его старших сестёр — Доржима. Её вкус и особое видение выделяет сам мастер, называя главной в семейном творческом деле. Отец семейства, Бальжан, имея за плечами опыт в обувном деле, занимался изготовлением обуви для кукол. Мама, Буда-Ханда, несмотря на свой преклонный возраст, занимается кропотливым делом — обработкой тканей и кожи, формированием причёсок, участвует в финальной сборке кукол. Братья изготавливают деревянные каркасы, занимаются литьём и обработкой ювелирных украшений, металлических накладок и производством специальной фурнитуры. Процессом создания одежды, сборки украшений, стилизованных в национальном колорите, управляют сёстры Намдаковы. За каждой из кукол — месяцы работы, ювелирный труд, буря фантазии и бурятского колорита. В каждой слышен шелест травы в степи, ржание коней» [2]. Авторские куклы семьи Намдаковых являются уникальными произведениями, в основу которых положено обращение к национальной культуре и традиционным ремесленным истокам.

В экспозиции Алтайского краеведческого музея было представлено 20 произведений, в которых отражены древние народные предания, сказания, культурные и национальные традиции бурят. Основные темы экспозиции — это женские образы, образы воительниц и воинов, кочевых всадников и всадниц, восседающих на фантастических лошадях и единорогах. Особое внимание в экспозиции привлекает многочисленные варианты женских образов, и это не случайно. В мировоззрении бурят женщина является продолжательницей рода, хранительницей очага, нравственных и духовных ценностей, а идея материнства у бурят объединялась с представлениями о единении людей с природой и тотемистическими культами животных, которые считались прародителями людей. Традиционные представления о мире бурятского народа отражены в экспозиции в таких произведениях, как «Материнство» — образ матери и ребёнка, «Девушка-лебедь» — мифологический сюжет бурят о небесной деве-лебеди, прародительнице.

На эти особенности обратили внимание также и авторы статьи к выставке в музее Барнаула: «Образы “Всадницы” (2019), “Монголки” (2022), “Амазонки” (2023) демонстрируют черты национального бу-

рятского характера — мужество, отвагу и смекалку, свидетельствуют об особенностях национального быта, а именно: о неразрывной связи с природой. Амазонка предстаёт эпической воительницей. Героиня, словно тетива лука, застыла на мгновение, чтобы проводить взглядом только что выпущенную стрелу. В пластике куклы воплощены духовная сила, храбрость, стойкость и вместе с тем красота, грация. Искусствоведы отмечают, что эта работа демонстрирует образ девы-воительницы Алма Мэргэн из бурятского эпоса. Эта амазонка-охотница облачена в доспехи, имеет боевые лук и колчан с волшебными стрелами. Произнося особое заклинание, она могла направлять их полёт» [2].

Темы воительницы и воина, всадника и всадницы раскрыты в таких произведениях, как «Амазонка», «Старый воин». В них прослеживается культура скотоводов-кочевников Центральной Азии, где особое место принадлежит образу коня. Почитание животного явилось следствием его большой роли в жизни скотоводов-кочевников, где конь считался самым дорогим другом. Всадник, скачущий на коне, стал символом кочевой культуры народов Великой степи, а его образ — один из ведущих мотивов героического эпоса.

Эпические повествования о воительницах, защищающих свой род, прослеживаются в образах «Всадница», «Всадница с луком». Куклы одеты в стилизованные бурятские костюмы: тэрлиг — халат, гутулы — традиционная монгольская шапка. Куклы снаряжены луком, копьём, они преодолевают на низкорослых лошадках степи, горы и реки, несмотря на детали воинского облачения, образы кукол романтичны, их движения мягкие и грациозные.

Этот редкий для современного искусства синтез монументального величия традиционного эпоса и хрупкой современной женской грации отмечается многими исследователями и посетителями выставок: «Авторские куклы Намдаковых сочетают декоративную стилизацию и этнографическую достоверность. Костюмы и образы героев сохраняют национальную самобытность, содержат многие этнографически точные детали. Это наглядно выражается в покрое одежды, цветовой гамме, орнаментах и символике. Украшения и аксессуары тонко дополняют образы, подчёркивая их изысканность и индивидуальность» [2].

Фантастические существа — в виде белых коней-единорогов с юными всадницами представлены в работах «Легенда» и «Принцесса». Единороги, обладающие магической, сакральной силой, ассоциируются с небесным конём из монгольской и бурятской мифологии.

Воплощение представлений о единстве и гармонии человека, природы и божественного начала ярко отражено в работе «Арсалан». Мальчик,

сидящий на спине Арсалана (монг. бур. — лев, персонаж в изобразительном искусстве бурят), аналогичен изображениям будд, восседающих на льве, но образ льва значительно отличается от устрашающего традиционного облика защитника и хранителя буддийской веры. Авторы представляют его как верного друга и помощника кочевников-скотоводов. Его образ похож на домашнее животное с лохматыми ушами и хвостом. Образы Арсалана в экспозиции также встречаются в работах «Тождество», «Хабарай Хатан». В работе «Молитва» ярко раскрыта тема буддизма, оказавшего влияние на мировоззрение и формирование религиозных и культурных традиций бурят в женском образе, оберегающем всё живое.

В работах «Скрипачка», «Девушка с моринхуром» отражены мотивы вокально-поэтической и музыкальной культуры бурятского эпоса. Публичное исполнение сказок, песен, героико-эпических улигеров, сопровождалось игрой на национальном двухструнном инструменте моринхуре, который считается символом музыкальной культуры степных кочевников-скотоводов.

Таким образом, основными характерными чертами ремесленного стиля Даши Намдакова и его семьи является ощущение сказочности. Понять и прочувствовать необычные образы кукол возможно в том случае, если знать этнокультурный подтекст. Например, благодаря легенде племени хори-бурят о тотемной прародительнице появилась кукла «Девушка-лебедь».

Экспонирование авторских кукол в Алтайском краеведческом музее дало возможность зрителям воссоздать и раскрыть ремесленную традицию и культуру бурятского народа, увидеть связь произведений и художественных образов с этнографическими памятниками. Однако авторские куклы семьи Намдаковых не укладываются в привычные принципы и формы традиционного творчества. Их талант открывает новые горизонты и перспективы в современном искусстве на основе синтеза традиционных и современных художественных образов.

На эти особенности указывает Л.В. Марц: «В его работах прослеживается многое, но может быть, это результат его самобытного видения мира. Прежде всего, это глубокая память предков, восходящая к народам, кочевавшим по степям Евразии, или особенности искусства стран Дальнего Востока — Бурятии, Монголии, Тибета, Китая. Но здесь нет каноничности или некоторой застывшей традиции, которая отличает большинство характерных работ художников Азии — Бурятии, Монголии, Тибета. Его образы не подчинены канонам, скорее, они являются отходом от них, оказываются неожиданными. Его работы отличаются свободой творчества на современном уровне, являясь авангардными, новаторскими» [9].

В деятельности Даши Намдакова представлены разные виды искусства. Помимо скульптуры, которая занимает главное место в его творчестве, также широко известны графические работы и произведения ювелирного искусства. Особое внимание Даши Намдаков уделяет развитию культуры своей малой родины, а также сохранению народного наследия в области ремёсел и декоративного искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аполлонов И.А., Тарба И.Д. Проблема этнокультурных оснований исторического сознания в эпоху глобализации // Вопросы философии. — 2020 — № 8. — С. 54–63.

2. Емельянов Д., Гаманович Г. Ульгер: сказки и грёзы. — URL: https://журнальныймир.рф/sites/zhurmir/files/pdf/kak-2024-1_24_0.pdf (дата обращения: 23.11.2024).

3. Никитина Г.А. Синтез традиций и новаторства в сибирском концептуальном искусстве: творчество Даши Намдакова // Этнические процессы Арктики, Севера и Сибири. — 2020. — Т. 1, № 1/02. — С. 21–28.

4. Ткачёва М.Л. Творчество Даши Намдакова в контексте современной культуры // Известия Байкальского государственного университета. Т. 28. — 2018. — №1. — С. 150–158.

5. Гомбоева М.И. Феномен творчества семьи Намдаковых // Каталог выставки «Ульгер» в Российском этнографическом музее. — СПб. : Российский этнографический музей, 2018. — С. 14–16.

6. Комарова Н.П. «Ульгер» авторские куклы семьи Намдаковых // Каталог выставки «Ульгер» в Российском этнографическом музее. — СПб. : Российский этнографический музей, 2018. — С. 4–5.

7. Федотова М.В. Авторские куклы семьи Намдаковых // Каталог выставки «Ульгер» в Российском этнографическом музее. — СПб. : Российский этнографический музей, 2018. — С. 12–13.

8. Ульгер: сказки и грёзы. Авторские куклы семьи Намдаковых : каталог выставки. — Барнаул : Алтайский дом печати, 2023. — 18 с.

9. Марц Л. В. Традиция и новаторство в искусстве Даши Намдакова. — URL: http://www.dashi-art.com/docs/publications /ru/Dashi_pub_Martz.pdf (дата обращения: 23.03.2024).

BIBLIOGRAPHY

1. Apollonov I.A., Tarba I.D. The Problem of Ethnocultural Foundations of Historical Consciousness in the Era of Globalization // Questions of Philosophy. — 2020 — No. 8. — P. 54–63.

2 Emelianov D., Gamanovich G. Ulger: Fairy Tales and Dreams. — [Electronic resource]. — URL: https://журнальныймир.рф/sites/zhurmir/files/pdf/kak-2024-1_24_0.pdf (date of access 11.23.2024).

3. Nikitina G.A. Synthesis of Traditions and Innovations in Siberian Conceptual Art: the Works of Dashi Namdakov // Ethnic Processes of the Arctic, North and Siberia. Volume 1. — 2020. — No. 1/ 02. — P. 21-28.

4. Tkacheva M.L. The Works of Dashi Namdakov in the Context of Contemporary Culture // Bulletin of the Baikal State University. Vol. 28. — 2018. — No. 1. — P. 150-158.

5. Gomboeva M.I. The Phenomenon of the Namdakov Family's Creativity // Catalog of the Ulger Exhibition at the Russian Ethnographic Museum. — St. Petersburg, 2018. — P. 14-16.

6. Komarova N.P. "Ulger" Author's Dolls of the Namdakov Family // Catalog of the Exhibition — St. Petersburg: Russian Ethnographic Museum, 2018. — P. 4-5.

7. Fedotova M.V. Author's Dolls of the Namdakov Family // Catalog of the Ulger Exhibition at the Russian Ethnographic Museum. — St. Petersburg, 2018. — P.12-13.

8. Ulger: Tales and Dreams. Author's Dolls of the Namdakov Family // Exhibition Catalogue. — Barnaul: Altai House of Printing, 2023. — 18 p.

9. Martz L. V. Tradition and Innovation in the Art of Dashi Namdakov. — [Electronic Resource]. — URL: http://www.dashi-art.com/docs/publications/ru/Dashi_pub_Martz.pdf (accessed: 03/23/2024). Fedotova M.V. Author's dolls of the Namdakov family // Catalog of the exhibition «Ulger» in the Russian ethnographic Museum. — St. Petersburg, 2018. — P. 12–13.

РАЗДЕЛ II

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ

УДК 94(571.1/.5).06:008

*К.В. Валькова,
кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной
истории, Алтайский государственный университет
(Барнаул, Россия)*

*Е.С. Саблина,
студентка кафедры отечественной истории, Алтайский
государственный университет (Барнаул, Россия)*

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА СИБИРИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕКАБРИСТОВ)

В статье даётся характеристика культурно-просветительской деятельности декабристов в Сибири, включавшей прямое, целенаправленное влияние на детей через обучение, а также стихийное, косвенное — через повседневное общение, организацию праздников и спектаклей. Авторами исследован и систематизирован широкий спектр источников по теме влияния декабристов на развитие образования в Сибири, среди которых особую ценность представляют частные свидетельства участников этого процесса. Делается вывод о решающем значении полезности и возможности практического применения полученных деть-

ми знаний и навыков при определении декабристами культурно-образовательного вектора.

Ключевые слова: декабристы, дети, культурно-образовательный потенциал, просвещение, меценатство, ялutorовские школы, И.Д. Якушкин.

K.V. Valkova,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Russian History, Altai State University (Barnaul, Russia)

E.S. Sablina,

Student of the Department of Russian History, Altai State University (Barnaul, Russia)

DEVELOPMENT OF THE CULTURAL AND EDUCATIONAL POTENTIAL OF SIBERIA IN THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE DECEMBRISTS)

The article provides a description of the cultural and educational activities of the Decembrists in Siberia, which included direct, targeted influence on children through education, as well as spontaneous, indirect influence through everyday communication, organization of holidays and performances. The authors have studied and systematized a wide range of sources on the topic of the influence of the Decembrists on the development of education in Siberia, among which the private testimonies of participants in this process are of particular value. A conclusion is made about the decisive importance of the usefulness and possibility of practical application of the knowledge and skills acquired by children, when determining the Decembrists' cultural and educational vector.

Keywords: Decembrists, children, cultural and educational potential, education, patronage, Yalutorovsk schools, I.D. Yakushkin.

Культурно-просветительская деятельность декабристов в Сибири имела самые разнообразные проявления. Особого внимания заслуживают аспекты, направленные на взаимодействие декабристов с детьми, так как такая деятельность не только способствовала повышению образовательного уровня населения региона, но и появлению поколения сибиряков с новыми ценностями и новым мировоззрением.

Основу историографии составляют общие работы, посвящённые культурно-просветительской деятельности декабристов в Сибири.

В исследованиях дореволюционного периода культурно-просветительская деятельность декабристов не становилась предметом специального изучения, а рассматривалась больше как вспомогательный сюжет [1, 2]. В советский период изучение движения декабристов и сибирского периода их жизни велось активно, что связано с заложенным В.И. Лениным восприятием декабристов как первых в российской истории революционеров [3, 4]. Появляется целый ряд работ, посвящённых просветительской деятельности западносибирских декабристов, выявлены новые формы просветительской деятельности ссыльных декабристов [5–8]. В настоящее время изучение просветительской деятельности декабристов не прекращается. Авторами уделяется особое внимание изучению образа жизни и социокультурного облика декабристов, а также их влияния на местное население [9, 10].

Анализ историографии позволяет нам сделать вывод, что несмотря на неугасающий интерес к декабристам со стороны историков, ряд вопросов до сих пор остаётся недостаточно разработанным. В частности, актуальным является изучение восприятия деятельности декабристов детьми, поскольку позволяет сформировать более полное понимание исторического развития Сибири XIX века. Такой взгляд поможет оценить характер культурно-просветительской деятельности декабристов и её цели на основе собственных оценок тех людей, которые в детском или юношеском возрасте находились под влиянием декабристов. Основу источниковой базы составили опубликованные материалы личного происхождения [11–14].

В начале XIX века в России происходила постепенная радикализация настроений высших слоев общества, связанная с неоднозначной внутренней политикой после Отечественной войны 1812 года. Ответом на открытые дворянские выступления стали массовые ссылки в Сибирь, что, помимо прочего, способствовало значительному повышению образовательного уровня в регионе.

Культурно-просветительская деятельность декабристов принимала различные формы. Фактически её можно разделить на целенаправленную деятельность и косвенное влияние. Целенаправленная образовательная деятельность декабристов выражалась в открытии школ, приёме детей на индивидуальное обучение. Косвенное влияние проявилось в других формах взаимодействия декабристов с детьми: в повседневном общении, приобщении к культуре через чтение, устройство совместных праздников, организацию спектаклей и т.п.

Уже с конца 1820-х годов благодаря декабристам Сибирь становится местом активного развития культурно-просветительской деятельности. В это время при Петровском заводе функционировали так называемые

каторжная академия и казематская школа, где «дети местных жителей, начиная от достаточных чиновников до неимущих ссыльных, получали, соответственно потребностям каждого, приличное образование, начиная от высшего классического до начального и ремесленного» [1, с. 274]. Некоторые из прошедших такое обучение впоследствии продолжали своё образование в высших учебных заведениях Петербурга, другие закладывали основу для ведения достойной жизни в Сибири. К сожалению, большинство из них не оставили письменных упоминаний о декабристах. Это характерно и для более поздних периодов деятельности декабристов в Сибири: изучаемый аспект не обеспечен источниками в большом объёме, поскольку лишь малая часть тех, кто в детстве обучался у декабристов или иным образом подпадал под их влияние, во взрослом возрасте оставили об этом свидетельства.

Более активно образовательная деятельность декабристов развернулась уже в 1840-е годы, когда они покинули каторгу, перейдя на поселение. Вполне объяснима политика правительства, в соответствии с которой декабристам запрещалось обучать детей. Тем не менее, они «выискивали пути обхода подобных запретов и почти все занимались педагогической деятельностью» [8, с. 99]. Невозможно было бы сделать это без активной поддержки местного населения. Например, примечательно содействие протоиерея С.Я. Знаменского открытию школ И.Д. Якушкиным [13, с. 132–133].

Открытие школ стало одним из наиболее ярких проявлений культурно-просветительской деятельности декабристов, самыми известными из которых считаются мужская (1842) и женская (1846) школы И.Д. Якушкина в Ялуторовске [8, с. 104–105]. Через все материалы, созданные учениками И.Д. Якушкина, чётко прослеживается трепетное отношение автора источника к школам. М.С. Знаменский называет ялуторовские школы «любимым детищем» И.Д. Якушкина [12, с. 104], он же описывает, как И.Д. Якушкин старательно пытался получить здание для открытия школы для девочек [12, с. 110].

Примечательно, что «с основанием школ все остальные занятия Ивана Дмитриевича отодвинулись на второй план», и для развития своих учебных заведений он жертвовал «своими деньгами, трудами, здоровьем» [13, с. 133].

Известно, что в декабристских школах использовались написанные ссыльными учебники и созданное ими оборудование. Дети и воспитанники декабристов отмечают, что к своей деятельности И.Д. Якушкин привлекал и других, что характерно для многих видов деятельности декабристов, которые на поселении жили очень сплочённо. Это показано

в описании Знаменским деятельности декабристов по созданию оборудования для школы.

В повести «Исчезнувшие люди» он описывает помощь И.Д. Якушкину со стороны М.И. Муравьева-Апостола, А.В. Ентальцевой и других [15, с. 59]. Жёны ссыльных декабристов в целом также активно участвовали в просветительской деятельности, которую вели их мужья. Например, А.К. Муравьева преподавала в рукодельном классе [14, с. 264], а М.К. Юшневская, хотя и не принимала участия в образовании, «строго заботилась о манерах» детей, попадавших в дом А.П. и М.К. Юшневских на обучение [11, с. 10].

Помимо декабристов, к развитию системы образования привлекалась и местная прогрессивная общественность. Крупнейшим жертвователем на нужды школы стал И.П. Медведев — ялutorовский купец и держатель стекольного завода, а официальными учителями в школе числились церковные деятели: С.Я. Знаменский и Е.Ф. Седачев [13, с. 133]. Получаемые средства расходовались, в том числе, на благоустройство школ. Например, на свои вклады И.Д. Якушкин выстроил новое здание для женской школы [13, с. 142], тогда как первоначально она располагалась в доме, сдаваемом в аренду, который «он поспешил занять» [12, с. 111]. Также можно предположить, что деньги могли идти на закупку части учебных пособий и оборудования, поскольку они не всегда создавались самими декабристами, но и выписывались «из России». О такой практике сообщает О.Н. Балакшина, которая сама училась в школе И.Д. Якушкина, а позднее начала в ней преподавать [14, с. 264].

Подобные факты свидетельствуют об осознании частью сибирского общества необходимости просвещения, без чего замыслы декабристов вряд ли могли бы быть реализованы.

Декабристы ставили перед собой задачу вовлечь в систему образования как можно больше детей. Это способствовало не только большой численности, но и разнородности социального состава учеников ялutorовских школ. Декабристы, по замечанию О.Н. Балакшиной, учили «всех, кого только возможно» [14, с. 264]. М.С. Знаменский показывает, как происходило привлечение И.Д. Якушкиным крестьянских детей. По замечанию автора, Якушкин, «отличаясь способностью сходиться с простым народом <...> действовал на мальчуганов с разных сторон и умел показать грамоту, как двери к интересному практическому знанию» [15, с. 35–36]. Безусловно, одной заинтересованности детей было недостаточно, поскольку решение о поступлении ребёнка на обучение принималось родителями. В этом смысле для успеха просветительского дела решающее значение имело отношение к декабристам общественности.

Часть населения Сибири восхищалась образованностью декабристов. Такие люди желали приобщить своих детей к высокой культуре, носителями которой были декабристы. По оценке Н.А. Белоголового, декабристы «были такими живыми образцами культуры, что естественным образом поднимало значение и достоинство её в глазах всякого, кто с ними приходил в соприкосновение» [11, с. 31]. Это, однако, преувеличение: некоторые сибиряки видели в декабристах колдунов и чернокнижников, расценивали взаимодействие с ними как нечто опасное [12, с. 108–109].

Нельзя провести корреляцию между социальной принадлежностью человека и его отношением к декабристам и их деятельности. В этом смысле показательна история крестьянского сына Анкудинова, который был отдан на обучение к А.П. Юшневскому своим дядей, разбогатевшим крестьянином, который «горячо мечтал сделать из своего племянника и единственного наследника — по возможности образованного человека» [11, с. 8]. Сам мальчик, однако, не проявил интереса к обучению, оставшись, по замечанию Н.А. Белоголового, занимавшегося вместе с ним и встречавшего его по прошествии лет, «заурядным зажиточным мужичком» [11, с. 9].

Осознавая трудность для крестьян отпускать детей на обучение, которое отрывало их от домашней работы, декабристы стремились создать комфортные условия. «Для бедных учеников имелись пимы и полушубки, которые им раздавались с тем условием, чтобы они посещали школу. Довольно много учеников было и из ближайших деревень. За теми, кто жил далеко от школы, посылалась лошадь Балакшина, которая и собирала учеников в школу, а после окончания уроков развозила их» [14, с. 264].

Таким образом, декабристы, привлекая к обучению представителей разных слоёв населения, действительно стремились придать образованию в своих школах и на дому прикладной характер. Это проявлялось, например, в том, что в ялutorовской женской школе важное место занимало обучение рукоделию. Особое внимание уделялось плетению кружев, поскольку И.Д. Якушкин полагал, что продукция такого ремесла может приносить женщинам высокий доход [13, с. 140].

Важно отметить, что декабристы и их сподвижники из числа местных жителей стремились давать образование в соответствии с социальным положением ученика и с целью, ради которой он поступал на обучение. Так, главный помощник И.Д. Якушкина в ялutorовской школе — протоиерей С.Я. Знаменский — занимался «сверх школьной программы начатками языков латинского и греческого с детьми из духовного звания, поступавшими затем в духовные заведения» [13, с. 141]. И.Д. Якушкин «сверх школьной программы преподавал французский язык взрослым дочерям чиновников и купцов» [13, с. 142].

Для крестьянства И.Д. Якушкин высказывал желание преподавать основы их юридического положения [15, с. 60].

Обучение в школах большинства декабристов, в том числе И.Д. Якушкина, велось по ланкастерскому методу. Отмечается, что взаимное обучение было наиболее быстрым и дешёвым [16]. Представляется, что это было также способом сделать обучение доступным для представителей разных социальных групп, с разным начальным уровнем подготовки. К тому же для полуправовых декабристских школ такой метод был дополнительным способом обеспечения безопасности. Сами ученики положительно относились к такой системе. Одним из первых учеников школы И.Д. Якушкина, который в первый учебный день был «поставлен к железному полукругу», стал М.С. Знаменский, вспоминая, что он и другие «первенцы» воспринимали «почёт и уважение прочих мальчуганов <...> как должную дань заслугам» [15, с. 71]. О.Н. Балакшина отмечала живой интерес учеников к обучению, когда соревновательный дух стимулировал усвоение знаний [14, с. 265]. Другой особенностью декабристских школ было отсутствие наказаний. Иногда это могло стать одним из решающих факторов, по которым подросток мог согласиться на обучение [15, с. 35].

Другим фактором, в связи с которым дети тяготели к поступлению на обучение у декабристов, было личное отношение ссыльных к своим воспитанникам и ученикам. И.Д. Якушкин «привлекал детей своим терпением и весёлостью. Он охотно удовлетворял их любознательность, <...> затевал для них на дворе разнообразные игры <...> и сам участвовал в них» [13, с. 142]. Подобные проявления мы встречаем и при характеристике декабристов, живших в Восточной Сибири. Декабрист А.И. Якубович очень любил детей, устраивая для них развлечения и даря подарки, например, в виде рисунков [11, с. 6]. П.И. Борисов стал для воспитанников А.В. Поджио настоящим другом, брал их на прогулки в лес, где увлекал их интересом к природе [11, с. 11]. Таким образом, обучение у декабристов было привлекательным как для самих детей, так и для их родителей, однако по разным причинам.

Важно отметить, что декабристы были специалистами не только в науках, но и в искусствах. Например, П.Н. Свистунов, А.П. Юшневский были музыкантами, Н.А. Бестужев и некоторые другие — художниками. При этом они не стремились сделать художественное образование основным видом своей деятельности. А.П. Юшневский давал уроки музыки несколько раз в неделю, однако, по замечанию его воспитанника Н.А. Белоголового, «искусство это в <...> глухой провинции в те времена не пользовалось большим распространением и не могло прокор-

мить учителя» [11, с. 11]. Представляется, что дело не только в этом — декабристы в целом не получали высокой платы за свою деятельность. Те из них, кому родственники не посылали денег, часто едва могли себя прокормить. Важным аспектом является то, что декабристы стремились не наполнять свои «учебные программы» тем, что не было бы полезно ученикам. Для более активного развития художественного образования необходимо было заложить основу в виде системы образования, которая давала бы начальные, прикладные знания, к чему и стремились ссыльные декабристы. Встречались, конечно, и исключения. Например, братья Н.А. и М.А. Бестужевы в Селенгинске организовали целую рисовальную школу, некоторые из обучавшихся в ней стали впоследствии художниками. В качестве примера можно привести ученика Н.А. и М.А. Бестужевых А.М. Лушников, воспоминания которого найти не удалось [17, с. 678]. Также декабристы приобщали к художественному образованию собственных детей, вероятно, в надежде на то, что такие навыки пригодятся им по возвращении «в Россию». Например, П.Н. Свистунов, который «страстно любил музыку и много ею занимался» [18, с. 151], давал уроки дочери ссыльного декабриста И.А. Анненкова в Тобольске.

Являясь разносторонними личностями, декабристы оказывали влияние на своих воспитанников в самых разнообразных сферах. И.Д. Якушкин, например, пытался прививать молодым воспитанницам идеи отказа от тех веяний моды, которые вредят здоровью, в целом отмечал важность физического развития наряду с умственным [13, с. 148]. Декабристы способствовали приобщению своих воспитанников к культуре. «За это же время я пристрастился к чтению, и эта страсть, только возрастающая с годами, доставила мне в жизни самые чистые и высокие наслаждения, а потому я не могу не вспомнить с благодарностью, что этой страстью я в значительной степени был обязан времени, проведённому у А. В. Поджио», — так характеризует Н.А. Белоголовый культурное влияние своего наставника. [11, с. 140].

Любящие детей декабристы стремились не только обучать их чему-то, но и организовывать их досуг. М.Д. Францева отмечала, что в доме Муравьёвых в Иркутске «часто устраивались танцевальные вечера, сначала детские, а после, когда дети уже подросли, то и большие балы и маскарады» [19, с. 299]. Приобщать детей к искусству декабристы могли не только за счёт непосредственного обучения музыке или живописи. Например, Волконские привносили в Сибирь распространенную в России традицию организации домашних театральных представлений с участием детей. В их доме попытки поставить «Недоросля» силами обучавшихся начались практически одновременно с началом деятельности первой драматической труппы в Иркутске [11, с. 28]. Происходило приобщение как к физиче-

скому труду, так и к хозяйственной деятельности. Братья А.В. и О.В. Поджио брали своих воспитанников Белоголовых на охоту и рыбную ловлю, в целом стремились привить детям любовь к природе [11, с. 37–39].

В связи со столь тесным взаимодействием декабристов с детьми актуальность обретал вопрос о влиянии ссыльных на умы своих учеников в идейно-политическом отношении. Как уже отмечалось, власти стремились не допустить обучения декабристами детей именно из этих соображений. Тем не менее, через многие источники проходит идея отсутствия у большинства декабристов попыток настроить детей против существовавшего режима. Хотя декабристы нередко рассказывали детям о тяготах своего положения на каторге и в другие периоды ссылки, они делали это из других соображений.

Дочь Н.М. Муравьёва С.Н. Бибикова отмечала, что её отец никогда не скрывал от неё печальных событий, поскольку был убеждён, что «человек с детства должен привыкать к мысли, что жизнь полна горя и страдания» [20, с. 174] и, вероятно, такой позиции придерживались многие декабристы. Н.А. Белоголовый подчёркивал, что подобные рассказы приводились в соответствие с возрастом слушателей. К тому же декабристы не пытались развить в своих воспитанниках «никаких злых чувств» [11, с. 11]. Безусловно, декабристы несли в Сибирь многие из своих прогрессивных идей, например, негативное отношение к сословной системе, о котором сообщала та же С.Н. Бибикова.

Подводя итоги, можно отметить, что влияние декабристов на культурное развитие Сибири было весьма обширным и разноплановым. Одним из ключевых направлений такого влияния можно считать воздействие декабристов на детей, которых им довелось обучать и воспитывать. Данные задачи решались через организацию декабристами школ, приём детей на домашнее обучение, а также — через повседневное взаимодействие с детьми.

Декабристы в большинстве своём изначально не имели радикального настроения, поэтому не стремились привить революционные или антиправительственные идеи своим воспитанникам. Данный тезис подтверждается тем, что во второй половине XIX века декабристов активно привлекали для содействия развитию школ, создание которых инициировалось властью или местной общественностью. Так, ссыльный декабрист П.Н. Свистунов участвовал в открытии и способствовал работе Мариинской женской школы в Тобольске, организованной Т.Ф. Прокофьевым. После помощи в устройстве школы П.Н. Свистунов должен был «наблюдать за ходом учения и за расходами по заведению», которое в дальнейшем «при содействии того же П.Н. [Свистунова], сделалось образцовым» [19, с. 301].

Осознавая возможность принесения большей пользы мирным путём, декабристы стремились взрастить такое подрастающее поколение, которое было бы способно к всестороннему преобразованию как страны в целом, так и Сибири в частности. Знания и умения декабристы развивали на занятиях, иные элементы культуры — на собственном примере. Кроме того, декабристы могли способствовать просвещению детей, принимая их из семей, не имевших финансовых возможностей, но стремившихся дать детям образование. Так сложилась судьба одного из братьев М.С. Знаменского, которого приняли на воспитание декабрист М.А. Фонвизин и его жена Н.Д. Фонвизина, так как отец мальчика — один из сподвижников И.Д. Якушкина в деле просвещения — был «обременённым большою семьёю» [19, с. 298].

Особое отношение к декабристам, которое прослеживается в текстах их учеников, свидетельствует о важности роли декабристов в развитии подрастающего поколения обширного сибирского региона в середине XIX века. Именно декабристы вывели образование и культурную жизнь сибиряков этого периода на новый уровень, и важно понимать, что без активного участия декабристов в воспитании подрастающего поколения эти достижения не могли бы сохраняться на протяжении длительного времени.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Максимов С.В. Сибирь и каторга: в 3-х ч. Ч. 3: Политические и государственные преступники. — СПб.: Типография А. Траншеля, 1871. — 388 с.
2. Дмитриев-Мамонов А.И. Декабристы в Западной Сибири. — М.: Университетская типография: Страстной бульвар, 1895. — 208 с.
3. Кубалов Б. Декабристы в Восточной Сибири. — Иркутск: изд. Иркутского губернского архивбюро, 1925. — 225 с.
4. Шатрова Г.П. Декабристы и Сибирь. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1962. — 177 с.
5. Дружинин Н.М. Революционное движение в России в XIX в. Избранные труды. — М.: Наука, 1985. — 488 с.
6. Нечкина М.В. Движение декабристов: в 2-х т. Т. II. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. — 504 с.
7. Роцевский П.И. Декабристы в тобольском изгнании. — Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1975. — 167 с.
8. Копылов А.Н., Малышева М.П. Декабристы и просвещение Сибири в первой половине XIX в. // Декабристы и Сибирь. — Новосибирск: Наука, 1977. — С. 89–108.

