

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 008:005.93:556.182

С. В. КОСТАРЁВ

Омский государственный
университет путей сообщения

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД КАК КОМПОНЕНТ КУЛЬТУРЫ УПРАВЛЕНИЯ ВОДНЫМИ РЕСУРСАМИ

В статье рассматривается комплексная методология управления водными ресурсами, при этом она разделяется на адаптивное и интегрированное управления. Сравниваются подходы различных организаций и стран на организацию управления, а также международные соглашения об использовании комплексных подходов.

Ключевые слова: культура управления, комплексное управление, адаптивное управление, интегрированное управление, водные ресурсы.

Комплексное (интегрированное, адаптивное) управление — главный тренд в современной системе управления водными ресурсами, развиваемый различными международными институтами, среди которых выделяются Организация Объединённых Наций (ООН) и её подразделения: ЮНЕСКО, ПРООН; Глобальное водное партнёрство (ГВП), Международная сеть бассейновых организаций (МСБО) и ряд других. В Российской Федерации это направление практически не развивается, за исключением отдельных проектов, и глубоких исследований не проводилось, поэтому в статье подробно описывается история формирования комплексного подхода, его формализация, а также особенности применения в различных культурах.

Для обозначения этого направления деятельности в мировой практике уже сформулирован и повсеместно применяется специальный термин — Интегрированное управление водными ресурсами (ИУВР), который используется в качестве синонима комплексного управления водными ресурсами, введённого при переводе оригинального текста «Повестка дня. XXI век» [1], принятого на Международной конференции по окружающей среде и развитию в 1992 году в Рио-де-Жанейро. Однако в результате внедрения ИУВР и приобретения опыта становится очевидно, что единственная методология не может существовать продолжительное время и на смену ей может прийти другая. Так уже в течение первых десяти

лет широкого использования ИУВР эксперты стали предлагать иные подходы у комплексному управлению, к которым можно отнести и Адаптивное управление водными ресурсами (АУВР) [2]. Центры активности по развитию альтернативных комплексных подходов сосредоточены как в странах «третьего мира», что подчёркивает стремление этих стран к самостоятельному определению наиболее приемлемых стратегий в комплексном управлении водными ресурсами, так и в развитых странах [3], что указывает на определённую универсальность метода управления.

С методологической точки зрения, интегрированный и адаптивный подходы могут быть рассмотрены как две стороны комплексного управления. С одной стороны, интегрированный подход подразумевает структурное объединение различных секторов социально-экологической системы, с другой — адаптивный подход подразумевает временную связь решений и действий, которые определяются реакцией управляемой системы. В этой связи будем утверждать, что оба подхода дополняют друг друга и не являются взаимоисключающими.

Общеизвестно, что пресная вода — жизненно важный ресурс для выживания человечества и обеспечения здоровья людей, кроме того, она же является основным источником для развития экономики. Однако резкий рост населения, расширение хозяйственной деятельности и повышение уровня жизни в прошлом веке, с одной стороны, и социальное неравенство и экономическая маргинализация, с другой — привели к ряду противоречий в социально-экономических отношениях по поводу водных ресурсов [4]:

1. Потребление воды увеличивается более чем в два раза быстрее, чем рост народонаселения, как следствие, треть населения мира живет в странах, которые испытывают недостаток воды.

2. Повышение загрязнения водных ресурсов приводит к дефициту воды из-за сокращения возможности использования вод, находящихся ниже по течению от источника загрязнения.

3. Стремление обеспечить рост потребления воды за счёт поиска и разработки новых источников, вместо лучшего управления уже существующими, а также нескоординированное управление водными ресурсами, используемыми в разных социально-экономических секторах.

4. Увеличивается влияние, связанное с изменением климата, как следствие, происходит интенсификация наводнений, засух и ураганов, а также изменение растительного покрова.

Очевидно, что подход к управлению водными ресурсами, реализуемый в рамках культуры прошлого века, не справился с глобальными мировыми вызовами. Его основу составлял отраслевой принцип, в соответствии с которым каждый сектор (бытовое использование, сельское хозяйство, промышленность, охрана окружающей среды и т. д.) управлялся отдельно, с ограниченной координацией между собой. Как следствие, формировалась фрагментированная и несогласованная система управления водными ресурсами. Но вода по своей природе является ресурсом, который не может быть ограничен одним социально-экономическим сектором, так как большинство видов использования воды имеют побочное воздействие на другие виды использования, а также проекты по разработке водных ресурсов могут иметь и непредвиденные социальные и экологические последствия. Это особенно важно для реч-

ных бассейнов, где использование воды и земельных ресурсов выше по течению непосредственно влияют на количество и качество воды в низовьях рек. При росте дефицита воды традиционные методы управления становятся ещё менее эффективными, так как не учитывают взаимозависимость и взаимовлияние между отдельными учреждениями, секторами и географическими районами.

Традиционные способы управления водными ресурсами, сложившиеся к концу прошлого века, рассматривали их как ресурс, не требующий больших издержек на восстановление со стороны государств. Наоборот, правительства стимулировали рост потребления и не управляли спросом, что приводило к расточительному использованию воды, а не к проектам эффективного её использования. При этом водные ресурсы не получали должной оценки как фактора повышения экономической эффективности и социального благосостояния, хотя вся социально-экономическая деятельность в значительной степени зависит от снабжения и качества пресной воды. По мере роста населения и роста экономической деятельности во многих странах за короткий срок возникла нехватка воды, что явилось препятствием на пути дальнейшего экономического развития. К началу 90-х годов XX века спрос на воду стремительно возрос, но при этом наблюдался явный дисбаланс в её использовании [5]:

- 70–80 процентов воды требовалось на орошение;
- менее 20 процентов тратилось для удовлетворения промышленных нужд;
- лишь 6 процентов предназначались для бытовых нужд.

Таким образом, возник дефицит воды, приведший к возрастанию конфликтов по поводу распределения водных ресурсов, товаров и услуг на основе их использования, без учёта разрушительных экономических и социальных последствий. Для преодоления противоречий потребовался иной подход, который должен был позволить перевести культуру управления водными ресурсами из неустойчивых форм к состоянию устойчивого развития, при условии того, что глобальная экономика и общество в настоящее время находятся в динамичном состоянии, потому система управления вынуждена реагировать на постоянные изменения не только в экономической сфере, но и в экологической и социальной составляющих устойчивого развития.

Стало очевидным, что пресная вода — ограниченный и уязвимый ресурс, а разделение различных социально-экономических секторов препятствует внедрению комплексного подхода к эксплуатации водных ресурсов. Следовательно, в национальную социально-экономическую политику необходимо включить специальные направления, предусматривающие согласованные планы водопользования в различных социально-экономических секторах для дальнейшей деятельности в последующий период.

Итак, основными факторами, влияющими на изменение отношения к использованию водных ресурсов, являются:

- рост народонаселения, который приводит к возрастанию потребности в водных ресурсах, а также к росту загрязнения сточных вод;
- урбанизация, которая характеризуется миграцией населения из сельских поселений в города, что приводит к возрастанию загрязнения локальных водных ресурсов;
- экономический рост, особенно в развивающихся странах с большим количеством населения,

который приводит к увеличению потребности в водных ресурсах;

— глобализация мировой торговли, которая привела к переносу производств на те территории, где существует возможность снижения стоимости продуктов из-за отсутствия учёта затрат водных ресурсов;

— климатическая изменчивость, приводящая к более сильным наводнениям и засухам, что влияет на качество жизни людей;

— глобальное изменение климата, нарушающее привычные режимы цикла воды в природе.

Эти глобальные факторы объясняют общий кризис в использовании водных ресурсов, который выражается в том, что 900 миллионов человек не имеют доступа к безопасной питьевой воде и 2,7 миллиарда людей не имеют доступа к основным санитарным услугам [6].

В начале 80-х годов прошлого века эксперты в сфере водных ресурсов пришли к выводу о существовании глобальных проблем в использовании водных ресурсов. Были предприняты попытки выработать новый подход к управлению, который был бы основан на признании многофакторности в использовании водных ресурсов [7, с. 7]. Эти разрозненные попытки не смогли обеспечить комплексный подход, но они позволили включить проблему управления водными ресурсами в повестку дня ряда международных конференций.

Впервые требование к интегрированному подходу в управлении водными ресурсами было сформулировано и зафиксировано в официальных документах на конференции Всемирной метеорологической организации (ВМО) по водным ресурсам и окружающей среде в Дублине, которая состоялась в январе 1992 года.

Результатом Дублинской конференции стали принципы и положения, определяющие способы рассмотрения и решения проблем, связанных с водой. Дублинские принципы до сегодняшнего дня признаются значительными и влияющими на направления международного сотрудничества по обеспечению безопасности водных ресурсов.

Дублинские принципы [8]:

Принцип 1. Пресная вода является ограниченным и уязвимым ресурсом, имеющим существенное значение для жизни, развития и окружающей среды.

Принцип 2. Развитие и управление водными ресурсами должно быть основано на принципах совместного участия, вовлекая пользователей, лиц, участвующих в подготовке и принятии решений на всех уровнях.

Принцип 3. Женщины играют ключевую роль в обеспечении, управлении и сохранении воды.

Принцип 4. Вода имеет экономическую ценность во всех формах её использования и должна признаваться экономическим благом.

Не всеми исследователями и организациями дублинские принципы воспринимаются как абсолютно верные и неоспоримые, и в литературе существуют различные вариации, которые их интерпретируют, что позволяет придать более конкретизированную форму основным направлениям развития эффективного управления водными ресурсами. Так, эксперт Всемирного банка предлагает однословные наименования для всех четырёх принципов [9]:

- принцип 1 — экологический,
- принцип 2 — институциональный,

— принцип 3 — гендерный,

— принцип 4 — инструментальный.

Кроме того, исследователи переводов на русский язык отмечают, что смысл четвёртого принципа не должен трактоваться как приписывание воде свойств товара [10]. Наиболее приемлемое толкование этого принципа предлагается понимать в контексте положений Европейской водной рамочной директивы, принятой в 2000 году, в которой уже в преамбуле указано: «(1) Вода не является коммерческим продуктом, как другие, а скорее, наследие, требующее охраны и соответствующего обращения...» [11].

Своё развитие интегральный подход получил и на Конференции по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро в 1992 году. В главе 18 зафиксировано: «18.3. Нехватка пресной воды, постепенное уничтожение и усилившееся загрязнение ресурсов пресной воды, получившие широкое распространение во многих регионах мира, наряду с наращиванием объема нерациональной деятельности требуют обеспечения комплексного планирования и рационального использования водных ресурсов. Такой комплексный подход должен охватывать все виды взаимосвязанных пресноводных водоемов, включая ресурсы поверхностных и подземных вод, и должным образом учитывать количественные и качественные аспекты, связанные с водой. Необходимо признать многосекторальный характер освоения водных ресурсов в рамках социально-экономического развития, а также многоцелевое использование водных ресурсов для целей водоснабжения и санитарии, сельского хозяйства, промышленности, городского развития, выработки гидроэлектроэнергии, внутреннего рыболовства, транспорта, отдыха, рационального использования низинных и равнинных земель и других видов деятельности. Проекты рационального использования воды в целях освоения поверхностных и подземных источников водоснабжения и других потенциальных источников должны быть подкреплены одновременными мерами по охране вод и сведения к минимуму количества отходов. Первоочередное внимание, однако, должно придаваться мерам по предотвращению последствий наводнений и борьбе с ними, а также борьбе с наносами, в случае необходимости» [12]. Как видно из цитаты, в официальном переводе на русский язык в 1992 году не использовалось слово «интегральный», но в дальнейших официальных переводах последующих документов оно полностью заменило первоначально использованное слово «комплексный».

В качестве основных направлений развития интегрированного управления пресными водными ресурсами на Конференции в Рио-де-Жанейро в 1992 году были названы:

- комплексное освоение и рациональное использование водных ресурсов;
- оценка водных ресурсов;
- охрана водных ресурсов, качества воды и водных экосистем;
- снабжение питьевой водой и санитария;
- вода и устойчивое городское развитие;
- вода для устойчивого производства продовольствия и развития сельских районов;
- последствия изменения климата для водных ресурсов.

Для выбранных направлений были разработаны более подробные рекомендации, которые и выступили основанием дальнейшего развития принципов использования водных ресурсов. Рекомендации

включали обоснование деятельности, цели с указанием периодов достижения, виды деятельности, необходимые финансовые, научно-технические и человеческие ресурсы для осуществления задач. В направлении комплексного освоения и эксплуатации водных ресурсов в качестве основной рассматривалась цель: «в удовлетворении потребностей всех стран в пресной воде в целях их устойчивого развития» [13].

Одна из первых содержательных формулировок Интегрированного управления водными ресурсами (ИУВР) как особого процесса управления была сделана в 2000 году в документах ГВП. ИУВР, по определению ГВП [14], является «процессом, который способствует скоординированному развитию и управлению водными, земельными и связанными с ними ресурсами с тем, чтобы максимизировать создаваемое в результате этого экономическое и социальное благополучие справедливым образом, не подвергая опасности устойчивость жизненно важных экосистем». В этой формулировке ИУВР представляется инновационным подходом, сделавшим вызов традиционным системам развития и управления водными ресурсами. Основное содержание этого вызова определяется тем, что традиционные подходы исходили из признания вертикальной схемы управления, опирающейся на водообеспеченность и носящей секторальный (разделённый) характер, что привело к чрезмерно высоким экономическим, социальным и экологическим издержкам, накладываемым на общество и природную среду. Дальнейшее продолжение применения традиционного управления неизбежно вело к дефициту воды, ухудшению её качества, к ограничению экономического развития и расширению производства продуктов питания, к недостаточному обеспечению элементарных услуг в сфере здравоохранения и гигиены миллионам людей.

Однако не все эксперты в сфере управления водными ресурсами воспринимают определение ГВП как всеобъемлющее и практически полезное, указывая на то, что оно аморфно и не способно определить конкретные действия по выходу из сложившегося водного кризиса [7, с. 8].

Ещё одно функциональное определение было дано Агентством по международному развитию США (USAID) [15, с. 8]: «ИУВР — процесс совместного планирования и реализации действий, основанный на научных данных, объединяющий стейкхолдеров для того, чтобы определить, как удовлетворить долгосрочные потребности людей в водных ресурсах, при сохранении экологических услуг и экономической выгоды».

Из этого определения следует, что ИУВР:

- скоординированный процесс, осуществляемый всеми стейкхолдерами (заинтересованными сторонами);
- опирается на согласование экономического и социального капитала, а также на защиту экосистем;
- использует научно-обоснованные данные и инструменты для обеспечения справедливости;
- реализует надлежащее управление на принципах демократического участия.

В этом определении содержится очень важное утверждение о том, что ИУВР — это не продукт деятельности, а процесс, который использует определённые процедуры и инструменты для оценки ситуации и развития деятельности. ИУВР не просто план для осуществления управления водными ресурсами, а это широкий набор принципов, инструментов и руководящих указаний, которые

должны быть адаптированы к конкретным условиям каждой страны, региона или речного бассейна. Признание ИУВР как одного из базовых принципов в сфере управления водопользованием подтверждено и в недавно принятом документе Агентства по международному развитию США «Стратегия "Вода и развитие"» на 2013–2018 [16].

Близкий по смыслу, но более корректный в формулировках, с методологической точки зрения, подход реализуется и Центром по управлению водой «третьего мира» (The Third World Centre for Water Management), который, используя оригинальную методологию комплексного управления водными ресурсами, определяет Адаптивное управление водой, как «систематический процесс совершенствования политики и практики в управлении водой, на основе результатов, получаемых в ходе реализации стратегии управления» [17]. Следует отметить, что направление адаптивного управления ресурсами, как особая методология, появилась значительно раньше применения её в управлении водой [18], а в настоящее время эта методология проявляется в проектном и процессном управлении.

Одним из важнейших международных институтов, развивающих принципы ИУВР является Глобальное Водное Партнерство (ГВП), которое основано Всемирным банком, ПРООН и Шведским агентством по международному развитию (SIDA) в 1996 году для продвижения принципов ИУВР [19]. Институт создан как открытая некоммерческая международная сетевая структура, объединяющая все организации, занимающиеся управлением водными ресурсами, в том числе правительства стран, учреждения ООН, профессиональные объединения, исследовательские институты, неправительственные организации и частный сектор. В настоящее время (на февраль 2014 года) ГВП объединяла 2904 партнёрских организации из 172 стран по всему миру, включая в качестве партнёров 84 страны и 13 региональных сообществ [20].

В своей деятельности ГВП адаптирует и развивает Дублинские принципы, подходы, определённые на Конференции в Рио-де-Жанейро (1992), Ассамблеи тысячелетия ООН (2000), Всемирного Саммита по устойчивому развитию (2002), в направлении справедливого и эффективного управления и устойчивого водопользования, опираясь на следующие принципы [21]:

- пресная вода является конечным и уязвимым ресурсом, необходимым для поддержания жизни, развития и окружающей среды;
- развитие и управление водным хозяйством должны базироваться на всестороннем подходе, вовлекающем пользователей, работников планирующих организаций и лиц, определяющих политику на всех уровнях;
- женщины играют центральную роль в обеспечении, управлении и охране воды;
- вода — это общественное благо и имеет социальную и экономическую ценность во всех конкурирующих видах ее использования;
- интегрированное управление водными ресурсами осуществляется на основе справедливого и эффективного управления и устойчивого водопользования и признает, что вода является неотъемлемой частью экосистемы, природного ресурса и социальным и экономическим благом, чье количество и качество определяет природу его использования.

Основными направлениями работы ГВП являются:

- продвижение принципов ИУВР, направленное

на скоординированное развитие и управление водными, земельными и связанными с ними ресурсами, с целью максимизации экономического и социального благосостояния без ущерба устойчивости жизненно важных экологических систем;

— объединение усилий множества участников из различных секторов, путём предоставления платформы для облегчения диалога, изменений в политике, законов и институтов;

— техническая экспертиза и обмен знаниями, обеспечивающие интеллектуальное лидерство в интегрированном подходе к управлению водными ресурсами. Для этого ГВП создало специальный набор методов и техник (ToolBox) [22], публичные, он-лайн и иные центры знаний, обеспечило доступ к ресурсам и тематическим исследованиям, необходимым для реализации ИУВР. Знания, созданные в ГВП, сгруппированы на глобальном, региональном, национальном и местном уровнях.

Несмотря на признание ГВП авторитетным международным институтом, работающим в сфере управления водными ресурсами, существует мнение, что заявленные и продвигаемые им принципы носят слишком рекламный характер и не содержат достаточного основания для эффективной деятельности [7]. Действительно, многие методологические утверждения ГВП носят декларативный характер и могут быть истолкованы различными способами, поэтому следует учитывать, что предложения ГВП могут быть полезны только как основа для реализации конкретных практических действий по планированию водных ресурсов на различных уровнях: от трансграничного до местного, с учётом конкретного контекста, что обеспечит согласование действий и устойчивое развитие. Прямое использование рекомендаций нельзя считать рациональным, если не созданы условия и не организовано взаимодействие со многими заинтересованными сторонами, что создаст предпосылки для долгосрочных последовательных изменений в управлении водными ресурсами, что и есть процесс управления.

Ещё одним важным международным институтом, выступающим принципами комплексного управления, выступает Программа развития Организации Объединённых Наций (ПРООН), которая продвигает ИУВР сразу по нескольким направлениям [23]:

- Программа трансграничных водных ресурсов;
- Фонд управления водными ресурсами;
- сеть по созданию условий для внедрения ИУВР;

— обеспечение прав человека и гендерного равенства;

- Программа для малых островных развивающихся государств;
- продвижение ИУВР в Средней Азии.

Основным содержанием Программы трансграничных водных ресурсов [24], в рамках которой в организации системы управления в наиболее важных мировых трансграничных водоёмах поддерживается более 100 стран, в том числе и расположенных на территории РФ: озеро Байкал и Чудское озеро, является развитие международного сотрудничества между странами для выявления и согласования приоритетных направлений совместной деятельности по реформе системы управления водными ресурсами всего бассейна.

В рамках деятельности Фонда управления водными ресурсами (WGF) [25], совместно со Стокгольмским международным институтом воды (SIWI), осуществляется поддержка стратегического

управления в развивающихся странах с целью достижения социальной справедливости, экологической устойчивости и экономической эффективности управления водными ресурсами, водоснабжения и санитарии для улучшения жизни бедных людей. WGF поддерживает реформы в развивающихся странах через:

— консультации и техническую экспертизу разрабатываемых проектов и программ по управлению водными ресурсами в странах;

— создание новых инструментов и методологий по управлению водными ресурсами в регионах и странах;

— разработку и распространение знаний по управлению водными ресурсами;

— оценку качества управления водой на национальном и глобальном уровнях.

Сеть по созданию условий для внедрения ИУВР (Cap-Net) [26] создана как институт, консолидирующий и распространяющий знания по устойчивому управлению водными ресурсами. Сеть представляет собой партнёрство, объединяющее более 20 автономных международных, региональных и национальных учреждений, а также более 300 независимых организаций и учебных центров, разрабатывающих учебный курс по внедрению принципов ИУВР по всему миру. Например, в 2009 году реализовано более 65 обучающих программ, в которых приняло участие более 2300 участников из 74 стран. Эта сеть (Cap-Net) также поддерживается правительством Нидерландов, агентством SIDA, Европейским союзом, а центральный офис располагается в Комиссии по водным исследованиям в Претории (Южная Африка).

Обеспечение прав человека и гендерного равенства являются ещё одним важнейшим приоритетом ПРООН в реализации принципов ИУВР. В основе лежит особый подход, базирующийся на правах человека (HRBA — Human Resource Based Approach) [27], который рассматривает права и обязанности как объект уважения и защиты. Права человека на доступ к воде включают в себя равенство и отсутствие дискриминации, право на участие в управлении и подотчётности, а также стандарты безопасности, приемлемости, доступности и экономической осуществимости доступа к воде и санитарии для всех. Для этого разрабатываются специальные программы и рекомендации, направленные на повышение квалификации специалистов по водным ресурсам и включению прав человека в политику и программы по управлению водными ресурсами.

ПРООН также подчеркивает важность решения проблемы гендерного равенства в отношении пользования водными ресурсами для обеспечения более справедливого управления водными ресурсами и возможности развития как мужчин, так и женщин [28]. В большинстве развивающихся стран женщины используют воду для бытовых целей, в то время как в основном мужчины принимают решения об управлении водными ресурсами и развитии на местном и национальном уровнях. В быстро меняющемся мире, где ощущается нехватка воды, меняется климат, увеличивается количество стихийных бедствий и конфликтов, влияющих на доступ к безопасному и устойчивому водопользованию, особенно уязвимыми становятся женщины. В этом случае социальное неравенство означает, что женщины как правило имеют меньше средств и возможностей, чтобы справиться и адаптироваться и, следовательно, несут непропорционально большую нагрузку из-за

усиления конкуренции в водопользовании. Специально разработанное «Руководство по обеспечению гендерного равенства в управлении водными ресурсами» [29] может помочь учёту гендерных аспектов для повышения эффективности, устойчивости и справедливости в управлении водными ресурсами и в обеспечении водой.

Помимо глобальных задач, ПРООН реализует и региональные программы, такие как «Программа для малых островных развивающихся государств» (Тихоокеанские [30] и Карибские [31] острова) и «Содействие интегрированному управлению водными ресурсами и трансграничному диалогу в Центральной Азии» [32]. Проект по Центральной Азии (Казахстан, Кыргызстан и Таджикистан) ставит своей основной задачей поддержание более устойчивого и эффективного управления водными ресурсами в регионе, а также улучшение сотрудничества между странами в области водного менеджмента, проводя работу как на национальном, так и на трансграничном уровнях.