9. Бойко В.П. Декабристы в Сибири: предпринимательство, образ жизни, социокультурный облик. — Томск: Изд-во Томского гос. архитектурно-строительного ун-та, 2013. — 270 с.

10. Перцева Т.А. Влияние декабристов на формирование культурных традиций в Иркутске: причины, природа, последствия // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. — 2015. — Т. 11. — С. 12–22.

11. Белоголовый Н.А. Из воспоминаний сибиряка о декабристах. «Public Domain», 1890. — 53 с. — URL: <https://www.litres.ru/book/nikolay-belogolovyy/iz-vozpominaniy-sibiryaka-o-dekabristah-3022625/> (дата обращения: 30.10.2024).

12. Знаменский М.С. Воспоминания художника М.С. Знаменского // Сибирские огни. — 1946. — № 2. — С. 101–111.

13. Созонович А.П. Заметки по поводу статьи «Государственные и политические преступники» К.М. Голодников, помещённой в 12 номере «Исторического вестника» // Декабристы: материалы для характеристики. — М. : Изд. М.М. Зензинова, 1907. — С. 122–171.

14. Балакшина О.Н. Воспоминания о декабристах в Сибири // Дум высокое стремление. — Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1975. — С. 263–267.

15. Знаменский М.С. Исчезнувшие люди // Исчезнувшие люди: повести, статьи, воспоминания. — Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1988. — 558 с.

16. Васильева С.А. Из истории образования в Западной Сибири: декабристы и модернизация сибирских учебных заведений // Теория и практика модернизации образования в российских регионах: Третьи покровские образовательные чтения. — Рязань : Редакционно-издательский центр Рязанского педагогического ун-та, 2005. — С. 48–52.

17. Зильберштейн И.С. Художник-декабрист Николай Бестужев. — М. : Изобразительное искусство, 1977. — 678 с.

18. Иванова О.И. Воспоминания Ольги Ивановны Ивановой // Воспоминания Полины Анненковой. — Красноярск : Красноярское кн. изд-во, 1977. — С. 141–175.

19. Францева М.Д. Воспоминания // Дум высокое стремление. — Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1975. — С. 292–314.

20. Бибикова С.Н. Воспоминания о моём отце Никите Михайловиче Муравьёве // Дум высокое стремление. — Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1975. — С. 171–174.

BIBLIOGRAPHY

1. Maksimov S.V. Siberia and penal servitude: in 3 parts. Part 3: Political and state criminals. — St. Petersburg: A. Transhel Printing House, 1871. — 388 p.
2. Dmitriev-Mamonov A.I. Decembrists in Western Siberia. — M.: University Printing House, Strastnoy Boulevard, 1895. — 208 p.
3. Kubalov B. Decembrists in Eastern Siberia. — Irkutsk: Publication of the Irkutsk Provincial Archives Bureau, 1925. — 225 p.
4. Shatrova G.P. Decembrists and Siberia. — Tomsk: Tomsk University Publishing House, 1962. — 177 p.
5. Druzhinin N.M. Revolutionary movement in Russia in the 19th century. Selected Works. — M.: Nauka Publishing House, 1985. — 488 p.
6. Nechkina M.V. The Decembrist Movement: in 2 volumes. Volume II. — M.: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1955. — 504 p.
7. Roshchinsky P.I. The Decembrists in Tobolsk Exile. — Sverdlovsk: Sredne-Uralskoye Book Publishing House, 1975. — 167 p.
8. Kopylov A.N., Malysheva M.P. The Decembrists and the Education of Siberia in the First Half of the 19th Century // The Decembrists and Siberia. — Novosibirsk: Nauka Publishing House, 1977. — P. 89–108.
9. Boyko V.P. Decembrists in Siberia: Entrepreneurship, Lifestyle, Sociocultural Image. — Tomsk: Publishing House of Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering, 2013. — 270 p.
10. Pertseva T.A. The Influence of the Decembrists on the Formation of Cultural Traditions in Irkutsk: Causes, Nature, Consequences // Bulletin of the Irkutsk State University. Series: History. — 2015. — Vol. 11. — P. 12–22.
11. Belogolov N.A. From the Memories of a Siberian about the Decembrists. “Public Domain”, 1890. — 53 p. — URL: <https://www.litres.ru/book/nikolay-belogolovyy/iz-vozpominaniy-sibiryaka-o-dekabristah-3022625/> (date accessed: 30.10.2024).
12. Znamensky M.S. Memories of the artist M.S. Znamensky // Siberian lights. — 1946. — No. 2. — P. 101–111.
13. Sozonovich A.P. Notes on the article «State and political criminals» by K.M. Golodnikov, placed in issue 12 of the «Historical Bulletin» // The Decembrists: materials for characterization. — M.: Publ. M.M. Zenzinov, 1907. — P. 122–171.
14. Balakshina O.N. Memories of the Decembrists in Siberia // The High Aspiration of Thought. — Irkutsk: East Siberian Book Publishing House, 1975. — P. 263–267.
15. Znamensky M.S. Disappeared People // Disappeared People: Stories, Articles, Memories. — Irkutsk: East Siberian Book Publishing House, 1988. — 558 p.

16. Vasilyeva S.A. From the history of education in Western Siberia: the Decembrists and the modernization of Siberian educational institutions // Theory and practice of modernization of education in the Russian regions: The third Pokrovsky educational readings. — Ryazan: Editorial and publishing center of the Ryazan Pedagogical University, 2005. — P. 48–52.

17. Zilberstein I.S. The Decembrist artist Nikolai Bestuzhev. — M. : Fine Art, 1977. — 678 p.

18. Ivanova O.I. Memories of Olga Ivanovna Ivanova // Memories of Polina Annenkova. — Krasnoyarsk: Krasnoyarsk book publishing house, 1977. — P. 141–175.

19. Frantseva M.D. Memories // High aspirations of the mind. — Irkutsk: East Siberian Book Publishing House, 1975. — P. 292–314.

20. Bibikova S.N. Memories of my father Nikita Mikhailovich Muravyov // High aspirations of the mind. — Irkutsk: East Siberian Book Publishing House, 1975. — P. 171–174.

УДК 711.4.01

*А.Д. Егошин,
магистрант кафедры культурологии, философии
и искусствоведения, Кемеровский государственный институт
культуры (Кемерово, Россия)*

*Научный руководитель — Н.С. Попова, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры
(Кемерово, Россия)*

АРХИТЕКТУРНЫЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ КЕМЕРОВА)

В статье рассматривается проблема формирования локальной идентичности индустриальных городов, архитектурной трансформации городской среды и ее символической значимости. Автор исследует влияние исторического архитектурного наследия Кемерово на формирование идентичности города, создание культурных связей между жи-

телями и их городом, формирование чувства принадлежности к городу и понимания его специфических особенностей. Отмечено, что застройка в стиле неоклассицизма стала ядром идентичности Кемерово, тогда как модернистские периоды сформировали обезличенное городское поле построек жилищно-бытового назначения.

Ключевые слова: архитектура, локальная идентичность, идентичность города, городское планирование.

A.D. Egoshin,

Master's student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russia)

Scientific Supervisor — N.S. Popova, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russia)

ARCHITECTURAL FACTOR IN SHAPING THE IDENTITY OF AN INDUSTRIAL CITY (THE CITY KEMEROVO AS AN EXAMPLE)

The article examines the problem of the formation of local identity of industrial cities, architectural transformation of the urban environment and its symbolic significance. The author examines the influence of the historical architectural heritage of Kemerovo on the formation of the city's identity, the creation of cultural ties between residents and their city, the formation of a sense of belonging to the city and understanding of its specific features. It is noted that neoclassical buildings became the core of Kemerovo's identity, while modernist periods formed an impersonal urban field of housing and utility buildings.

Keywords: architecture, local identity, city identity, urban planning.

Актуальность исследования формирования локальной идентичности индустриальных городов обусловлена необходимостью понимания того, как архитектурные контексты влияют на жизнь сообществ. Осознание локальных особенностей становится важным фактором для формирования чувства принадлежности жителей к своему городу, особенно в условиях, когда уникальные черты городов могут теряться на фоне единообразия в условиях их индустриального генезиса.

Целью настоящей работы является исследование влияния исторического архитектурного наследия Кемерово на формирование идентичности города.

Анализ архитектурных объектов и градостроительных решений позволит глубже понять, как они воздействуют на формирование идентичности населения города и аналогичных Кемерову промышленных городов. Исследование призвано выявить, каким образом историческое наследие способствует созданию культурных связей между жителями и их городом, а также формирует пространство для социальных взаимодействий.

Понятие «идентичность» тесно связано с ощущением принадлежности человека к определённому месту или сообществу, формирующему его культурные, социальные и пространственные ориентиры. Локальная идентичность — это «ощущение связи человека с конкретной территорией: с местом, местным сообществом и событиями» [1, с. 111–112]. Она формируется в процессе длительного взаимодействия с окружающим пространством, культурными и социальными практиками, историей и символикой этого места. Городская идентичность связана с чувством принадлежности к городу и его специфическим характеристикам.

Идентичность города — это совокупность символов, культурных кодов и архитектурных элементов, которые делают его уникальным в восприятии жителей и гостей. Она основана на исторических фактах, наследии, архитектуре, городской планировке и культурной жизни: «Современные города и процессы, происходящие внутри них, не следует изучать отдельно. Из ранее локальных социальных, политических, экономических систем города приобрели открытый характер и не могут быть исследованы вне глобального контекста» [2, с. 174].

Архитектура играет важную роль в формировании городской идентичности. Пространственное окружение и исторические здания создают материальную среду обитания и становятся носителями символической информации, связывающей город с его прошлым, определяющей его облик в настоящем. Архитектурные объекты — это маркеры исторической преемственности, культурных традиций и социальных изменений.

На ранних этапах существования СССР в рамках индустриализации развивалась идея промышленных городов — моногородов, сосредоточенных вокруг центров тяжёлой промышленности. Они создавались рядом с источниками ресурсов для снижения расходов на транспортировку сырой продукции.

Кемерово входит в число таких городов. Добыча угля началась на месте деревни Кемерово ещё до революции и была связана с деятельностью Акционерного общества Кузнецких каменноугольных

копей («Копикуз») в 1912–1919 годах. Решение же об организации города было принято только в 1918 году. В рамках этого решения был принят городской план архитектора П. А. Парамонова, основанный на строгом следовании идеям города-сада [3, с. 168–169]. Однако об этом периоде некорректно говорить как о городском, так как план П. А. Парамонова не воплощался в жизнь: крестьяне не разделяли идеи города-сада, а на размеченных участках возводили традиционные срубы с огородом, сохраняя деревенский быт [3, с. 171]. Значимая часть истории города начинается только в советский период, условно разделённый на три этапа.

Первый этап — модернистский, связанный с деятельностью автономной индустриальной колонии (АИК) «Кузбасс», действовавшей с 1921 по 1926 год. Город в этот период развивался параллельно: основой выступал правый берег, где были расположены рудники, однако и на левом, пологом берегу реки в это же время строился коксохимический завод. Переправы через реку не было, поэтому районы оказывались автономными.

В рамках сотрудничества с иностранными специалистами на территории Кузбасса работал нидерландский архитектор, представитель модернизма Йоханнес Бернардус ван Лохем, по проектам которого началось массовое городское строительство. Как и Парамонов, он был сторонником идей Э. Говарда и составлял планировку города по принципу города-сада с сохранением леса и небольшого придомового земельного участка. При этом он модернизировал планировку, «сочетая радиальную и линейную системы планирования, продумывал инфраструктуру» [4, с. 184]. Кроме этого, он составлял типовые проекты домов, то есть он задал стиливые границы для будущего города.

Ван Лохем проработал всего лишь два года, однако по его проектам строили и после того, как он отошёл от дел. Его увлечение модернизмом не разделяли местные жители. Он строил социальное временное жильё, эффективное и обезличенное, а у населения было стремление к закреплению на местности, основательному жилью и созданию города. В данный момент зданий, построенных в период деятельности АИК «Кузбасс», осталось мало, их ценность была выявлена поздно. Так, например, единственный в своём роде историко-архитектурный музей-заповедник «Красная горка» на месте открытия Кузнецкого угольного бассейна был создан только в 1991 году. Здания, построенные по проектам Ван Лохема, сносили и заменяли другими. Визуально первый период не повлиял на создание образа города, однако наследие модернизма осталось в планировках — в особенности правого берега

Томи, Кировского района, а также в удалённости и заметной разницы в уровне жизни районов города, которые развивались автономно из-за водной преграды. В дальнейшем удалённость городских районов, расположенных по разным берегам Томи, останется неизменной.

Также к первому периоду формирования Кемерово относится смета планировочного решения города в 1932 году. До этого условной основой служил план П. Парамонова. Новый план был разработан немецким архитектором Э. Маем. По его плану развивалась только левобережная часть города: застройка становилась строчной и направлялась на восток [5, с. 88–93]. В связи с критикой проектов Э. Мая и сменой стилистической парадигмы его проекты практически не были реализованы, а городской план вновь сменился, однако именно этот план преодолел особенности планировки города-сада и заложил ориентирование города на восток.

Второй период — условно его можно назвать этапом советского неоклассицизма — начался позже, чем в столице, из-за значительной удалённости города. Первые строения, поставленные на правом берегу ещё до Великой Отечественной войны, относятся к постконструктивизму — смешению конструктивистских форм и планировки зданий с их приближёнными к неоклассицизму фасадам. Здания центральной части города — в районе площади Советов — построены после войны. Это можно связать с эвакуацией людей и предприятий, повлекшей рост городского населения, а также с накоплением опыта строительства и развитием теории архитектурных ансамблей.

Послевоенное строительство окрашивалось настроением триумфа, вследствие чего комплекс неоклассицистических зданий приобретал ещё и эстетическое значение. Центральная часть застраивалась архитектурными ансамблями в классической стилистике, с отсылкой к прошлому. В результате эта застройка стала восприниматься как историческая, то есть в городе был создан как-бы исторический городской центр, который стал местом притяжения. Также особо проектировались проспекты, где в центре внимания была автомобильная, а не пешеходная перспектива — следствие активного технико-технологического развития. Комплекс постконструктивистских сооружений в Кировском районе — правобережной части города — также получил статус исторического, однако в образном и символическом планах он уступал левобережным ансамблям.

Неоклассицистическая застройка также подтверждала определённый статус города: центр региона получил и архитектурное обоснование. Однако как модернистские планы начала XX века не были реализо-

ваны, так и планы по созданию ансамблей были прерваны директивно. Тем не менее городское пространство приобрело своё значение.

Третий период начинается в 1960-х годах с указа об отмене архитектурных излишеств и переходе к панельному строительству [6]. К этому времени у города в пространственно-архитектурном плане уже сложились образная история центра и своеобразие районов — Правого берега, Центра и Заводского района как области частного, самостоятельного строительства. Однако такая разность районов дезинтегрировала город. Массовая застройка панельными домами, безотносительно их художественного значения, способствовала интеграции городского пространства.

Дома, построенные по типовым проектам, располагались во всех районах города, и создавая новые архитектурные локации, становились доминирующим типом построек, формировали городской массив. Застройка периода советского модернизма нивелировала различия, что играло на восприятие Кемерова как целостного города, а не набора самостоятельных районов. В целом типовая жилая застройка объединяла все города страны в единое смысловое поле и стирала различия между ними. Безотносительно отрицательной или положительной оценке массового строительства домов панельного типа, в Кемерове как молодом городе, где различия в визуальном и пространственном кодах были большими и резкими, панельное строительство повлияло на восприятие города как цельного образа.

Таким образом, два периода модернизма повлияли на становление и восприятие Кемерова как города — цельного явления с разнообразием типологий зданий и планировок. Ценностно здания модернизма были не близки горожанам, поэтому они активно заменялись, хотя в постсоветский период оставшиеся здания АИК «Кузбасс» приобрели символическую ценность и в данный момент влияют на идентичность города. А вот период советского классицизма оказал сильное влияние на формирование идентичности кемеровчан, так как создал историю города, символический центр, общее место притяжения горожан и укрепил восприятие города как регионального центра. На данный момент именно эта застройка до сих пор является символическим ядром города.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Недосека Е.В. Локальная идентичность населения моногорода (на примере г. Сокола) // Проблемы развития территории. — 2020. — №1(105). — С. 109–123.

2. Анисимов Н. О. Идентичность и город // Наука. Искусство. Культура. — 2019. — №3 (23). — С. 170–179.

3. Захарова И.В. Первые градостроительные работы в промышленных центрах Кузбасса (начало XX в.) // Баландинские чтения. — 2015. — №2. — С. 166–174.

4. Попова Н. С. Градостроительная деятельность Й. Б. Ван Лохема в Кемерове // Известия Алтайского государственного университета. — 2011. №2-2. — С. 181–184.

5. Захарова И. В. От города-сада к соцгороду: проекты планировки Кемерова 1930-х гг. // Красная горка. Краеведческое издание. — 2015. — №16. — С. 88–95.

6. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве : Постановление от 4.11.1955 №1871. — URL: <https://web.archive.org/web/20140716132943/http://sovarch.ru/postanovlenie55/> (дата обращения: 10.12.2024).

7. Линч К. Образ города. — М. : Стройиздат, 1982. — 328 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Nedoseka E. V. Local identity of the population of a single-industry town (on the example of Sokol) // Problems of development of the territory. — 2020. — №1 (105). — P. 109–123.

2. Anisimov N. O. Identity and the city // Science. Art. Culture. — 2019. — №3 (23). — P. 170–179.

3. Zakharova I. V. The first urban development works in the industrial centers of Kuzbass (early 20th century) // Balandin readings. — 2015. — № 2. — P. 166–174.

4. Popova N. S. Urban development activities of J. B. Van Loghem in Kemerovo // Bulletin of Altai State University. — 2011. — № 2-2. — P. 181–184.

5. Zakharova I. V. From a Garden City to a Socialist City: Kemerovo Planning Projects of the 1930s // Krasnaya Gorka. Local history publication. — 2015. — № 16. — P. 88–95.

6. Resolution “On the Elimination of Excesses in Design and Construction” dated November 4, 1955 №1871. — URL: <https://web.archive.org/web/20140716132943/http://sovarch.ru/postanovlenie55/> (date of access 10.12.2024).

7. Lynch K. Image of the City. — M. : Stroyizdat, 1982. — 328 p.

УДК 7.011

*Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии
и дизайна, директор института гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

*А.Г. Козерлыга,
аспирант кафедры культурологии и дизайна, Алтайский
государственный университет (Барнаул, Россия).*

ТАМАРА МИХАЙЛОВНА СТЕПАНСКАЯ: СЛОВО ОБ УЧЁНОМ, НАСТАВНИКЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЕ

Статья представляет собой обобщение деятельности, основных этапов жизненного и профессионального пути доктора искусствоведения, профессора, члена Союза художников России Т.М. Степанской. Исследование имеет аналитико-биографический характер, направлено на выявление и анализ мотивов принятых ею решений на основе документальных источников. Авторы характеризуют три стороны деятельности алтайского учёного: научную, педагогическую и просветительскую, подчёркивая многогранность и творческую силу личности профессора Т.М. Степанской. Основываясь на личных воспоминаниях и воспоминаниях её учеников, авторы статьи раскрывают особенности таланта Т.М. Степанской как педагога и популяризатора искусства, делают акценты на её харизматичности и неутомимости в просветительской деятельности с молодёжью.

Ключевые слова: искусствоведение, просветительство, педагог, ученики, Алтайский государственный университет, Степанская, храмовая архитектура, Сибирь.

*L.I. Nekhvyadovich,
Doctor of Art History, Professor of the Department of Cultural Studies
and Design, Director of the Institute of Humanities, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

*A.G. Kozerlyga,
Postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Design,
Altai State University (Barnaul, Russia).*

TAMARA MIKHAILOVNA STEPANSKAYA: A WORD ABOUT A SCIENTIST, MENTOR AND EDUCATOR

The article is a summary of the activities, main stages of the life and professional path of Doctor of Art History, Professor, member of the Union of Artists of Russia T.M. Stepankaya. The study has an analytical and biographical nature, aimed at identifying and analyzing the motives of her decisions based on documentary sources. The authors characterize three aspects of the Altai scientist's activities: scientific, pedagogical and educational, emphasizing the versatility and creative power of the personality of Professor T.M. Stepankaya. Based on personal memories and the memories of her students, the authors of the article reveal the features of T.M. Stepankaya's talent as a teacher and popularizer of art, emphasize her charisma and tirelessness in educational activities with young people.

Keywords: art criticism, enlightenment, teacher, students, Altai State University, Stepankaya, temple architecture, Siberia.

В истории развития искусствоведения на Алтае был свой основатель — неумолимый просветитель, энтузиаст своего дела, «титан», человек-легенда! [1, с. 109] Так характеризовали ещё при жизни коллеги и ученики Тамару Михайловну Степанскую — основателя научной школы в области теории и истории искусства, изобразительного искусства и архитектуры Сибири, автора множества каталогов, публикаций о художественной культуре и искусстве Алтая, автора искусствоведческих концепций и куратора нескольких десятков выставочных проектов, члена Союза художников Российской Федерации, доктора искусствоведения, выдающегося учёного-исследователя.



Достижения и заслуги Т.М. Степанской охватывают многие сферы деятельности, но главным вкладом её в развитие культуры Алтая стало воспитание нескольких поколений целеустремлённых и влюблённых в свою профессию учеников. Они сегодня продолжают её дело, развивают и умножают сформированные ею научно-образовательные направления в области искусства, культуры, архитектуры, живописи, ежедневно доказывая, что в Сибири и на Алтае существует самобытная уникальная культура.

Тамара Михайловна Степанская была учителем в самом высоком значении этого слова: знающим профессионалом, тонким и нравственным человеком, обладающим харизмой и авторитетом, имеющим многих единомышленников и последователей.

Родилась Тамара Михайловна Степанская 11 декабря 1939 года в городе Свободном Хабаровского края, изначально названном Алексеевском в честь цесаревича Алексея Романова, единственного сына императора Николая II. Город и был заложен в день рождения цесаревича — 30 июля (12 августа) 1912 года [2]. И хотя уже в 1917 году город переименовали в Свободный, державный дух в нём всё же сохранился. Возможно, именно эта атмосфера, учёба в женской школе, где особое внимание уделяли искусству, живописи, музыке и педагогике, повлияли на зарождение у юной Тамары интереса к многоликому миру художественного творчества. Но послевоенная молодёжь была духовно нацелена на возрождение страны, на укрепление её экономики и науки. Поэтому после окончания школы Тамара поступила на биологический факультет Иркутского государственного университета, чтобы быть полезной своей Родине. Позже она поймёт, что по-настоящему полезным можно стать только тогда, когда ты не идёшь на работу, а живёшь ею, когда ты всецело увлечён своей профессией и каждый день открываешь что-то новое в ней. Но это будет немного позже, а сначала, после окончания вуза в 1962 году, она пошла в школу учить детей основам естественных наук.

И тут в её жизни произошло событие, которые принято называть судьбоносными. Общаясь с детьми и их родителями, Тамара Михайловна была поражена, что многие из них совершенно ничего не знают о русской культуре, об изобразительном искусстве, о красоте и разнообразии архитектуры. Эта проблема так взволновала её как молодого педагога, что она стала проводить уроки истории отечественной культуры, организовывать лекции об искусстве для населения. Эти так называемые искусствоведческие вечера и пробудили в ней желание работать именно в этом направлении, заложили основу её педагогической деятельности в области искусствоведения.

А далее был Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, который она окончила с отличием в 1975 году, став дипломированным искусствоведом. Позднее здесь же под руководством доктора искусствоведения, профессора И.А. Бартенёва она защитила кандидатскую диссертацию по теме «Промышленное зодчество Сибири XVIII — первой половины XIX веков» [3, с. 66].

С 1964 года Тамара Михайловна жила в Барнауле, поэтому вся дальнейшая её педагогическая деятельность была в основном связана с этим городом, Алтайским краем и регионами Сибири.

Как исследователь и педагог, Тамара Михайловна умела видеть проекты и направления работы, обладающие высоким научным потенциалом, и многие из них выросли в самостоятельные искусствоведческие темы, развивающиеся и по сей день: городская или храмовая архитектура, живопись и декоративно-прикладное искусство. Она обладала особым педагогическим чутьём на профессиональную одарённость учеников, их исследовательский потенциал в области искусствоведения.

В профессиональной биографии Тамары Михайловны Степанской немало страниц, связанных с научно-образовательной деятельностью. Она работала научным сотрудником Алтайского государственного музея изобразительных и прикладных искусств (1969–1971), директором первой на Алтае детской художественной школы в Барнауле (1972–1976), проректором по научной работе Алтайского государственного института культуры (1984–1989) [4]. Но самым весомым и значимым периодом её деятельности стали годы работы в Алтайском государственном университете, где она в полной мере раскрыла свои устремления искусствоведа-просветителя и педагога высшей научной школы.

В 1976 году она стала доцентом кафедры дореволюционной Отечественной истории исторического факультета Алтайского государственного университета, а в 1991 году создала и возглавила кафедру мировой художественной культуры, на которой спустя два года состоялся первый набор студентов по направлению «Искусствоведение».

Твёрдая уверенность в том, что в Сибири необходимы профессиональные кадры в искусствоведении, помогла Т.М. Степанской создать свою искусствоведческую школу. При этом многое приходилось делать вопреки обстоятельствам, так как в успех её начинания верили далеко не все.

«Прожитое Тамарой Михайловной было настолько полно трудами и борениями, что трудно понять, как их смогла вместить одна жизнь, скромной, но невероятно сильной женщины, исследователя. Она оставила обширное и разнообразное искусствоведческое наследие, школу, учеников и последователей (и, неизбежно, противников и оппонентов). Огромно число людей, на которых она прямо или косвенно оказала влияние, захватывая в орбиту своей неутомимой жизнедеятельности», — рассказывает одна из её учениц и последовательниц, директор института гуманитарных наук Алтайского государственного университета, доктор искусствоведения, профессор Лариса Ивановна Нехвядович. «Тамара Михайловна щедро делилась своими знаниями. Её лекции отличались информативностью и увлекательностью, а уникальная способность находить подход к каждому создавала атмосферу доверия и поддержки» [5, с. 3].

О том, что Тамара Михайловна обладала качеством готовности к диалогу с коллегами и студентами, вспоминает профессор кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества Алтайского государственного института культуры, доктор искусствоведения, доцент Ольга Николаевна Кузнецова: «Увлёкшись герменевтической логикой, Тамара Михайловна, по её признанию, заинтересовала этой методологией многих своих студентов. Только один этот факт заслуживает особого внимания и специального комментирования, поскольку далеко не каждый учёный, как показывает опыт, способен вникнуть в существо методологического герменевтического стандарта, позволяющего выявлять в «тексте» художественного произведения внелингвистические элементы с одновременным их пониманием, рационализировать иррациональные аспекты искусства. Это обстоятельство в очередной раз позволяет говорить о Тамаре Михайловне и как об учёном-новаторе, и как о новаторе-педагоге» [1, с. 109].

Направление «Искусствоведение» в образовательной структуре АлтГУ в 2000 году по её инициативе стало отделением искусств, а спустя два года её стараниями в университете появился факультет искусств, первым деканом которого и стала Тамара Михайловна.

Тесно сотрудничая с Санкт-Петербургской школой искусствоведения, в 1997 году Т.М. Степанская защитила докторскую диссертацию в своей alma mater — в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, став первым доктором искусствоведения в Сибири и организатором системы подготовки кадров в области искусствоведения. Уже в 2000 году Тамара Михайловна возглавила кандидатский диссертационный совет по специальностям «Теория и история искусства» и «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура», который в 2008 году преобразовался в первый за Уралом докторский Совет [3, с. 67].

Многие из защитившихся — выпускники основанного Т.М. Степанской факультета искусств. Сегодня это уже авторитетные учёные, возглавляющие институты, заведующие кафедрами, читающие учебные курсы не только в российских вузах, но и за рубежом. Воспитанники научно-педагогической школы Тамары Михайловны являются авторами монографий, статей в ведущих искусствоведческих журналах страны, авторами и участниками фундаментальных научных трудов, но главное — они продолжают дело, начатое своим учителем.

Л.И. Нехвядович считает, что способность увлечь своим делом многих единомышленников говорит о высоком профессионализме и служении в деятельности профессора Степанской: «После встречи с Тамарой Михайловной, которая вложила в нас максимум знаний и умений уже с первых курсов, мы оказались совершенно окрылёнными. Мы

были уверены, что будем заниматься серьёзной наукой — и многие действительно впоследствии пошли в аспирантуру и защитили кандидатские и докторские диссертации» [6].

Факультет искусств, который после Тамары Михайловны возглавила Лариса Ивановна Нехвядович, теперь вырос в Институт гуманитарных наук в составе Алтайского госуниверситета, объединив многие направления гуманитарного образования в вузе. На сегодняшний день это активно развивающаяся научно-образовательная структура, благодаря которой Алтайский государственный университет занял 8-е место предметного рейтинга RUR среди российских вузов за 2024 год по направлению «Гуманитарные науки», покоряя при этом ежегодно высоты и других авторитетных рейтингов по гуманитарным дисциплинам.

Ещё одной гранью таланта Тамары Михайловны Степанской является её деятельность в области просвещения и сохранения культурного наследия, особенно в сфере архитектуры и градостроительства Сибири.

По словам профессора кафедры культурологии и дизайна ИГН АлтГУ, доктора искусствоведения, протоиерея Георгия (Юрия Александровича) Крейдун, одной из основных исследовательских тем, которой занималась Тамара Михайловна, была архитектура Алтая: промышленная, гражданская и церковная, или храмовая [6].

По определению самой Т.М. Степанской, храмы, вплетённые в живописные композиции русских и советских художников, «приобрели значение символа духовности, нравственности, единения поколений» [7, с. 189]. В начале 2000-х годов Т.М. Степанская стала инициатором и идейным вдохновителем программ на алтайском телевидении и радио, посвящённым храмовой архитектуре.

«Когда в редакции телеканала “Вечерний экспресс” возникла идея создать серию небольших пяти-семиминутных программ познавательного характера об интересных местах и памятниках Барнаула, нам порекомендовали обратиться к Тамаре Михайловне Степанской как к одному из ведущих специалистов в данной области. Тамара Михайловна заинтересовалась этой темой, но выступила со встречным предложением — сделать программу о храмах краевого центра. Она так интересно и увлечённо рассказала о том, что в прошлом Барнаул называли городом храмов, о том, как величественна и богата была их архитектура, какие выдающиеся личности — архитекторы и меценаты — занимались возведением церквей в нашем городе, что вопрос о том, делать или нет такую передачу, сам по себе отпал. Эту идею утвердило руководство телерадиокомпании “Алтай”, которая и выпускала “Вечерний экспресс”, и производство началось», — вспоминает корреспондент и выпускающий редактор телекана-

ла «Вечерний экспресс» Алексей Григорьевич Козерлыга [8]. «Было написано около десяти выпусков, и самым сложным в них было — сокращать рассказы Тамары Михайловны. Как человек, увлечённый своим делом, в рассказах об истории того или иного храма она увлекалась и выходила за рамки отведённого эфирного времени. Это были особенные истории о Покровском кафедральном соборе, утраченных Петропавловском соборе и Иоанно-Предтеченской церкви, Барнаульской духовной семинарии и многих других памятниках храмовой архитектуры города. Особенность этих историй создавалась именно благодаря таланту ведущей передач, Тамары Михайловны, которая выразительностью своих интонаций и красками речи превращала простой повествовательный рассказ в театр одного актёра, увлекая историями из жизни города минувших дней» [8].

Позже были реализованы и другие теле- и радиопроекты, серии публикаций, в которых Тамара Михайловна эффективно воплощала результаты своей научной деятельности, получив широкое общественное признание: «Храмы Барнаула», «Ансамбль Московского проспекта», «Площади Барнаула», «Дома и люди», «Человек искусства в провинции». В итоге, 28 августа 2005 года Тамара Михайловна Степанская была награждена премией главы администрации города Барнаула «За просветительскую работу в области изобразительного искусства, редакторскую деятельность в краеведческих изданиях, возрождение традиций русской культуры» [9].