В рамках общей деятельности ООН действует специальный координирующий механизм, обеспечивающий взаимодействие между различными агентствами организации по проблеме управления водными ресурсами. Механизм, введённый в 2003 году и названный ООН-Вода (UN-water), предусматривает мониторинг и составление отчётов о состоянии, использовании и управлении водными ресурсами в мире, а также о санитарии, посредством периодических взаимодополняющих публикаций, которые, создают как полную картину ситуации, так и обеспечивают глубокий анализ конкретных проблем или географических районов. В соответствии с решением Комиссии ООН по устойчивому развитию (UN CSD) в 2005 году, ООН-Вода составила специальные отчёты о ходе выполнения программ по управлению водными ресурсами в 2008 и 2012 годах. Отчёт 2012 года [33], приуроченный к саммиту «Рио + 20», в первую очередь, подвёл итоги по разработке и реализации ИУВР и Планов эффективного использования водных ресурсов. Отчёт охватывает несколько стран и рассматривает решения о развитии, управлении и использовании водных ресурсов, а также возможных последствий при реализации комплексных подходов. В его основу положен опрос, который в 2011 году был направлен в рамках деятельности ООН-Вода правительствам всех государств-членов ООН, а также ряда дополнительных интервью с представителями 30 стран. Приведённые в отчёте данные способствуют обмену информацией с целью повышения согласованности усилий разных государств по совершенствованию управления водных ресурсов.

Кроме проанализированных выше специализированных институтов, ряд других программ и организаций имеют в своей деятельности направления, связанные с реализацией ИУВР как в рамках глобального сообщества, так и в регионах и отдельных странах. К таким институтам можно отнести программы ЮНЕСКО, связанные с водой [34], реализующие образовательные и исследовательские проекты в сфере устойчивого водопользования, Международный институт по управлению водными ресурсами (IWMI) [35], который проводит научные исследования по устойчивому водопользованию в развивающихся странах, Международная сеть бассейновых организаций (INBO) [36], развивающая принципы трансграничного управления водными ресурсами, Международный совет по воде (WWC) [37], орга-

низирующий каждые три года Всемирные водные форумы (WWF), Агентство по международному развитию США (USAID) [38], сосредоточившее своё внимание на поддержании водосборных бассейнов и водных услуг как основы для устойчивого развития, Водная рамочная директива ЕС (WFD) [39], определяющая внедрение ИУВР в странах Европейского союза.

Особо следует выделить Центр по управлению водой «третьего мира» (The Third World Centre for Water Management), который разрабатывает иной подход к комплексному управлению водными ресурсами (АУВ — адаптивное управление водой), опираясь на критику философии ИУВР с одновременным развитием принципов адаптации в процессе реализации управления [40]. Этот институт интересен ещё и тем, что он реализует свой подход в относительной самостоятельности от внешних институтов развитых стран, а это даёт основание для более адекватного учёта специфики и интересов самими развивающимися странами.

Подводя итоги анализа существующих институтов и подходов к определению комплексного управления водными ресурсами, можно сделать вывод о существовании определённых различий в восприятии интегрированности и адаптивности как факторов комплексности, зависящие от культурного контекста восприятия системного управления.

При адаптации комплексного управления водными ресурсами к российской действительности необходима тщательная интерпретация не только использованных определений, но и методологических оснований, опираясь на особенности породивших их культур.

Библиографический список

1. ООН. Повестка дня на XXI век. Гл. 18. Сохранение качества ресурсов пресной воды и снабжение ею [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/agenda21.shtml (дата обращения: 05.05.2014).
2. The Adaptive Water Resources Management // Water Resources Development and Management. Series Editors: A. K. Biswas and C. Tortajada. — 2010. — 216 p.
3. US Department of the Interior. Adaptive management [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.doi.gov/initiatives/AdaptiveManagement/index.html> (дата обращения: 05.05.2014).
4. Cap-NET. IWRM tutorial. — 2003. — 11 p.
5. ООН. Повестка дня на XXI век. Гл. 18. Сохранение качества ресурсов пресной воды и снабжение ею [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/agenda21_ch18a.shtml (дата обращения: 05.05.2014).
6. UNDP. Water and ocean governance [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.undp.org/content/undp/en/home/ourwork/environmentandenergy/focus_areas/water_and_ocean_governance.html (дата обращения: 05.05.2014).
7. Biswas, Integrated Water Resources Management: Is It Working? / Biswas, K. Asit // International Journal of Water Resources Development, 24:1, 5 — 22. — 2008. — P. 5—22.
8. WMO official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wmo.int/pages/prog/hwtrp/documents/english/icwedecce.html> (дата обращения: 05.05.2014).
9. Mei Xie. Integrated Water Resources Management (IWRM) — Introduction to Principles and Practices. World Bank Institute (WBI), Oct. 13. — 2006. — 15 p.
10. Рысбеков, Ю. Х. О Дублинских принципах в контексте прав на воду и «товарности» воды [Электронный ресурс] /

- Ю. Х. Рысбеков. — Режим доступа : <http://www.eecca-water.net/file/rysbekov-dublin.pdf> (дата обращения: 05.05.2014).
11. The EU Water Framework Directive - integrated river basin management for Europe [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ec.europa.eu/environment/water/water-framework/> (дата обращения: 05.05.2014).
12. ООН. Повестка дня на XXI век. Глава 18. Сохранение качества ресурсов пресной воды и снабжение ею [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/agenda21_ch18.shtml (дата обращения: 05.05.2014).
13. ООН. Повестка дня на XXI век. Гл. 18. Программная область А. Комплексное освоение и эксплуатация водных ресурсов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/agenda21_ch18a.shtml (дата обращения: 05.05.2014).
14. Технический консультативный комитет ГВП. Интегрированное управление водными ресурсами. — Стокгольм, 2000. — Публ. 4. — 44 с.
15. USAID Water Team. Integrated Water Resources Management. A Framework for Action in Freshwater and Coastal Systems. April 2002. — P. 7.
16. USAID. «Water and development strategy. 2013-2018». — N. Y, 2012. — 29 p.
17. Pahl-Wostl, C. Transition towards adaptive management of water facing climate and global change / C. Pahl-Wostl // Water Resources Management, vol. 21, no 1. — 2007. — p. 49–62.
18. Holling, C. S. (ed.). Adaptive Environmental Assessment and Management. — 1978. — 377 с.
19. About GWP [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gwp.org/en/About-GWP> (дата обращения: 05.05.2014).
20. GWP network [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.gwp.org/en/About-GWP/The-network> (дата обращения: 05.05.2014).
21. GWP. Vision and mission [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.gwp.org/en/About-GWP/Vision-and-Mission> (дата обращения 05.05.2014).
22. GWP. IWRM ToolBox [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.gwp.org/en/ToolBox/> (дата обращения: 05.05.2014).
23. UNDP. IWRM [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.undp.org/content/undp/en/home/ourwork/environmentandenergy/focus_areas/water_and_ocean_governance/integrated-water-resources-management.html (дата обращения: 05.05.2014).
24. UNDP. Transboundary Waters programme [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.undp.org/content/undp/en/home/ourwork/environmentandenergy/focus_areas/water_and_ocean_governance/transboundary-waters.html (дата обращения: 05.05.2014).
25. Water Governance Facility [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.watergovernance.org> (дата обращения: 05.05.2014).
26. Car-Net. Official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.car-net.org> (дата обращения: 05.05.2014).

27. UNDP. Mainstreaming human rights [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.undp.org/content/undp/en/home/ourwork/environmentandenergy/focus_areas/water_and_ocean_governance/human-rights-based-approaches/ (дата обращения: 05.05.2014).
28. UNDP. Gender and water [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.undp.org/content/undp/en/home/ourwork/environmentandenergy/focus_areas/water_and_ocean_governance/gender-and-water.html (дата обращения: 05.05.2014).
29. UNDP. Resource Guide: Mainstreaming Gender in Water Management. Version 2.1. November 2006. — 240 p.
30. Pacific IWRM Programme [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.pacificwater.org/pages.cfm/water-governance/integrated-water-resource-management/pacific-iwrm-programme> (дата обращения: 05.05.2014).
31. UNDP. Integrating Watershed and Coastal Area Management [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.iwcam.org/> (дата обращения: 05.05.2014).
32. Содействие интегрированному управлению водными ресурсами и трансграничному диалогу в Центральной Азии [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://centralasia.iwlearn.org/glavnaya/view?set_language=ru (дата обращения: 05.05.2014).
33. UNEP. The UN-Water Status Report on the Application of Integrated Approaches to Water Resources Management. 2012.
34. UNESCO water-portal [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.unesco.org/water> (дата обращения: 05.05.2014).
35. IWMI official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.iwmi.org (дата обращения: 05.05.2014).
36. INBO official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.riob.org (дата обращения: 05.05.2014).
37. Coulomb R. Water challenges for the 21st century // Water Science and Technology. — Vol. 45, No 8. — 2002. — pp. 129–134; WWC — official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.worldwatercouncil.org/> (дата обращения 05.05.2014).
38. USAID. Water and sanitation.[Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.usaid.gov/what-we-do/water-and-sanitation> (дата обращения: 05.05.2014).
39. The EU Water Framework Directive - integrated river basin management for Europe [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ec.europa.eu/environment/water/water-framework/> (дата обращения: 05.05.2014).
40. The Third World Centre for Water Management official site [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://thirdworldcentre.org/> (дата обращения 05.05.2014).

КОСТАРЕВ Сергей Владимирович, доктор философских наук, профессор кафедры «Связи с общественностью, сервис и туризм».
Адрес для переписки: sergey.kostarev@gmail.com

Статья поступила в редакцию 13.05.2014 г.

© С. В. Костарев

«СИБИРСКОЕ БАРОККО» В АРХИТЕКТУРЕ МАЛЫХ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XVIII—НАЧАЛА XIX ВВ.

В статье рассматривается понятие «сибирское барокко», вопросы интерпретации данного стилистического направления, характерные черты построек. Проанализировано стилистическое своеобразие конкретных образцов в малых городах Западной Сибири: Каинске, Мариинске, Таре и Ялutorовске.

Ключевые слова: «сибирское барокко», храм, стилистическая характеристика.

Стиль церковного зодчества сибирских городов XVIII—нач. XIX вв. многими исследователями определяется как «сибирское барокко». Термин ввёл в оборот в 1924 г. иркутский краевед Д. А. Болдырев-Казарин, видевший его главные отличия от «общерусского варианта» стиля в использовании в декоре восточных мотивов, когда «некоторые детали буддийской (монгольской и китайской) архитектуры принимали знакомые формы кокошников» в иркутских храмах, а «остяцкие, татарские и бухарские» влияния обуславливали специфику декора тобольских церквей [1]. Термин использовался и другими исследователями региональной архитектуры (Б. В. Гнедовский и Э. Д. Добровольская о Енисейске, С. П. Заварихин и В. В. Кириллов о Тобольске и Тюмени и др.), но без каких-либо уточнений. В 1979 г. Т. С. Проскурякова утвердила данный термин в применении к явлению российского масштаба, делая акцент на определённых признаках, характерных для зодчества Сибири XVIII—начала XIX вв. [2].

Многие исследователи отмечали сходство и различия региональных школ. Например, Б. И. Оглы указывал на «бурятский декор» иркутских храмов и сходство их объёмно-планировочных решений с зодчеством северорусских городов — Тотьмы и Великого Устюга [3]. Т. С. Проскурякова выделяла два «субрегиональных типа» сибирского храмового зодчества, обладавших определёнными особенностями, а именно: западносибирский (Тюмень, Тобольск, Зауралье) и восточносибирский (Иркутск) [4].

А. Ю. Капчиков также конкретизировал особенности барокко Западной и Восточной Сибири. Согласно автору, сибирское зодчество XVIII в. стоит в ряду провинциальных школ русского барокко, наравне с другими школами — тотемско-устюжской, вятской и уральской [5].