«Тамара Михайловна — нетипичный искусствовед, поскольку в своём понимании сущности и природы искусства она руководствуется мировоззренческим подходом, что придаёт её осмыслению вопросов об искусстве глубокий, многоплановый характер и выводит её работы за пределы собственно искусствоведческого описания. Она прекрасно знает и ценит искусство с его огромным потенциалом воздействия на человека, с его воспитательными и познавательными функциями», — подчёркивает Сергей Анатольевич Жук, член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой художественной культуры и декоративно-прикладного творчества Алтайского государственного института культуры [1, с. 108].

Тамара Михайловна Степанская ушла из жизни 11 сентября 2020 года, но дело её по-прежнему живёт и развивается, объединяя исследователей области искусствоведения и учёных не только России, но и сопредельных государств: Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана. Тамара Михайловна как яркий представитель поколения подвижников, считающих искусство значимой ценностью, была убеждена, что архитектура, промышленное зодчество, изобразительное искусство, этника и многие другие направления в искусствоведении должны быть исследова-

ны и сохранены для следующих поколений, потому что это наши корни и крепкий фундамент развития культуры многонациональной России.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Жук С.А., Кузнецова О.Н. Слово об учителе, учёном, о человеке // Культурное наследие Сибири. — 2019. — №2 (28). — С. 105–110.
2. Исторические очерки о Свободном. Глава 3. Рождение города. Город до революции. — URL: <https://www.gzt-sv.ru/history/nash-gorod/g03-gorod-revolyucii/> (дата обращения: 12.12.2024).
3. Нехвядович Л.И., Скубневский В.А., Черняева И.В. Научные школы Сибири в сфере гуманитарного знания // Культурное наследие Сибири. — 2015. — №17. — С. 64–75.
4. Нехвядович Л. И., Скубневский В.А. Тамара Михайловна Степанская. — Весь Алтай. — URL: <https://altlib.ru/personalii/stepanskaya-tamara-mihaylovna/> (дата обращения: 22.12.2024).
5. Нехвядович Л. И. Одна жизнь скромной, но невероятно сильной женщины // За науку. — 2024. — № 41 (1782). — 20 декабря. — С. 3.
6. Открывшиеся в АлтГУ вторые Искусствоведческие чтения на Алтае объединили учёных трёх стран. — Сайт ИГН АлтГУ. 9 декабря 2022 г. — URL: <https://ign.asu.ru/search/news/47214/> (дата обращения: 04.12.2024).
7. Степанская Т.М. Формирование религиозной культуры — актуальная задача современности // Мир науки, культуры, образования. — 2017. — №4 (65). — С. 188–190.
8. Козерлыга А.Г. Воспоминания о работе телеканала «Вечерний экспресс». Рукопись. Домашний архив автора. 2024 г.
9. Скубневский В.А., Нехвядович Л.И. Тамара Михайловна Степанская: биобиблиогр. указ. (Алтайские краеведы). — АКУНБ. Официальный сайт. Весь Алтай. — URL: <https://altlib.ru/personalii/stepanskaya-tamara-mihaylovna/tamara-mihaylovna-stepanskaya-biobibliogr-ukaz-altayskie-kraevedyi/>.

BIBLIOGRAPHY

1. Zhuk S.A., Kuznetsova O.N. A word about a teacher, a scientist, a man // Cultural Heritage of Siberia. 2019. — №2 (28). — P. 105–110.
2. Historical essays on Freedom. Chapter 3. The birth of the city. The city before the revolution. — URL: <https://www.gzt-sv.ru/history/nash-gorod/g03-gorod-revolyucii/> (date accessed: 12.12.2024).
3. Nekhvvyadovich L.I., Skubnevsky V.A., Chernyaeva I.V. Scientific schools of Siberia in the field of humanitarian knowledge // Cultural heritage of Siberia. — 2015. — No. 17. — P. 64–75.

4. Nekhvyadovich L. I., Skubnevsky V.A. Tamara Mikhailovna Stepan-skaya. «The whole Altai». — URL: <https://altlib.ru/personalii/stepanskaya-tamara-mihaylovna/> (date accessed: 12.12.2024).

5. Nekhvyadovich L. I. One life of a modest but incredibly strong woman // For science. — 2024. — No. 41 (1782). — December 20. — P. 3.

6. The second Art History Readings in Altai, which opened at Altai State University, brought together scholars from three countries. — Altai State University IGN website. December 9, 2022. — URL: <https://ign.asu.ru/search/news/47214/> (date accessed: 12.04.2024).

7. Stepanskaya T.M. Formation of religious culture is an urgent task of our time // World of science, culture, education. — 2017. — No. 4 (65). — P. 188–190.

8. Kozerlyga A.G. Memories of the work of the TV channel «Evening Express». Manuscript. Home archive of the author. 2024.

9. Skubnevsky V.A., Nekhvyadovich L.I. Tamara Mikhailovna Stepan-skaya: biobibliographic index. (Altai regional historians). — AKUNB. Official website. All Altai. — URL: <https://altlib.ru/personalii/stepanskaya-tamara-mihaylovna/tamara-mihaylovna-stepanskaya-biobibliogr-ukaz-altayskie-kraevedyi/> (date accessed: 13.11.2024).

УДК 37.018.4

Т. В. Пойдина,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии
и дизайна, Алтайский государственный университет
(Барнаул, Россия)*

К. В. Леухина,

*студентка кафедры культурологии и дизайна, Алтайский
государственный университет (Барнаул, Россия)*

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСТАВНИЧЕСТВО КАК СОВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ В СФЕРЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматриваются возможности применения технологии наставничества в современной профессиональной подготовке дизайнеров на базе декоративно-прикладной мастерской. Обращение авторов к теме наставничества обусловлено его востребованностью в художе-

ственном образовании. Технология наставничества представлена как синтез традиционных педагогических методик и новых современных образовательных подходов в формате практического обучения, ориентированного на личностные особенности и запросы учащихся, их задатки и навыки, приоритеты и мотивирующие факторы.

Ключевые слова: наставничество, творческая мастерская, модель наставничества, профессиональная адаптация, личностное становление.

T.V. Poydina,

candidate of art history, associate professor of the department of cultural and design studies, Altai State University (Barnaul, Russia)

K.V. Leukhina,

student of the department of cultural and design studies, Altai State University (Barnaul, Russia)

PEDAGOGICAL MENTORING AS A MODERN MODEL OF DECORATIVE AND APPLIED EDUCATION

The article discusses the possibilities of using mentoring technology in modern professional training of designers based on a decorative and applied workshop. The authors' appeal to the topic of mentoring is due to its relevance in art education. Mentoring technology is presented as a synthesis of traditional pedagogical techniques and new modern educational approaches in the format of practical training focused on the personal characteristics and needs of the student, his inclinations and skills, priorities and motivating factors.

Keywords: mentoring, creative workshop, mentoring model, professional adaptation, personal development.

Современные программы образования в сфере декоративно-прикладного искусства ориентированы на подготовку высококвалифицированных специалистов, обладающих широким перечнем профессиональных и личностных компетенций в реализации творческих проектов. Развитие самостоятельности и творческой идентичности обучающегося является основополагающим аспектом в его профессиональном становлении, что актуализирует транслирование профессионально-личностного опыта от учителя к ученику в формате наставничества.

В статье рассматриваются возможности применения технологии наставничества в современной профессиональной подготовке дизайнеров на базе декоративно-прикладной мастерской. Актуальность ис-

следования данного вопроса обусловлена практико-ориентированным подходом обучения, мотивирующим студентов выпускных курсов в применении профессиональных компетенций и надпрофессиональных навыков в области декоративно-прикладного творчества и арт-дизайне.

Наставничество сегодня выступает значимым фактором в социальном воспитании и становлении социальной идентичности обучающегося. В современной педагогической науке наставничество — «форма взаимоотношений между учителем и учеником» [1, с. 162] — рассматривается как многоаспектный феномен (С.Я. Батышев, В.А. Сластёнин, Н.М. Таланчук, В.И. Загвязинский, И.Ф. Исаев, В.А. Слободчиков, М.В. Кларин и др.), определяется учёными как «процесс неформальной передачи опыта, знаний, умений и компетенций, психосоциальная поддержка профессионального развития; процесс неформального общения, продолжающийся в течение длительного времени, необходимый для мотивации и поддержки профессионального самоопределения и самореализации подопечного» [2, с. 259]. Важно отметить, что совершенствование системы наставничества в настоящее время имеет поддержку со стороны государства в виде законодательной базы и регламентов финансирования.

Теоретические основы наставничества были заложены в трудах выдающихся древнегреческих и римских философов Сократа, Платона, Аристотеля, Сенеки, Квинтилиана. В истории философской мысли теме наставничества уделяли внимание философы и мыслители-гуманисты Э. Роттердамский, Н. Макиавелли, Ф. Рабле, Т. Мор, М. Монтень и др.

В трудах «Великая дидактика», «Пампедия» и «Материнская школа» известный чешский педагог и просветитель XVII века Я.А. Коменский (1592 – 1670) изложил концепцию значимости учителя-наставника в процессе воспитания, эффективность способа передачи компетенций от более опытного лица к более юному. «По мудрому и спасительному решению, издревле было установлено, что в каждом государстве образование юношества поручалось мужам мудрым и благочестивым. Их зовут педагогами, магистрами, наставниками и учителями», — писал Я.А. Коменский, тем самым утверждая авторитет «обучающего лица» в передаче знаний и опыта в формировании основополагающего знания ученика [3, с. 10, 12]. По мнению Я.А. Коменского, в наставничестве велика роль гуманистической направленности личности, взаимодействия на основе доверительного общения, уважения и требовательности, справедливости, взаимопомощи и взаимопонимания: «Никто не может сделать людей нравственными или благочестивыми, кроме нравственного и благочестивого учителя-наставника» (цит. по: [2, с. 259]).

Кроме того, рассуждая о значении деятельностного подхода к обучению, Я.А. Коменский отметил, что в процессе обучения мастера «втягивают» своих учеников в работу, чтобы «ковать они научились ковкой, ваять — ваянием, рисовать — рисованием, танцевать — танцами и так далее. Именно таким образом все на собственном успешном опыте испытают справедливость известного изречения: на работе образовываешься» [4, с. 40, 63]. Педагог-гуманист подчёркивает ценность практических занятий в закреплении полученных теоретических знаний для успешного профессионального роста и развития.

Принципы наставничества заложены также в педагогическом наследии Ж.Ж. Руссо, И.Г. Песталоцци, Ф.В. Дистервега. В эпоху Просвещения Ж.Ж. Руссо отмечал, что воспитуемый может познать мудрость путём практического решения какого-либо вопроса, если наставник поставит его в определённую роль в процессе обучения, где он является наблюдателем, слушателем, опирается на профессионализм учителя, но при этом самостоятельно принимает решения, которые помогают ему добиться наилучшего восприятия информации и её дальнейшего применения [5]. Песталоцци относил нравственность и любовь к людям к ядру воспитания, тогда как цель деятельности наставника видел в гармоничном и разностороннем развитии всех способностей, заложенных в ученике самой природой.

В отечественной науке традиции наставничества заложены в трудах великого педагога К.Д. Ушинского, где наставничество предстаёт как процесс адаптации воспитуемого в его профессиональной деятельности за счёт того вклада, который внёс в его обучение сам наставник [6]. В философско-педагогическом наследии К.Д. Ушинского тема наставничества исследуется как важнейшее средство профессионально-личностного становления подрастающего поколения и занимает важное место в ценностном и жизненном самоопределении молодёжи.

Дидактический смысл внедрения наставничества получил научное обоснование в трудах С.Е. Батышева, В.Г. Суховской, М.И. Махмутова, С.Г. Вершловского, М.В. Кларина и других. Научная литература содержит в себе многочисленные подтверждения положительных результатов внедрения модели наставничества в образовательный процесс. При этом, как отмечает Е.А. Югфельд, система наставничества во всем многообразии реализуемых моделей является сбалансированной и взаиморазвивающей формой отношений для входящих в нее субъектов.

С одной стороны, наставник, оказывая наставляемому поддержку в раскрытии его сильных качеств, создаёт благоприятные условия для их дальнейшего развития и передаёт ученику накопленный опыт, знания и общечеловеческие ценности, следовательно, обогащается и сам.

С другой стороны, наставляемый, ощущая опору и заинтересованное индивидуальное участие со стороны наставника, реализует свой личностный потенциал [7]. Вследствие многостороннего опыта и педагогического профессионализма наставника, его личностных качеств, процесс освоения образовательных программ приобретает качественную и современную методику обучения творческим дисциплинам.

В.А. Сухомлинский определил, что на профессиональное становление воспитанника в его будущей творческой деятельности напрямую влияет человек, который его обучает. Поддержка ученика во всех его начинаниях, помощь в его восприятии себя как личности, как профессионала своего дела, по мнению В.А. Сухомлинского, предоставляет ему видение своих достижений, формирование и поддержание мотивации [8].

В сфере художественного творчества наставничество имеет ярко выраженный личностный характер. В этом отношении доктор искусствоведения Т.С. Злотникова сделала ценные выводы: «Сферой осуществления наставничества является не просто профессия, навыки в которой передаются из рук в руки (и это обязательно и непреложно, ибо личностно детерминированная коммуникация — основа наставничества), но мировидение, нравственные и эстетические ориентиры — вот то уникальное богатство, которое составляет смысл передаваемых наставником принципов» [9, с. 228]. По её мнению, наставничество — это жизненная позиция и особое жизненное пространство, в котором на протяжении длительного времени обитают наставник и его подопечный.

Роль наставничества в современной профессиональной подготовке дизайнеров актуализирует О.С. Шкиль: «Наставническая деятельность позволяет создать целостную интегрированную систему профессиональной подготовки кадров, способствующую формированию компетентного специалиста, востребованного на региональном рынке труда» [10, с. 97].

М.В. Кларин в статье «Современное наставничество: новые черты традиционной практики в организациях XXI века» пишет, что в работе наставника сочетается постановка перед наставляемым учебно-производственных задач, превращение рабочих задач в обучающие и развивающие [11, с. 95]. Модель наставничества, по М.В. Кларину, представляет собой передачу моральных и профессиональных качеств, формирующих наставляемого и как зрелую личность, и как высококвалифицированного специалиста. Наставник здесь, в рамках своей профессиональной компетентности, выступает авторитетным лицом для студентов. Процесс обучения наставником опирается на следующие методологические подходы:

- личностный: принятие уникальности наставляемого, развитие его задатков и формирование новых профессиональных навыков, а также воспитание как ответственного за свои решения индивидуума;
- поисковый: процесс моделирования задач в процессе обучающей деятельности, выявления путей решения и подведения итогов в результате применения полученных знаний на практике;
- развивающий: результат перечисленных выше подходов, основанный на самостоятельном совершенствовании воспитуемыми полученной профессиональной основы, вложенной наставником.

Наставническая деятельность в области творческих дисциплин широко распространена в формате декоративно-прикладных мастерских. Взаимодействие с наставником-профессионалом происходит через демонстрацию продукции мастерской или предприятия, условий труда, успешности в профессиональном становлении, что повышает мотивацию студентов к освоению программы. Определение профильности творческой мастерской как основы интерактивной формы организации обучения гарантирует получение самостоятельного опыта в формировании профессионально значимых компетенций.

В настоящей работе обратимся к художественно-творческой деятельности мастерской, специализирующейся по изготовлению изделий декоративно-прикладного искусства из различных материалов. Соответственно, в предлагаемой модели обучения в творческой мастерской статус наставника имеет художник-декоратор, скульптор Мария Михайловна Кривоченко, а учениками выступают студенты образовательных учреждений художественных направлений, в частности, обучающиеся по профилю «Арт-дизайн» в Алтайском государственном университете. Процесс обучения в мастерской основан на развитии способностей учеников проектировать и моделировать различные предметы интерьера, ландшафтного дизайна и арт-дизайна.

Заведующая мастерской М.М. Кривоченко поясняет, что главной задачей является научить юных мастеров работать с разнообразными материалами, ознакомить с законами построения объёмных моделей и обучить всем этапам проектирования изделий декоративно-прикладного искусства. Процесс обучения в творческой мастерской предлагает решения следующих профессиональных задач:

- развитие проектного мышления;
- рост уровня самостоятельности и ответственности в творческой деятельности;
- ознакомление с законами построения объёмных моделей;

- освоение всех этапов проектирования изделий и композиций декоративно-прикладного искусства;
- определение будущего профессионально вектора в творческих креативных индустриях;
- профессиональная адаптация в сфере декоративно-прикладного искусства.

Организация занятий в творческой мастерской определяется следующими факторами:

- 1) уровень занятости студентов в учебное/свободное время;
- 2) наличие методических пособий и различных инструкций по технике работы с различными материалами и инструментами;
- 3) наличие творческого пространства для реализации проектов;
- 4) профессионализм наставника;
- 5) мониторинг результативности усвоения теоретических и практических знаний.

В дополнение к освоению базовых профессиональных компетенций в области дизайн-проектирования каждый ученик имеет возможность выбрать интересующую его отрасль дизайна или вида декоративно-прикладного искусства для разработки своего индивидуального проекта, что способствует развитию у студентов культурно-эстетических ценностей, самостоятельного определения своих будущих целей и профессиональных задач.

Мотивацию обучаемого поддерживает наставник, постоянно взаимодействуя с обучающимися, развивая креативные идеи и поддерживая самостоятельные решения относительно поставленных учебных целей и задач. Мастер комментирует и даёт оценку итогам работы каждого ученика, чтобы тот самостоятельно смог внести коррективы в проект, опираясь на рекомендации наставника. Таким образом, весь процесс обучения будет осуществляться только в лице воспитуемого, однако в сотрудничестве с наставником.

Личностное определение и развитие наставником индивидуально-профессионального стиля ученика также является неотъемлемой частью данной модели обучения. Поддержка личностного роста ученика является одной из главных задач наставника.

Внедрение модели наставничества на базе творческой мастерской предполагает следующие результаты:

- применение практических знаний в индивидуальном образовательном маршруте;
- возможность совмещать обучение с другими видами деятельности на основе гибкого графика занятий;

– получение самостоятельного опыта в формировании профессионально значимых компетенций.

Таким образом, применение наставничества как педагогической технологии расширяет вариативность форм обучения и обеспечивает доступную форму обучения, интеграцию творческого опыта с определяющим значением личностного и профессионального становления молодого специалиста. Художественно-педагогическая деятельность декоративно-прикладной мастерской, где образовательная среда интегрируется с художественной, обеспечивает включённость учеников в художественные проекты, арт-практики, транслирующие эстетические ценности в современную социокультурную панораму.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б.М. Бим-Бад; редкол. М.М. Безруких [и др.]. — М. : Большая Российская энциклопедия, 2002. — 528 с.
2. Скуднова Т.Д. Институт наставничества как социальный феномен // Государственное и муниципальное управление. Учёные записки. — 2023. — № 1. — С. 258–263.
3. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения / сост. Э.Д. Днепров, И. Кирашек, М.Н. Кузьмин, Д. Чапкова [и др.]. — М. : Педагогика, 1982. — Т. 2. — 576 с.
4. Коменский Я. А. Великая дидактика. –1875. — 309 с.
5. Руссо Ж. Ж. Эмиль, или О воспитании / пер. с фр. М.А. Энгельгардта. — СПб. : Школа и жизнь, 1912. — 491 с.
6. Ушинский К.Д. Собрание сочинений: в 11 т. / сост. и подгот. к печати В.Я. Струминский; гл. ред. А.М. Еголин. Т. 2: Педагогические статьи. 1857–1861 гг. — М. ; Л. : АПН РСФСР, 1948. — 656 с.
7. Югфельд Е.А. К вопросу о феномене наставничества: исторический аспект // Мир науки. Педагогика и психология. — 2022. — Т. 10. — № 5. — URL: <https://mir-nauki.com/PDF/05PDMN522.pdf> (дата обращения: 23.01.2025).
8. Сухомлинский В. А. О воспитании. — М. : Политиздат, 1975. — 272 с.
9. Злотникова Т.С. Наставничество в искусстве: актуальный смысл культурной традиции // Ярославский педагогический вестник. — 2023. — № 5 (134). — С. 221–228.
10. Шкиль О.С. Система наставничества в профессиональной подготовке дизайнеров // Инновационная наука. — 2019. — №11. — С. 160–161.

11. Кларин М.В. Современное наставничество: новые черты традиционной практики в организациях XXI века // ЭТАП: экономическая теория, анализ, практика. — 2016. — №5. — С. 95–98.

BIBLIOGRAPHY

1. Pedagogical encyclopedic dictionary / editor-in-chief B. M. Bim-Bad; editor-in-chief M. M. Bezrukhikh [et al.]. — M. : Great Russian Encyclopedia, 2002. — 528 p.

2. Skudnova T.D. Institute of mentoring as a social phenomenon // State and municipal administration. Scientific notes. — 2023. — No. 1. — P. 258–263.

3. Komensky Ya. A. Selected pedagogical works / comp. E. D. Dneprov, I. Kirashek, M. N. Kuzmin, D. Chapkova [et al.]. — M. : Pedagogika, 1982. — Volume 2. — 576 p.

4. Komensky Ya.A. The Great Didactics. — 1875. — 309 p.

5. Rousseau J. J. Emile, or On education / Translated from the French by M.A. Engelhardt. — St. Petersburg: Shk. i zhizn, 1912. — 491 p.

6. Ushinsky K.D. Collected works: in 11 volumes / comp. and get ready to the press V.Ya. Struminsky; Chief editor A.M. Egolov; Institute of Theory and Pedagogy of the Academy of Sciences of the RSFSR. Vol. 2. Pedagogical articles — M.; L.: APN RSFSR, 1948. — 656 p.

7. Yugfeld E. A. Analysis of the functioning of the mentoring system in educational organizations in the region // The world of science. Pedagogy and psychology. — 2022. — vol. 10. — No. 1. — URL: <https://mir-nauki.com/PDF/48PSMN122.pdf> (date of reference: 23.01.2025).

8. Sukhomlinsky V.A. On education. — M.: Politizdat, 1975. — 272 p.

9. Zlotnikova T. S. Mentoring in art: the actual meaning of cultural tradition // Yaroslavl Pedagogical Bulletin. — 2023. — № 5 (134). — P. 221–228.

10. Shkil O.S. The system of mentoring in the professional training of designers // Innovative science. — 2019. — No. 11. — P. 160–161.

11. Klarin M.V. Modern mentoring: new features of traditional practice in organizations of the XXI century // STAGE: economic theory, analysis, practice. — 2016. — No.5. — P. 95–98.

УДК 7.01

*М.В. Сербина,
аспирант кафедры искусств, Алтайский государственный
университет (Барнаул, Россия)*

*С.М. Будкеев,
доктор искусствоведения, профессор кафедры искусств,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ИНТЕГРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННУЮ АРХИТЕКТУРУ ЧЕРЕЗ СИНТЕЗ ИСКУССТВ

В статье рассматривается интеграция исторических архитектурных объектов в современный городской ландшафт. Исследуется художественный синтез как стратегия сохранения культурного наследия при одновременном удовлетворении современных потребностей. Фокусируется внимание на различных методах интеграции исторических объектов в современные структуры, обеспечивающие не только выживание этих строений, но и адаптацию к современной городской среде. Такой подход сохраняет и оживляет архитектурное прошлое, позволяя зданиям участвовать в формировании культурной идентичности и коллективной памяти сообщества. Диалог между историческими и современными архитектурными объектами создаёт многослойную городскую среду и обеспечивает динамичное и согласованное пространственное развитие городов.

Ключевые слова: интеграция, историческое наследие, современная архитектура, синтез искусств, городская среда, идентичность.

*M. V. Serbina,
postgraduate student of the Department of Arts, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

*S. M. Budkeev,
doctor of Art History, Professor of the Department of Arts, Altai State
University (Barnaul, Russia)*

INTEGRATION OF HISTORICAL HERITAGE INTO CONTEMPORARY ARCHITECTURE THROUGH THE SYNTHESIS OF ARTS

The article discusses the integration of historical architectural objects into the modern urban volume. Artistic synthesis is studied as a strategy for preserving cultural heritage while satisfying modern needs. Attention is focused

on various methods of integrating historical objects into modern structures, ensuring not only the survival of these buildings, but also adaptation to the modern urban environment. This approach not only preserves the architectural past, but also brings it to life, allowing these buildings to actively contribute to the formation of the cultural identity and collective memory of the community. The dialogue between historical and modern architectural objects creates a multi-layered urban environment and ensures a dynamic and coordinated spatial development of cities.

Keywords: integration, historical heritage, modern architecture, synthesis of arts, urban environment, identity.

Интеграция исторического наследия в современную архитектурную среду набирает актуальность на фоне урбанизации и возрастающего интереса к сохранению культурного наследия. Исторические здания и архитектурные объекты играют важную роль в формировании уникального ландшафта городов. Однако задача сохранения индивидуальности этих объектов при одновременной необходимости их адаптации к современным требованиям представляет собой сложный вызов. Эффективный метод решения этой задачи — синтез искусств, который позволяет соединять различные художественные формы и приёмы и создавать гармоничное пространство, отражающее как историческое, так и современное архитектурное содержание.

Современные условия приводят к разрушению традиционной системы ценностей, что снижает идеологическую и воспитательную роль монументального искусства. Монументы, созданные как символы идеалов прошлых поколений, должны служить связующим звеном между прошлым и будущим. Также необходимо оставаться на связи с традициями, интегрируя современные технологические ресурсы в историческую среду, сохраняя при этом архитектурную форму высокого качества.

Данное исследование направлено на анализ и выявление методов интеграции исторического архитектурного наследия в современную архитектуру посредством синтеза искусств, а также определение их влияния на формирование гармоничной городской среды. В рамках исследования рассматриваются теоретические аспекты синтеза искусств в архитектурном образе современных городов, изучаются примеры успешного использования этого подхода в современных архитектурных проектах, включающих объекты исторического наследия, а также выявляются основные проблемы, связанные с их интеграцией в городскую среду.

Для достижения поставленных целей применяются несколько методов исследования. Искусствоведческий анализ направлен на изучение

стилистических особенностей и художественной ценности объектов, а также на выявление приёмов их адаптации к современному контексту. Историко-культурный метод позволяет увидеть влияние исторического фона на архитектурные решения. Метод визуального анализа применяется при рассмотрении успешно реализованных проектов, основанных на синтезе архитектурных традиций и новаторства.

Архитектурный синтез искусств основан на гармоничном сочетании архитектурных и художественных элементов, формировании цельной художественной структуры, организующей физическое и духовное пространство человека. «Городская среда передаёт представление об определённых социально-культурных и этических нормах, выражает идеи социальной справедливости, представления об историко-культурных, политических, идеологических ценностях» [1, с. 146]. «Архитектура является основой в синтезе искусств и архитектуры, своего рода организует пространство, определяет место, масштаб, композиционные приёмы, задаёт ритм композиционным элементам, играет роль в цветовом насыщении элементов. Всё это влияет на восприятие архитектурного облика здания или комплекса в целом и, следовательно, на достижение единства, воплощённого в синтезе искусств» [2, с. 163]. Эти элементы обеспечивают визуальное и концептуальное единство. В современной архитектуре важно интегрировать историческое наследие в новые конструкции, сохраняя при этом культурное богатство и обогащая его современными интерпретациями и технологиями, что усиливает историческую и визуальную значимость проектов.

В архитектуре выделяют три основных модели синтеза искусств, каждая из которых служит разным эстетическим и функциональным целям. Конгломеративный синтез представляет собой сумму разнородных художественных элементов, сохраняющих свою первичную идентичность и не взаимодействующих друг с другом, создавая мозаичное, а не единое впечатление.

Ансамблевый синтез подразумевает сохранение относительной автономии произведений, но при этом присутствует их взаимное обогащение друг друга, что ведёт к появлению новых эстетических качеств.

Наиболее глубокая форма — органический синтез. Он предполагает полное слияние элементов разных видов искусств в единую художественную структуру, где индивидуальные черты уступают место целостной композиции, создающей новый художественный образ [3].

Синтез искусств проявляется через многообразие подходов, каждый из которых вносит уникальный вклад в формирование визуального образа и структурной организации городского пространства, создавая гармо-

нический диалог архитектуры, скульптуры и декоративных элементов. «Так, в новом урбанизированном укладе так сладко обнаружить шёпот истории, а в качественно сохранённом аутентичном месте иной раз уместно встретить грамотные и деликатные высказывания самого актуального плана — от технических до художественно-концептуальных. Заметим, что такой “говорящий” город заведомо живой и сам словно одушевлённый, наравне с нами», — утверждает доктор архитектуры М.В. Дуцев [4, с. 39].

В исследовании А.С. Щенкова анализируются методы сохранения и интеграции исторически значимой архитектуры, относящейся к типу органического синтеза. Автор фокусируется на подходах к реконструкции и адаптации исторических зданий и комплексов, подчёркивая их историческую и эстетическую значимость. В работе также рассматриваются примеры локальных реконструкций, влияющих на визуальные и структурные аспекты важных архитектурных объектов в исторических городах, выделяя при этом ключевые методы сохранения.

Первый метод: консервация и адаптация разрушенных памятников, которые преобразуются для новых функций при сохранении их визуальных исторических характеристик.

Второй метод: трансформация исторических мест с добавлением новых элементов или функций, что позволяет сохранить историческую ценность.

Третий метод: восстановление и реинтерпретация, где современные архитектурные вмешательства используются для укрепления или воссоздания исторических архитектурных структур [5].

В исторических городских районах новая застройка должна либо гармонично вписываться в исторический контекст, либо создавать контраст. Важно соблюдать пропорции между высотой зданий и шириной улиц для сохранения исторической атмосферы. Сохранение соразмерного человеку масштаба необходимо для поддержания комфорта и доступа к свету и воздуху.

Высота новых зданий должна гармонизировать с окружающей застройкой, при этом не всегда требуется меньший размер. Важен учёт масштабов и пропорций существующих зданий. В исторических районах очень важно поддерживать архитектурное единство, а любые значительные отступления от первоначального проекта могут быть неприемлемы.

В архитектуре была предпринята попытка социально-эстетического переосмысления промышленных достижений, приведшая к созданию монументально-промышленного синтеза. Этот подход, видящий функциональную архитектуру как синтез художественных и промышленных элементов, акцентирует «правдивость» формы, соответствующую

щей материалам. Понятие «правдивость» исключает принудительный синтез с изобразительным искусством, подчёркивая их независимость.

В архитектуре синтез искусств представляет собой не просто сосуществование различных художественных форм в одном пространстве, а трансформацию реального пространства в художественное. В контексте такого синтеза отдельные произведения не обязаны сливаться в одно комплексное целое или трансформироваться в единую форму (рис. 1).



Рис. 1. Кройц-аптека в Калининграде, ул.Фрунзе, 51
1 — до реконструкции 1980-е годы; 2 — после реконструкции 2020 года

Сохранение исторических фасадов с пристройкой основного объёма здания в новых материалах, создающих новый фон, и смена функции с жилого дома на торгово-офисный центр

В каждом произведении элементы сохраняют формальную и семантическую самостоятельность, однако их совокупность формирует сложную композицию, основанную на многоуровневом взаимодействии художественных образов. Этот подход реализован в здании Кройц-аптеки в Калининграде. Многоквартирный жилой дом с аптекой на первом этаже претерпел длительное разрушение в течение почти сорока лет. Зброшенное здание, выполненное в стиле барокко, было восстановлено в 2020 году. В ходе работ историческая фасадная часть была полностью восстановлена, а также было пристроено новое здание в современном стиле. Стекланный фасад нового здания служит фоном для исторического фасада. «Эта концепция особенно важна при интеграции исторического наследия в современную архитектуру через синтез искусств. Такой подход позволяет сохранить уникальные характеристики каждого исторического элемента, одновременно вводя их в диалог с современными формами и материалами, обеспечивая богатство текстур и смыслов. Это создает многоуровневое и взаимно обогащающее художественное и архитектурное пространство, которое укрепляет культурную связь между прошлым и настоящим, облегчая переживание исторической памяти в современном контексте» [6, с. 75].

Распространение получила также реновация, включающая обновление исторически значимых зданий с «расширением площади помещений путём пристраивания дополнительных объёмов» [7, с. 34], с использованием новых материалов и технологий (рис. 2).