Некоторые исследователи критически относились к термину «сибирское барокко». В частности, С. Н. Баландин определял стилистику сибирских храмов как «ретроспективный декоративизм» (отсыл к зодчеству XVII в.) [6]. Термин «сибирское барокко» подвергался критике Е. И. Кириченко. По мнению автора, сибирская и другие русские региональные школы XVIII в. относились к поствизантийской, а не европейской архитектуре [7]. Л. К. Масиель

Санчес, говоря о «неадекватности» термина, выделял два магистральных направления регионального храмового зодчества — тобольское («пересечение нарышкинской и украинской традиций») и иркутское («устюжский вариант нарышкинского стиля с привнесением отдельных украинских и местных деталей») [8]. Исследователь также отмечал, что в центральной Сибири (Томск, Красноярск) собственная традиция «не сформировалась», и преобладал «нарышкинский стиль в уральском варианте» [8]. Согласно автору, сибирская архитектура «ничем не выделялась из общерусской и к тому же отразила нарышкинскую стилистику» [8].

Следует согласиться с мнением Е. И. Кириченко о том, что «сибирское барокко» представляет собой последнюю ветвь поствизантийской архитектуры. Оно соединило элементы допетровского зодчества (контрастные объёмы, пятиглавие) с западными ренессансными (элементы ордерной системы) и барочными формами (богатый декор фасадов). Древнерусская традиция в храмах Сибири проявилась в «украинском» и «нарышкинском» прочтениях.

«Украинское барокко» опиралось на элементы древнерусской архитектуры, деревянного казацкого и западноукраинского зодчества, польско-литовского барокко.

— *Объёмно-пространственное решение.* Использовались четвёртики, восьмерики, а также округлые объёмы. Храмам присущи ярусность, многоглавие. В трёхглавых храмах купола, как правило, ставились в одну линию; в пятиглавых и многоглавых — по сторонам света. Форма куполов — грушевидная или бутанообразная, диаметр главки меньше диаметра барабана.

— *Архитектурно-планировочное решение.* Храмы могли быть трёхчастными (трёхглавие «иже под колоколы», постройки «кораблём») или центрическими лепестковой формы (часто усложнялись множественностью приделов).

— *Конструктивное решение.* Могли возводиться как крестово-купольные, так и бесстолпные храмы.

— *Художественно-образное решение.* Пластика фасадов варьировалась от сдержанной (гладкие плоскости стен) до усложненной с наложением дробного барочного декора. В оформлении имели

место растительные и антропоморфные мотивы (изображения ангелов, святых и т. д.) Ордерные элементы были представлены пилястрами, но чаще здания фланкировались лопатками. Наличники выполнялись в виде лекально изогнутых (или разорванных) сандриков с полуколонками. Карнизы, наличники были многоступенчатыми; плоскости стен украшались нишками.

— *Колористическое решение.* Храмы полностью белились, либо окрашивались в бело-голубые цвета. Купола были зелёными или позолоченными; нередко сочетались оба варианта.

«Нарышкинский стиль», в свою очередь, представлял допетровскую архитектуру, трансформировавшуюся под влиянием «украинского» и польско-литовского барокко, а также иных западных влияний.

— *Объёмно-пространственное решение.* Ярусная композиция храмов складывалась из восьмериков, четвериков, а также округлых объёмов. Наличествовали один или два главных объёма при подчинённой роли объёмов второстепенных. Наиболее часто воздвигались трёх- и пятиглавые церкви, а также храмы с диагональным пятиглавием. Луковичные главки — гладкие или гранёные; их диаметр превышал диаметр барабана.

— *Архитектурно-планировочное решение:* центрические (лепестковые храмы) и трёхчастные постройки (трёхглавые храмы «иже под колоколы», распространённые также для «украинского типа»; храмы «кораблём»).

— *Конструктивное решение.* Сооружались как крестово-купольные, так и бесстолпные храмы.

— *Художественно-образное решение.* «Нарышкинский стиль» в большей степени, чем «украинский», задеиствовал ордер. В частности, восьмерики и четверики фланкировались одиночными и парными колоннами (или пилястрами). С помощью этого приёма поверхности фасадов разбивались на прясла. Наличники были составлены из колонок и раскрепованных сандриков. Аналогичную по пластике конфигурацию имели аттики, украшавшие вершины четвериков и восьмериков. Последние могли венчать прихотливые кокошники (гребни). На фасадах имелись ритмические повторения зубчиков, разнообразные нишки и т. д.

— *Колористическое решение* — сочетание краснокирпичной поверхности стен с деталями из белого камня или гипса; встречались также сплошная побелка построек и полихромные образцы. Купола в большинстве своём покрывались позолотой, хотя могли иметь и иной колорит.

«Сибирское барокко» объединило «украинскую» и «нарышкинскую» линии, что во многом связано с деятельностью тобольского митрополита Филофея, происходившего из Малороссии и отсюда привлекавшего мастеров. Стилевое направление развивалось в двух основных вариантах — тобольском и иркутском, имевших как общие черты, так и некоторые различия.

— *Объёмно-пространственное решение.* Храмы составлялись из нескольких объёмов, чаще всего четвериков, восьмериков и пятигранников (апсиды). Реже встречались четверики со срезанными углами, формировавшими восьмигранный объём, а также округлые. Многие постройки состояли из нижнего и верхнего храмов; завершались контрастно убывающими венчаниями. Для Тобольска не характерна тяжеловесность храмов, напротив свойственны устремлённость вверх и лёгкие, ажурные

венчания («нарышкинские» влияния), эпизодическое использование элементов ордерной архитектуры (декоративные колонны, фланкировавшие срезы четвериков). Расположение глав могло быть как диагональным, так и по сторонам света (украинские влияния). Для Иркутска свойственны массивность объёмов, их большая приземлённость; применение шпильевидных завершений колоколен; относительная редкость пятиглавий (объёмы, как правило, одноглавые). Форма больших куполов могла быть полукруглой или изогнутой, зачатую с образованием множества граней. Малые главки были разнообразными — грушевидными, луковичными или бутунообразными, «одинарными» или «насаженными» друг на друга, на тонкой или толстой шее. При этом диаметр главки мог быть меньше или больше диаметра барабана.

— *Архитектурно-планировочное решение.* Почти все храмы — трёхчастные: «кораблём» или трёхглавые «иже под колоколы» (тобольский вариант, украинские влияния).

— *Конструктивное решение.* Превалировали бесстолпные храмы.

— *Художественно-образное решение.* Нужно отметить, что храмы Сибири ближе к «украинской» традиции: в отличие от «нарышкинского» варианта, нечасто используется ордер, практически отсутствуют рокальные элементы, поверхность стен редко перегружается декором. Для тобольского варианта характерно сдержанное оформление основных объёмов в сочетании с богатством венчаний. Характерные черты — киевские профилированные сандрики, сандрики со встречными завитками волют, вытягивание вверх архитектурных элементов. Главные объёмы и венчания иркутских церквей имели гладкие поверхности стен, либо равномерно покрывались пластически сочным и несколько дробным орнаментом восточного типа. Стены фланкировались как лопатками и пилястрами (Тобольск и Иркутск), так и декоративными колонками при наличии скосов (Тобольск). Обоим вариантам направления свойственны многоступенчатые карнизы, свесы, раскреповки (во фронтонах, аттиках, сандриках), использование нарядных лекально изогнутых наличников, колонок с перехватом, расчленённых лопаток, столбиков-кубышек, люкарн различной формы, филёнок, нишек и т. д. [9]. Для Тобольских храмов характерны использование декора европейского барокко, измельчённость деталей; для Иркутска — большая пластическая выразительность и дробность декора (многоступенчатые «азиатские» орнаменты, рустовка лопаток), гипертрофированность некоторых элементов (наличники, филёнки и т. д.).

— *Колористическое решение.* Церкви окрашивались в белые, бело-голубые, охристо-белые или красно-белые цвета. Купола имели зелёную расколеровку или украшались позолотой; часто оба варианта сочетались между собой (украинские влияния).

Аналогичные направления сложились в архитектуре Урала и русского северо-востока. Тяготевшие к «нарышкинскому стилю», они тем не менее демонстрируют родство с «сибирским барокко», обусловленное сложной системой взаимовлияний. *Уральский вариант* характеризовался предельной вертикализацией объёмов, использованием многоярусных, а также шпильевидных завершений колоколен, многоглавием основных храмов (при этом «сглаживались» членения храма на части). Активно применялись ордерные элементы; часто встречались

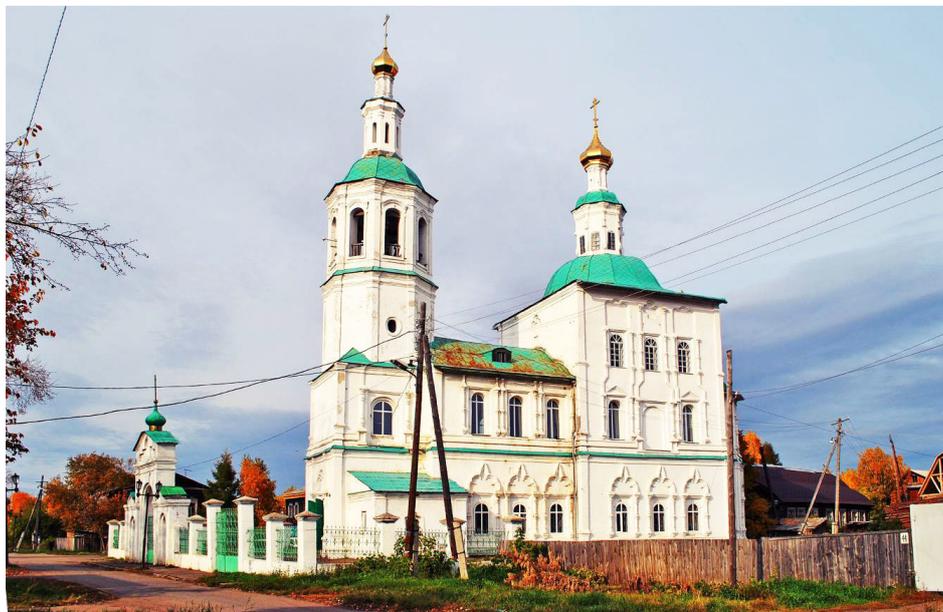


Рис. 1. Спасская церковь, г. Тара. 1753–1776. Фото 2010

ряды кокошников, главки на тонкой ножке. Храмы *толемско-устюжского направления* «вырастали» из допетровского зодчества; прослеживались украинизмы, нарышкинские и елизаветинские влияния. Характерными чертами стали вертикализм, многоступенчатость, плоскостной, сухой декор поверхностей. Пожалуй, наибольшей пластической сочностью обладали *вятские храмы*. Данное направление, отпочковавшись от устюжской школы, максимально восприняло и воплотило в себе «узорочье» фасадов при поразительной чёткости членения объёмов и их внешней лёгкости (по аналогии с тобольским вариантом). Усиление вертикалей колоколен придаёт сходство с уральской архитектурой, но в Вятке не прослеживается столь сложных завершений в виде напластования множества ярусов. Обильный декор поверхностей стен сравним с храмами Иркутска: часто используются ряды зубчиков, колонки и пояски; встречные завитки волют на наличниках порой приобретают гипертрофированную форму. По аналогии с Уралом и «нарышкинским стилем» повсеместно применяются элементы ордера, в частности, пилястры в виде четвертных колонн.

Таким образом, «сибирское барокко» наряду с «нарышкинским стилем» и «украинским барокко» стоит отнести к направлениям, «переходным» между безордерной и ордерной архитектурой. Это обусловлено тем, что в их основе лежали допетровское зодчество (безордерная архитектура), а также европейское барокко (ордерная система). Ввиду европеизации Центральной России произошло «смещение» пласта допетровского зодчества на северо-восток и в Сибирь. Речь идёт о последнем «доретроспективном» этапе существования поствизантийской традиции перед её трансформацией и слиянием с западной архитектурой в нач. XIX в. Но уже в данный период допетровское (безордерное) зодчество существовало в изменённом виде, а влияния елизаветинского барокко, а также зодчества азиатских народов ещё более трансформировали традиционную русскую архитектуру.