Такое обновление наблюдается в Баркинге, индустриальном районе на северо-востоке Лондона. Многие здания в этом районе находятся под охраной государства, и новые владельцы весьма удачно расширили и обновили многие здания, в том числе и здание бывшего зернохранилища. Не контрастируя ни цветом, ни масштабом, новая пристройка поддерживает историческое здание. Лишь современные материалы и окна выдают в пристройке новые технологии. При этом основные визуальные характеристики исторического здания восстанавливались с опорой на исторические фотографии, что позволило сохранить внешний вид и художественную ценность, придавая зданию современные функциональные свойства.

Следующий вариант реновации «с заменой исторического функционала здания» [7, с. 32] представляет собой здание ГЭС-2 в Москве 1907 года постройки. Переставшее функционировать с 2006 года, зда-

ние электростанции претерпело реновацию в 2021 году, превратившись в территорию выставок, концертов, кинопросмотров, театральных постановок (рис. 3).



Рис. 2. Пристройка к Зернохранилищу в индустриальном районе на северо-востоке Лондона. 2009 год. Архитектор Поллард Томас Эдвардс. Современная функция — офисное здание



Рис. 3. Дом культуры ГЭС-2. Москва. Болотная набережная, 15

Была проведена колоссальная реставрационная работа для поддержания культурной непрерывности с уважением к историческому контексту. Подобные методы олицетворяют собой синтез искусств в архитектуре, поскольку каждый из них вносит вклад в сохранение и преобразование архитектурного наследия, при этом взаимодействуя с современными архитектурными практиками и технологиями.

«Нельзя забывать большую роль цвета в архитектуре города. Светло-золотистый колорит старых итальянских городов или тёмный, приглушённо-сероватый цвет фасадов немецких и скандинавских построек по-разному воздействуют на человека» [8, с. 3]. В исторических районах города подбор цветов, согласующихся с уже существующими на соседних зданиях, позволяет новому строению гармонично вписаться в окружение. Отличающаяся, но гармоничная цветовая палитра может создать интересный контраст и выделить здание. Цвет вносит значительный вклад в создание визуальной идентичности и эмоционального восприятия городского пространства. Правильное использование цвета требует внимания к деталям и контексту, что усиливает культурную целостность и привлекательность городской среды.

«Архитектурная колористика (от лат. *color* — цвет, краска) — одно из современных направлений проектно-исследовательской деятельности: поиски колористических характеристик пространственной среды, включающие традиционные особенности и новые композиционные формулы цвета» [9, с. 225]. Современная архитектурная и градостроительная практика подчёркивает важность комплексного применения цвета, который служит не только эстетической цели, но и несёт в себе смысловую и эмоциональную нагрузку.

Осознание специфики восприятия цвета в архитектурном пространстве, его формообразующих свойств и семантической функции очень важно для создания визуально выразительных и смысловых образов в архитектуре города. Проектирование колористики в городском контексте должно быть интегрировано в общую систему художественного и архитектурного проектирования. Этот подход позволяет рассматривать цветовое оформление не как отдельный элемент, а как неотъемлемую часть объёмно-пространственного планирования, вносящую значительный вклад в создание целостного архитектурно-художественного образа. Такой подход способствует формированию уникального визуального и культурного облика города, делая его более живым и эмоционально насыщенным.

Управление цветовым ансамблем задаёт эмоциональное впечатление и формирует сложную цветовую структуру городских пространств.

«Особенностью колористики города является и то, что постоянно динамичен критерий её оценки — в связи с изменением общественно-психологических установок в восприятии цвета, со сменой эстетических идеалов, культурных ориентаций и т. д.» [10, с. 20]. Работа по восстановлению исторических цветов включает точное воспроизведение колеров и оттенков разных времён и их интеграцию в современный контекст, целью которой является создание гармоничного художественного образа города.

Выбор цветовой гаммы для исторического объекта зависит от его местоположения в цветовом контексте. Он может либо дополнять установленный колорит района, либо выделяться как яркий акцент (рис. 4).



Рис. 4. Краснодар, ул. Красная 24

На рисунке 4 показано здание, примечательное своей выразительной архитектурой и обилием декоративных элементов, и выделенное цветом на фоне остальных исторических зданий. Это бывший дом купца С.С. Беймана, известный как «Дом со львами», возведённый в 1900-1901 годах по проекту В.А. Филиппова на улице Красная, 24 в Краснодаре. Здание исторически использовалось под различные функции, включая банки, налоговое управление, магазины.

Изначально построенное как двухэтажное, после Великой Отечественной войны оно было восстановлено и дополнено третьим этажом. Основное фасадное решение выделяет здание среди окружающей застройки. Два нижних этажа окрашены в оранжевый цвет, чтобы подчеркнуть его отличие от соседних зданий. Третий этаж, добавленный позже, выполнен в светлых тонах и служит фоном для роскошно украшенного фасада «Дома со львами». Такой креативный подход учитывает историческую значимость, тенденции и функции места.

«Создание стилевых палитр дает возможность варьировать цветом исторических зданий в пределах палитры стиля, так как зачастую даже первоначальный цвет памятника архитектуры был определён весьма условно. В этом смысле важно соблюдать палитру и основные цветовые сочетания элементов фасада, присущие данному стилю» [11, с. 43].

Ландшафтная структура города, формировавшаяся веками, является основой современной колористики. Преобразование ландшафта помогает соединить историческую архитектуру и современные здания, создавая пространство, сохраняющее прошлое и представляющее настоящее. Малые архитектурные формы — скульптуры, фонтаны, павильоны, декоративные перголы — становятся ключевыми элементами в создании эстетических и функциональных связей старого и нового. Они улучшают эстетику местности и подчёркивают значение архитектурного наследия, добавляя современные элементы. Скульптуры, акцентируя внимание на истории и значимых событиях, становятся фокусными точками, придающими значимость различным частям города (рис. 5).

На пешеходной улице Баумана в Казани одним из интересных объектов является бронзовая копия кареты императрицы Екатерины II, установленная в 2000 году между домами №17 и №44. Оригинал кареты, в которой Екатерина II посетила Казань в 1767 году в ходе своего путешествия по Волге, находится в Национальном музее Татарстана. В Казани императрица провела пять дней, оставив свою карету архиепископу Казанскому, впоследствии переданную городской думе и окончательно закрепившуюся в музее. Сегодня бронзовая реплика этой кареты позволяет жителям и гостям города не только запомнить внешний вид исторического артефакта, но и пробудить интерес к изучению культурного наследия региона. Копия кареты доступна для фотосессии и краткосрочного нахождения внутри.

Фонтаны добавляют живительный элемент воды, позволяющий соединить пространства с разным характером. Водные элементы вносят спокойствие и свежесть, создавая естественные зоны для отдыха и социальных взаимодействий в городском пространстве. Они также мо-

гут служить в качестве центральных элементов в местах, где встречаются старинные и новые здания, обеспечивая визуальное и акустическое разнообразие (рис. 6).



Рис. 5. Казань. Улица Баумана. Пешеходная улица, местный Арбат.
Копия кареты Екатерины II



Рис. 6. Польша, Вроцлав. Рыночная площадь. Фонтан «Здруй»

Рыночная площадь во Вроцлаве основана в начале XIII века и служит перекрёстком для одиннадцати улиц. Со временем, после различных разрушений и войн, вокруг площади возникли многоквартирные дома с магазинами на первых этажах. Построенные в разные эпохи здания представляют калейдоскоп стилей европейской архитектуры от барокко и рококо до неоклассицизма и ар-нуво. В это архитектурное разнобразие вписали фонтан в современном стиле из стекла и гранита, построенный в 1996 году. Добавление фонтана стало символом современности, демонстрируя динамичное взаимодействие старого и нового в городском пространстве. Такое преобразование исторического ландшафта создаёт интеграцию современных объектов в историческую архитектурную среду, обеспечивая баланс между сохранением и инновациями, что способствует формированию богатого и многослойного культурного ландшафта. Это вносит вклад в создание уникального и гармоничного образа города, который уважает свое историческое наследие и одновременно отвечает современным требованиям жителей и создаёт культурный ландшафт.

В 1992 году Комитет Всемирного наследия принял решение ввести понятие «культурный ландшафт» в рамках рабочих принципов Конвенции о мировом наследии. Это нововведение позволило включать в список объектов Всемирного наследия территории, демонстрирующие уникальное взаимодействие человека и природы через время, отображая как естественные, так и культурные элементы.

В документах UNESCO отмечается, что культурные ландшафты могут включать разнообразие взаимодействия между людьми и окружающей их средой, подчёркивая таким образом динамичное развитие человеческого общества и его адаптацию к физическим условиям [12]. Культурные ландшафты, принимая формы спроектированных, органично развившихся городских территорий, отражают многообразие человеческой деятельности. Они являются не просто визуальными образами, но и местами, где переплетаются культурные, экономические и социальные процессы. Эстетическое измерение культурного ландшафта, хотя и значимо, часто уступает место его исторической и археологической сложности, которая включает следы влияния различных поколений и изменений в природной среде, таких как климат и растительность.

Сохранение исторических архитектурных объектов тесно связано с их адаптацией к современным потребностям общества. Архитектурное наследие, интегрированное в современную жизнь, требует нового взгляда на использование зданий с исторической и художественной

ценностью. Эти здания могут выполнять функции образовательных, культурных учреждений, становятся центрами просвещения, что позволяет им раскрыть свой потенциал и способствует укреплению культурной идентичности. Они включаются в культурную жизнь городов, формируя общественное сознание и культурную память их жителей.

В сложной структуре города важно, чтобы старые и новые строения могли сосуществовать, создавая единое городское пространство. Такое сосуществование, где старое здание приобретает новые функции, а новое дополняет старое, формирует исторические слои, которые помогают нам видеть город в его историческом развитии. Это придаёт городу уникальный характер и создаёт связь между прошлым, настоящим и будущим. В процессе интеграции старого и нового особенно важно создавать художественные образы города, используя контрасты и связи между новыми и старыми зданиями, что делает город более гармоничным и многослойным.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Яргина З. Н. Эстетика города. — М. : Строиздат, 1991 — 365 с.
2. Черныш М. А. Фундаментальные особенности развития архитектуры в области современного искусства // Вестник Донбасской национальной академии строительства и архитектуры. — 2023. — № 2(160). — С. 162–167.
3. Дуцев М.В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре. — Нижний Новгород : Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2013. — 233 с.
4. Дуцев М.В. Театр городской среды (на примере реновации общественных пространств к 800-летию Нижнего Новгорода) // Современная архитектура мира. — 2022. — № 2(19). — С. 27–64.
5. Щенков А.С., Антонова Н.Е. Об эстетических аспектах архитектурной интервенции в среду небольших исторических городов // Academia. Архитектура и строительство. — 2022. — № 3. — С. 51–59.
6. Шоров О.Н. Формирование теории синтеза и пути её развития // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2010. — №15. — С. 69–83.
7. Горелова Ю. Р. Формы сохранения архитектурного наследия в исторической застройке крупных городов Сибири (на материалах Омска) // Учёные записки Алтайской государственной академии культуры и искусств. — 2021. — № 2(28). — С. 30–35.
8. Мурылёв В. А. Параметры создания визуальной культуры в архитектуре города // Аналитика культурологии. — 2005. — №2(4). —

URL: <http://analiculturolog.ru/архив-журнала/2005-year/выпуск-2-4-2005> (дата обращения: 24.11.2024).

9. Прохоров С.А. Проблема синтеза искусств в архитектуре // Мир науки, культуры, образования. — 2012. — №5. — С. 224–227.

10. Ефимов А. Колористика старых районов города // Техническая эстетика. — 1981. — № 3. — С. 19–29.

11. Сергеева А.А., Кузнецова Н.В. Принципы колористической организации исторической части города // Творчество и современность. — 2017. — №2 (3). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-koloristicheskoy-organizatsii-istoricheskoy-chasti-goroda> (дата обращения: 26.11.2024).

UNESCO Archives, Report of the Expert Group on Cultural Landscapes, La Petite Pierre (France), 24-26 October 1992. — URL: <http://whc.unesco.org/archive/pierre92.htm> (дата обращения: 26.11.2024).

BIBLIOGRAPHY

1. Yargina Z. N. Aesthetics of the city. — M.: Stroizdat, 1991 — 365 p.
2. Chernysh M. A. Fundamental features of the development of architecture in the field of contemporary art // Bulletin of the Donbass National Academy of Civil Engineering and Architecture. — 2023. — No.2 (160). — P. 162–167.
3. Dutsev M. V. The concept of artistic integration in modern architecture. — Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, 2013. — 233 p.
4. Dutsev M. V. Theater of the urban environment (on the example of the renovation of public spaces for the 800th anniversary of Nizhny Novgorod) // Modern architecture of the world. — 2022. — No. 2 (19). — P. 27–64.
5. Shchenkov A.S., Antonova N.E. On the aesthetic aspects of architectural intervention in the environment of small historical towns // Academia. Architecture and Construction. — 2022. — No.3. — P. 51–59.
6. Shorov O. N. Formation of the theory of synthesis and the ways of its development // Scientific works of the St. Petersburg Academy of Arts. — 2010. — No. 15. — P. 69–83.
7. Gorelova Yu. R. Forms of preservation of architectural heritage in the historical development of large cities of Siberia (based on Omsk materials) // Scientific notes of the Altai State Academy of Culture and Arts. — 2021. — No.2 (28). — P. 30–35.
8. Murylev V. A. Parameters of creating a visual culture in urban architecture // Analytics of cultural studies. — 2005. — No.2(4). — URL: <http://ana->

liculturolog.ru/arkhiv-zhurnala/2005-year/выпуск-2-4-2005 (date of access 24.11.2024).

9. Prokhorov S. A. The problem of synthesis of arts in architecture // The world of science, culture, education. — 2012. — No. 5. — С. 224–227.

10. Efimov A. Coloristics of old city districts // Technical aesthetics. — 1981. — No. 3. — P. 19–29.

11. Sergeeva A. A., Kuznetsova N. V. Principles of coloristic organization of the historical part of the city // Creativity and modernity. — 2017. — №2 (3). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiy-koloristicheskoy-organizatsii-istoricheskoy-chasti-goroda> (date of access: 26.11.2024).

12. UNESCO Archives, Report of the Expert Group on Cultural Landscapes, La Petite Pierre (France), 24-26 October 1992. — URL: <http://whc.unesco.org/archive/pierre92.htm> (date of access: 26.11.2024).

УДК 371.26

*Д.А. Сычёв,
студент кафедры культурологии и дизайна,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

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

ОЦЕНИВАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СУБЪЕКТНОЙ АКТИВНОСТИ

В статье рассматриваются подходы к оцениванию образовательных результатов студентов-дизайнеров с учётом их субъектной активности. Основное внимание уделяется содержательному и формирующему видам оценивания, которые развивают у студентов рефлексивные способности к самостоятельному оцениванию своих учебных достижений. В статье показана важность интеграции субъектной активности в систему оценивания как средства повышения мотивации студентов и улучшения качества обучения, а также выявлено, что эффективное

оценивание не только фиксирует учебные результаты, но и активно способствует развитию творческого потенциала студентов-дизайнеров, что является ключевым аспектом их профессионального становления. Приводятся примеры практического применения современных методов оценивания в образовательном процессе.

Ключевые слова: формирующее оценивание, содержательное оценивание, субъектная активность, современное образование, дизайн-образование, образовательный результат.

D.A. Sychev,

*student of the department of cultural and design studies,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

T. V. Poydina,

*candidate of art history, associate professor,
the department of cultural and design studies,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

EVALUATING THE EDUCATIONAL RESULTS OF DESIGN STUDENTS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF SUBJECTIVE ACTIVITY

The article discusses approaches to assessing the educational outcomes of design students, taking into account their subjective activity. The main focus is on meaningful and formative assessment, which develop students' reflexive abilities to independently evaluate their academic achievements. The article shows the importance of integrating subjective activity into the assessment system as a means of increasing student motivation and improving the quality of learning, and also reveals that effective assessment not only captures learning outcomes, but also actively promotes the development of creative potential of design students, which is a key aspect of their professional development. Examples of practical application of modern assessment methods in the educational process are given.

Keywords: formative assessment, meaningful assessment, subjective activity, modern education, design education, educational outcome.

В условиях современного образования, в частности в области изучения дизайна, оценивание образовательных результатов студентов становится важным инструментом для их мотивации, формирования профессиональных компетенций и развития субъектной

активности. С учётом специфики творческого направления получаемой специализации традиционные методы оценивания часто оказываются недостаточными, поэтому обозначается необходимость перехода к более гибким и адаптивным формам оценивания.

Целью данного исследования является изучение инструментов формирующего и содержательного оценивания образовательных результатов обучающихся по специальности «Дизайн» с учётом развития их субъектной активности в системе среднего профессионального образования.

Природа субъектности как проявления саморазвития личности раскрыта в трудах Б. Г. Ананьева, А. В. Брушлинского, Л. С. Выготского, И. А. Зимней, М.С. Кагана, С.Л. Рубинштейна, В.И. Слободчикова. С позиции субъектно-деятельностного подхода (С.Л. Рубинштейн, А.В. Брушлинский, К.А. Абульханова-Славская) понятие «субъектность» определяется как свойство личности быть субъектом деятельности и активно инициировать проявление себя в её качестве.

М.В. Манакова в статье «Теоретические подходы к изучению феномена субъектности личности в гуманитарных науках» определяет субъектность как «идеальное начало, характеризующееся «бесконечной потенциальностью» и как источник активности» [1, с. 301]. Методологический подход доктора педагогических наук Т.А. Ольховой, где субъектность предстаёт в качестве целостной аксиологической характеристики личности, проявляющейся в продуктивности деятельности и в ценностно-смысловой самоорганизации поведения [2], послужил основой для структурирования субъектности студента и выявлению следующих компонентов: 1) субъектная активность (смысложизненная, образовательная, социальная, коммуникативная); 2) ценностные ориентации; 3) ценностное самоопределение; 4) субъектный опыт.

«Центральной идеей образования признана идея непрерывного развития человека как субъекта деятельности», — отмечают исследователи Г.Д. Бухарова и Л.Д. Старикова в статье «Современное образование: сущность и направления развития» [3, с. 8]. В качестве педагогических условий становления субъектности студента университета Т.А. Ольховая выделяет проблемность, проективность, эвристичность и рефлексивность [4, с. 20].

В психолого-педагогических исследованиях в качестве сущностной характеристики субъектности называется активность. Поэтому методологически оправданным и уместным является обращение к понятию «учебная активность».

Исследование феномена активности как свойства учебно-познавательной деятельности, а также выявление сущностных характери-

стик и структуры учебной активности имеет продолжительную научную традицию в отечественной психолого-педагогической науке (А.В. Брушлинский, А.К. Осницкий, В.И. Орлов, Ю.А. Вагин, А.М. Матюшкин, А.А. Волочков, Б.П. Бархаев, И.В. Сыромятников, Т.В. Дмитриева и др.). В зависимости от применяемых научных подходов учеными сформировано достаточно ёмкое поле для рабочего представления о сущности учебной активности, где показательными определяются действенность, инициативность, мотивированность, преобразовательность, творчество, преодоление, процессуальность в деятельности. В характеристике свойств учебной активности как учебной деятельности исследователями называется целеполагание, степень регуляции, волевые усилия, отношение к напряжённой деятельности, поведение в ситуациях затруднения [5, с. 30].

Существующий опыт исследований в области повышения уровня мотивации учебной активности актуализирует изучение механизмов оценивания индивидуальных результатов как способа прогнозирования личностного развития обучающегося, его достижений в познании определённой предметной области. Л.А. Кригер утверждает, что цель и результат должны быть представлены однозначно и конкретно; охарактеризованы и описаны в одних единицах, в одних параметрах [6, с. 20]. Основными инструментами измерения образовательных результатов являются оценивание и контроль, которые служат средствами диагностики для педагогов, что подчёркивает важность понимания эффективных форм оценивания в контексте современного образования.

Авторским коллективом Алтайского государственного университета Т.В. Пойдиной, А.А. Каратаевым, А.Д. Калинниковой под руководством заведующего кафедрой культурологии и дизайна Ю.В. Кирюшной разработана и адаптирована система оценивания индивидуальной учебной активности студентов, основанная на принципе дифференцированного подхода к учёту индивидуальных достижений студентов [7, с. 193–197]. Результаты апробации показали, что предложенные варианты оценивания личных учебных достижений и образовательных результатов в контексте развития профессиональной субъектности стали эффективным средством повышения учебного рейтинга, самообразования и самоорганизации студентов, следовательно, имеют значение для формирования личного портфолио обучающихся и освоения профессионального трека в современных реалиях цифровой экономики.

С точки зрения И.Ю. Малковой и П.В. Киселевой, модернизационные процессы в системе образования должны затронуть методы и технологии обучения, на которые ложится задача формирования практиче-

ских навыков работы с информацией, самообразования, планирования собственной деятельности по достижению результатов [8, с. 100]. Следовательно, необходимо предоставить учащимся возможность активно влиять на сам процесс собственного образования и выстраивать индивидуальную траекторию по приобретению и развитию необходимых знаний и компетенций, что является условием осознанного выбора и ответственности за результаты своих действий по овладению профессией.

Основные инструменты измерения образовательных результатов представляют собой оценивание и контроль, которые чаще выступают средствами диагностики для любого педагогического работника. Поэтому педагогу важно понимать, какие их формы востребованы и имеют значимость с точки зрения современного образования.

Обучение — это в первую очередь системная деятельность, направленная на обучающегося, где именно ученик обретает статус субъекта. Поэтому педагог должен рассмотреть и подобрать такие инструменты и технологии оценивания образовательных результатов, которые помогут развить у студента самостоятельную активность и станут способом его самореализации, то есть его субъектной активности.

Развитие субъектной активности у обучающихся творческим специальностям, в частности, предметной области «Дизайн», играет значимую роль в формировании профессиональных компетенций и проектного мышления. Студенты, обладающие высокой субъектной активностью, более осознанно применяют получаемые знания на практике, оттачивая будущие профессиональные навыки.

Также важно отметить, что субъектная активность способствует развитию креативного мышления. При этом инструментарий диагностики должен коррелировать с показателем субъектной активности обучающегося, то есть в процессе оценивания образовательных результатов студент должен рассматриваться как субъект своей деятельности. Данная закономерность может являться критерием для анализа существующих методов и подходов к оцениванию. Мы выделим формирующее и содержательное оценивание.

В разработанной модели «Инструменты формирующего оценивания в организации занятий специализированного курса «UX/UI-проектирование» использованы результаты отечественных исследований и практик применения формирующего оценивания в дизайн-образовании. Основными инструментами формирующей оценки, которые выступают триггерами повышения эффективности обучения, предложены критерии (рубрикаторы). При этом каждый критерий составлен на понятном для обучающегося языке и содержит в себе либо требова-

ние для создания дизайн-продукта, либо качественную характеристику предметного или метапознавательного умения [9, с. 109–110].

В ходе апробации инструментов данной технологии выявлено, что формирующая оценка обеспечивает развитие у обучающегося самоорганизации за счёт самостоятельного оценивания собственной деятельности или взаимного оценивания деятельности своих сокурсников.

Содержательное оценивание является также важным инструментом для развития субъектной активности студентов, поскольку оно не только фиксирует достижения учащихся, но и способствует их вовлечению в образовательный процесс. Опираясь на выводы А.Р. Дроздиковой-Зариповой, под содержательной оценкой мы понимаем оценку, характеризующую специфику содержания учебной деятельности и соответствующий ей тип задачи, а также отражающую уровни постижения знаний учащихся в процессе осуществления учебной деятельности на основе соотнесения достигнутых уровней с некоторыми заданными минимизированными критериями [10]. Этот подход ориентирован на оценку содержания обучения и его значимости для личностного и профессионального роста студентов. Следовательно, основные задачи внедрения современной системы оценочной деятельности учащихся в организацию учебного процесса заключаются в следующем:

1) использование системной, объективной и достоверной информации контроля в управлении учебным процессом, где с помощью содержательной оценки учебной деятельности учащихся преподаватель сможет определить достижения и затруднения каждого конкретного ученика, следовательно, сможет устранить недостатки в усвоении учебного материала учащимися, а также выявить причины этих недостатков и предупредить неудачи в обучении;

2) активизация познавательной деятельности учащихся в течение всего учебного процесса;

3) формирование самооценки учащихся, являющейся, в свою очередь, началом формирования самоорганизации и саморазвития.

Содержательное оценивание может быть реализовано в рамках различных форм деятельности обучающихся, в том числе — проектной. В дизайн-образовании проект является одним из значимых направлений, так как студенту предоставляется возможность изучить технологию отрасли и разработать полноценный дизайн-продукт. Помимо этого, проектная деятельность позволяет студентам проявить креативность и индивидуальность, ознакомиться с реальными примерами из

профессиональной области, а также сформировать и развить навыки самооценивания.

Интеграция современных технологий оценивания в образовательный процесс реализуется в формате субъектной активности обучающегося и содержит необходимый инструментарий для создания интерактивной динамичной образовательной среды. Для студентов-дизайнеров рассмотренные подходы могут стать основой развития их креативных способностей, формирования профессиональных компетенций и личностных результатов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Манакова М.В. Теоретические подходы к изучению феномена субъектности личности в гуманитарных науках // Проблемы современного педагогического образования. — 2018. — № 61-4. — С. 300–304.

2. Ольховая Т.А. Становление субъектности студента университета : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. — Оренбург, 2008. — 45 с.

3. Бухарова Г.Д., Старикова Л.Д. Современное образование: сущность и направления развития // Известия Алтайского государственного университета. — 2009. — №2 (62). — С. 7–11.

4. Ольховая Т.А. Концептуальные основы и результаты исследования проблемы становления субъектности студента университета // Педагогический журнал Башкортостана. — 2009. — №2. — С. 10–21.

5. Дмитриева Т.В. Структурно-уровневая модель развития учебной активности студентов // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2014. — №1 (142). — С. 27–35.

6. Кригер Л.А. Образовательный результат как понятие // Инновационные практики оценки образовательного результата: сборник материалов педагогических чтений / под ред. В.Ю. Выборнова, И.В. Задорожной, Л.С. Смирновой. — Ярославль : Институт развития образования, 2023. — С. 20–24.

7. Пойдина Т.В., Кирюшина Ю.В., Каратаев А.А., Калининкова А.Д. Оценивание индивидуальной учебной активности студентов-дизайнеров по IT-дисциплинам в контексте повышения мотивации к обучению // Искусство и образование. — 2024. — №6 (152). — С. 188–200.

8. Малкова И. Ю., Киселёва П. В. Особенности развития субъектной позиции студентов в процессе проектирования образовательной деятельности // Язык и культура. — 2014. — №1 (25). — С. 95–109.

9. Сычёв Д.А., Пойдина Т.В. Инструменты формирующего оценивания в организации занятий специализированного курса «UX/UI-проектирование» по направлению «Дизайн» // Труды молодых учёных Ал-

тайского государственного университета : материалы XI региональной молодёжной конференции «Мой выбор — НАУКА!», LI научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов и учащихся лицейных классов. — Вып. 21. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2024. — С. 108–110.

10. Дроздикова-Зарипова А.Р. К вопросу о проектировании содержательной 10-балльной оценки учебной деятельности учащихся // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. — 2009. — № 2-3 (17-18). — С. 35-39.

BIBLIOGRAPHY

1. Manakova M.V. Theoretical approaches to the study of the phenomenon of personality subjectivity in the humanities // Problems of modern pedagogical education. — 2018. — № 61-4. — P. 300–304.

2. Olkhovaya T.A. Formation of subjectivity of a university student: abstract of the dissertation... Doctor of Pedagogical Sciences. — Orenburg, 2008. — 45 p.

3. Bukharova G. D., Starikova L. D. Modern education: the essence and directions of development // Izvestiya Altai State University. — 2009. — №2 (62). — P. 7–11.

4. Olkhovaya T.A. Conceptual foundations and results of the study of the problem of the formation of subjectivity of a university student // Pedagogical Journal of Bashkortostan. — 2009. — No. 2. — P. 10–21.

5. Dmitrieva T.V. A structural-level model of the development of students learning activity // Bulletin of Tomsk State Pedagogical University. — 2014. — №1 (142). — P. 27–35.

6. Krieger, L.A. Educational result as a concept // Innovative practices of educational result assessment: a collection of materials of pedagogical readings / edited by V.Y. Vybornov, I.V. Zadorozhnaya, L.S. Smirnova. — Yaroslavl: IRO, 2023. — P. 20–24.

7. Poidina T.V., Kiryushina Yu.V., Karataev A.A., Kalinnikova A.D. Assessment of individual educational activity of design students in IT disciplines in the context of increasing motivation to study // Art and Education. — 2024. — №6 (152). — P. 188–200.

8. Malkova I.Yu., Kiseleva P.V. Features of the development of the subjective position of students in the process of designing educational activities // Language and culture. — 2014. — №1 (25). — P. 95–109.

9. Sychev D.A., Poidina T.V. Tools of formative assessment in the organization of classes in the specialized course «UX/UI-design» in the direction of «Design» // Proceedings of young scientists of the Altai State University: proceedings of the XI regional youth conference «My choice is SCIENCE!»,

the LI scientific conference of students, undergraduates, postgraduates and students of lyceum classes. Issue 21. — Barnaul: Publishing House of the Alt. University, 2024. — P. 108–110.

10. Drozdikova-Zaripova A.R. On the issue of designing a meaningful 10-point assessment of students learning activities // Bulletin of the Tatar State Humanitarian and Pedagogical University. — 2009. — № 2-3 (17-18). — P. 35–39.

РАЗДЕЛ III

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

УДК 72(574.41-2)

*Н.Л. Гидулян,
преподаватель общественных дисциплин,
Электротехнический колледж (Семей, Казахстан)*

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ СЕМИПАЛАТИНСКА XIX ВЕКА

В статье рассматриваются архитектурные памятники Семипалатинского региона, строительство в XIX веке административных зданий, основание в городе мечетей и церквей, открытие магазинов, мельниц и предприятий. Объектом исследования являются архитектурные памятники Семипалатинского региона, в котором насчитывается более 550 объектов, взятых на учёт. Из них 226 — археологических, 217 — исторических, 39 — архитектурных, более 70 — монументальных памятников. В статье исследуется история возведения архитектурных сооружений разного типа в Семипалатинске.

Ключевые слова: архитектурные памятники, крепость, школы, гимназия, магазины, купцы, мечеть, церковь, музей, административные здания, строительство.

*N.L. Gidulyan,
teacher of social sciences, Electrotechnical College (Semey, Kazakhstan)*

ARCHITECTURAL MONUMENTS OF SEMIPALATINSK OF THE XIX CENTURY

The article examines the architectural monuments of the Semipalatinsk region, the construction of administrative buildings in the 19th century, the

foundation of mosques and churches in the city, the opening of shops, mills and enterprises. The object of the study is the architectural monuments of the Semipalatinsk region, which has more than 550 registered monuments. Of these, 226 are archaeological, 217 are historical, 39 are architectural, and more than 70 are monumental. The article examines the history of the construction of architectural structures of various types in Semipalatinsk.

Keywords: Architectural monuments, fortress, schools, gymnasium, shops, baths, mosque, church, museums, administrative buildings, construction.

Архитектурные памятники называют каменной летописью истории. Каждое архитектурное сооружение имеет свою неповторимую индивидуальность, свой характер, свою судьбу. Характеристику исторических памятников Семипалатинска следует начать с одного из древнейших сооружений, давшего имя городу — средневекового джунгарского монастыря. Построен он был на рубеже XVI–XVII веков.

Довольно подробное описание Семипалатинской крепости оставил посетивший её в XIX веке П.С. Паллас: «Палаты стояли на левом берегу Иртыша. Сооружение из необожжённого кирпича и камня, палаты имели разную форму и размеры, всего их было семь палат» [3, с 27].

В 1718 году дворянин Василий Чередов заложил Семипалатную крепость, откуда и пошло название города — Семипалатинск.

В конце 1854 года город Семипалатинск становится областным центром обширной казахской степи. В нём начинаются создаваться областные структуры, для них строятся общественные здания. Большинство построенных в XIX веке административных зданий имели областной статус, поэтому были размещены в Семипалатинске.