Постройкам Западной Сибири соответствовали специфические черты, а именно: вертикализм объёмов, контрастные венчания, насыщенность в декоре, особые формы наличников. Поэтому, выделяя данное направление, условно стоит принять термин

«сибирское барокко». Его существование наряду с другими региональными вариантами относилось к более широкому архитектурному явлению XVIII — начала XIX вв., границы которого охватывали Урал, Сибирь, а также русский северо-восток. Идентификация данного «стиля» — вопрос будущего времени. Вместе с тем подобная архитектура «синтеза» в XVIII в. составляла реальную альтернативу западным вариациям русского барокко.

Церкви «сибирского барокко» возводились во многих населённых пунктах. Среди них — и малые города Западной Сибири, являющиеся объектами нашего исследования. Поэтому необходимо выявить общие стилевые признаки на примере храмов XVIII–XIX вв. Мариинска, Тары и Ялуторовска. Постройки в указанных городах составлялись преимущественно из четвериковых и восьмериковых объёмов: притвору и трапезной всегда соответствовали четверики, основному храму — четверики и, редко, — восьмерики. Колокольни — четырёхгранные, четырёхгранные с угловыми скосами (фактически — восьмигранные) и восьмигранные; иногда объёмы комбинировались. Силуэты отличались многоступенчатостью, стройностью венчаний (одноглавие или диагональное пятиглавие). Композиционно все исследуемые здания строились «кораблём», конструктивно представляли собой бесстолпные храмы. К особенностям декоративного оформления можно отнести профилированные карнизы, обилие лопаток и пилястр, придающих «вибрацию» гладким стенам, раскрепованные фронтоны и щипцы, барочные наличники (с пологой бровкой, прихотливого абриса в виде картушей, с двумя завитками волют), как правило, высоко поднятые над верхними точками дуг оконных проёмов, или наделённые высокой стрелой подъёма арки верхней части наличника. Помимо этого, встречались колонки и нишки, характерные для древнерусского зодчества, готизирующие сандрики, а также элементы классицизма — прямоугольные наличники и сандрики с треугольным очельем. Обилие классического декора можно объяснить поздними сроками завершения ряда храмов (XIX в.), а также последующими перестройками и дополнениями некоторых объектов. Главным объёмам соответствовал белый колорит, купола — зелёный, главки были покрыты позолотой.



Рис. 2. Никольский собор, г. Тара. 1771–1774. Фото 1920-е; фонд ИсаОО



Рис. 3. Успенская церковь, г. Тара. 1774–1792. Фото 1920-е; фонд ИсаОО

Двухэтажная **Спасская церковь в Таре** (1753–1776) представляет собой бесстолпный храм «кораблём» (рис. 1). Здание составлено из четвериков основного объёма, колокольни «восьмерик на четверике» и пятигранной апсиды. Купольные завершения храма — восьмигранное колокольни и многогранное с изогнутым покрытием главного объёма. Нередко сравниваемая по формообразованию с Михаило-Архангельской церковью в Тобольске [10, 11], постройка имеет примерный аналог и в вятской архитектуре — церковь Троицы Живоначальной в Кирове. Черты «сибирского барокко» читаются в вертикализме объёмов и декоративных элементов, многоступенчатых венчаниях и многочисленных раскреповках. Характерной особенностью пластического решения фасадов являются сложные ступенчатые наличники со стрельчатыми навершиями, соединившие в себе древнерусские и «готизирующие» черты; их устремлённость ввысь становится одним из важных признаков «сибирского барокко». О принадлежности к тобольскому варианту говорят

утончённые формы венчаний колокольни и вертикализм объёма самой церкви. Украинские влияния выразились в сдержанном декоре стен, обилии лопаток, изогнутой форме куполов. Элементами, общими для западноевропейского и украинского барокко, стали дугообразные профилированные сандрики. Допетровские мотивы характеризуются полуколонками с «дыньками», создающими вертикальный ритм декора. К ренессансным элементам, пришедшим в архитектуру Сибири из «нарышкинского барокко», можно отнести треугольные наличники арочных окон второго этажа. Спасская церковь — образец тобольского варианта «сибирского барокко» со значительными украинскими влияниями, где имеют место «готизирующие» черты.

Одноэтажный **Никольский собор в Таре** (1771–1774) — бесстолпный храм «кораблём» (рис. 2). Утраченный в конце 1930-х гг., он включал в себя два четверика основного объёма, трапезную и притвор с колокольней; последняя была составлена из двух четвериков со срезанными углами (визуаль-



Рис. 4. Параскевиевская церковь, г. Тара. 1791–1825. Фото нач. XX в.

но создававших восьмерики) и имела два яруса звона [11]. Большой купол закрывался сопряжёнными с ним аттиками. Черты «сибирского барокко» отражались в вертикализме колокольни и наличников, многоступенчатости венчаний и карнизов, наличии раскреповок. Сандрики прихотливого абриса высоко поднимались над верхними точками дуг оконных проёмов, что являлось отличительной чертой «сибирского барокко». Европейским барочным мотивам соответствовали волнообразная форма аттиков (подобно Спасской церкви в Тюмени), сложная конфигурация сандриков, пилястры по углам здания. С точки зрения украинизмов, в композиционном решении было заложено диагональное пятиглавие. Однако форма венчаний скорее отсылает к «нарышкинским» традициям, как и ренессансные элементы, а именно: треугольные наличники проёмов нижнего яруса звона и арки верхнего яруса звона с замковыми камнями (аналогично Петропавловской церкви Тобольска) [8, с. 149]. Никольский храм также является образцом «сибирского барокко» в его тобольском варианте с ярко выраженной европейской барочной линией, украинскими и «нарышкинскими» влияниями.

Одноэтажная **Успенская церковь в Таре** (1774–1792), снесённая во 2-й пол. 1920-х гг., представляла собой бесстолпный храм «кораблём» (рис. 3). Постройку составляли четверики главного храма, трапезной и притвора, а также колокольня «восьмерик на четверике». Её шатровое завершение появилось позднее в 1843 г. взамен разобранной и, как можно полагать, под влиянием официального «русско-византийского» стиля, в частности, второго «тоновского», для которого характерны были шатровые формы. Вытянутый основной объём (сходство с храмами Урала и Тотьмы) визуально удлинена высокая стенка с овальными окнами и сложными люкарнами по углам, закрывавшая часть главного купола. Подобный переход к венчанию своеобразно «вытягивал» здание. Линия «сибирского барокко» проявилась здесь в предельном вертикализме форм и многоступенчатости ажурных венчаний. В пластике фасадов были представлены и общеευропейские барочные мотивы: наличники с двускатными очельями-бровками, рустованные пилястры

по углам. «Нарышкинские» влияния характеризуются диагональным пятиглавием на высоких световых барабанах со ступенчатыми завершениями. Соседство сдержанного декора основного объёма с пышными венчаниями отправляет к интерпретации форм тобольского Воскресенского храма [8, с. 151]. В оформлении высокого четверика прослеживаются элементы классицизма: обширная гладкая плоскость стен, широкий карниз, фриз с триглифами и метопами; так же декорированы апсида и трапезная [11]. Таким образом, храм воплотил в себе тобольский вариант «сибирского барокко» с «нарышкинскими» и европейскими барочными влияниями, а также чертами раннего классицизма.

Двухэтажная **бесстолпная Параскевиевская церковь в Таре** (1791–1825), взорванная в 1951 г., имела композицию «кораблём» и состояла из четвериков основного объёма, трапезной и колокольни «восьмерик на четверике» (рис. 4). Собственно объём церкви был ярусным: над главным помещением возвышался огромный купол с перехватом, на нём — высокий восьмигранный барабан [11]. Ступенчатая колокольня состояла из срезанных по углам четвериков и восьмериков и имела один ярус звона. Стилистика «сибирского барокко» проявлялась в предельном вертикализме форм, «оторванности» наверший от оконных проёмов и многоступенчатости венчаний. В частности, над прямоугольными окнами с заметным отступом возвышалось два ряда сандриков, образующих «пирамиду», устремлённую вверх. Тобольский вариант «сибирского барокко» выражался в применении четверика со ступенчатым завершением главного объёма; в изогнутых купольных формах. Черты иркутского варианта усматриваются в массивной колокольне с куполом, тяготевшим к полукруглой гранёной форме, а также в резком контрасте миниатюрных главков на тонкой шее с тяжеловесными пропорциями храма. К чертам европейского барокко можно отнести огромные щипцовые фронтоны изогнутой формы, частично закрывавшие главный купол. Украинские влияния характеризуют гладкая поверхность стен и лопатки по углам. Векания классицизма определяют треугольные сандрики и круглые окна в тимпанах фронтонов. Храм сочетал тобольский и иркутский варианты «сибирского



Рис. 5. Богородице-Казанская церковь, г. Тара. Рис. П. Копейкина, 1905



Рис. 6. Тихвинская (Кладбищенская) церковь, г. Тара. 1784–1789. Фото нач. XX в.

барокко» с украинскими влияниями и элементами классицизма.

Облик одноэтажной **Богородице-Казанской церкви** в Таре (завершена примерно в 1777) дошёл до настоящего времени лишь благодаря рисунку XIX в. (рис. 5). Постройка утрачена в 1920-е гг. По всей видимости, этот храм «кораблём» возведён бесстолпным. В формообразовании проявились иркутские и вятские влияния: главный объём сооружался по схеме «восьмерик на четверике», многогранный купол приближался к полусферической форме. Тобольская линия «сибирского барокко» прослеживается в перекрытии восьмерика колокольни изогнутым куполом и фонариком над ним. Намёком на уральскую линию барокко явилось завершение колокольни в виде вытянутой луковичи,

переходившей в короткий шпиль. Подкарнизное пространство восьмигранного барабана главного купола сформировано профилированными аркадами с элементами ордерной системы. Можно полагать, что подобный приём пришёл из ренессансной архитектуры. О елизаветинском барокко напоминали овальные окна в барабане главного купола, украшенные наличниками сложной формы. Таким образом, Богородице-Казанский храм соединил в себе тобольскую и иркутскую линии «сибирского барокко», где прослеживаются влияния вятского и уральского зодчества, а также западноевропейской архитектуры.

Одноэтажная **Тихвинская (Кладбищенская) церковь в Таре** (1784–1789) напоминала Спасскую церковь в меньших размерах (взорвана в 1951 г.).

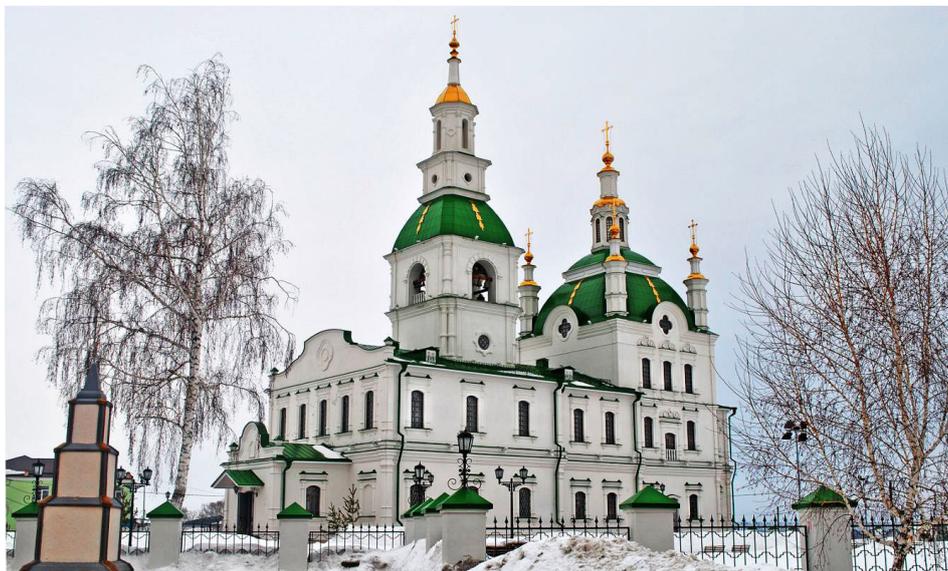


Рис. 7. Сретенский собор, г. Ялуторовск. 1767–1777 (фото 2013)



Рис. 8. Сретенский собор, г. Ялуторовск. Оконные проёмы и наличники

Четверик основного храма сливался с четвериками трапезной и притвора; колокольня представляла собой «восьмерик на четверике» (рис. 6). Бесстолпный храм «кораблём» строился по образцу Михаило-Архангельской церкви в Тобольске [11]. Завершения основного объёма и колокольни имели изогнутую гранёную форму. Их венчали фонари со сложным абрисом кровли и бутонообразными главками. Среди черт «сибирского барокко» отмечались ступенчатость композиции и отдельных элементов, предельный вертикализм фасадов. Украинизмы представлены изогнутыми купольными покрытиями, обилием лопаток, фонарями с волютами. Особенностью храма считается разделение карнизом не нижнего и верхнего этажей, а верхнего и нижнего света летнего храма [8, с. 99]. Тихвинская церковь воплощала тобольский вариант «сибирского барокко» с преобладающими украинскими влияниями.

Следует отметить, что тарское церковное зодчество развивалось в русле тобольского направления «сибирского барокко», с его характерной устремлённостью ввысь. Храмы тяготели к вертикальным объёмам, к простоте пластического решения фасадов: их стеновая поверхность, как правило, не заслонялась обильным декором. Широкое

распространение получили ступенчатые карнизы и раскрепованные детали. Декоративные элементы «вытягивались», поддерживая «принцип вертикализма» объёмов, чему примером являлись высокие «готизирующие» наличники. Редкие проявления черт иркутского варианта «сибирского барокко» представлены тяжеловесностью форм, использованием восьмериков в решении основного объёма, а также купольных завершений без изгибов. Среди влияний преобладали украинизмы: в композиции — храмы «кораблём», в формообразовании — сочетание четвериков и восьмериков, а также изогнутые купольные завершения, в декоре — простая трактовка поверхности стен с обилием лопаток. «Нарышкинские» веяния отмечались преимущественно в форме и декоративном убранстве венчаний. В объёмно-пространственных решениях и декоре также заметны отголоски вятского и уральского направлений барокко. Европейская стилистика барокко представлена волнообразными мотивами, декором наличников и венчаний. Эпизодически проявлялись и элементы других стилей: готические, ренессансные и классические.

Двухэтажный **Сретенский собор в Ялуторовске** (1767–1777), взорванный в 1931 г., воссоздан в 2009 г. (рис. 7). Здание состоит из четвериков главного



Рис. 9. Никольский собор, г. Мариинск. 1765–1824 (открытка нач. XX в.)



Рис. 10. Вознесенская церковь, г. Ялutorовск. 1812 (открытка нач. XX в.)

храма, колокольни, а также трапезной и притвора, совмещённых в единый объём. Для постройки характерно равновесие масс: устремлённая вверх композиция «кораблём» уравнивалась по горизонтали выдвинутым притвором, а также массивностью и тяжеловесностью объёмов. Переход к высокому куполу от четверика основного объёма осуществлялся «через полуглавие». Выдвинутый притвор и форма купола имеют аналоги в тобольской церкви Захария и Елизаветы. Характерные признаки «сибирского барокко» прочитываются в формообразовании — в вертикализме объёмов, и многократном увеличении ярусности венчаний; в декоре — в широких профилированных карнизах, наличниках с направленными друг к другу завитками волют (рис. 8), в высоком подъёме надоконных полочек и сандриков. Диагональное пятиглавие, ажурная форма венчаний соответствовали тобольскому варианту. «Нарышкинский стиль» проявился в вытянутых фонарях с перехватами и бутонообразными главками на тонкой ножке. Волнообразный раскрепованный аттик притвора относится к европейской барочной линии. В оформлении храма задействованы и иные стилевые черты: готические — образы четырёхлистника (окна-квадрифолии, декор аттика); древнерусские — четвертные колонны с перехватами; ренессансные — рустованные архивольты яруса звона и круглые окна. Из всего вышперечисленного следует, что Сретенский собор можно отнести к тобольскому варианту «сибирского ба-

рокко» с нарышкинскими влияниями; в его строгом декоре воплотились и иные черты: готизирующие и ренессансные.

Одноэтажный **Никольский собор в Мариинске** (1765–1824) среди исследуемых утраченных храмов наиболее «размыт» в стилистическом отношении ввиду многочисленных перестроек на протяжении всего XIX в. (разобран в нач. 1940-х). Здание тяготело к горизонтальной композиции, что роднит его со Спасским собором в Минусинске (сочетание тобольского и иркутского вариантов «сибирского барокко»). Бесстолпный храм «кораблём», очевидно, испытывал влияния «официального русского стиля» (рис. 9). Постройку составляли четверики основного объёма и трапезной, а также колокольня — «восьмерик на четверике». Главные черты «сибирского барокко» — ярусность и устремлённость вверх — проявлялись в многогранном куполе изогнутой формы со сложным навершием, фронтонах главного объёма, близких к килевидной форме, ступенчатых карнизах. (Позднее храм был «заземлён» пристройками.) Украинизмы определялись обилием лопаток на гладких поверхностях стен. Навершие и ложные главки с кокошниками в барабанах имели шатровые завершения с луковицами. Указанные элементы, а также колокольня с арками, стилизованными под кокошники, и шатром с люкарнами — обнаруживали влияния «русско-византийского стиля», его второго варианта. Круглые окна в тимпанах фронтонов характеризовали элементы из арсенала



Рис. 11. Успенский (Спаский) собор (1787–1836) в Каинске (Куйбышеве). Макет. 2000-е

ренессансной архитектуры. Ввиду недостатка графического материала можно сделать лишь приблизительный вывод: Никольский собор представлял собой образец «сибирского барокко», переходного типа между тобольским и иркутским вариантами. Сильное влияние «русско-византийского стиля» обусловлено, вероятно, поздними сроками завершения постройки; в пластике фасадов прослеживаются украинизмы.

Следует отметить, что барочная линия в архитектуре Сибири не исчезла внезапно с приходом из центральной России нового стиля — классицизма, а довольно согласованно смешалась с его формами.

Принято считать, что **Вознесенская церковь** (1812; утрачена в годы Советской власти) в Ялуторовске была возведена «в строгих формах классицизма» [12]. Однако при внимательном рассмотрении открыток начала XX в. обнаруживается и сибирская барочная линия (рис. 10). В формообразовании это — наличие трёхъярусной восьмигранной колокольни, энергично устремлённой ввысь и завершённой высоким фонарём. Визуально колокольня противопоставлялась классицистическому главному объёму с плоским тяжеловесным куполом. Окна храма с треугольными сандриками имели вытянутую форму и нарушали метрический ритм, характерный для классицизма.

Успенский (Спаский) собор (1787–1836) в Каинске в значительно большей мере был выстроен в канонах классицизма (разобран после 1939). К стилистическим признакам «сибирского барокко» можно отнести барочную форму восьмигранного купола с его многоступенчатым венчанием, изогнутое завершение верхнего светового барабана (рис. 11). Здание демонстрировало определённое сходство со Знаменской церковью в Томске.

Несмотря на разночтения в среде искусствоведов, можно говорить о сложившемся в Сибири особом направлении архитектуры, сочетавшем черты барокко с элементами допетровского зодчества. Расцвет «сибирского барокко», разделявшегося на иркутскую и тобольскую ветви, пришёл на вторую половину XVIII в. Церкви в данной сти-

листике продолжали строиться вплоть до конца первой трети XIX в., воспринимая черты классицизма, всё больше входившего в жизнь русской провинции. Однако постепенное угасание стиля не привело к окончательному исчезновению сибирской барочной линии в местной архитектуре. Как это свойственно для провинции, данные черты проявились в зданиях и сооружениях последующей эпохи.

Библиографический список

1. Болдырев-Казарин, Д. Л. Народное искусство Сибири / Д. Л. Болдырев-Казарин // Сибирская живая старина. — Иркутск, 1924. — Сб. 2. — С. 5–19
2. Проскурякова, Т. С. Особенности сибирского барокко / Т. С. Проскурякова // Архитектурное наследство. — М., 1979. — Вып. 27. — С. 147–160
3. Оглы, Б. И. «Архитектурные памятники Иркутска» / Б. И. Оглы // Архитектурное наследство. — М., 1979. — Вып. 27. — С. 168.
4. Проскурякова, Т. С. Черты своеобразия архитектуры Сибири XVIII в. / Т. С. Проскурякова // Архитектурное наследство. — М., 1996. — Вып. 40. — С. 70–74.
5. Капчиков, А. Ю. Региональное многообразие архитектуры русского барокко / А. Ю. Капчиков. — М., 1986. — С. 31, 59.
6. Баландин, С. Н. Начало русского каменного строительства в Сибири / С. Н. Баландин // Сибирские города XVII–начала XX века. — Новосибирск, 1981. — С. 174–196.
7. Кириченко, Е. И. Является ли архитектура «сибирского барокко» действительно архитектурой барокко? К проблеме стиля в архитектуре русской провинции XVIII–пер. пол. XIX века / Е. И. Кириченко // Барокко в России. — М., 1994. — С. 36–46.
8. Масиель Санчес, Л. К. Каменные храмы Сибири XVIII века: эволюция форм и региональные особенности : дис. ... канд. искусствоведения / Л. К. Масиель Санчес. — М., 2003. — 245 с.
9. Гуменюк, А. Н. Стилистические признаки «сибирского барокко» в архитектуре г. Тары в конце XIX века. (К вопросу изучения памятников культуры малых исторических городов) / А. Н. Гуменюк // Декоративное искусство и предметно-про-

странственная среда. Вестник МГХПУ. — 2009. — № 4. — С. 91–96.

10. Кудряшова, Е. И. Спасская церковь — памятник сиби́рского барокко / Е. И. Кудряшова // Актуальные вопросы историко-культурного и природного наследия Тарского Прииртышья : материалы V Науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. В. Ваганова, 25–26 марта 2010 года. — Тара, 2010. — С. 215–217.

11. Лебедева, Н. И. Храмы и молитвенные дома Омского Прииртышья / Н. И. Лебедева. — Омск : ОмГПУ : Издатель-Полиграфист, 2003. — С. 44–49 ; 115–116

12. Летопись. От Елисея Гилева и Петра Ульянова до наших дней / Под ред. П. К. Белоглазова. — Тюмень : Три Т, 2009. — С. 24.

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета; профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись» Омского государственного института сервиса.
ЛЯЛИКОВ Илья Витальевич, аспирант кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета.
Адрес для переписки: gumenyuk-alla@mail.ru

Статья поступила в редакцию 03.07.2014 г.

© А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов

УДК 72. 03

Г. Ю. ОСМАНКИНА

Омский государственный
технический университет

ЗНАЧЕНИЕ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ЛИНИИ В СТИЛЕ МОДЕРН

В работе рассматривается линия, применяемая в дизайн-разработках в современном стиле модерн. Автором разбираются истоки и формирование стиля в XX веке. Анализируется эстетически-мировоззренческая основа линии данного стиля. Исследуются современный архитектурный дизайн в этом направлении.

Ключевые слова: линия, дизайн, модерн, современная архитектура стиля модерн.