Из административных зданий, построенных в XIX веке, предположительно в 1856 году был возведен дом губернатора, ставший одним из значимых исторических объектов. «После установления советской власти здание переименовано в Дом свободы» [4, с. 34]. 11 июня 1918 года в городе произошел контрреволюционный мятеж. В дни белогвардейского террора здание было занято белогвардейскими войсками. С октября 1977 года здесь размещается историко-краеведческий музей.

Также в XIX веке возводились здания окружного суда и тюрьмы. Сохранились документальные свидетельства, что до середины XIX века тюрьмы в Семипалатинске не существовало. Вплоть до учреждения в 1854 году Семипалатинской области Семипалатинск считался заштатным городом, а лица, подлежавшие заключению под стражу, содержались в каменной казарме, устроенной в 1795 году в помещении, сохра-

нившимся от бывшей Семипалатинской крепости. 10 февраля 1855 года генерал-губернатор Западной Сибири указал на необходимость построить в городе особый тюремный замок в стороне от жилых районов, рядом с почтовой дорогой на Омск. Строительство каменного острога в Семипалатинске было завершено в 1870 году. До настоящего времени здание тюрьмы используется по своему первоначальному назначению.

В 1873 году, почти одновременно с острогом, возведено здание телеграфа для прямой связи с Омском. «Со зданием центрального телеграфа связаны революционные события 1917 года, а также борьба с контрреволюционными силами в период с 1918 по 1921 гг., в которых активное участие принимали связисты Семипалатинска» [2, с. 38].

В Семипалатинске не только возводились административные здания, но и школы. «Рядом с Воскресенским собором, в бывшей казачьей слободе, сохранилось неприметное одноэтажное здание приходской школы» [1, с. 29]. Постепенно, в связи с ростом населения, в городах начинают строить, как правило, двухэтажные здания.

В 1873 году в Семипалатинске было построено здание для четырёхклассной женской прогимназии. Одним из преподавателей гимназии был «В.Н. Белослюдов, первый художник-профессионал Семипалатинска, член Русского географического общества [2, с. 24]. Во время Великой Отечественной войны в здании размещался эвакуогоспиталь, а с 1951 года — зооветеринарный институт. В 1986 году здание сгорело.

В 1894 году «открылась мужская гимназия на 282 человека. В годы Гражданской войны в этом здании размещался штаб 2-го Сибирского корпуса белогвардейцев атамана Б.В. Анненкова [3, с. 44]. В результате восстания в ночь с 30 ноября на 1 декабря оно было захвачено повстанцами, здесь размещался Военно-революционный комитет. В 1934 году в здании бывшей гимназии разместили учительский институт, с 1937 года — педагогический институт.

Литератор и этнограф И. Завалишин, посетив Семипалатинск, в своём известном труде «Описание Западной Сибири» пишет о городе: «Он очень красив, если глядеть на него из-за Иртыша, и хорошо отстроен, но город совершенно азиатский, в нём только две церкви (обе каменные), но зато семь мечетей, одна каменная соборная с двумя минаретами, прекрасной архитектуры, оконченная лишь в 1862 году» [1, с. 22].

Двухминаретная мечеть, упоминаемая И. Завалишиным, «была построена на деньги семипалатинских купцов Сулейменова, Абдешева, Рафикова, Халитова по заказу областного духовного управления» [4, с. 31].

Великолепным памятником турецкой архитектуры является в городе одноминаретная мечеть, построенная чуть позже по проекту стамбуль-

ского архитектора Габдуллы Эфенди. «Стройные двухъярусные минареты мечети завершаются высоким конусообразным покрытием. Основной зал — помещение с нишей — михрабом, трёхгранным выступом в алтарной части. Михраб, по правилам мусульманской архитектуры, ориентирован на священный город Мекку» [3, с. 21]. Это пример восточной архитектуры со сложными элементами и богатым украшением.

В Семипалатинске было больше храмов, чем описал И. Завалишин. 15 августа 1777 года в городе был заложен первый православный каменный храм — Знаменский собор, занимавший особое место в крепости. Надзор за строительством осуществляли комендант крепости И. Титов и инженер-топограф капитан И. Андреев. Богатый иконостас храма украшала известнейшая в городе икона Знамения Божьей Матери, называемая Семипалатинско-Абалацкой. К нам она попала ещё в 1720 году из Тобольского Абалацкого монастыря. С ней связано немало сказаний, преданий и чудесных исцелений. Пред её пречистыми очами молился Фёдор Достоевский, пять долгих лет проходивший в Семипалатинске солдатскую службу. В начале 1930-х годов (предположительно в 1931 году) храм завершил свою деятельность. Иконы и иконостасы впоследствии передали Воскресенской церкви.

Воскресенский (казачий) православный собор был построен «по инициативе отставного казачьего урядника Митрофанова Казакова, в основном, на его средства. Строительство было разрешено согласно Указу Томской духовной консистории от 17 декабря 1856 года. Заложена она по благословению Парфения, епископа Томского и Енисейского и освящена 5 июня 1860 года [2, с. 36].

В 1890 году на средства купца Плещеева закладывается церковь во имя Александра Невского, а в 1889–1901 годах, также «на добровольные деньги горожан, в центре разрастающегося Семипалатинска был построен Никольский храм, «поражавший изумительными витражами» [1, с. 34].

Города региона издавна сложились как торговые центры, их украшали магазины семипалатинских купцов Плещеева, Ершова, растянувшись на многие кварталы. В Семипалатинске магазины строили не только местные купцы. Известный московский фабрикант Н.М. Бардыгин, привозивший свои мануфактурные товары на Куяндинскую ярмарку, тоже открывает свой магазин, для которого строит красивое здание.

Также сохранились здания не только магазинов, но и предприятий. В Семипалатинске это — «крупнейшая на Иртыше мельница Мусина» [2, с. 28]. Она была построена в Семипалатинске в 1900 году купцом Мусиным, и на ней мололи муку из пшеницы, которую привозили из Сибири и Алтая.

Купечество внесло свой вклад и в развитие гражданской архитектуры Семипалатинска. Купцы возводили для своих семей красивые дома, некоторые из них до сих пор украшают город. «Первым каменным жилым домом в Семипалатинске стал дом золотопромышленника Степанова (1827)» [5, с. 26]. В 1854 году в его флигеле снимал квартиру А. Врангель, назначенный прокурором Семипалатинска, и у него в гостях часто бывал проживавший неподалёку Ф.М. Достоевский. Сейчас в этом здании находится музей изобразительных искусств имени семьи Невзоровых.

Восточный Казахстан богат историческими достопримечательностями, к их числу можно отнести и сохранившиеся до наших дней архитектурные и историко-мемориальные памятники.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамов Н.А. Областной город Семипалатинск // Записки РГО. — СПб., 1861. — 67 с.
2. Бралинова Д.И., Зарифова М.А., Каримов М.К., Мусабалина Г.Т. Восточный Казахстан с древнейших времён до конца XIX века. — Семей, 2012. — 188 с.
3. Венюков М.И. Краткий обзор внешней торговли через Западную Сибирь. — М., 1861. — 46 с.
4. Записки РГО. Вып. VI: Семипалатинск. — СПб., 1912. — 74 с.
5. Касымбаев Ж.К. Города Восточного Казахстана в 1861–1917 гг. — Алма-Ата : Галым, 1990. — 276 с.
6. Коншин Н.Я. Краткий исторический очерк Семипалатинского края (до 1917 г.). — Семипалатинск, 1927. — 92 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Abramov N.A. The Regional City of Semipalatinsk. Notes of the Russian Geographical Society. — St. Petersburg: RGS, 1861. — 67 p.
2. Braginova D.I., Zaripova M.A., Karimov M.K., Musabdalina G.T. Eastern Kazakhstan from Ancient Times to the End of the 19th Century. — Semey, 2012. — 188 p.
3. Venkov M.P. Brief Overview of Foreign Trade through Western Siberia. — M., 1861. — 46 p.
4. Notes of the Russian Geographical Society. Issue VI. — Semipalatinsk, 1912. — 74 p.
5. Kasymbaev Zh.K. Cities of Eastern Kazakhstan in 1861–1917. — Alma-Ata : Galyim, 1990. — 276 p.
6. Konshin N.Ya. A Brief Historical Essay on the Semipalatinsk Region (up to 1917). — Semipalatinsk, 1927. — 92 p.

УДК: 7.03

*Ш. Личжуан,
аспирант кафедры культурологии и искусствоведения,
Сибирский федеральный университет (Красноярск, Россия)*

*Научный руководитель — М.В. Москалюк,
доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии
и искусствоведения, Сибирский федеральный университет
(Красноярск, Россия)*

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В СКУЛЬПТУРЕ ЦЗЭН ЧЭНГАНА: ОТ УЧЕБНОГО ОПЫТА К МОДЕРНИЗМУ И ИННОВАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ

Статья посвящена вопросам эволюции художественного стиля одного из ведущих китайских скульпторов XXI века — Цзэн Чэнгана (р. 1960). Его творчество прошло путь от реализма, сформировавшегося под влиянием академического обучения, к модернизму, вдохновленному работами Г. Мура (1898–1986), О.А. Цадкин (1888–1967) и Э.А. Бурделя (1861–1929). Важное место в его творчестве занимает переосмысление форм древнекитайских бронзовых сосудов, что позволило интегрировать национальное наследие в современную художественную практику. Постепенно стиль Цзэн Чэнгана обогатился элементами экспрессионизма и абстракции, сформировав уникальный художественный язык, сочетающий китайскую культурную идентичность с международной перспективой. В статье с использованием методов художественной критики — формального анализа и культурно-исторического подхода — подробно рассматривается процесс стилистической трансформации скульптора. Основное внимание уделяется влиянию западных модернистов на его переход от фигуративности к абстракции, а также выявлению культурных и эстетических основ изменений в его творчестве.

Ключевые слова: Цзэн Чэнган, эволюция художественного стиля, современная китайская скульптура, модернизм, абстракция, экспрессионизм, древнекитайские бронзовые сосуды, художественная критика, формальный анализ.

Sh. Lizhuang,

*Postgraduate student, Department of Cultural Studies and Art History,
Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russia)*

Scientific supervisor — M.V. Moskalyuk,

*Doctor of Art History, Professor, Department of Cultural Studies and Art
History, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russia)*

THE EVOLUTION OF ARTISTIC STYLE IN ZENG CHENGGANG'S SCULPTURE: FROM LEARNING EXPERIENCE TO MODERNISM AND INNOVATIVE PRACTICE

The article is devoted to the evolution of artistic style of one of the leading Chinese sculptors of the XXI century - Zeng Chenggang (b.1960). His art has passed the way from realism, formed under the influence of academic training, to modernism, inspired by the works of G.Moore (1898-1986), O.A.Tsadkin (1888-1967) and E.A.Bourdelle (1861-1929). An important place in his work is the reinterpretation of the forms of ancient Chinese bronze vessels, which allowed him to integrate the national heritage into contemporary artistic practice. Gradually, Zeng Chenggang's style was enriched with elements of expressionism and abstraction, forming a unique artistic language that combines Chinese cultural identity with an international perspective. Using the methods of art criticism — formal analysis and cultural-historical approach — the article examines in detail the process of the sculptor's stylistic transformation. It focuses on the influence of Western modernists on his transition from figurativity to abstraction, and identifies the cultural and aesthetic underpinnings of the changes in his work.

Keywords: Zeng Chenggang, evolution of artistic style, contemporary Chinese sculpture, modernism, abstraction, expressionism, ancient Chinese bronze vessels, art criticism, formal analysis.

Количество публикаций на китайском языке, посвящённых творчеству Цзэн Чэнгана, невелико, а на русском языке они практически отсутствуют. Для системного исследования эволюции художественного стиля Цзэн Чэнгана следует разобраться в его образовательном опыте и основах художественного творчества. Работы Гао Чжао «молодой скульптор Цзэн Чэнган» [1] и Дин Цаньхуэя «Скульптурная жизнь — о Цзэн Чэнгане, вице-председателя Китайской ассоциации художников и скульпторе» [2] предоставляют общий обзор его

учебного пути и творческого становления. Однако эти исследования сосредоточены на биографических аспектах, в то время как необходим углублённый анализ трансформации его стиля.

Работы Сунь Чжэньхуа «О скульптурном искусстве Цзэн Чэнгана» [3] и «Осознанный “Чжун Чань” — Цзэн Чэнган в контексте модерности» [4] показывают, как художник заимствовал европейские модернистские техники и объединял их с китайскими культурными символами. Идеи таких модернистских мастеров, как Генри Мур (1898–1986, британский художник и скульптор, поразительная художественная цельность произведений которого не имеет аналогов в истории скульптуры) и Осип Цадкин (1888–1967, русский и французский скульптор-авангардист; рисовальщик, гравёр, поэт и мемуарист), оказали значительное влияние на творчество Цзэн Чэнгана, особенно в его переходе от фигуративности к абстракции и от традиций — к современности.

Статьи Чжу Юна «Трансформация традиционных культурных ресурсов в скульптурном языке» [5] и Фань Цзинчжуна «Материал и форма: размышления о скульптуре Цзэн Чэнгана» [6] анализируют его работы с точки зрения материалов и символики, указывая на новаторский подход к традиционным орнаментам. Однако данные исследования остаются фрагментарными и недостаточно полно освещают процесс эволюции художественного языка скульптора.

В отличие от них, работа Чжан Яньмина «Символ абстрактной скульптуры — о художественности произведения «Танец» Цзэн Чэнгана» [7] акцентирует внимание на абстрактности данного произведения, но не проводит детальный анализ его формальных источников.

В интервью Хуан Вэньчжи «Наследие, инновации и идеалы — беседа с профессором Цзэн Чэнганом» [8] раскрываются размышления скульптора о культурной идентичности китайского искусства в условиях глобализации. В целом, существующие исследования сосредоточены на анализе отдельных произведений, теоретических концепций или символических аспектов, подчёркивая напряжение и синтез между традицией и современностью в его творчестве. Тем не менее, в исследованиях отсутствует системный подход и комплексный анализ, особенно на пересечении формальной эволюции и культурной логики.

Цель нашего исследования — изучить процесс перехода художественного стиля Цзэн Чэнгана от раннего реализма к модернизму и экспрессионизму, а также раскрыть культурную логику и эстетическую сущность этих изменений. Анализируя его образовательный опыт, творческую практику и ключевые произведения, в статье выявляют-

ся системные закономерности эволюции его художественного языка, а также культурное значение его наследия в контексте времени.

Творчество Цзэн Чэнгана представляет собой важный пример синтеза традиции и современности. Его изучение способствует осмыслению того, как китайская скульптура черпает вдохновение в традиционной культуре, одновременно адаптируясь к модернистским и глобальным вызовам. Исследование актуальности стиля скульптора заключается в том, что оно не только проливает свет на развитие личного художественного языка скульптора, но и способствует пониманию многообразия путей эволюции китайской современной скульптуры и её влияния на мировое искусство.

Цзэн Чэнган родился в 1960 году в посёлке Аоцзян уезда Пинъян провинции Чжэцзян Китая. С детства он воспитывался в атмосфере глубокого уважения к традиционной культуре, что заложило прочный фундамент для его будущего стремления к искусству [1, с. 8].

С 1978 по 1982 год он обучался в Китайской академии искусств (中国美术学院) на факультете скульптуры, где прошёл школу реалистической скульптуры. В этот период его творчество сосредотачивалось на скульптуре фигур с акцентом на точную передачу форм, пропорций и динамики [9, с. 31].

Для поступления в магистратуру Цзэн Чэнган упорно готовился шесть лет подряд. Зимой он неизменно приходил на экзамены в единственном зимнем пальто — синем флотском бушлате, что стало предметом шуток среди сверстников: «Человек в синем пальто снова здесь! Неужели ты хочешь стать звездой?» [3, с. 22]. Несмотря на многократные неудачи, на шестой год он уже был готов сдать экзамен. Однако письмо от его наставника Шэнь Вэньцяна (р. 1931) глубоко его тронуло: «Чэнган, попробуй ещё раз. Учиться никогда не поздно. Я жду тебя» [10, с. 18]. Эти слова вдохновили его на новую попытку, и он поступил в магистратуру на факультет скульптуры Института искусств Китая. 8 августа 1988 года в возрасте 28 лет, переживший тайфун, он прибыл в Ханчжоу, чтобы начать свой путь в качестве магистранта [8, с. 22].

В период магистратуры Цзэн Чэнган через иллюстрации познакомился с европейской модернистской скульптурой и проникся искусством Генри Мура и Осипа Цадкина. Он полностью погрузился в творчество, работая с невероятной интенсивностью. Его мастерская стала местом непрерывной работы с понедельника по пятницу, где он создал 32 скульптуры, почти полностью заполнившие пространство для дипломной выставки. Этот этап демонстрирует его художественную страсть и талант [4, с. 29].

Одновременно Цзэн Чэнган увлёкся китайскими традиционными бронзовыми изделиями, изучая их по альбомам и лично посещая музеи в Сиане, Шанхае и других городах. Любая новость о выставках бронзы вдохновляла его на поездки для изучения экспонатов. Это погружение в традиционную культуру обогатило его художественный язык и стало важной культурной основой его последующих работ [5, с. 22].

В 1991 году Цзэн Чэнган окончил магистратуру и начал преподавать в Институте искусств Китая. В 1994 году он получил возможность обучаться в Академии изящных искусств Болоньи в Италии, посетил музеи и галереи в Италии, Франции, Великобритании и Испании. Это путешествие произвело на него глубокое впечатление. Он признавался: «До поездки я был уверен в своих скульптурах, но европейское искусство поразило меня. Работы мастеров и их культурное наследие заставили меня чувствовать себя ничтожным. Днём я был потрясён, а ночью часто видел кошмары» [11, с. 23]. Это сильное эмоциональное переживание подтолкнуло его к переосмыслению искусства, расширив его творческое видение и углубив художественные концепции.

С 1996 по 2001 год Цзэн Чэнган возглавлял кафедру скульптуры Института искусств Китая. В 2000 году он стал профессором кафедры скульптуры Академии искусств Университета Цинхуа, а с 2008 года — её руководителем. В настоящее время он занимает пост профессора, научного руководителя докторантов и заместителя декана Академии искусств Университета Цинхуа, а также является членом 13-го Национального комитета Народного политического консультативного совета Китая. В июне 2020 года он был назначен ректором Шанхайской академии искусств Шанхайского университета, внося значительный вклад в развитие художественного образования в Китае [2, с. 41].

К магистерскому периоду творчества Цзэн Чэнгана относится создание ряда выдающихся произведений скульптуры, среди которых знаковым является монументальный ансамбль «Три героя озера Цзяньху» (鉴湖三杰) 1989 года (рис. 1) [12, с. 101]. Эта композиция увековечивает память трёх революционеров-демократов Цю Цзинь, Сюй Силиня и Тао Чэнчжана, отдавших свои жизни за национальную независимость и свободу. Скульптор стремится подчеркнуть их дух самопожертвования через синтез пластических решений и инновационную формальную выразительность.

Работа отвергает традиционное реалистическое воспроизведение деталей в пользу обобщённых форм и крупных плоскостей. Такая стилистика усиливает визуальную экспрессию, акцентируя эмоциональные и духовные взаимодействия между фигурами. Скульптура постро-

ена на основе устойчивой треугольной композиции, где позы фигур создают динамическое пространственное взаимодействие, объединяющее персонажей в единый пластический ансамбль.

В работе «Три героя озера Цзяньху» заметно влияние стилистики Генри Мура, особенно его подхода к трактовке человеческого тела через обобщённые формы и упрощённые линии. Например, схожая экспрессия наблюдается в композиции английского скульптора «Семейная группа» (рис. 2). Оба мастера используют минимализм в деталях для акцентирования внимания на целостности скульптурного образа, его внутренней ритмике и пластической выразительности. Фактура скульптурной поверхности играет важную роль в обеих работах.

В «Трёх героях озера Цзяньху» использована грубая матовая текстура бронзы, которая придаёт работе суровую монументальность. Цзэн Чэнган не просто подражает Муру, но переосмысляет его художественные принципы в контексте китайской истории и культуры. Он заимствует подходы к формам и пространству, но дополняет их национальной спецификой, воплощая дух исторических фигур и китайский нарратив.



Рис. 1. Цзэн Чэнган. Три героя озера Цзяньху (鉴湖三杰). 1989. Бронза. 140×146×58 см. Национальный художественный музей Кумая. Источник: https://mmbiz.qpic.cn/mmbiz_jpg/rS99TkZ4rGKq9FCicPsLatOvkiPq71kgdsfYpriaSxzshGzkVHYLeahX80MJXJQReicoP7IvpH8RQ2Nia05ibaY6b0Q/640?wx_fmt=jpeg&tp=wxpic&wxfrom=5&wx_lazy=1&wx_co=1



Рис. 2. Мур Г. Семейная группа. 1950. Бронза. 154×118×70 см.
Находится в Галерее Тэйт. Источник: https://veryimportantlot.com/cache/thumbed/750x0/c75267c9fa100e6a08c852dee038dbf8_width_q60.webp.

Цзэн Чэнган, вдохновлённый классическим китайским романом «Речные заводы» (水浒传), создал серию скульптур «Герои Ляншань», состоящую из шести произведений. Применяя асимметричные формы и композиционные решения, насыщенные внутренней динамикой, он раскрывает индивидуальность каждого героя и выражает их «народный дух». Композиция акцентирует драматизм сюжетов через напряжённую пластику и обобщённые формы, передающие движение и энергию [6, с. 82].

В работе «Лу Чжишэн» (рис. 3) Цзэн усиливает характер и мощь персонажа с помощью преувеличенных объёмов и динамичного ритма форм. Отказываясь от детализированного реализма, он сосредотачивается на создании выразительной визуальной структуры, способной пробудить у зрителя эмоциональную связь с образом и концепцией «духа рыцарства». Абстрактные пластические решения придают фигуре архетипическую значимость, усиливая символическую нагрузку.

Несмотря на разные темы и контексты, «Разрушенный город» (рис. 4) О.А.Цадкин и «Лу Чжишэна» Цзэн Чэнгана демонстрируют определённый резонанс в плане формального языка и художественного выражения.



Рис 3. Цзэн Чэнган. Серия «Герои Ляншаня» - Лу Чжишэнь (梁山好汉系列·鲁智深. 1990. Бронза. 120×140×50см. Источник: https://mmbiz.qpic.cn/sz_mmbiz_jpg/AsU1gztCw6SM8d9d5ltiaVB4yZ8icD2H59U3DsEh9HYvzQkQKloWLia8doXKIU6OgzKbvde2UMAlpcymRLTtKpnbw/640?wx_fmt=jpeg&tp=webp&wxfrom=5&wx_lazy=1&wx_co=1.



Рис. 4. Цадкин О.А. Разрушенный город. 1951–1953. Бронза. Высота 6,5 м. Роттердам. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Rotterdam_zadkine_monument.jpg/800px-Rotterdam_zadkine_monument.jpg.

Работа Осипа Цадкина символизирует увечье и горе после разрушения города через разбитую и полую форму, в то же время позволяя скульптуре взаимодействовать с окружающей средой. Аналогичным образом в работе Цзэн Чэнгана «Лу Чжишэнь» используется преувеличение и сегментация формы, особенно скручивание и растяжение туловища и конечностей, что создаёт напряжение в пространстве. «Лу Чжишэнь» Цзэна Чэнгана, хотя и опирается на конкретные фигуры, наполнена сильным эмоциональным напряжением благодаря искажению форм и экстремальности движений.

Для работ Цадкина явно характерны кубизм и экспрессионизм, преувеличенные фигуры и разбитые сундуки напрямую передают жестокость и разрушения войны. Цзэн Чэнган также использует кубизм и экспрессионизм в работе «Лу Чжишэнь», выражая грубый характер и внутренние эмоции Лу через преувеличенные движения и формы.

Работы Цзэн Чэнгана, возможно, в какой-то степени были вдохновлены формальным языком Цадкина, но он умело интегрировал этот язык в контекст традиционной китайской культуры, создав современный художественный язык с национальными особенностями. Этот кросс-культурный художественный диалог привёл к уникальному слиянию формы и содержания работ двух художников. Опираясь на художественный стиль О.А. Цадкина и придавая ему жизненную силу китайской культуры, Цзэн Чэнган сумел создать уникальное художественное выражение.

Серия «Мифические олени» (神鹿) (рис. 5) Цзэн Чэнгана представляет собой инновационное переосмысление анималистических мотивов, в котором природные формы трансформируются в художественные образы с глубоким символическим содержанием [13, с. 61]. Скульптор сознательно отходит от реалистичного воспроизведения природы, используя деформацию для превращения образов животных в духовные тотемы и культурные архетипы.

Элементы культуры бронзовых изделий, характерные для эпох Шан и Чжоу, оказывают значительное влияние на серию «Мифические олени». Например, устойчивость массивных ног традиционных бронзовых треножников ассоциируется со стабильностью и величием, тогда как в скульптурах Цзэна тонкие, вытянутые опоры акцентируют внимание на лёгкости и динамичности, превращая устойчивую форму в подвижный пластический образ.

В XXI веке серия «Мифические олени» эволюционировала от камерных настольных скульптур к монументальным произведениям для публичного пространства. Эта трансформация расширила масштабы

и контексты произведений, делая их доступными для широкой аудитории и усиливая их культурное значение.



Рис. 5. Цзэн Чэнган. Мифические олени(神鹿). 1990. Бронза. 5x3,5x4 м.
Источник: https://mmbiz.qpic.cn/sz_mmbiz_jpg/AsU1gztCw6SM8d9d5ltiaVB4yZ8icD2H59CLWGAXOUZ2sTIQqjmdTOF04pCPibhuu98tOibrSoaXRBIPk090N733rQ/640?wx_fmt=jpeg&tp=webp&wxfrom=5&wx_lazy=1&wx_co=1

Цзэн Чэнган в своём творчестве добивается пластического баланса между формой и содержанием, интерпретируя традиционные культурные символы средствами современного скульптурного языка. Такой подход обеспечивает его произведениям новый уровень образной выразительности, позволяя им гармонично существовать в условиях глобализованного мира. Скульптура «Танец» (рис. 6) является ярким примером синтеза традиционного и современного, демонстрируя творческую трансформацию архаичных мотивов в инновационных пластических решениях [7, с. 89].

Композиция «Танец» вдохновлена формой древнего бронзового сосуда с орнаментом «Цзюэ» (рис. 7), характерного для эпох Шан (商, 1600 год до н. э. — 1046 год до н. э.) и Чжоу (1045 до н. э. — 256 до н. э.). Нижняя часть скульптуры перекликается с треножной конструкцией традиционного сосуда (цзяо), однако подверглась значительной транс-

формации для придания динамики. В то время, как ножки бронзового цзяо короткие и массивные, что подчёркивает его утилитарную устойчивость, в «Танце» они удлинены и пластически вытянуты. Формируя напряжённые линии, они создают ощущение восходящего движения. Такой художественный приём наполняет композицию лёгкостью и ритмикой, выводя её за пределы статичности, присущей оригинальному прототипу.



Рис. 6. Цзэн Чэнган. Танец (起舞). 1994 г. Бронза. 30×8×5 м. Тунлинь
Источник: https://mmbiz.qpic.cn/sz_mmbiz_jpg/AsU1gztCw6SM8d9d5ItiaVB4yZ8icD2H59p3BWwhDxScvWWQj6NepVujHqOlqD43Rchnj1WGwWjLavN7WaDVzEcQ/640?wx_fmt=jpeg&tp=webp&wxfrom=5&wx_lazy=1&wx_co=1

Верхняя часть скульптуры сохраняет мотивы симметричных изогнутых форм «горловины» сосуда, которые, благодаря абстрактной переработке и преувеличению, трансформированы в дугообразные элементы, напоминающие стилизованные «рога быка». Подобное решение усиливает эстетику симметрии, привнося в композицию энергетику ритмического движения. В центральной зоне скульптуры геометризированные орнаменты интерпретируют узор «Цзюэ». Однако, отказавшись от чрезмерной декоративности, Цзэн Чэнган стремится к стилистической лаконичности, делая акцент на интеграции элементов в общую пластическую композицию.



Рис. 7. Древний бронзовый сосуд с орнаментом «Цзюэ». Государство Шан. Ранний период (ок. 16–14 вв. до н. э.). Бронза. Высота 17,9 см, длина 14,3 см.

Источник: https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/csp/202208/t20220830_257125.shtml

Орнамент «Цзюэ» как один из ключевых символов искусства бронзы древнего Китая, связанный с представлениями о власти, религии и мистике. «Танец» представляет собой не простую реплику древнего сосуда, а сложную деконструкцию и реконструкцию его форм.

С помощью приёмов абстракции, упрощения и динамизации Цзэн Чэнган добивается концептуального возрождения традиционных символов в современном искусстве. Цзэн сохраняет его ритуальную торжественность и символическую значимость, одновременно адаптируя к современному художественному контексту. Эта скульптура сохраняет духовное наследие древней культуры, наделяя его новой жизнью, что делает её значимым примером культурной трансформации.

В 1999 году Цзэн Чэнган создал произведение на тему «Древние китайские мифы и легенды» для музея Вэньчжоу. В этой серии работ Цзэн Чэнган в целом использовал бронзовые элементы и стилистику бронзового литья, сочетая лаконичность и масштабность. Образы персонажей он наполнил символическими смыслами, придающими произведениям мощную эмоциональную выразительность. Цзэн Чэнган не только впитал традиции древнекитайских бронзовых артефактов, но и воспринял влияние западных мастеров современной скульптуры [14, с. 41].

На композицию «Древние китайские мифы и легенды» (рис. 8) Цзэн Чэнган, по его утверждению, в выборе форме и стиля оказал влияние барельеф Антуана Бурделя «Танец» (рис. 9). В нашей статье мы выбрали для анализа часть скульптуры «Древние китайские мифы и легенды».



Рис. 8. Цзэн Чэнган. Древние китайские мифы и легенды (中国古代神话传说). Фрагмент. 1999. Бронза. Размер не известен. Вэньчжоуский музей. Источник: <http://admin.xxart.net/Uploads/Upfile/202002/1582803421603093.jpg>.



Рис. 9. Бурдель Э. А. Танец. Рельеф для Театра Елисейских полей в Париже. 1910–1913. Гипс. Неизвестный размер. Музей Бурделя. Париж. Источник: https://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2017-11/29/content_35123011_4.htm

Хотя между скульптурами Цзэн Чэнгана и Антуана Бурделя есть различия в композиции и сюжетной линии, однако динамичная красота композиции Цзэн Чэнгана, ярко выраженная в позах фигур, особенно в вытянутых руках и напряжении мышечных линий, весьма напоминает бурделевскую образную передачу ощущения силы фигур.

Благодаря наличию в скульптуре Цзэн Чэнгана движения и динамичного преувеличения, она пробуждает эмоциональный резонанс зрителей. Стилиевые особенности скульптуры близки характеристикам романтического экспрессионизма. Динамичная эстетика, плавность линий и сила фигур в рельефе Бурделя «Танец» явно повлияли на творчество Цзэн Чэнгана. Унаследовав формальную красоту Бурделя (ученика Огюста Родена, знаменитого французского скульптора рубежа XIX–XX веков, яркого представителя направления ар-деко в европейском изобразительном искусстве), Цзэн Чэнган ещё больше объединяет символические и повествовательные аспекты традиционной китайской культуры, отражая кросс-культурную трансформацию художественного языка.

Динамика и напряжение человеческого тела в рельефной скульптуре Бурделя «Танец» вдохновили Цзэн Чэнгана на создание «Древнекитайских мифов». Цзэн Чэнган использует экспрессивный подход Бурделя, подчёркивающий динамизм и силу, но, включив в него древнекитайские мифологические темы и символы, создаёт произведение искусства с уникальным национальным стилем. Это сочетание китайской и западной экспрессии стало особенностью художественного языка Цзэн Чэнгана.