Современные глобализационные процессы выявляют различные стороны дизайна. Происходит синтетизация культурного наследия и новых идеалов общественного сознания. В этих условиях усиливается поиск новых форм, при этом используются различные приемы и образцы. Нами рассматривается в данной работе значение линии в культурном пространстве. В эпоху повсеместной рекламы, основанной на визуальном ряде, не обойтись без определенных средств выразительности при создании грамотной, привлекательной композиции. Кроме того, действие линии наглядно проявляет себя и в архитектуре, особенно она важна в интерьерном пространстве. Как же проявляется исторически сложившийся тип линии в современном дизайнерском творчестве? Данный вопрос необходимо проанализировать и разобраться в тенденциях современной моды, для того чтобы грамотно работать в области дизайна.

Дизайн из инструмента технической эстетики промышленного проектирования, призванного осуществлять связь между производством и потреблением, перерастает в культурную универсалию, ныне интегрированную во все сферы жизнедеятельности, обеспечивающую ценностный ресурс культуротворческого поведения человека, выражения и предметной реализации общественного идеала, обеспечение условий свободной самореализации целостного человека. В современном мире дизайн все чаще рассматривают не только как функциональное искусство, но и как искусство визуального

воздействия. Созданию вещей и жизни возле них придается очень большое значение. Философское осмысление необходимости и сущности дизайна возникает из своеобразия создаваемых им предметных форм, предназначенных не только удовлетворять потребности человека, но и украшать и воспитывать своей красотой формы и линиями внутреннее их содержание.

Линия «красоты» — это линия, имеющая волнообразный характер. Она воплощение изящества и грации. Культурно-эстетическое значение данной линии сложилось в искусстве Древней Греции. Английский теоретик искусства и художник XVIII века Уильям Хогарт в своем трактате «Анализ красоты» пишет о такой линии следующее: «...Предметы, состоящие из всех ... линий с добавлением волнообразной линии, линии, которая в большей мере создает красоту, чем любая из упомянутых; ее можно обнаружить в цветах и других служащих украшением формах, почему мы и будем называть ее линией красоты» [1, с. 138].

Источником волнообразной линии служит природа. В ней практически не существует ни одной прямой. Она любит округлые и витиеватые линии, спирали или лучи. Плавность, округлость и сложность природных форм и линий моментально ослабляет и успокаивает человека. Не случайно для украшения утвари еще в первобытной культуре изображали спираль и волнообразные линии. Она вдохновляла и вдохновляет художников и дизайнеров на создание не только великолепных образов,

произведений художественный и дизайнерских, но и целых стилей и направлений в искусстве. В частности, ярким примером использования волнообразной линии в культуре общества, может служить стиль модерн, который основывался, исключительно, на таком характере линии. Этот стиль появился в конце XIX — начале XX века как отражение образов природы. Источником вдохновения ар нуво послужил цветок цикламена, впечатливший Германа Обриста, немецкого учёного-натуралиста своей красотой линии. Он в 1895 году создал шпалеру, на которой выткал этот витиеватый цветок. За динамично извивающуюся линию цветка какой-то критик сравнил бешеные движения стебля растения с «яростными изгибами обрушивающегося бича». В результате данный рисунок прозвали «ударом бича», так как он был наполнен напряжением, скрытой конструктивной основы. Родившийся термин «удар бича» стал фирменным росчерком стиля ар нуво.

Модерн, благодаря стремлению дизайнеров, очень быстро завоевал популярность во всем мире. Он дал возможность уйти от привычных решений и привнести в интерьер новые элементы. Удивительные декоративные линии выделяют интерьер в стиле модерн из большинства других направлений, так как ставшая символом ар нуво волнообразная линия внесла нововведение в пространство, создавая плавно перетекающие объемы из одного в другое.

Линия «красоты», созданная древнегреческим искусством, наиболее выразительно воплотилась в стиле модерн. Идеи модерна основывались на общественном сознании элиты. Эстетика прекрасного, красота предмета необходимы были в начале XX века. Это было своеобразное «исцеление» красотой от сложной, упадочнической атмосферы, которая царила в мире в начале столетия. Как отмечает В. Г. Федотова: «По времени он (модерн. — Прим. автора) соответствовал развитию индустриализма после первой промышленной революции, когда ткацкие станки, сталеплавильные печи, паровая машина и применение пара начинают становиться повседневностью, буржуазия полностью вытесняет аристократию, и классическая эпоха Запада, современности, капитализма миновала. Безграничная вера в разум начинает иметь иррационалистическую оппозицию, фаустовский дух сталкивается с недоверием декаданского духа, но все это происходит в элитарных культурных слоях, профетически угадывающих будущие проблемы пока еще только наливающегося индустриальной мощью Запада» [2, с. 47].

Модерн охватил многие сферы деятельности в культурном и социальном пространстве общества. Он дал синтез философии, религии, искусства, мистики и т.п. В рамках эстетико-культурологического анализа стиль модерн, является направлением, в котором произошло преобразование и обновление мировоззрения европейского общества.

Технологизация, культ машинного производства, быстрый темп развития науки в области инженерно-конструкторских изысканий создает индустриальное общество. Увлечение промышленным производством и механизацией, меняется миропонимание и законы общества. Усиливается роль индивидуума и, как отмечал М. Хайдеггер: «... сущее в целом интерпретируется и оценивается от человека и по человеку» [3, с. 50]. Теперь он преобразовывает мир. Преобразование виделось посредством искусства, которое основывалось на неразрывной связи человека и природы, так как разрыв с ней порождал агрес-

сию и бездушие. Данные стороны, образованные техническим развитием, отразились в таких направлениях искусства конца XIX и начала XX века, как экспрессионизм и кубизм, построенные на нервных, ломаных линиях. Произошедшие изменения в искусстве в сторону изменения формы в более жесткую, с преобладанием ломаных линий, усложняли культурное пространство цивилизации. Модерн предложил «смягчить» и «сгладить» углы в создании какой-либо формы. Плавность его линий давали успокоенность и любование красотой. Их обтекаемость и в интерьере, и в экстерьере придавала формам привлекательность и создавала уют. В создании такого рода архитектуры раскрывалась индивидуальность обитателей. Волнообразность линий модерна, напоминающее растительность, максимально растворяли интерьер, тем самым сближая его с природой. Такая трактовка помещения создавала поле для фантазии. Интерьеры не были похожи друг на друга. Они имели «свое» лицо, которое трудно было повторить. Гармония в сочетании мебели, декора, фактур делала интерьер незабываемым и изысканным. Девизом стиля могут стать слова: каждый дом — образ неповторимости и непохожести.

Синтез различных видов искусства от архитектуры домов до предметов быта в модерне давали стройную картину бытия, органическое соединение материи и мировоззрения. Однако наиболее ярко стиль проявился в проектировании частных особняков, в строительстве деловых, промышленных и торговых зданий, вокзалов, доходных домов. Нововведением стиля был отказ от классической системы построек, как в самом плане помещений, так и в их фасаде. Волнообразная линия «царила» в постройках. Она растворяла фасады зданий, лишая их конструктивности и придавая им ритмическую и пластическую организацию внешних форм. Текучесть фасадов напоминали природные мотивы и явления. К таким постройкам можно отнести работы: А. Гауди в Испании, В. Орта и ван де Велде в Бельгии, Ф. О. Шехтеля в России. В некоторых случаях архитекторы модерна стремились выявить каркасную структуру зданий, используя элементы декора, подчеркивая объем и придавая внушительный вид зданию, не меняя его конструктивности. Такие аспекты просматриваются в проектах О. Вагнера и Хофмана в Австрии, П. Беренса в Германии, О. Перре во Франции. Интерьеры строились по принципу «изнутри-наружу». Использование больших окон, напоминающих витрины, давали ощущение открытости и слияния внешних форм с внутренними. Центром постройки был интерьер. В нем не было четкого плана, все помещения строились по принципу асимметрии на волнообразных линиях, как бы перетекая из комнаты в комнату. В этом была «заслуга» стиля.

Свобода «парения» в пространстве совмещалась с высоким уровнем бытового комфорта и функциональностью размещения и убранства дома. Уют и изысканность, которые создавал модерн, сродни поэзии и философии бытия. Линия «красоты» стиля напоминала танцующие арабески, наполненные органической жизненной энергией природных форм.

Красота и привлекательность плавных линий стиля модерн в современном прочтении наполнены техническими разработками и дорогими материалами. Дизайнеры, увлекаясь красотой волнообразной линии, растворяют интерьеры и экстерьеры архитектурных сооружений. Массивность, монументальность, неподвижность отходят на второй

план, когда идет речь о современном направлении в стиле модерн. В 2013 году в Англии на конкурсе UK Wood Award был представлен проект «Room-in-a-room» небольшой квартиры студийного типа, разработанный лондонским бюро Atmos Studio. В ней дизайнеры применили элементы стиля модерн, воплотив экстраординарную трансформацию идей стиля ар-нуво с современными технологическими приемами. Эстетика красоты соединилась с функциональностью. Симбиоз формы и функции дал максимальную возможность использования изогнутой волнообразной линии, которая помогла в создании визуально просторного помещения. Система открытых стеллажей и встроенных конструкций хранения была завуалирована мини-балюстрадой, имеющей в своей основе линию «красоты», как отражение элемента в стиле модерн. Дизайнеры применили ритмику повторяющихся изогнутых линий, но при этом в проекте практически не используется декоративная составляющая стиля. В современных разработках малых архитектурных конструкций применение органической пластики становится очень популярным.

Использование волнообразной линии многогранно, так как её разнообразие трудно оценить. Такие линии предлагают огромное количество вариантов изогнутости. В связи с этим Уильям Хогарт еще в XVIII веке дает такое определение волнистой линии как змеевидная, которая, по его словам: «... изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия...» [1, с. 139]. «Змеевидная» линия, по убеждению Хогарта, может создавать объем, пространство, иллюзию. «Линия эта, — пишет в своем трактате английский художник, — ускользая из поля зрения позади рога на его середине и возвращаясь снова в его суживающем конце, не только дает свободу воображению и по этой причине восхищает глаз, но говорит также о величине и многообразии заключенного в нем пространства» [1, с. 147]. Кроме того, он считает, что особое качество данной линии заключается в возможности передачи объема, при котором увеличивается привлекательность и изящество формы. Он так и называет «змеевидную линию» — линией «привлекательности» [1, с. 148].

Дизайнеры XXI века активно используют волнообразную линию как в интерьерах, так и в экстерьерах, превращая объекты в пластичные формы, нивелируя при этом материал, из которого создаются объекты. Еще Хогарт отмечал: «Едва ли в каком-либо из домов существует комната, где бы мы не нашли волнообразной линии, употребленной тем или иным путем. Как не изящно выглядели бы без них формы всех движимых предметов. Как просты и не орнаментальны были бы лепные украшения карнизов и карминов без разнообразия, вносимого кривой, которая целиком состоит из волнообразных линий» [1, с. 145].

В современной действительности человека, окружающее жилое пространство должно обязательно включать положительные эмоциональные характеристики. Линия «красоты», используемая в интерьере, особенно в жилом помещении, очень позитивно воздействует на психику человека, «подстраивается» под своего владельца, расслабляя и успокаивая его своими плавными линиями.

Очень часто в современном дизайне интерьеров в основе образного решения квартиры лежат плавные изогнутая, волнистая линия, сочетающая ради-

усные и лекальные сегменты, позволяющие гармонизировать и визуально объединять весь интерьер. Криволинейные стены, которые стали атрибутами современного дизайна, однозначно создают впечатление доброжелательности и словно приглашают проследовать из одного пространства в другое. Иногда динамичные изгибы на потолке зрительно завершают обтекаемость и возвышенность помещения, делая его просторнее и выше. При помощи плавных очертаний перегородок, стен и потолка можно увеличить визуально даже очень небольшое пространство.

Актуальность волнообразной линии особенно возросла при использовании в проектировании современных компьютерных программ, при помощи которых можно создать какой угодно изгиб и конфигурацию, превращая интерьеры в необычайные по пластике композиционные модели.