Эволюция художественного стиля Цзэн Чэнгана, рассмотренная в данной статье, подчёркивает его уникальную роль в современном китайском искусстве как мастера, способного объединить традиции с современностью. Пройдя путь от реализма, закреплённого в годы академического обучения, к модернистскому языку, скульптор впитал влияние таких признанных западных мастеров, как Генри Мур, Осип Цадкин и Антуан Бурдель. Однако его творчество не ограничивается заимствованием западных художественных принципов, оно органично сочетает элементы экспрессионизма и абстракции с богатой традицией китайского культурного наследия. Особое место в работах Цзэн Чэнгана занимает переосмысление древнекитайских бронзовых форм и мотивов, что демонстрирует его способность осмысливать национальную идентичность через современную художественную практику.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гао Чжао. Молодой скульптор Цзэн Чэнган // Новое Искусство. — 1991. — №04. — С. 18–21+6–7. = 高照.青年雕塑家曾成钢. 新美术. — 1991. — №04. — 18-21+6-7.
2. Дин Цаньхуэй. Скульптурная жизнь — о вице-председателе Ассоциации художников Китая, скульпторе Цзэн Чэнгане // Форум для продвижения. — 2006. — №09. — С. 40–42. = 丁灿辉.雕塑人生 — 记中国美术家协会副主席、雕塑家曾成钢. 前进论坛. — 2006. — №09. — 40-42.

3. Сун Чжэньхуа. О скульптурном искусстве Цзэн Чэнгана // Изобразительное искусство. — 1994. — №10. — С. 43–46. = 孙振华.论曾成钢的雕塑艺术. 美术. — 1994. — №10. — С. 43–46.

4. Сун Чжэньхуа. Осознанный «Чжун Чань» — Цзэн Чэнган в контексте современности // Художественная панорама. — 2016. — №11. — С. 26–39. = 孙振华.自觉的“中场”——现代性语境中的曾成钢. 美术大观. — 2016. — №11. — 26–39.

5. Чжу Юн. Трансформация традиционных культурных ресурсов в скульптурном языке: магистерская диссертация, Университет Цинхуа. — 2009. = 朱勇.传统文化资源在雕塑语言中的转化. (硕士学位论文, 清华大学). 2009.

6. Фань Цзинчжун. Материалы и формы: размышления о скульптурах Цзэн Чэнгана // Китайское изобразительное искусство. — 2013. — №01. — С. 78–82. = 范景中.材料和形式:读曾成钢的雕塑. 中国美术. — 2013. — №01. — 78–82.

7. Чжан Яньмин. Символика абстрактной скульптуры — оценка Цзэн Чэнгана и городской скульптуры «Танец» // Журнал Тунлинского университета. — 2006. — №02. — С. 89–90. = 张延明.抽象雕塑的符号 — 评曾成钢与城雕《起舞》的艺术性. 铜陵学院学报. — 2006. — №02. — 89–90.

8. Хуан Вэньчжи, Цзэн Чэнган. Наследие, инновации, идеалы — интервью с профессором Цзэн Чэнганом // Журнал Тяньцзиньской академии искусств. — 2023. — №02. — С. 2226. = 黄文智,曾成钢.传承·创新·理想 — 曾成钢教授访谈. 天津美术学院学报. — 2023. — №02. — 22–26.

9. Лин Чжицян. Переосмысление традиций. Магистерская диссертация, Китайская академия искусств. 2014. = 凌志翔.重读传统(硕士学位论文, 中国美术学院). 2014.

10. Цянь Сяомин. Точность и весомость: изучение творчества Цзэн Чэнгана // Изобразительное искусство. — 2008. — №04. — С. 60–65. = 钱晓鸣.精到的厚重——曾成钢雕塑的个案考察. 美术. — 2008. — №04. — 60–65.

11. Чэнь Тао, Цзэн Чэнган. Интервью с Цзэн Чэнганом // Мэйюань. — 1997. — №01. — С. 9–11+20–22. = 陈弢,曾成钢.曾成钢访谈录. 美苑. — 1997. — №01. — 9–11+20–22.

12. Янь Кунь. От «осознания природы» к теории «пяти элементов» — эволюция взглядов Цзэн Чэнгана на публичную скульптуру // Художественное наблюдение. — 2022. — №06. — С. 101–103. = 闫坤.从“自然意识”到“五要素”理论——曾成钢公共雕塑观念的跃迁. 美术观察. — 2022. — №06. — 101–103.

13. Сун Тин. Во имя эпохи: состояние и перспективы развития городской скульптуры в Китае. Интервью с ректором Шанхайской академии искусств Цзэн Чэнганом // Общественное искусство. — 2021. —

№04. — С. 58–65. = 孙婷.为时代赋能, 中国城市雕塑的发展现状与思考: 上海美术学院院长曾成钢访谈. 公共艺术. — 2021. — №04. — 58–65.

14. Фэн Цюнь. Скульптурная жизнь — о заведующем кафедрой скульптуры Китайской академии искусств, члене партии Гуннундан Цзэн Чэнгане // Форум прогресса. — 1998. — №05. — С. 41–42. = 冯群.雕塑生命 —记中国美术学院雕塑系主任、农工党员曾成钢. 前进论坛. — 1998. — №05. — 41–42.

BIBLIOGRAPHY

1. Gao Zhao. Young Sculptor Zeng Chenggang // New Art. — 1991. — №04. — P. 18–21+6–7. — 高照.青年雕塑家曾成钢. 新美术. — 1991. — №04. — P. 18–21+6–7.

2. Ding Canhui. Sculptural Life — about the Vice Chairman of the China Artists Association, sculptor Zeng Chenggang // Forum for promotion. — 2006. — №09. — P. 40–42. = 丁灿辉.雕塑人生 — 记中国美术家协会副主席、雕塑家曾成钢. 前进论坛. — 2006. — №09. — P. 40–42.

3. Song Zhenhua. On the Sculptural Art of Zeng Chenggang // Fine Arts. — 1994. — №10. — P. 43–46. — 孙振华.论曾成钢的雕塑艺术. 美术. — 1994. — №10. — P. 43–46.

4. Song Zhenhua. Conscious “Zhong Chan” - Zeng Chenggang in the Context of Modernity // Artistic Panorama. — 2016. — №11. — P. 26–39. — 孙振华.自觉的“中场”- 现代性语境中的曾成钢. 美术大观. — 2016. — №11. — P. 26–39.

5. Zhu Yong. Transformation of Traditional Cultural Resources into Sculptural Language. Master's Thesis, Tsinghua University. — 2009. — 朱勇.传统文化资源在雕塑语言中的转化. (硕士学位论文, 清华大学). 2009.

6. Fan Jingzhong. Materials and Forms: Reflections on the Sculptures of Zeng Chenggang // Chinese Fine Arts. — 2013. — №01. — P. 78–82. — 范景中.材料和形式:读曾成钢的雕塑. 中国美术. — 2013. — №01. — P. 78–82.

7. Zhang Yanming. Symbolism of Abstract Sculpture — An Assessment of Zeng Chenggang and the Urban Sculpture “Dance” // Journal of Tongling University. — 2006. — №02. — P. 89–90. — 张延明.抽象雕塑的符号 — 评曾成钢与城雕《起舞》的艺术性. 铜陵学院学报. — 2006. — №02. — P. 89–90.

8. Huang Wenzhi, Zeng Chenggang. Heritage, Innovation, Ideals — Interview with Professor Zeng Chenggang // Journal of Tianjin Academy of Arts. — 2023. — №02. — P. 22–26. — 黄文智,曾成钢.传承·创新·理想 — 曾成钢教授访谈. 天津美术学院学报. — 2023. — №02. — P. 22–26.

9. Lin Zhiqiang. Rethinking Tradition. Master's Thesis, China Academy of Arts. 2014. — 凌志翔.重读传统(硕士学位论文,中国美术学院). 2014.

10. Qian Xiaoming. Precision and Weight: A Study of Zeng Chenggang's Work // Fine Arts. — 2008. — №04. — P. 60–65. — 钱晓鸣.精到的厚重 – 曾成钢雕塑的个案考察. 美术. — 2008. — №04. — P. 60–65.
11. Chen Tao, Zeng Chenggang. Interview with Zeng Chenggang // Mei-yuan. — 1997. — №01. — P. 9-11+20–22. — 陈弢,曾成钢.曾成钢访谈录. 美苑. — 1997. — №01. — P. 9-11+20–22.
12. Yan Kun. From “Awareness of Nature” to the Theory of the “Five Elements” — the Evolution of Zeng Chenggang's Views on Public Sculpture // Artistic Observation. — 2022. — №06. — P. 101–103. — 闫坤.从“自然意识”到“五要素”理论 — 曾成钢公共雕塑观念的跃迁. 美术观察. — 2022. — №06. — P. 101–103.
13. Song Ting. In the Name of the Era: The State and Prospects of Development of Urban Sculpture in China. Interview with the Rector of the Shanghai Academy of Arts Zeng Chenggang // Public Art. — 2021. — №04. — P. 58–65. — 孙婷.为时代赋能, 中国城市雕塑的发展现状与思考: 上海美术学院院长曾成钢访谈. 公共艺术. — 2021. — №04. — P. 58–65.
14. Feng Qun. Sculptural Life — about the head of the sculpture department of the Chinese Academy of Arts, member of the Gunnongdan Party Zeng Chenggang // Forum of Progress. — 1998. — №05. — P. 41–42. — 冯群.雕塑生命 — 记中国美术学院雕塑系主任、农工党员曾成钢. 前进论坛. — 1998. — №05. — P. 41–42.

УДК 7 (5527)

*Д.Р. Мукатова,
преподаватель кафедры исполнительского искусства,
Торайгыров университет (Павлодар, Казахстан)*

*А.Г. Мукатов,
преподаватель кафедры исполнительского искусства,
Торайгыров университет (Павлодар, Казахстан)*

*С.А. Темирбекова,
преподаватель кафедры исполнительского искусства,
Торайгыров университет (Павлодар, Казахстан)*

СПЕЦИФИКА СИМФОНИЧЕСКОГО ЖАНРА В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья кратко характеризует зарождение и развитие симфонического жанра в казахской музыкальной культуре, подчёркивая своеобразие

синтеза национальных народных мотивов с традициями классической профессиональной музыки, привнесёнными в культуру Казахстана советскими специалистами. Рассматривается влияние фольклорного наследия на формирование композиторской школы Казахстана, выделяются особенности развития симфонического жанра в XX веке. Синтетический характер казахской симфонической музыки показан на примере выдающихся произведений казахского композиторского творчества для симфонического оркестра 1970-х годов XX века.

Ключевые слова: куй, фольклор, синтез традиций, академическое искусство, национальное наследие, музыкальный синтез, казахстанская композиторская школа.

D.R. Mukatova,

*teacher of the Department of Performing Arts,
Toraigrov University (Pavlodar Kazakhstan)*

A.G. Mukatov,

*teacher of the Department of Performing Arts,
Toraigrov University (Pavlodar Kazakhstan)*

S.A. Temirbekova,

*teacher of the Department of Performing Arts,
Toraigrov University (Pavlodar Kazakhstan)*

THE SPECIFICITY OF THE SYMPHONIC GENRE IN KAZAKH CULTURE

The article briefly describes the origin and development of the symphonic genre in Kazakh musical culture, emphasizing the uniqueness of the synthesis of national folk motifs with the traditions of classical professional music brought to the culture of Kazakhstan by Soviet specialists. The influence of folklore heritage on the formation of the composer's school of Kazakhstan is considered, and the features of the development of the symphonic genre in the 20th century are highlighted. The authors demonstrate the synthetic nature of Kazakh symphonic music using the example of the peak works of Kazakh composers for symphony orchestra of the 1970s.

Keywords: kui, folklore, synthesis of traditions, academic art, national heritage, musical synthesis, Kazakh school of composition.

Симфоническая музыка в Казахстане является уникальным культурным явлением, которое объединило этнические традиции народной музыки с классическими музыкальными формами профессионального композиторского творчества. Это направление начало своё развитие в XX веке, в период формирования профессионального музыкального искусства в стране в составе советского государства.

До начала XX века музыкальная культура Казахстана базировалась преимущественно на устных традициях. Кюи, песни акынов и эпические произведения стали основой музыкального наследия народа. Однако с приходом советской власти началась систематическая работа русских специалистов по созданию профессионального музыкального образования в Казахстане. Этому способствовало открытие таких учебных заведений, как музыкальные училища, консерватория, позднее и академии, где направленные в дружественную республику русские профессора и академики проводили колоссальную работу по организации и становлению системы профессионального и общеобразовательного обучения классической музыки для взрослых и юных представителей казахского народа.

В XX веке казахская музыкальная культура обогащается новыми видами исполнительской, композиторской деятельности, расширяется спектр освоенных музыкальных инструментов, стилей, жанров. За исторический период нескольких десятилетий в казахской музыкальной культуре был освоен весь жанровый арсенал классической русской и европейской музыки — опера, симфония, балет, инструментальный концерт, кантата, оратория, ансамблевые, оркестровые и хоровые исполнительские формы, «создана профессиональная композиторская школа, базирующаяся на письменном типе творчества» [1, с. 27].

На основе органичного синтеза национального содержания, русских и европейских форм профессиональной музыки, к середине XX столетия были созданы первые произведения казахского оперного искусства — «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева и др. Их драматургической и музыкальной основой стали неисчерпаемые богатства национального фольклора и песенно-инструментальной народной музыки Казахстана.

На сцене оперного театра зазвучали национальные мотивы. «Перед взором современного зрителя разворачивается старинный свадебный обряд и зажигательный айтыс между акынами XIX века Биржаном и Сарой, где можно было услышать полную внутренней страсти песню героя народно-освободительного восстания XIX века, поэта и күйши Махамбета и скорбную похоронно-поминальную песню-плач жоктау. В 60–70-х годах в стране достигает расцвета один из самых сложных

жанров европейской инструментальной музыки — симфонический, в рамках которого создаются как композиции, близкие по форме классическим — симфонии Г. Жубановой, так и новый жанровый синтез — симфонический кюй “Дайрабай” Еркегали Рахмадиева” [2, с. 34].

Направление симфонической музыки Казахстана является чрезвычайно обширным и охватывает множество авторов и произведений, каждое из которых заслуживает отдельного исследования. Для анализа в рамках данной статьи мы сосредоточимся на двух примерах — симфонии «Жигер» Газизы Жубановой и симфонической интерпретации кюя «Дайрабай» Еркегали Рахмадиева, которые наглядно демонстрируют синтез национальных музыкальных традиций с классическими формами композиторского творчества.

Первая симфония Газизы Жубановой «Жигер», посвящённая памяти отца, передаёт глубокие внутренние переживания композитора. Это произведение принадлежит философско-психологическому направлению в казахстанском симфонизме. Обращение к теме человека-мыслителя отражает общие тенденции советской музыки, вершиной которой стало симфоническое творчество Дмитрия Шостаковича. Основными содержательными мотивами философско-психологического направления в казахстанской симфонической музыке стали «размышления о жизни и смерти, роль художника, а также преемственность между прошлым и настоящим» [3, с. 14].

Для симфонии «Жигер» характерна сложная гармоническая и полифоническая структура. Переплетение голосов создаёт эффект «бесконечных» мелодических линий, задающих настроение уже в первой части (*Andante sostenuto*). Характер музыки первой части определяет общий эмоциональный настрой произведения, выраженный в его названии: «Жигер» переводится как «Энергия».

Симфония состоит из пяти частей, музыкальный материал которых основан на фольклорных источниках и цитатах, трактуемых в современном стиле. Все используемые музыкальные темы связаны с творчеством одного автора — народного кюйши Даулеткерей. В первой части звучит кюй «Жигер», во второй — «Жумабике», в третьей — «Булбул», в четвёртой — кюи «Салык олген» и «Топан», а финальная часть основана на кюе «Құдаша».

Газиза Жубанова избегает простого заимствования народных мелодий. Например, в первой части главная тема кюя «Жигер» обогащается сложным хроматическим сопровождением, что создаёт многослойное звучание. Такое полистилевое единство подчёркивает важность и непреходящую ценность традиционного искусства. Лейтмотив кюя «Жигер» проходит через всю симфонию, связывая её части в единое содержание.

Вторая и третья части исполняются непрерывно, объединённые единой линией образного развития. Вторая часть начинается с легковесного пиццикато струнных, а третья завершается мощной и драматической кодой.

Четвёртая часть (*Adagio molto*) становится эмоциональным центром всей симфонии. Эта трагическая чакона основывается на напряжённой аккордовой гармонии и экспрессивной кульминации, распадаясь на два контрастных раздела: первый — напряжённый, драматический, символизирующий катастрофу, второй — сосредоточенный и философский. Особую эмоциональную атмосферу создаёт звучание флейты-пикколо на интонациях песни «Карлыгаш» Ахмета Жубанова как отголосок воспоминаний об отце. Финальная пятая часть уходит от общего трагического настроения и возвращает музыкальное действие к народным жанровым формам. «В ней оживают образы, звучавшие ранее, завершая симфонию в духе светлой энергии и надежды» [3, с. 19].

Симфония «Жигер» стала значимым событием для казахстанской музыкальной культуры. Она демонстрирует высокий уровень симфонической традиции в Казахстане, широкую интерпретацию народного творчества в рамках академического искусства.

Симфонический кюй «Дайрабай» Еркегали Рахмадиева можно охарактеризовать как произведение контрастов. Эта особенность ярко проявляется в тематическом построении. Основная идея кюя — постепенное развертывание моноинтонационной темы, сопровождающееся активным внедрением контрастного материала. Этот материал вводится на фоне развития начального мотива кюя и проходит в различных тембровых и фактурных вариациях. Независимо от изменений музыкального языка, в теме сохраняется характерный ритмический рисунок, который постепенно превращаясь в оstinatный, служит объединяющим элементом всей композиции.

Идея контрастов реализуется разными способами. В некоторых случаях композитор применяет контрапунктический приём, где неспешное движение четвертями противопоставляется бурному и стремительному потоку основной темы. Этот элемент раскрывается в разнообразных тембровых комбинациях: мощные духовые, мелодичная линия струнных, подчёркнутая арфой, звучание валторн, поддерживающих основную тему.

Развитие начального мотива ведёт к следующему разделу композиции — так называемому «срединному звену», здесь контраст между первоначальным и новым материалом становится особенно заметным. В симфонической интерпретации кюя появляется серия новых

мотивов, которые выделяются своей звуковой окраской и удалением от прежних тем. Особый интерес вызывает центральный раздел произведения, который следует за развитием основной темы. В этом фрагменте Рахмадиев сочетает элементы традиционного кюя с принципами классической музыкальной композиции. Это сочетание формирует сложную трёхчастную структуру: крайние части сохраняют традиционные черты кюя, а средняя демонстрирует жанровый контраст.

Центральный раздел, написанный в ля-бемоль мажоре, отличается мелодичностью и кантиленной выразительностью. Основная мелодия, исполняемая кларнетами и виолончелями, развивается на фоне гармонических фигур в партиях первых скрипок и арфы. Этот раздел отличается утончённостью фактуры и мелодической изысканностью. Композитор мастерски выстраивает кульминацию, создавая яркий оркестровый эффект использованием звучных аккордов духовых инструментов, пассажей труб и глissандо арфы.

Постепенно в музыке возвращается первоначальный ритмический импульс, а звучание снова обретает мощь и динамичность. «Композиция завершает круг, возвращаясь к «срединному звену» и начальной теме, которая звучит с новой силой, достигая предельной оркестровой насыщенности» [4, с. 68].

Симфония «Жигер» Газизы Жубановой и симфонический кюй «Дайрабай» Еркегали Рахмадиева представляют собой выдающиеся примеры синтеза национальных традиций и академического искусства в казахстанской симфонической музыке. Эти произведения иллюстрируют разные подходы к интерпретации народного творчества: философско-психологическое размышление в симфонии «Жигер» и богатство контрастов в «Дайрабае».

Оба произведения демонстрируют глубину казахской музыкальной культуры, её способность преобразовывать традиционные формы в сложные и многогранные произведения, которые находят отклик как в национальной, так и на мировой музыкальной практике. Через уникальные композиционные решения, выразительные оркестровые краски и философскую насыщенность эти произведения подчёркивают важность преемственности между народным и классическим искусством. Они открывают новые горизонты для исследования и популяризации казахского музыкального наследия.

Казахстанские композиторы создали уникальный музыкальный стиль, в котором традиционные инструменты, такие как домбра и кобыз, органично сочетаются со звучанием симфонического оркестра. Этот синтез сделал их творчество самобытным и узнаваемым.

Формирование и развитие симфонической музыки в Казахстане стало процессом, где народные традиции гармонично сплетаются с классическими формами. «Симфонические произведения казахстанских авторов основываются на традиционном инструментальном жанре — «кюй», который стал источником вдохновения и основой для создания новых музыкальных форм. Это направление обогатило культурное наследие страны, отражая всю глубину и многообразие казахской музыкальной традиции» [5, с. 113].

Период независимости Казахстана ознаменовался значительными достижениями в музыкальном искусстве и фольклоре. В это время активно переосмыслились традиционные образы и выразительные средства народной музыки в свете современных эстетических подходов. Сочетание идей урбанизации и преемственности с новаторским видением придало новое звучание фольклорным мотивам, усиливая их актуальность и значение для музыкальной культуры страны.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы : Дайк Пресс, 2002. — 544 с.
2. Бағытбек Қ. Композиторы Казахстана. — Алматы : Дайк Пресс, 2003. — 216 с.
3. Балабеков Е.О. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. — Шымкент : ТОО «МиК», 2000. — 178 с.
4. Измайлова Л. В. Еркегали Рахмадиев. — Астана : Елорда, 2000. — 192 с.
5. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана: очерки. — Алматы : Алатау, 2009. — 558 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A.I. Kazakh traditional music and the twentieth century. — Almaty: Daik Press, 2002. — 544 p.
2. Bagytbek K. Composers of Kazakhstan. — Almaty: Daik Press, 2003. — 216 p.
3. Balabaykov E. O. Kazakh musical folklore: features, main functions, educational opportunities and problems of improvement. — Shymkent: TOO «MiK», 2000. — 178 p.
4. Izmailova L. V. Erkegali Rakhmadiev. — Astana: Elorda, 2000. — 192 p.
5. Ketegenova N.S. Creative portraits of composers of Kazakhstan: essays. — Almaty: Alatau, 2009. — 558 p.

УДК 792.023

*Т.И. Тимофеева,
аспирант кафедры искусств,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

*Научный руководитель — Л.И. Нехвядович,
доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии
и дизайна, директор института гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ПРИНЦИПЫ СЦЕНОГРАФИИ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье рассматриваются основные принципы сценографии драматических театров России первой половины XX века. Выделяются основные этапы периодизации сценографии, значимые исторические факты в развитии театрального искусства, даётся хронологический обзор примеров сценографии спектаклей крупных художников, делаются обобщающие выводы о сценографических подходах на разных этапах развития театрально-декорационной живописи.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, сценография, художник, режиссёр, спектакль, образ спектакля, сценографическое решение, художественное направление, течение, объединение.

*T.I. Timofeeva,
postgraduate student of the Department of Arts,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

*Scientific supervisor — L. I. Nekhvyadovich,
Doctor of Art History, Professor of the Department of Cultural Studies
and Design, Director of the Institute of Humanities, Altai State University
(Barnaul, Russia)*

PRINCIPLES OF SCENOGRAPHY IN THE ART OF RUSSIAN DRAMATIC THEATERS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article examines the main principles of scenography in Russian dramatic theaters of the first half of the 20th century. It highlights the key stages

of scenography periodization, significant historical facts in the development of theatrical art, provides a chronological overview of scenography examples in productions by prominent artists, and draws general conclusions about scenographic approaches at various stages of theatrical decorative painting development.

Keywords: theatrical decorative art, scenography, artist, director, performance, performance image, scenographic solution, artistic movement, trend, association.

Первая половина XX века в историческом контексте охватывает весьма объёмный период, включающий в себя не только исторические факты в развитии театрального искусства, но и документы. Для научного анализа искусства сценографии требуется дополнительная периодизация:

— театрально-декорационное искусство (или сценография) начала XX века;

— сценография первых послеоктябрьских лет;

— советская сценография 1920-х годов;

— советская сценография 1930-х годов;

— сценография в годы Великой Отечественной войны;

— сценография послевоенного периода: 1946-1950-е годы.

В статье «Теоретические подходы к определению понятия «театрально-декорационное искусство» в отечественном искусствоведении» приводится подробный перечень авторов, занимавшихся проблемами театрально-декорационного искусства, поэтому мы ограничимся перечислением самых крупных исследователей. Это М.Н. Пожарская («Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века»), М.В. Давыдова («Очерки истории русского театрально-декорационного искусства»), В.И. Козлинский («Художник и театр»), Ф.Я. Сыркина, Е.М. Костина («Русское театрально-декорационное искусство»), В.И. Берёзкин («Советская сценография. 1917–1941»).

В контексте данной статьи «театрально-декорационное искусство» и «сценография» — это синонимические понятия, отвечающие за зрительный образ спектакля, включающий декорации, костюмы, бутафорию и реквизит, проекцию и другие визуальные эффекты. Мы будем пользоваться термином «сценография» как основным, при этом начиная с понятия «театрально-декорационное искусство».

Источниками для обобщения стали эскизы спектаклей, фотографии макетов и спектаклей. Это связано с тем, что, во-первых, костюмы и афиши одного и того же спектакля могли принадлежать разным ху-

дожникам; во-вторых, эскизы и макеты сами по себе дают наиболее полный художественный образ спектакля; в-третьих, это сокращает анализируемый объём, ведь эскизы костюмов, фотографии костюмов и афиши лишь добавляют некоторые акценты, не меняя основной образной картины.

Автором проанализированы сценографические решения ряда драматических спектаклей первой половины XX века ведущих театральных столиц России — Москвы и Санкт-Петербурга (в советский период — Ленинграда). На примерах спектаклей, вошедших в историю русского театрального искусства, формулируются основные принципы театрально-декорационного искусства того или иного периода.

Развитие сценографии первой половины XX века невозможно рассматривать без фактов и истоков некоторых театрально-декорационных тенденций, сложившихся к концу XIX века.

В конце XIX века репертуар театров контролировался министерством Императорского двора, где драматические спектакли находились на периферии административных интересов, не шло речи о создании целостного художественного образа спектакля. Драматические спектакли либо оформлялись подбором декораций опер и балетов, либо игрались в дежурных декорациях, среди которых можно назвать такие: «Богатый зал», «Городская площадь», «Хижина», «Гробница» и тому подобные.

Тем не менее, все виды искусства того периода не смогли пройти мимо такого важного художественного и социального явления, как реализм. И хотя наступление реализма в театральной декорации шло медленно, декорация постепенно становится неотъемлемой частью спектакля как синтетического искусства.

На это был комплекс причин. Во-первых, сказалось влияние музыки композиторов «Могучей кучки» с их стремлением к национальному своеобразию. Во-вторых, влияние живописи, в частности искусства передвижников и близких им художников. В-третьих, развитие в живописи с 60-х годов XIX века историко-бытового жанра. В-четвёртых, повсеместный интерес к исследованию материальной культуры: этнографии, быту, археологии.

Тяга к правдивому отображению истории и жизни постепенно захватывала все области искусства. «Искусство становится правдивее, и всё условное мало-помалу сходит со сцены» [1, с. 233]. В театре появляется новый репертуар, так как новый жанр «социальная драма» требовал иного изобразительного воплощения, в отличие от дежурных подборов. Постепенно в театре закрепляется историко-бытовая де-

корация. В 60–80-е годы XIX века её создавали самые крупные представители театрально-декорационного искусства: Матвей Андреевич Шишков (1832–1897) и Михаил Ильич Бочаров (1831–1895). Архитектурно-перспективные декорации М.А. Шишкова к пьесам А.К. Толстого «Смерть Ивана Грозного» в Мариинском театре и А.С. Пушкина «Борис Годунов» драматические театры копировали как образец.

В середине 80-х годов XIX века на сцене появилось электрическое освещение, а в 1882 году была отменена монополия императорских театров, что способствовало возникновению новых частных коллективов, владельцы которых начали более смело привлекать в театр художников-станковистов.

К концу XIX века наметилась тяга к театру художников-передвижников. Деятельность Мамонтовского кружка стала своего рода творческой лабораторией художников и режиссёров нового направления. В. Васнецов, В. Поленов, К. Коровин, М. Врубель, Ап. Васнецов, И. Левитан, В. Серов создавали эскизы театральных декораций, чаще для музыкального театра.

Таким образом, реализм как ведущее художественное направление XIX века в русском театрально-декорационном искусстве развивался на почве национальной драматургии и русской тематики. Живописная декорация преобладает, но популярность историко-бытовой декорации оказывает мощное влияние на развитие архитектурно-перспективной декорации.

В начале XX века случился коренной переворот в области театра. Началась эра русского режиссёрского театра. Великие режиссёры К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов, Н. Евреинов, К. Марджанов составили мировую славу русскому драматическому театру. В эти годы «развивались и спорили режиссёрские системы» [2, с. 89], и в этих спорах рождался художник нового типа.

В то время Московский Художественный театр (МХТ) был театром современной драматургии. В своих постановках он стремился к предельному художественному единству, то есть целостности спектакля.

Главным художником МХТа этого периода можно считать Виктора Андреевича Симова (1858–1935). Он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Перова, А. Саврасова, И. Прянишникова, поэтому в театре продолжает развивать реалистические традиции передвижников. В 1898 году он был приглашён К.С. Станиславским на постановку «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана в Обществе искусства и литературы, где впервые заменил ровный планшет сцены объём-

ным рельефом, создал особую среду спектакля, в которой появляется атмосфера. До 1913 года В.А. Симов — постоянный художник Московского художественного театра.

В.А. Симов выступает как соавтор спектакля, предлагая сценографические решения. Так, для спектакля «Царь Фёдор Иоаннович» по пьесе А.К. Толстого (1898) В.А. Симов создаёт «уникальную пластическую среду» [2, с. 90], основой которой послужили архитектурные памятники XVII века. Художник сформировал органическую среду для сценического действия, выбрал нужный ракурс для создания мизансцен режиссёром, «сообщив декорациям динамическую диагональную устремлённость» [2, с. 91] в массовой сцене на берегу Яузы. Используя массивную нижнюю часть Архангельского собора, художник подчеркнул монументальность, давление. Например, он сознательно использовал низкие двери, входя в которые актёры подбострастно сгибались.

Известен и поход артистов МХТ и В.А. Симова в трущобы Хитрова рынка накануне постановки в 1902 году пьесы «На дне» М. Горького. Художник делал этюды с натуры, закупал лохмотья обитателей ночлежного дома, но при работе над сценографией не копировал рисунки, а обобщал образы, что скорее является чертой критического реализма. С этих пор «работа с натуры — как первоисточника — стала непреложным законом» [2, с. 91].

В постановках по пьесам Чехова для В.А. Симова была важна передача атмосферы и подлинности обстановки. Хрестоматийным стал образ следов от снятых картин на выгоревших стенах в последнем акте «Вишнёвого сада». Это то, что М.Н. Пожарская назовёт искусством «психологической декорации» [3, с. 137], и что будет развиваться художником в спектаклях МХТа «Братья Карамазовы» (1910) и «Живой труп» (1911). Все динамичные и конструктивные планировки Симова всегда драматургически оправданы.

В начале XX века Московский художественный театр испытывает и влияние символизма. В 1911 году в театр принят режиссёр и художник Г. Крэг, отрицавший декорационную живопись. Он поставил «Гамлета» Шекспира на условном фоне с отвлечённо-абстрактными серыми и золотыми ширмами. Но ещё до Г. Крэга, в 1908 году, в МХТе открыли «эффект чёрного бархата» при постановке спектакля «Синяя птица» М. Метерлинка. Художник Владимир Евгеньевич Егоров (1878–1960) дематериализовал сценическую среду, чтобы образы выглядели призрачными видениями. Его символистскими приёмами сопровождался и спектакль «Жизнь Человека» Леонида Андреева в 1907 году.

Интерес к театру проявляли не только художники-реалисты, но и представители других художественных направлений. Так, Константин Алексеевич Коровин (1861–1939), признанный импрессионист, с 1899 года был художником Московских императорских театров, а с 1910 года — главным художником. В театре К.А. Коровина интересовала прежде всего живописная сторона декораций, творческие возможности живописца, «живопись в исключительных масштабах» [2, с. 94]. Именно он как пленэрист и импрессионист разрабатывал свето-цветовое решение спектакля, начав с музыкальных постановок Мамонтовского кружка.

Начало XX века в русском искусстве было богато различными течениями, художественными объединениями. Среди них — художники объединения «Мир искусства», которых называли ретроспективистами, стилизаторами, но которые по-новому преподносили прошлое, перерабатывая старые формы. Мирискусники Л. Бакст, Н. Рерих, М. Добужинский, И. Билибин, А. Бенуа сотрудничали с музыкальными и драматическими театрами, сделав метод художественной интерпретации — фантазии на тему эпохи — основным эстетическим принципом сценографии. Ими было оформлено множество спектаклей МХТа, среди которых «Мнимый больной» Ж.Б. Мольера (1913) и «Хозяйка гостиницы» Гольдони (1914) со сценографией А.Н. Бенуа; «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1909) и «Николай Ставрогин» по «Бесам» Ф.М. Достоевского (1913) с декорациями М. Добужинского.

Самым ярким художником драматического театра этих лет стал Александр Яковлевич Головин (1863–1930). Начав с Мамонтовской оперы, в 1910–1917 годы он начал сотрудничество с В.Э. Мейерхольдом. Их объединяла общность интересов: Мейерхольд тоже мечтал по-новому использовать традиции театра прошлого. А.Я. Головин «тяготел к сценическому воссозданию этих эпох и масштабному спектаклю-зрелищу» [2, с. 98]. В его работах появляется «гармоничность, чёткая контурность, плоскостность, узорчатость, изысканная раскрашенность» [2, с. 98].

В.Э. Мейерхольд в 1908 году писал: «С понятием стилизации <...> неразрывно связана идея условности, обобщения и символа» [4, с. 109]. В соответствии с его позицией, в сценографии спектакля «Дон Жуан» (1910) А.Я. Головин использовал принципы и приёмы придворного спектакля времён «короля-солнца». В сценографии спектакля «Маскарад» (1917) выявилась склонность А.Я. Головина к декоративизму. Художник разделил сцену «на игровой просцениум и декоративный фон арьерсцены» [2, с. 99]. Контрасты пёстрых и траурно-печальных завес, их быстрая смена передавали атмосферу при-

ближающегося трагического финала. При этом А.Я. Головиным создавался цельный художественный мир — от сценической архитектуры до предметов бутафории. Все это формировало приподнятую театральную эмоциональность.

В изобразительных решениях спектаклей начала XX века участвовали также и футуристы из художественных объединений «Ослиный хвост», «Голубая роза», «Бубновый валет».

Яркий представитель объединения «Голубая роза» — Николай Николаевич Сапунов (1880–1912), ученик И. Левитана, исполнитель эскизов В.А. Симова в МХТе и К.А. Коровина в Большом театре. В 1904–1905 годах он оформляет спектакли В.Э. Мейерхольда: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка в студии МХТ на Поварской (совместно с С.Ю. Судейкиным) и «Гедду Габлер» Ибсена в театре Комиссаржевской. Декоративно мыслящий художник, он тяготел «к зрелищным формам театрального представления» [2, с. 110]. Исследователи отмечают, что он не всегда подчинялся драматургии, создавая сценографию на основе стилевых особенностей эпохи: например, сценографию «Балаганчика» А. Блока в театре Комиссаржевской (1906) Сапунов решает через народный театр масок, а в «Шарфе Коломбины» в том же театре (1910) применяет маски итальянской комедии дель арте. Именно среди забавных и страшных карнавальных масок и случается трагедия.

Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946) — тоже представитель «Голубой розы». Он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а затем — в Академии художеств. Его называли «прирождённым декоратором» [2, с. 110]. В своих сценографических решениях он сочетает «изысканность и примитив, валерность и лубочность, нежную пасторальность и грубоватую карнавальность» [2, с. 110]. Он создал лубочно-красочное оформление «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха и «Женитьбы Фигаро» П. Бомарше в Камерном театре Таирова в 1915 году, «Незнакомки» и «Балаганчика» Блока в 1914 году. В них Судейкин искал конструктивные решения сценического пространства, основой которого стала площадка без занавеса и кулис.

В канун Первой мировой войны и революции ставится вопрос о кризисе театра. При этом именно в 1914 году возникает Камерный театр под руководством А.Я. Таирова, придававшего большое значение пластическому решению спектаклей, их изобразительной стороне. С самого начала в сценографии Камерного театра соседствовали художники с разными эстетическими принципами: П.В. Кузнецов («Сакунтала», 1914) — представитель «Голубой розы»; Н.С. Гончарова («Веер», 1915) — представитель авангарда, решившая образ спектакля через на-

родную картинку; А.А. Экстер («Фамира Кифаред», 1916) — представитель кубистической живописи. Эти факты указывают на активный поиск своей особой эстетики этого молодого театра.

В 1913 году в Петербурге на сцене театра прошла и первая выставка футуристов. «Ставилась» поэма «Владимир Маяковский» Вл. Маяковского в исполнении автора. Декорации пролога и эпилога (задники) были написаны П.Н. Филоновым (1863–1914) в стиле русского авангарда.

В целом сценографические принципы драматических спектаклей начала XX века состояли в следовании режиссёрской концепции; в единстве постановки, целостности спектакля как синтетического искусства. Особенности сценографии становятся объёмный рельеф сцены; работа над эскизами декораций с натуры и трёхмерный макет декораций; «психологизация» декорации для создания атмосферы, участие в сценографии художников разных направлений, течений, объединений, поиск решения сценического пространства без занавеса и кулис; эффект «чёрного бархата» и акцент на пластическом решении спектаклей.

С 1917 года театр становится массовым искусством. В театр пришла новая аудитория, и он мыслится центром горячих диспутов и дискуссий.

Важный документ этого периода — Декрет от 26 августа 1919 года «Об объединении театрального дела», провозгласивший национализацию театров. 1 января 1920 года было создано централизованное Управление государственными театрами. По всей стране организуются новые профессиональные коллективы. Быстро растёт сеть профессиональных и самодельных театров во всех городах молодой республики.

Вслед за событиями в стране у художников меняется отношение к действительности. Постепенно «складывался и новый тип художника-гражданина, художника — политического агитатора» [2, с. 121]. Именно художник становился преобразователем действительности.

С вопросами сценического оформления связываются идеи борьбы со старыми эстетическими нормами, поэтому одной из главных проблем послереволюционного периода является проблема традиции и новаторства.

Следствием этого крупного социального переворота стал жанр «массовых представлений», в котором остро противопоставлялось старое и новое. «Пантомима Великой революции» (1918), «Восхваление революции» (Воронеж, 1918), «Действо III Интернационала» (1919), «Гимн освобождению труда» (1920), «К мировой коммуне» (1920), «Взятие Зимнего» (Петроград, 1920), «Борьба труда и капитала» (Иркутск, 1921)

и другие представления формировали стиль массового агитационного искусства.

В театрах ещё продолжали «видеть в декорации пышную “раму” спектакля» [2, с. 123], а живописная декорационная система по-прежнему главенствовала. Но появился и созвучный времени театр героической романтики, который требовал других жестов, выразительности и т.д.

Камерный театр в поисках своей эстетики оказывается созвучен революции. Проповедуя динамизм сценического действия и крупные театральные формы, обращаясь к современным художественным поискам в живописи, театр Таирова разрушает и «старый натуралистический-мещанский театр и театр условно-символический» [2, с. 124].

Художники Камерного театра Г.Б. Якулов, А.А. Экстер, А.А. Веснин последовательно воплощают на сцене образы спектаклей, отдавая предпочтение крупным геометрическим формам. Визуальный образ непосредственно влиял на динамику сценической композиции.

В послереволюционный период многие художники тоже искали созвучие с современностью. Отсюда «частое стремление выйти в беспредельные мировые пространства, охватить весь земной шар» [2, с. 129], использование гиперболических образов, космических символов и, одновременно, прямолинейность, примитивность и резкость формы.

В поисках стиля нового пролетарского искусства рождался жанр агитационно-публицистического спектакля, которому была свойственна политическая направленность, импровизация на тему злободневных политических событий и плакатная доходчивость.

В.Э. Мейерхольд в этот период стремился к созданию «агитационно-политического спектакля, кровными нитями связанного с современностью» [2, с. 131]. Его называли Поэтом Революции. Он призвал: «Для новых слов нужен новый пафос, новая форма. Мы хотим уйти из тесной коробки сцены на улицы, хотим оторваться от закрытого театра» [3, с. 484]. В спектаклях «Мистерия-буфф» (художник К.С. Малевич) и «Зори» (художник В.В. Дмитриев) В.Э. Мейерхольд пытался максимально сблизить театр с традициями балагана, правда, перелицевав их в соответствии со временем, изменить коробку сцены, переосмыслить всю систему организации сценического пространства.

В целом, театрально-декорационное искусство Гражданской войны отразило все противоречия сложного переходного времени. Основными художественными принципами этого периода стали появление художника-гражданина, политического агитатора; формирование стиля нового агитационного искусства; предпочтение крупных лаконичных форм; сближение театра с народными традициями и современностью;

стремление к космичности; плакатность при передаче исторических событий на сцене.

Двадцатые годы XX века во всех видах изобразительных искусств стали временем расцвета. Энергия революции дала мощный импульс всему новому, прогрессивному, в том числе и искусству сценографии. К пятилетию советской власти была организована выставка «Театрально-декорационное искусство Москвы 1918–1923 гг.», после которой Н. Гиляровская написала, что театрально-декорационное искусство окончательно стало самостоятельным, «дифференцировалось» [4, с. 51].

В 1920-е годы в области сценографии работают молодые художники В.В. Дмитриев, И.М. Рабинович, Г.Б. Якулов, братья Стенберги, Н.П. Акимов, А.Г. Тышлер, Л.С. Попова и другие. В результате уже в 1922–1923 годах появляются спектакли огромного художественного значения, разные по жанрам и театральным принципам, но в которых главное внимание уделяется декорационной стороне. Это «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда, «Федра» А.Я. Таирова, «Принцесса Турандот» Е.Б. Вахтангова.

С.С. Мокульский, исследуя связь мейерхольдовских постановок с традициями народного театра, доказывает, что все сценические эксперименты режиссёра в этот период строились на фундаменте тех первооснов, которые были заложены им в предреволюционные годы. «Этот фундамент — всё те же народно-театральные традиции, которые берутся теперь не в их историко-бытовом преломлении (придворный Мольер, католический Кальдерон), а в их исконной сущности» [5, с. 21]. Таким образом, традиции для В.Э. Мейерхольда становятся «средством к созданию театра, «созвучного современности», то есть проникнутого ритмом нашей революционной эпохи» [5, с. 21].

Именно в «Великодушном рогоносце» В.Э. Мейерхольд применяет принципы конструктивизма. Сценическая установка Любови Поповой, стоящая на пустой сцене, отсылала воображение к строящимся домам и заводам. Сцена была полностью открыта и соединена со зрительным залом. Режиссёр мыслил сценическое пространство как рабочий станок для актёра, где актёр показывал своё мастерство. «Для конструктивизма же основным было уничтожение исторически сложившейся границы между искусством и жизнью и их полное слияние на основе новых социальных отношений <...> Производство, труд должны были стать творчеством» [6, с. 23].

Принципы конструктивизма использовали и художники Камерного театра. Обладающие яркой индивидуальностью Г. Якулов, А. Веснин, А. Экстер, братья Стенберги могли посредством синтеза различных ис-

кусств создавать особый сценический мир, отражавший их понимание красоты.

Авангардный спектакль «Федра» А.Я. Таирова по пьесе Жана Расина (художник А.А. Веснин) назвали историческим событием. А. Луначарский считал эту постановку первым шагом к подлинной монументальности. Происходящее в эпоху эллинизма напоминало современность, переданную средствами нового художественного направления — кубизма.

В спектакле Е.Б. Вахтангова «Принцесса Турандот» художник И.И. Нивинский тоже использовал сценическую установку. Она и выражала дух современности, и отсылала к традициям народного театра, хотя и итальянского — к комедии дель арте. Асимметричный станок рифмовался с алогизмом художественных идей режиссёра, в которых мотивы дель арте соседствовали с элементами китайской культуры. В спектакле «Лисистрата» В.И. Немировича-Данченко художник И.М. Рабинович полностью оторвал декорацию от плоскости стены, лишил её фронтальности.

В 1920-е годы в драматических спектаклях приобретает новые черты и живописно-объёмная декорация. Так, у Б.М. Кустодиева в «Волках и овцах» А.Н. Островского (Ленинградский академический театр драмы, 1926) гамма красок ограничена, количество бытовых деталей сведено к минимуму. А в «Вирине» Г. Сейфуллиной и В. Правдухина (1926) Б.М. Кустодиев сочетает реалистически написанные задники с построенными частями крестьянских изб, показывая сразу экстерьер и интерьер. Спектакль «Горячее сердце» по пьесе А.Н. Островского (МХАТ, 1926) решён К.С. Станиславским в духе народной буффонады, и художник Н.П. Крымов подчёркивает сатирически-гротескные, но реалистически созданные детали хлыновской усадьбы.

В стиле новой советской драматургии создаются и спектакли на современную тему. В «Шторме» В. Билль-Белоцерковского (Театр Моссовета, 1925) художник Б.И. Волков также использует несколько грубоватую единую сценическую установку. В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова (МХАТ, 1927) художник В.А. Симов отмечает, что «орудовать надо пластами». Расцветает и сценография Николая Павловича Акимова (1901-1968). В спектакле по пьесе «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (Ленинградский академический театр драмы, 1927) взволнованная патетика усиливается реальным ощущением перспективы в объёмной пространственной сценической декорации. А уже в «Разломе» Б. Лавренёва (театр Вахтангова, 1927) Н.П. Акимов использовал кинематографический принцип «диафрагмирования», разделяющий развитие действия на отдельные кадры.

А.В. Луначарский отмечал, что в революционные годы «...театр искал формы, которые смогли бы в наибольшей мере, с наибольшей гибкостью вмещать в себе новое, бурное содержание, порождённое революцией. <...> И сейчас мы имеем уже первые проявления превосходного синтеза, в котором основные ноты социального реализма богато сочетаются со всевозможными приёмами стилизации, фантастики, гиперболы и т.д.» (цит по: [2, с. 152]).

В качестве основных принципов сценографии 1920-х годов можно выделить самостоятельность сценографии как вида искусства, использование всего обилия художественных направлений при приоритете конструктивизма, закрепление единой сценической установки как ведущего типа сценографических решений, создание мировых шедевров театрального искусства, в том числе и в области сценографии, динамизм декораций посредством ухода от симметрии, алогизм стилистических сочетаний, обращение к традициям народного театра, создание сценографии спектаклей, поставленных по современным пьесам.

1930-е годы стали в Советском Союзе периодом завершения театральных опытов. Постановление Совета Народных комиссаров РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела» и Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» направляли авторов к стилю социалистического реализма. Все иные течения объявлены буржуазными, не отвечающими политике партии.

От художников теперь требовалось ещё более глубокое обобщение современности. В условиях поддержки реалистических традиций советская тема и советская пьеса прочно входит в репертуар всех театров. Тем не менее в театрально-декорационном искусстве появляются новые идеи, в частности, включение в спектакль действительности «в её конкретных проявлениях» [2, с. 158]. Но художники работают в индивидуальном стиле: «Один художник через лирику видит грандиозные сдвиги нашей родины и её великие дела. Другой — через романтику. Третий — через быт. Четвёртый мыслит героическими образами, широкими полотнами. И каждый хочет показать нового человека в первую очередь, новые пласты, новые взаимоотношения, новые противоречия, ибо без них нет театра» [7, с. 18].

Облик театра этого периода во многом определило творчество В. Вишневского и Н. Погодина. Каждый из них по-своему решал проблему «героя нашего времени». В «Поэме о топоре» Н. Погодина (Театр Революции, 1931) в режиссёрском прочтении А.Д. Попова художник Илья Юльевич Шлепянов (1900–1951) передаёт монументальность и динамичность средствами единой трансформирующейся установки.

А в спектакле «Мой друг» (Театр Революции, 1932) по пьесе Н. Погодина он, наоборот, стремится к документальной точности.

В спектаклях же «Аристократы» (Реалистический театр, 1935) по пьесе Н. Погодина и режиссёра Н. Охлопкова (художники Б. Кноблок, В. Гицевич, В. Корецкий) и в «Оптимистической трагедии» (Камерный театр, 1933) режиссёра А. Таирова (художник Ф. Рындин) в сценографии сознательно обнажается условная природа театра.

Также появляются пьесы о новом быте советского человека. В сценографии «независимо от того, были ли это павильоны или декорации с выгородками на поворотном кругу, художники создавали проекты новых квартир, больниц, общественных столовых и т.п., освобождённых от вкусов обывателя. Строенные интерьеры, как правило, были просторны, светлы, не загромождены мебелью и мелочными предметами обихода» [2, с. 176–177].

В сценографии 1930-х годов выявляется сочетание двух начал: жизненного и условно-театрального. Ещё важно отметить утверждение реалистических традиций, поиск нового «героя нашего времени» в новой драматургии, использование реальных примет действительности в её конкретных проявлениях, применение единых и трансформирующихся сценических установок, включение ассоциативного сценографического решения, использование проекции в оформлении сцены.

Театральное искусство военного времени отличала общая духовная направленность. Наряду с временной эвакуацией части театров в Среднюю Азию, Сибирь, Башкирию, начинается деятельность театральных бригад. Появляется жанр политического обозрения в формах сценического плаката и театрализованных представлений, создающихся на материалах «Окон ТАСС» с текстом И. Эренбурга, С. Маршака и других деятелей культуры.

Продолжаются и постановки классических пьес, но главное внимание было направлено на новую советскую драматургию, которая отражала происходящие военные события. Самые популярные пьесы этого периода — «Фронт» А. Корнейчука и «Русские люди» К. Симонова.

В спектакле «Сталинградцы» (Центральный театр Советской армии, 1944) по пьесе Ю. Чепурина художник Н. Шифрин на поворотном круге создал единую установку, которая представляла собой осколок разрушенного двухэтажного дома. Образ был обобщённым и при этом — предельно конкретным.

В целом, в сценографии Великой Отечественной войны использовались уже найденные ранее приёмы. При этом в декорациях спектаклей ощущается присутствие решающих судьбу страны событий, поэтому

декорации предельно лаконичны и суровы, с реальными приметами военных лет.

В первые послевоенные годы тема Великой Отечественной войны продолжала быть ведущей в искусстве. Победа в войне вызвала активную духовную рефлексию и гордость за страну. Этой теме посвящены спектакли «Победители» Б. Чирскова (МХАТ, 1947) и «Великие дни» Н. Вирты (Московский Театр драмы, 1947), оба — художника П. Вильямса.

Но Постановление ЦК ВКП(б) от августа 1946 года «О репертуаре драматических театров» внесло новые коррективы в развитие театра. Резко осуждались художественные «перегибы» и любая условность, которую называли «формализмом». А натурализм и правдоподобие отождествлялись с художественной правдой и жизненностью. Поэтому такое «догматическое понимание метода социалистического реализма не могло не сковывать творческую энергию художников» [2, с. 199].

На театральном сценографическом фоне особо выделялось творчество В.Ф. Рындина. В спектакле «Молодая гвардия» (Театр драмы, 1947) он создал уникальный синтетический образ, вобравший в себя многие поиски художников военных лет. Основным сценографическим элементом было громадное стальное знамя с ниспадающими объёмными складками — «красный стяг». Это был активный элемент романтически приподнятого действия: он менял оттенки и даже форму: «Знамя то рвалось в бурном порыве вверх, то скорбно опускалось вниз, то торжественно реяло как знамя победы» [2, с. 198].

Важно отметить и сценографические работы Ю. Пименова. Его сценические пейзажи передавали огромный масштаб восстановительной деятельности страны, когда буквально из руин поднимались панорамы огромных строек новых городов и сёл. Пименову удалось создать зрительные образы, которые порой были глубже драматургии.

В сценографии послевоенных лет шли контрастные процессы, связанные с выражением индивидуальной гордости за победу в войне советского народа, с унификацией художественных процессов. Основной упор был сделан на художественное выражение грандиозных масштабов восстановительных работ, позитивную энергию строительства. Но сценография была представлена традиционными, уже найденными в 1920-е и в 1930-е годы формами.

Таким образом, мы увидели, что искусство сценографии первой половины XX века становится одним из главных выразительных средств спектакля и идёт за историческими событиями страны. Её развитие также регулируется программными документами в области искусства,

что так или иначе приводит к новым поискам в современной драматургии и всех видах изобразительных искусств.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Островский А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 12.: Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886. — М. : Гослитиздат, 1952. — 390 с.
2. Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театральное-декорационное искусство. — М. : Искусство, 1978. — 246 с.
3. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. — М. : Искусство, 1968. — Ч. 2. — 643 с.
4. Гиляровская Н.В. Театральное-декорационное искусство за пять лет. — Казань: Издание Комбината Издательства и Печати, 1924. — 92 с.
5. Мокульский С.С. Переоценка традиции // Театральный Октябрь: Сборник 1. — Л. ; М., 1926. — С. 9-30.
6. Берёзкин В.И. Советская сценография, 1917-1941. — М. : Наука, 1990. — 224 с.
7. Шлепянов И.Ю. Статьи, заметки, высказывания. — М. : Искусство, 1969. — 271 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Ostrovsky A. N. Complete works. Vol. 12: Articles on theater. Notes. Speeches, 1859-1886. — Moscow: Goslitizdat, 1952. — 390 p.
2. Syrkina F. Ya., Kostina E. M. Russian theatrical decorative art. — Moscow, Iskustvo, 1978. — 246 p.
3. Meyerhold V. E. Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts. Part 2. — Moscow: Iskustvo, 1968. — 643 p.
4. Gilyarovskaya N.V. Theatrical decorative art for 5 years. — Kazan: Izdanie Kombinata Izdatel'stva i Pechati, 1924. — 92 p.
5. Mokuľ'skij S.S. Reevaluation of tradition. In: Theatrical October: Collection 1. — Leningrad ; Moscow, 1926. — C. 9-30.
6. Berezkin V. I. Soviet scenography. 1917-1941. — Moscow : Nauka, 1990. — 224 p.
7. Shlepyanov I. Yu. Articles, notes, statements. — Moscow: Iskustvo, 1969. — 271 p.

РАЗДЕЛ IV

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ

УДК 72.03

*С. М. М. Аль-Тамими,
инженер-исследователь кафедры истории искусств и музееведения,
Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия)*

*Научный руководитель — М. В. Панкина,
доктор культурологии, доцент, профессор кафедры
культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет
(Екатеринбург, Россия)*

АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННЫХ МЕЧЕТЕЙ: НОВЫЕ ФУНКЦИИ И СТИЛИ

В статье проанализированы современные тенденции архитектуры мечетей. На примере сооружений, построенных в разных регионах мира в 2005–2020 годах, исследованы новые стилевые решения мечетей, их дополнительные функции. Отсутствие канонов позволяет архитекторам интерпретировать архитектуру мечети. При анализе были рассмотрены следующие особенности зданий: стиль; формообразование и композиция; декор; наличие и особенности традиционных элементов мечети (двор, купол, минарет); символика элементов; дополнительные функции мечети и ее включенность в жизнь города. Выявлены тенденции глобализации в архитектуре мечетей под влиянием политических, социальных, экономических факторов, научно-технического прогресса.

Ключевые слова: архитектура мечетей, исламская архитектура, модернизм, постмодернизм, архитектурные стили, функции мечети.

S. M. M. Al-Tamimi,

research engineer, Department of Art History and Museology, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)

scientific supervisor — M. V. Pankina,

doctor of Cultural Studies, professor of the Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)

ARCHITECTURE OF MODERN MOSQUES: NEW FUNCTIONS AND STYLES

The article analyzes modern trends in mosque architecture. Using the example of buildings built in different regions of the world in 2005–2020, new style solutions for mosques and their additional functions are analyzed. The absence of canons allows architects to interpret the architecture of the mosque. The analysis considered the following features of the buildings: style; shaping and composition; decor; the presence and features of traditional elements of the mosque (courtyard, dome, minaret); symbolism of elements; additional functions of the mosque and its inclusion in the life of the city. The trends of globalization in the architecture of mosques under the influence of political, social, economic factors, scientific and technological progress are revealed.

Keywords: mosque architecture, Islamic architecture, modernism, post-modernism, architectural styles, functions of the mosque.

Актуальность исследования связана с появлением новых подходов к проектированию мечетей в условиях глобализма и повышения социальной роли религии. Ислам — вторая по величине религия в мире, насчитывает более двух миллиардов верующих. Мечети строят во всех странах и крупных городах мира. Архитекторы часто не следуют историческим образцам, предлагают решения в современных стилях. Необходимо изучить факторы развития и особенности архитектуры современных мечетей. Проблема исследования — влияние западной архитектуры на решения мечетей, сохранение узнаваемости, культурной идентичности мечети.

Цель исследования — проанализировать современные тенденции архитектуры мечетей, изменения функциональных, объёмно-пластических решений и декора; выявить проблему сохранения культурной идентичности мечетей. Методы исследования: историко-культурный анализ, сравнительный анализ архитектурных решений мечетей,

иконографический анализ, формально-композиционный и образно-стилевой анализ.

Мечеть — это не просто место коллективного совершения молитвы, а визуальный образ ислама, который отражает его значимость и ценность. В Коране, Сунне, хадисах и других религиозных текстах ислама нет описания организации и внешнего вида места молитвы, написано только о балансе материального и духовного [1; 2]. О формообразовании, ориентировании в пространстве места молитвы лишь указано, что главное направление для мусульман — священная Кааба в Заповедной мечети в Мекке. «Обрати же своё лицо в сторону Заповедной мечети. Где бы вы ни были, обращайтесь ваши лица в её сторону» (Коран 2:144) [1]. В любой точке мира мусульмане во время молитвы обращают лицо к Каабе.

Исследователи архитектуры мечетей (историки, искусствоведы, архитекторы и др.) анализируют социальные предпосылки их проектирования, уникальные сооружения, эволюцию форм, конструкций и планировочных решений, национальные и региональные особенности формообразования, декор, орнаменты, их семантику и др. Данное исследование опирается на труды учёных, посвящённые отдельным вопросам архитектуры мечетей.

Метафизическую сущность исламской архитектуры, то, что местом молитвы может быть любая точка «обжитого» пространства, даже молитвенный коврик, — это некий символ сконцентрированного сакрального места, подчёркивает Ш. М. Шукуров [3, с. 7]. На основе анализа объектов 1958--2009 годов он делает вывод, что архитектура мечетей может изменяться, отражать запросы времени и общества. «Архитектура сакральных зданий не может быть застывшей, копирующей образцы прошлых форм. Подобно воде в реке, должна изменяться и архитектурная форма храмов», — пишет Ш. М. Шукуров [4, с. 202].

Отсутствие канонов позволяет архитекторам искать новые образы, изменять планировочное, объёмно-пластическое решение мечети. В. Л. Воронина отмечает отсутствие целостности исламской архитектуры как художественного явления, так как существует огромное разнообразие типов мечетей. Едина лишь направленность главной оси на Мекку, которую подчёркивают купол, арки нефов или входной портал, михраб [5, с. 158–160]. Типологию, историческое развитие, иконографию исламской архитектуры рассматривал О. Грабар. Не акцентируя внимание на пространственных и композиционных особенностях сооружений, он большее значение придаёт орнаментам [6, с. 69–75].

Социокультурные факторы способствуют экспериментам, интерпретации национальных и региональных традиций, «эклектичности

формообразования современных российских мечетей», — отмечает И. А. Ибрагимов [7, с. 56–57]. С. М. Червонная считает, что модернистские поиски в архитектуре мечетей возможны, поскольку мечеть «не является сакральной постройкой, не должна моделировать образ мира, символизировать теологические и пространственные представления» [8, с. 94]. В Европе и США мусульманам выделяют помещения для молитвы в аэропортах, больницах, учебных центрах или вообще передают построенные ранее здания. Учёные подчёркивают приоритет функции мечети по сравнению с её внешними формами [8, с. 396–398]. «Мечети как сооружения может вообще не быть», её планировка, объёмно-пространственная структура, декор не требуют теологического обоснования и символического объяснения, «иконография мечети субъективна, трудно или невозможно провести иконографический анализ», — подчёркивает Е. И. Кононенко [9, с. 121].

Эволюция исламской религиозной архитектуры демонстрирует как сохранение и преемственность, так и трансформацию, а иногда и решительную ломку традиций, мечеть — это «зеркало ислама» [8, с. 9; 10, с. 31]. Искусство ислама было принципиально некультовым по сравнению с христианским и буддийским. Лишь две художественные формы — мечеть и каллиграфия — в полной мере отражают сакральные основы культуры ислама [3, с. 5–8]. Прототипом мусульманской мечети был дом пророка Мухаммеда в Медине [6, с. 70–72] (рис. 1).

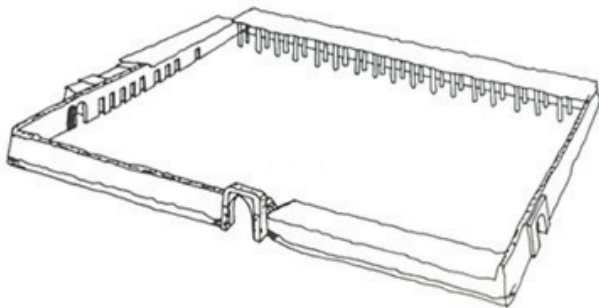


Рис. 1. Мечеть пророка Мухаммеда в Медине [3, с. 31].

Мечети 605–660 годов и другие древнейшие места для молитвы представляли собой прямоугольный двор, обнесённый стеной из кирпича, с колодцем по центру, иногда в юго-восточной части по периметру располагались комнаты. К XX веку сложились национальные и региональные типы мечетей: арабская (колонная) на Ближнем Востоке и в Север-

ной Африке; персидская (иранская, или айванная) на Среднем Востоке, в Центральной и Средней Азии; османская (центрально-купольная с чертами византийской архитектуры) в Турции; центральноафриканская (судано-сахелианский стиль); татарская; индийская; китайская [6, 11].

Мечети в различных регионах, безусловно, сильно различаются по внешнему виду: форме и пластике объёмов, пространственной организации, декору. Главными узнаваемыми элементами являются купола, вертикали минаретов, исламские орнаменты на фасаде и в интерьере, прямоугольный двор с галереей или аркадой по периметру, михраб.

Мечеть аль-Харам (Заповедная мечеть) (Мекка, Саудовская Аравия), главная мечеть мира, представляет собой комплекс сооружений, в центре двора которого находится важнейшая святыня ислама Кааба.

Современные мечети в разных странах мира всё чаще не похожи на традиционные сооружения. Арабские и европейские архитекторы предлагают проекты мечетей без куполов, минаретов, даже михраба. Действительно, современные технологии позволяют муэдзину не подниматься наверх для призыва на молитву. Его голос (возможно даже в записи) распространяется через динамики, расположенные на столбах или на здании. Соответственно, нет необходимости делать в минарете внутренний объём с лестницей. Роль минаретов изменилась — это композиционный доминанта для создания узнаваемого силуэта, декоративный элемент, ориентир, символ движения молитвы к небу, к Аллаху. Мечеть становится и многофункциональным сооружением: в её комплекс могут быть включены магазин, кафе, музей, конференц-зал, стоянка для автомобилей. Сама мечеть может быть частью общественного центра или университета.

Важнейшая функция мечети как места коллективного совершения молитвы сохраняется, но формообразование современных сооружений не опирается на традиции. Иконографический метод в архитектуре, где нет прямой изобразительности, предполагает изучение семантики образов, символики форм, их значения, композиционно-художественных приемов.

Многие современные мечети лишены главных узнаваемых форм, что затрудняет понимание и анализ смысла архитектурного образа, его точную интерпретацию. Теряется культурная идентичность сооружения. Сложно рассматривать мечети, не соответствующие национальным и региональным типам, в общем историческом и типологическом ряду, поскольку, помимо личной памяти и опыта, в восприятии сооружения большое значение имеет социальная культурная память, включающая опыт многих поколений.

Приведём примеры мечетей, спроектированных и построенных в разных регионах мира в 2005–2020 годах, не вписывающихся в ис-

ламские традиции, являющихся яркими образцами современного зодчества [12]. Для сравнительного анализа важны следующие их качества: образ; стиль; формообразование и композиция; декор; наличие и особенности традиционных элементов мечети (двор, купол, минарет, михраб); символика элементов; дополнительные функции мечети и её включённость в жизнь города.

Первая группа мечетей выполнены в бионическом, параметрическом либо эко-стилях, имеют природные формы (образы ветра, песка, воды, растений), вписываются и даже растворяются в окружающем ландшафте.

Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар (2015), бюро Mangera Yvars Architects (Лондон/Барселона) — часть здания университета, факультета исламских исследований (рис. 2). В комплексе реализована идея исламской «Куллийи» («места, где ищут все знания») — знание и вера переплетены, а все знания в итоге исходят из веры. План здания имеет форму спирали, множество путей связывают внутренний двор, исламский сад, аудитории факультета с мечетью, библиотекой, создают благоприятную среду обучения. Обтекаемый объём мечети уравновешен двумя наклонными минаретами высотой 90 метров, которые указывают на Мекку. Плавные линии ландшафта переходят в интерьер. На пяти больших колоннах здания («пяти столпах ислама») написаны стихи из Священного Корана. Фактура на фасаде напоминает традиционный гирих, но его геометрия свободно изменяется на обтекаемых стенах.



Рис. 2. Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар, 2015.

Источник: <https://mosqpedia.org/en/mosque/154>

Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран (2017), бюро Fluid Motion Architects (рис. 3) не имеет ни купола, ни минаретов. Своё решение архитекторы обосновали тем, что эти элементы появились после пророка Мухаммеда, изначально мечеть имела горизонтальную структуру. Новая мечеть могла испортить восприятие главного городского театра, который был расположен на площади. Поэтому она скромна и доброжелательна, является продолжением площади, дополнительным пространством-амфитеатром, которое работает «зрительным залом» для уличной сцены театра. Кровля со световыми прорезями (характерными для иранских зданий) прогибается и поднимается волной. Многие представители профессионального сообщества и местные жители до сих пор отказываются признавать эту мечеть из-за отсутствия минаретов и купола.



Рис. 3. Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран, 2017.

Источник: <https://www.archmoscow.ru/rus/specproekty/kontekst24/iran.html>

Ярко выраженные природные формы имеют мечети Аль-Дана в Абу-Даби, Объединённые Арабские Эмираты (проект, 2018), бюро X-Architects (Дубай); Avenues Mall в Кувейте (проект, 2010 г.), арх. Заха Хадид (Zaha Hadid); Исламский центр в Риеке, Хорватия (2013), автор Душан Джамоня (Dušan Džamonja), при участии архитекторов Дарко Влахович (Darko Vlahovic) и Бранко Вучинович (Branko Vucinovic); Экомечеть в Кембридже, Англия (2019), студия Marks Barfield Architects; Центральная мечеть Кёльна, Германия (2018), архитектор Пауль Бём (Paul Böhm).

Другая группа объединяет мечети, которые выполнены в стилях минимализма, хай-тека, деконструктивизма.

Мечеть Аль-Хамшари в Аммане, Иордания (2011), архитектор Самир Мограби (Sameer Moghrabi), Atelier White Design не имеет купола, состоит из крупных прямоугольных объёмов, сдвинутых относительно друг друга (рис. 4). Большие проёмы разрезают все фасады. Внутреннего двора нет. Определить, что здание является мечетью, возможно по единственному отдельно стоящему минарету, расположенному перед главным фасадом, и по декору — рельефам (куфистический шрифт и гирих с трансформацией) на плоскости фасада, вокруг проёмов и наверху минарета.



Рис. 4. Мечеть Аль-Хамшари в Аммане, Иордания, 2011.

Источник: <http://www.atelier-white.com/ar/services/يرشمهل-ادجسم>/

Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (2015), бюро НОК (США) расположена в финансовом районе (рис. 5). Проект критиковали за несоблюдение исламских и арабских традиций в архитектуре. Стеклопанная наружная стена открывает несколько слоёв ажурных панелей, напоминающих традиционный геометрический орнамент гирих, повёрнутых под углом и сдвинутых на достаточно хаотичные шаги. Многослойная структура похожа на традиционную деталь арабской архитектуры — машрабию (узорчатую деревянную решётку на окнах и балконах, или

перегородку). Минарет высотой 35 метров также украшен орнаментами, изображёнными и прорезанными на его плоскостях.



Рис. 5. Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2015.

Источник: <https://colodu.club/36757-zerkalnyj-dom-v-saudovskoj-aravii.html>

Среди подобных сооружений — минималистичная мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия (2005), архитектор Ален Ясаревич (Alen Jasarevic); мечеть DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ (проект, 2020), архитектурное бюро RMJM; мечеть «Чаллы Яр» в Набережных Челнах, Татарстан, Россия (2020), архитектор Алмаз Нуриев, интерьеры — Равиль Фазлыев; мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция (2012), архитектор Эмре Аролат (Emre Arolat); мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан (2016), бюро L.E.F.T. Architects (Нью-Йорк); Большая мечеть в Копенгагене, Дания (начало строительства 2011 год), архитектурное бюро BIG, руководитель Бьярке Ингельс (Bjarke Ingels) и многие другие.

В России новые мечети в подавляющем большинстве имеют традиционные узнаваемые формы (рис. 6). Даже открытый Международный конкурс на разработку эскизного проекта Соборной мечети Казани в 2022 году показал, что среди работ 18 финалистов самые смелые решения представляли собой стилизацию и переосмысление узнаваемых традиционных форм мечети [13].



Рис. 6. Барнаульская соборная мечеть, 2001.
Источник: <https://dumrf.ru/common/interview/3402>

Мечети предполагают обновление и трансформацию архитектурного пространства, становятся объектами интернациональной архитектуры, частью западной культуры. А. В. Пекина и Е. Б. Овсянникова отмечают, что «мечеть становится очень ярким отражением всех изменений, происходящих в социуме» [14, с. 2]. Вертикальные доминанты, напоминающие минарет, часто делают наклонными, ажурными, решётчатыми. Может отсутствовать полумесяц, либо он может быть вырезан в прямоугольной пластине и виден только ночью благодаря подсветке. Более всего интерпретируют купол, который может иметь разные геометрические формы, быть прозрачным либо отсутствовать. Узнаваемыми чертами, указывающими на принадлежность здания к исламу, остаются стилизованные орнаменты и шрифты, однако и здесь характерны эксперименты с использованием компьютерных технологий, свободный рисунок орнаментов и смешение стилей, игра с масштабом, геометрией, новые метафоры.

Лучшие современные мечети мира противоречат классическим сооружениям османского, арабского или иранского типа, появляются новые принципы их формообразования. Под влиянием политических, социальных, экономических факторов, научно-технического прогресса появились тенденции глобализации в архитектуре мечетей [15, с. 34–35]. Архитекторы отказываются от исторических и неоклассических моделей, ищут новые формы, переосмысливают функции, планировку, материалы и традиционные детали мечетей, отделку и декор.

Тенденции архитектуры современных мечетей:

- свободное формообразование здания;
- открытость мечети, включённость в жизнь города в архитектурном и социальном смыслах; открытость визуальная (дематериализация, растворение формы в пространстве, организация больших свободных пространств вокруг мечети) и социальная (привлечение не-мусульман, внимание к людям с ограниченными возможностями);
- многофункциональность, дополнение религиозных традиций светскими мероприятиями, новые функции и помещения (например, магазин, кафе, музей, конференц-зал, общественный центр).

Изменения в архитектуре мечетей в разных странах происходят по единым принципам, характеризуются общими чертами. Мечети XXI века проектируют в стилях: минимализм, хай-тек, деконструктивизм, бионический, параметризм.

Мечети обеспечивают выполнение религиозных ритуалов, но их социальная роль как места общения, образования, проведения крупных мероприятий и прочего значительно возрастает.

Мечеть, несмотря на разнообразие форм и стилей, остаётся важнейшим образом, объединяющим мусульманское общество.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Коран онлайн. 144-й аят из 286. — URL: <https://quran-online.ru/2:144> (дата обращения 06.12.2024).
2. Ньюби Г. Краткая энциклопедия ислама = A Concise Encyclopedia of Islam / пер. с англ. — М. : Фаир-пресс, 2007. — 384 с.
3. Шукуров Ш.М. Образ Храма. Imago Templi. — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — 496 с.
4. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. — М. : Прогресс-Традиция, 2014. — 232 с., ил.
5. Воронина В.Л. Ислам и архитектура // Архитектурное наследство : сб. ст. — № 32. — М. : Стройиздат, 1984. — С. 157–163.
6. Grabar O. (2005). The Iconography of Islamic Architecture // Grabar O. Early Islamic Art, 650–1100. Vol. I. Constructing the Study of Islamic Art. — Hampshire: Ashgate Publishing Limited. — P. 69–86.
7. Ибрагимов И. А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2011. — №2. — С. 53–58.
8. Червонная С. М. Современная мечеть: отечественный и мировой опыт Новейшего времени. — Варшава : Польский ин-т исслед. мирового искусства, 2016. — 478 с.

9. Кононенко Е. И. Архитектура мечети как объект интерпретации // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. — Вып. 1. — С. 113–130.

10. Hillenbrand R. Islamic Architecture. Form, function and meaning. — Columbia: Publisher Columbia University Press, 2004. — 645 p.

11. Alami M. H. (2011). Art and Architecture in the Islamic tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam. — I.B. Tauris & Co Ltd, London — New York. — 289 p.

12. Десять мечетей, бросающих вызов традиционной исламской архитектуре. — URL: <https://islam-today.ru/foto-dna/10-sovremennyh-mecetej-brosausih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitekture/> (дата обращения 07.12.2024).

13. В Казани показали проекты Соборной мечети. — URL: <https://mkam.business-gazeta.ru/news/556314> (дата обращения: 30.01.2025).

14. Пекина А.В., Овсянникова Е.Б. Архитектура мечети в новейшем градостроительном контексте Европы и Америки // Архитектура и современные информационные технологии. — 2010. — № 3 (12). — С. 1–11.

15. Аль-Тамими С.М.М., Панкина М. В. Отражение процессов регионализации и глобализации в культовой архитектуре Иордании // Культура и цивилизация. — 2022. — Т. 12. — № 2А. — С. 22–36.

BIBLIOGRAPHY

1. The Quran online. Verse 144 of 286. — URL: <https://quran-online.ru/2:144> (date of access: 06.12.2024).

2. Newby G. A Concise Encyclopedia of Islam / Translated from English. — Moscow: Fair Press, 2007. — 384 p.

3. Shukurov Sh. M. The Image of the Temple. Imago Templi. — Moscow: Progress-Tradition, 2002. — 496 p.

4. Shukurov Sh. M. Architecture of the modern mosque. Origins. — Moscow: Progress-Tradition, 2014. — 232 p., ill.

5. Voronina V. L. Islam and Architecture // Architectural Heritage No. 32: collection of scientific articles. — Moscow: Stroyizdat, 1984. — P. 157–163.

6. Grabar O. The Iconography of Islamic Architecture // Grabar O. Early Islamic Art, 650–1100. Vol. I. Constructing the Study of Islamic Art. — Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. — P. 69–86.

7. Ibragimov I. A. Architecture of modern Russian mosques // Academic Bulletin of UralNIIproekt RAASN. — 2011. — No. 2. — P. 53–58.

8. Chervonnaya S. M. Modern mosque: domestic and world experience of the Newest time. — Warsaw: Polish Institute of World Art Research, 2016. — 478 p.

9. Kononenko E. I. Architecture of the mosque as an object of interpretation // Bulletin of St. Petersburg State University. Art Criticism. — 2018. — Vol. 8. — Issue. 1. — P. 113-130.
10. Hillenbrand R. Islamic Architecture. Form, function and meaning. — Columbia: Publisher Columbia University Press, 2004. — 645 p.
11. Alami M. H. (2011). Art and Architecture in the Islamic Tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam. — I.B. Tauris & Co Ltd, London — New York. — 289 p.
12. Ten Mosques That Challenge Traditional Islamic Architecture. — URL: <https://islam-today.ru/foto-dna/10-sovremennyh-mecetej-brosau-sih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitektury/> (accessed 07.12.2024).
13. Projects for the Cathedral Mosque Shown in Kazan. — URL: <https://mkam.business-gazeta.ru/news/556314> (accessed 30.01.2025).
14. Pekina A. V., Ovsyannikova E. B. Architecture of the mosque in the latest urban planning context of Europe and America // Architecture and modern information technologies. — 2010. — No. 3 (12). — P. 1-11.
15. Al-Tamimi S. M. M., Pankina M. V. Reflection of regionalization and globalization processes in the religious architecture of Jordan // Culture and civilization. — 2022. — Vol. 12. — No. 2A. — P. 22-36.

УДК 130.2

*В.С. Горшкова,
аспирант кафедры социологии и конфликтологии,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

*Е.А. Попов,
доктор философских наук, профессор кафедры социологии
и конфликтологии,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ЦЕННОСТНЫЕ СТРУКТУРЫ ЭТНОРЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДИНАСТИИ ЩЕТИНИНЫХ

В статье рассматривается отражение ценностно-смысловой системы этнорегиональной культуры Алтая в художественном творчестве династии художников Щетининых. Авторы систематизируют и обобщают круг образов и смыслов семейной династии Щетининых, выявленных

в защищённой под руководством Т.М. Степанской кандидатской диссертации Н. А. Щетининой. Указанная диссертация позволила выделить в произведениях художников, проследить во всём комплексе их выставочной и издательской деятельности отражение процесса постижения Мира человеком через художественно-образное выражение высших экзистенциальных ценностей человека (путь к Священному миру, забота о близких и сохранение Рода) и ценностей личностного самовыражения (поиск гармонии человека с природой).

Ключевые слова: Алтай, ценности, ценностно-смысловая система, Щетинины, этнорегиональная культура.

V.S. Gorshkova,

*Postgraduate student of the Department of Sociology and Conflictology,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

E.A. Popov,

*Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Sociology and
Conflictology, Altai State University (Barnaul, Russia)*

SACRED VALUES OF THE ETHNOREGIONAL CULTURE OF ALTAI IN ARTISTIC CREATION OF THE SHCHETININ DYNASTY

The article examines the reflection of the value-semantic system of the ethnoregional culture of Altai in the artistic work of the Shchetinin dynasty. The authors systematize and generalize the range of images and meanings of the family dynasty of artists Shchetinin, identified in the candidate's dissertation previously defended under the supervision of T.M. Stepankaya. This dissertation made it possible to highlight in the works of artists, to trace in the entire complex of their exhibition and publishing activities the reflection of the process of comprehension of the World by man through the artistic and figurative expression of the highest existential values of man (the path to the Sacred World, care and preservation of the Family) and the values of personal self-expression (the search for harmony between man and nature).

Keywords: Altai, values, value-semantic system, Shchetinin, ethnoregional culture.

Территория Алтая, расположенная в России преимущественно в границах Алтайского края и Республики Алтай, отличается самобытностью, уникальностью и разнообразием не только природы,

но и культурных традиций. В данной статье мы обращаемся к исследовательскому опыту доктора искусствоведения, профессора Алтайского государственного университета, Тамары Михайловны Степанской, которая стала основоположником искусствоведческих исследований на Алтае, в том числе и его этнорегиональной культуры. Она выступала экспертом многих художественных процессов на Алтае и в Барнауле, направляя исследовательское внимание своих студентов и аспирантов на значимые явления в художественной жизни города и края. Одной из неординарных творческих династий в Барнауле является семья художников Щетининых, в деятельности которых пересеклись линии многих творческих процессов в развитии изобразительного искусства.

Под научным руководством Тамары Михайловны Степанской дочерью художников Натальей Анатольевной Щетининой была выполнена и защищена диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения [1]. В работе исследована выставочная, издательская, собирательно-хранительская, просветительская деятельность династии семьи Щетининых — художников, скульпторов, создающих свои произведения в различных техниках. По сути вопрос в исследовании ставится о важности сохранения и передачи традиций не только в рамках семьи, но и в целом в динамике культуры.

Т.М. Степанская подчёркивала то, что традиции в форме образца являются основой искусства и народного промысла, позволяя выстраивать «вертикальные» (от прошлого к будущему) и «горизонтальные» (взаимная передача между регионами и этносами) связи трансляции культурного опыта [2, с. 117]; а также «хранителем и источником возрождения духовности, взаимообогащения культур», «душой народа» [3, с. 7]. Особенно это важно в сфере художественного творчества. Творчество позволяет человеку придать материальную форму духовным представлениям, чувственным переживаниям своего жизненного опыта (природа, ежедневная жизнь, художественные образы материального и духовного мира).

Подчёркивая неповторимость и особенность региона, ценностно-смысловая система духовной, материальной и творческой сторон культуры Алтая показана на примере образования, развития и функционирования художественных галерей — «Арт-галереи Щетининых», галереи «Турина гора» и других галерей Барнаула [4, с. 402]. Экспозиции выставочных площадок оказывают влияние на эстетические, интеллектуальные и духовные потребности человека через композицию, яркость и красочность палитры красок картин, скульптур — к духовным смыслам человеческой жизни, наполненным явными и скрытыми

смыслами Любви, Красоты, Добра по отношению к Алтаю (малой Родине, Отечеству, а также месту, где сформировался Род — семья).

В 2024 году в «Арт-галерее Щетининых» прошла юбилейная выставка картин Анатолия Прокопьевича Щетинина «Полвека в творчестве» (к 70-летию юбилею), где представлялись работы живописца в жанрах пейзажа — «Красавица Катунь. Январь», «Речка Касмала», «Первый ледок на Барнаулке» и другие [2]. На полотнах своих картин автор выражает посредством красок, их оттенков и художественных форм богатство и уникальность природных ландшафтов (величие гор, буйство потоков и неспешность течения воды в реках), красоту обыденной жизни человека в сельской и городской местности, сочетание традиционных и современных тенденций в жизни и искусстве.

Особенно важно, что посредством созданных образов Алтая художник не только фиксирует материальный мир, но и передаёт духовные смыслы основных элементов мировоззрения человека, основанных на принципах гуманности, открытости, нравственности и духовности. К примеру, картины «Белуха в ясный день», «Белуха открылась», «Красавица Катунь» и другие демонстрируют красоту, чистоту и величие сакральных (священных, почитаемых) мест — горы Белухи, реки Катунь и др. Они побуждают зрителя погрузиться в собственный духовный мир, наполненный калейдоскопом верований, переживаний, чувств, значимых для него ценностей и норм поведения.

По результатам исследования культурной динамики в различных странах, проведённого Р. Инглхартom и К. Вельцелем, системы ценностей выживания и ценностей самовыражения в обществе переходят от одних к другим и обратно [1]. Такая система в этнорегиональной культуре Алтая формируется на двух онтологических уровнях — субстанциональном и цивилизационном. Так, например, на первом уровне постижение Мира соотносится с ценностями выживания (путь к священному миру и др.), а на втором — с ценностями самовыражения (поиск гармонии человека с природой и др.). Концептуализация человека в ценностно-смысловой системе на первом уровне также происходит через ценности выживания (забота о Роде, сохранение священного очага и др.), на втором — через ценности самовыражения (победа над врагом и др.).

Т.М. Степанская показала в своих исследованиях, что традиция определяет систему ценностей культуры, обеспечивая ей сохранность и развитие. В одной из статей на эту тему она писала: «Традиция — совокупность социальных эстафет, особый механизм социальной памяти. На Алтае проявилось свойство преемственности не ограничиваться

“вертикальными” связями (от древности к современности), но развивать и “горизонтальные” связи на основе диалога культур, основа которого — взаимная передача культурных традиций от региона к региону, от народа к народу. Традиция определяет уникальность культурного наследия регионов, она — хранитель и источник возрождения духовности, источник взаимообогащения культур» [6, с. 7]. Таким образом, Т.М. Степанская позволила «прикоснуться» к богатому культурному пласту этнорегиональной культуры Алтая на примере династии художников Щетининых, которые можно считать образцом демонстрации ценностно-смысловой системы — честность, единство членов и поддержка близких лиц, уважение и любовь к родителям, верность, служение Роду и выбранному делу (профессии), воспитание в ребенке навыков усердного труда, объединенных триединством «Творец — Человек — Мир».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Щетинина Н. А. Частная художественная галерея как явление современной социокультурной жизни Алтая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Барнаул, 2017. — 22 с.
2. Творчество династии художников Щетининых. Официальный сайт. — URL: <https://art-22.ru/creativity-dynasty/about-dynasty/> (дата обращения: 02.12.2024).
3. Степанская Т.М. Духовно-эстетические ресурсы полиэтнического региона в сфере образования и культурного туризма // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. — 2014. — №18. — С. 115–118.
4. История Алтая: в 3-х т. Т. 3: Алтай в новейшую эпоху (XX — начало XXI века) / под ред. Е.В. Демчик. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2019. — 484 с.
5. Инглхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития. — М. : Новое издательство, 2011. — 464 с.
6. Степанская Т. М. Традиции — душа народа // Социальная интеграция и развитие этнокультур в евразийском пространстве. — 2013. — № 1. — С. 7.

BIBLIOGRAPHY

1. Shchetinina, N. A. Private art gallery as a phenomenon of modern socio-cultural life in Altai: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism. — Barnaul, 2017. — 22 p.

2. The official website of the “Creativity of the Shchetinin dynasty of artists”. — URL: <https://art-22.ru/creativity-dynasty/about-dynasty/> (date of access: 02.12.2024).

3. Stepanskaya T.M. Spiritual and aesthetic resources of a multiethnic region in the field of education and cultural tourism // Bulletin of the Altai State Pedagogical University. — 2014. — No.18. — p. 115-118.

4. The history of Altai: in 3 volumes 3: Altai in the modern era (XX — early XXI century) / ed. by E. V. Demchik. — Barnaul: Publishing House of the Alt. un., 2019. — 484 p.

5. Inglehart R., Welzel K. Modernization, cultural changes and democracy: The sequence of human development — М.: New Publishing House, 2011. — 464 p.

6. Stepanskaya, T. M. Traditions — the soul of the people // Social integration and development of ethnocultures in the Eurasian space. — 2013. — No. 1. — P. 7.

УДК 372.8

Т.А. Панчук,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства, технологии и дизайна, Алтайский государственный педагогический университет, Бийский филиал им. В.М. Шукшина (Бийск, Россия)

Е.Ю. Шульгина,

студентка кафедры изобразительного искусства, технологии и дизайна, Алтайский государственный педагогический университет, Бийский филиал им. В.М. Шукшина (Бийск, Россия)

ФОРМИРОВАНИЕ У ШКОЛЬНИКОВ ГОТОВНОСТИ К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматриваются педагогические условия, реализация которых позволит сформировать у школьников готовность к осуществлению новых технологических решений в проектной деятельности. Авторы анализируют нормативные документы, а также содержание

обучения и проектную деятельность школьников, осуществляемую на основе новой Федеральной рабочей программы предмета «Труд (технология)».

Ключевые слова: педагогические условия, готовность к осуществлению новых технологических решений, учебная проектная деятельность.

T.A. Panchuk,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Fine Arts, Technology and Design of the Biysk branch named after V.M. Shukshin, Altai State Pedagogical University (Biysk, Russia)

E.Y. Shulgina,

student of the Department of Fine Arts, Technology and Design of the Biysk branch named after V.M. Shukshin, Altai State Pedagogical University (Biysk, Russia)

FORMATION OF READINESS AMONG SCHOOLCHILDREN TO IMPLEMENT NEW TECHNOLOGICAL SOLUTIONS IN PROJECT ACTIVITIES

The article discusses the pedagogical conditions, the implementation of which will allow students to form a willingness to implement new technological solutions in the implementation of project activities. The author analyzes the normative documents, as well as the content of education and project activities of schoolchildren according to the new Federal work program of the subject “Labor (technology)”.

Keywords: pedagogical conditions, readiness to implement new technological solutions, educational project activities.

В Концепции технологического развития на период до 2030 года определены ключевые угрозы для технологического развития Российской Федерации. Один из путей их преодоления, который также определён в Концепции, — потребность отраслей экономики в большом количестве высококвалифицированных специалистов для реализации целей технологического развития [1, с. 14].

Подготовка специалистов для различных отраслей экономики — это прерогатива образовательных организаций профессионального образования. Перед учреждениями общего образования также стоит важнейшая задача — ориентация обучающихся на деятельность в раз-

личных сферах инновационной экономики, где одинаково важны как высокий уровень владения современными технологиями, так и способность разрабатывать новые, ещё не существующие в современной культуре [2, с. 2]. Для этого необходимы определённые компетенции, которые, как показывает опыт многих стран, формируются в школьном возрасте.

Предмет «Труд (технология)» является организующей основой вхождения учащихся в мир технологий, так как предполагает приобретение навыков работы с технологическим оборудованием и освоение различных технологий — от традиционных до перспективных. Ведущей формой учебной деятельности учащихся при освоении предмета «Труд (технология)» является проектная деятельность, которая определена Концепцией преподавания предметной области «Технология» [2, с. 5].

Одна из задач курса — «формирование у обучающихся культуры проектной и исследовательской деятельности, готовности к предложению и осуществлению новых технологических решений» [3, с. 5360] — определена Федеральной образовательной программой основного общего образования при описании содержания предмета «Труд (технология)». В то же время анализ новой Федеральной рабочей программы предмета «Труд (технология)», по которой ведётся обучение с 1 сентября 2024 года [4], показал следующее:

- в инвариатном модуле «Технологии обработки материалов и пищевых продуктов» (5, 6 классы) учащиеся изучают теорию традиционных и современных текстильных и конструкционных материалов;

- выполняют практические работы только по текстильному материаловедению (5 класс — «Изучение свойств тканей», «Определение направления нитей основы и утка»; 6 класс — «Составление характеристик современных текстильных материалов», «Сопоставление свойств материалов и способа эксплуатации швейного изделия»);

- в инвариатном модуле «Производство и технологии» (7 класс) знакомятся только с теорией создания технологий, современными и перспективными технологиями, разработкой и внедрением технологий многократного использования материалов, технологий безотходного производства;

- проектная деятельность учащихся предусмотрена программой предмета в 5, 6 и 7-х классах;

- программой установлено содержание проектной деятельности учащихся, однако при разработке проекта изделия не включены этапы создания новых технологических решений.

Исходя из проведённого анализа Федеральной рабочей программы можно сделать вывод, что определённое в программе содержание обучения, а также виды деятельности обучающихся (в том числе и проектной) не предусматривает в полной мере формирования у школьников готовности к осуществлению новых технологических решений в процессе осуществления проектной деятельности.

Выявлена проблема: какие педагогические условия необходимо создать при обучении школьников по предмету «Труд (технология)», чтобы они способствовали более успешному формированию готовности к проектированию новых технологических решений?

Мы предположили, что формирование у обучающихся готовности к осуществлению новых технологических решений будет осуществляться на более высоком уровне, если в процессе обучения на уроках предмета «Труд (технология)» создать следующие педагогические условия:

— при дефиците времени, отведённого программой на изучение предмета в 7 классе, использовать специально разработанные цифровые средства обучения (образовательные видео и компьютерные презентации), в которых в доступной и наглядной форме учащиеся познакомятся с современными и перспективными технологиями, с разработками технологий многократного использования материалов и технологиями безотходного производства;

— разработать комплект наглядных пособий (образцы новых тканей и технологические карты их изготовления) для демонстрации результатов разработки новых текстильных материалов (с новым дизайном и свойствами) на примере технологий многократного использования материалов, для его применения в процессе проектной деятельности учащихся;

— в 7-м классе в разделе «Конструирование одежды. Плечевая и поясная одежда» в процессе практической деятельности по моделированию поясной и плечевой одежды и выполнению технологических операций по раскрою и пошиву изделия разработать в микрогруппах проект плечевого изделия с отделкой с проектированными учащимися новыми текстильными материалами на примере технологий многократного использования материалов;

– добавить в проектную документацию этапы проектирования: Разработка технологии изготовления текстильных материалов для декоративной отделки изделия; Экологическое обоснование проекта.

Для проектирования цифровых средств обучения о современных и перспективных технологиях, а также технологиях многократного использования материалов и безотходного производства, выпол-

нен обзор информационных источников по текстильным материалам. Производство текстильных материалов требует экологичного подхода путём сокращения количества вредных выбросов и отходов. Выявлены инновационные технологии по производству текстиля, такие как ткани из морских водорослей; 3D-печать деталей одежды; термочувствительная одежда (меняет свойства); электропроводящие ткани (микронити из электропроводящих металлов передают электросигналы тела); новые ткани, основанные на ранее не использовавшемся сырье; ткани из переработанного сырья, изготовленного из старых тканей.

Для демонстрации в процессе проектной деятельности учащихся результатов разработки новых текстильных материалов (на примере технологий многократного использования материалов) выполнен комплект наглядных пособий. В него вошли образцы новых тканей и технологические карты их изготовления. При изготовлении новых тканей, применяя ранее не использовавшееся сырьё, а также старые ткани, получили новый дизайн, фактуру ткани и свойства. При создании тканей применялись традиционные технологии (ручные и машинные швы, вышивка, ткачество, пэчворк и др.), но вместо традиционных нитей применили полоски ткани, шнуры и др.

Также разработаны методические рекомендации по организации процесса проектирования и изготовления плечевого изделия с отделкой спроектированными учащимися в микрогруппах новыми текстильными материалами на примере технологий многократного использования материалов.

Реализация определённых нами педагогических условий позволит сформировать у школьников готовность к осуществлению новых технологических решений при осуществлении проектной деятельности в процессе обучения в школе, а также будет способствовать зарождению интереса к будущей профессиональной деятельности в различных сферах экономики для реализации технологического развития страны.

В данной работе рассмотрен только методический аспект исследуемой проблемы. Выполненные исследования позволяют наметить ряд перспективных задач. В частности, тщательное исследование компонентов готовности к осуществлению новых технологических решений при осуществлении проектной деятельности; проектирование методического обеспечения для более глубокого погружения обучающихся во внеурочной предметной деятельности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Концепция технологического развития на период до 2030 года. — URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_447895/ (дата обращения: 26.12.2024).
2. Концепция преподавания предметной области Технология в образовательных организациях РФ. — URL: <https://docs.edu.gov.ru/document/c4d7feb359d9563f114aea8106c9a2aa/download/737/> (дата обращения: 20.12.2024).
3. Федеральная образовательная программа основного общего образования (Утверждена приказом Минпросвещения России от 18.05.2023 под № 370). — URL: <https://fgosreestr.ru/poop/federalnaia-obrazovatelnaia-programma-osnovnogo-obshchego-obrazovaniia-utverzhdena-prikazom-minprosveshcheniia-rossii-ot-18-05-2023-pod-370> (дата обращения: 15.12.2024).
4. Федеральная рабочая программа «Труд (технология)» 5-9 клас-
сы. — URL: <https://fgosreestr.ru/poop/79> (дата обращения: 26.12.2024).

BIBLIOGRAPHY

1. The concept of technological development for the period up to 2030. — URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_447895/ (date of access: 26.12.2024).
2. The concept of teaching the subject area Technology in educational institutions of the Russian Federation. — URL: <https://docs.edu.gov.ru/document/c4d7feb359d9563f114aea8106c9a2aa/download/737/> (date of access: 20.12.2024).
3. The Federal educational program of basic general education (Approved by the order of the Ministry of Education of the Russian Federation dated 05/18/2023 under No. 370). — URL: <https://fgosreestr.ru/poop/federalnaia-obrazovatelnaia-programma-osnovnogo-obshchego-obrazovaniia-utverzhdena-prikazom-minprosveshcheniia-rossii-ot-18-05-2023-pod-370> (date of access: 20.12.2024).
4. Federal work program “Labor (technology)” grades 5-9. — URL: <https://fgosreestr.ru/poop/79> (date of access: 20.12.2024).

ЖУРНАЛ

«КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ»

№ 1 (45) 2025

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)
Регистрационный номер ПИ № ФС77-65178 от 28.03.2016

Научный редактор *Л. И. Нехвядович*
Литературный редактор *Л. И. Базина*
Подготовка оригинал-макета *Д. А. Басманова*

Издательство Алтайского государственного университета
Издательская лицензия ЛР 020261 от 14.01.1997.

Подписано в печать *xx.xx.2025*.
Дата выхода издания в свет *xx.xx.2025*.
Формат бумаги 60×84 ¹/₁₆. Гарнитура Minion Pro.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Усл.-печ. л. 9,53.
Тираж 300 экз. Заказ № *xxx*

Отпечатано в типографии Алтайского государственного университета:
656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66

Цена свободная.