Линия «красоты» остается современной и актуальной в дизайнерском творчестве XXI века. Тенденции модернизма предполагают постоянные обновления, движение вперед, стремление быть модным и «продвинутым». М. Берман отмечает: «Быть современным — значит находиться в окружении, обещающем приключения, власть, игру, рост, изменения самого себя и мира... Современный жизненный опыт не знает географических и этнических границ, классовых, национальных, религиозных и идеологических различий; в данном смысле можно говорить, что современность объединяет все человечество... Быть современным — значит быть частью мира, в котором, по словам Маркса, все основательное взлетает на воздух» [4, с. 15].

Линия «красоты» отражает философию мировоззрения современного общества, выражая своим характером современные тенденции в дизайне.

Продвижение и востребованность дизайнерских «творений» во многом зависит от внешней его привлекательности, а не только от его функциональности. Внешняя красота является «стимулирующим» эффектом привлечения потребителя. Она формирует эстетическую ценность объекта, придает ему особое значение для потребления.

Древние греки отмечали, что красота, прекрасное — основная черта бытия, как внутренняя природа вещей. Соприкасаясь с красотой, человек одухотворяется, очищается и вдохновляется. Предметы истинного дизайна могут являться носителями красоты вещей, предметов, объектов. Зачастую человек, воспринимая дизайнерские творения, сначала оценивает его привлекательность, а уже потом обращает внимание на функциональность, прочность и удобство в эксплуатации.

С возвышением общества над природными процессами, с возрастанием творческой активности происходит усиление эстетической важности предметного мира. Исследования основных концепций красоты показывают, что эстетическое сознание, как одно из самых сложных, интегративных духовных явлений, которые невозможно вывести из одного источника. Феномен прекрасного — это проблема не только функционирования личного пространства, но и особенности вселенского устройства, законов общественного развития и гармонии бытия.

Гармония, как явление, включает в себя широкую гамму как внутренних, так и внешних особенностей, качеств. Способность к эстетическому восприятию красоты означает оценку предмета в единстве формы и содержания, сущности и явления,

особенного и всеобщего, частного и универсального. Так рождается формула прекрасного и красивого видения мира.

Процесс восприятия красоты, предусматривает единство чувственного и рационального, интуитивного и логического отражения действительности. Эти уровни постижения гармонии, грани эстетического восприятия взаимообусловлены, хотя и обладают относительной самостоятельностью. Если чувственному опыту отводится важное место в научном познании, то для эстетического восприятия значение принципа наглядности, непосредственно погружение в мир форм, линий, цвета и звуков, открывающих неисчерпаемые оттенки внешнего бытия, несоизмеримо возрастает. Тем более что о чувственном отражении все больше утверждается мнение как о сложном поисковом механизме, когда ощущения и восприятия являются необходимым фундаментом для развития эстетических представлений об окружающем мире.

Особая роль чувственного аспекта в эстетическом восприятии, в отличие от научного познания, диктуется тем, что эстетический объект всегда интересен своими оттенками, многообразными проявлениями. И даже обладая развитыми формами познания, человек связан с внешним миром через ощущения, так как предметы и явления находятся в непрерывном процессе взаимодействия, возникновения и развития. Так, например, один и тот же пейзаж никогда не бывает постоянным и неизменным. Он меняется под действием света, погодных проявлений и других воздействий. В. Ф. Мартынов в своем труде «Философия красоты» утверждает: «Если бы красота в действительности была неподвижна и неизменна, «бессмертна», как того требует эстетика, она бы надоела, опротивела бы нам. Живой человек не любит неподвижного в жизни; потому никогда не наглядит он на живую красоту...» [5, с. 86]. Любуясь красотой жизни и приобщаясь

через дизайнерское творчество к ее вечным ценностям, человек приближается к гармонии Вселенной; через развитие духа и интеллекта можно вступить в мир высших достижений мировой культуры.

Линия «красоты», имеющая в своей основе волнообразный характер, является уникальной линией, которая помогает человеку почувствовать гармонию с окружающим миром. Ее созерцание благотворно влияет на психику человека, расслабляя его и успокаивая плавностью своего изображения. Использование линии «красоты» создает эстетическое чувство прекрасного, настраивает на положительные эмоции, вызывает умиротворение и созвучие с природой. Она является символом комфорта, удобства и красоты. В современном культурном образовании данная линия актуальна и востребована.

Библиографический список

1. Хогарт, У. Анализ красоты / У. Хогарт. — Л. : Искусство, 1987. — 254 с.
2. Федотова, В. Г. Модернизация другой Европы / В. Г. Федотова. — М. : ИФ РАН, 1997. — 255 с.
3. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер. — М. : Республика, 1993. — 448 с.
4. Berman, M. All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity / M. Berman. — Harmondsworth : Penguin Books, 1988. — 383 p.
5. Мартынов, В. Ф. Философия красоты / В. Ф. Баранов. — Мн. : ТетраСистемс, 1999. — 336 с.

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

Адрес для переписки: Galaomsk2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 19.06.2014 г.

© Г. Ю. Османкина

Книжная полка

ББК 85.1/Ч-65

Чирков, В. Ф. Изобразительное искусство Сибири XVII—начала XXI века : словарь-указатель : в 2 т. / В. Ф. Чирков ; ред. совет. С. Е. Ануфриев [и др.]. — Тобольск : Возрождение Тобольска. — 2014.

Т. 1 : Абатчиков — Микуцкая. — 2014. — 813 с. — ISBN 978-5-98178-065-3.

Т. 2 : Милашевский — Яшин. — 2014. — 831 с. — ISBN 978-5-98178-066-0.

Цель издания — создание единой базы данных по изобразительному искусству и художественной культуре Сибири XVII—начала XXI вв. Автор-составитель словаря известный искусствовед, основатель и первый директор Городского музея «Искусство Омска» — Владимир Федорович Чирков. Словарь содержит более 5000 статей, 4 приложения, список источников. В каждой статье краткие биографические и творческие сведения о персоне, список публикаций о нем. Приведены биографические данные о художниках, искусствоведах, музееведах, археологах, этнографах, культурологах, коллекционерах. В Приложениях содержатся списки художественных музеев и собраний художественного типа в Сибири; творческих организациях и выставочных объединениях; художественно-педагогических учебных заведений; кандидатских и докторских диссертаций по искусству Сибири.

ББК 71/Д53

Дмитриева, Л. М. Феномен культуры : учеб. электрон. изд. локального распространения : конспект лекций / Л. М. Дмитриева, Н. П. Костина ; ОмГТУ. — Омск : ОмГТУ, 2013. — 1 о=эл. опт. диск (CD-ROM).

Рассматриваются генезис культуры, история древнейших цивилизаций Востока. Предназначается для студентов очной и заочной форм обучения.

СОВЕТСКИЙ ПРОЕКТ КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье рассматривается советский проект как уникальное явление в мировой культуре, который на период своего существования решил глубинные противоречия русской культуры. Анализируются социокультурная динамика и противоречия, лежащие в процессе реализации проекта.

Ключевые слова: социализм, проект, динамика, идеология, культура, капитализм.

Советский проект представляет уникальное социокультурное явление в мировой истории. Анализируя системный кризис в современной России, приходишь к убеждению, что корректировать необходимо было структурный кризис в СССР, а не строить общественные отношения, не соответствующие нашим географическим обстоятельствам, климату, исторической традиции, социальной организации и ценностным установкам. Социалистический проект уже во многих элементах воплощен развитыми странами мира, которые в той или иной мере реализовали идеи об общественной справедливости на уровне социальной политики предоставления безработным и эмигрантам сносных условий жизни и удовлетворению базовых потребностей для подавляющей части населения. Он также воплотился на уровне организационной культуры, мотивации в работе, контроле профсоюзов и стремлении властей наращивать так называемый социальный потенциал. Несмотря на иные базовые условия и наличие богатой части общества, в целом на Западе построено социально сбалансированное общество, хотя и живущее за счет всего остального мира. В отличие от современной России, государственная власть в развитых странах мира осуществляет индикативное планирование и стратегическое прогнозирование на 40–50 лет, как это делалось в СССР. Современная Россия растратила все социально-экономические достижения советской эпохи; процветающие страны, напротив, активно аккумулировали ее передовой опыт.

С помощью «красного» проекта русская культура разрешила, на время существования Советской власти, свои, казалось, непреодолимые противоречия и осуществила уникальный синтез отечественного и западного пластов культуры. Начиная с реформ Петра I противоположные по ценностным установкам системы, существуя параллельно, гасили общественное развитие, предопределяя кризис с радикальным исходом. Чтобы создать гармоничную культуру, необходимо было сначала разрушить до основания предшествующие пласты, а затем из полезных элементов создать органичную и вместе с тем динамично развивающуюся культуру.

Революционный радикализм являлся безжалостным способом снять накопленные, но не разрешенные культурные противоречия. Леворадикальный проект был успешен не только потому, что провоз-

глашал социальную справедливость, столь необходимую для полноценного существования России, но и соответствовал кодам православной культурной традиции. Элита царской России имела типологические черты, позволяющие находить пугающие сходства с современной, инерционностью мысли, отсутствием стратегического прогнозирования, растратой созданного народом прибавочного продукта на роскошь и развлечения.

Нельзя не согласиться с историком А. И. Фурсовым, что Россия производит не столь много прибавочного продукта, чтобы элита жила в роскоши, а народ недополучал необходимый продукт, обеспечивающий жизнедеятельность. В этом смысле основная национальная идея, которую можно выразить одним словом — справедливость, выводится из условий проживания в самой холодной и большой стране мира. Россия в силу сложившихся условий не имеет экономической возможности быть капиталистической страной, тем более с неолиберальной идеологией [1].

Советский проект претерпевал мучительную революцию, которая продолжалась на различных социальных уровнях более 20 лет (с 1917 по 1939 гг.) и была закончена накануне войны. Существенные подвижки, связанные с реабилитацией исторического прошлого русского народа и восстановлением нормального отношения к православию, завершили стабилизацию «горячей культуры», разрешившей свои цивилизационные проблемы до перестройки.

Уникальный синтез произошел в кратчайшие исторические сроки и объединил ранее разорванные культурные пласты православия, просвещения и технократии в единую советскую традицию. Советская традиция, устранив сакральный компонент и церковные институты православия, вычленила из него идею о социальном равенстве, справедливости и братстве. Кодекс строителя коммунизма, как проект человека будущего, полностью соответствовал христианским заповедям. Помимо этических норм для воспитания, основанием которых стала христианская идея, направленная на преобразование человека, просвещенческая идея стала основанием для образования всесторонне развитой личности, а положение о научно-техническом прогрессе — ценностью определяющей вектор и темп развития общества. Западный проект реформации, синтез христианских ценностей в протестантской форме и капитализма, был не менее мучительным

и кровавым, нежели красный проект, но процесс растянулся на целое столетие.

Советский проект вдохновлял несколько поколений людей, которые динамично преобразовывали окружающий их мир. Каждое десятилетие советской эпохи представляло неповторимый мир, который разрешал накопленные историей проблемы. За двадцатые годы был затушен хаос революции, сломлены интернационалисты, осуществлен НЭП и восстановлена пришедшая в упадок после внешней и внутренней войны экономика. В 30-е годы посредством кровавой коллективизации, индустриализации и культурной революции страна обрела экономическую независимость, создав технологический уклад, обеспечив население и промышленность собственными ресурсами и товарами. С помощью «опричнины» прекратилась борьба за власть и на время решена проблема с элитой, произошло ее упрощение и консолидация. Перед войной повысился уровень жизни населения и произошла культурная консолидация, затем реабилитировано лучшее в исторической традиции.

Феномен СССР проявился в полной мере в период Великой Отечественной войны, когда объединенная фашисткой Германией Европа, обладавшая современной промышленностью, количественно и качественно превосходившая нашу страну, выпускала в два раза меньше вооружения. В 40-е годы, несмотря на колоссальные потери, экономика страны восстановилась за несколько лет, создав ядерное оружие. Произошла социокультурная консолидация и создание социалистического лагеря. Советское общество было бы не в состоянии выдержать с 1917 по 1950 годы столько страданий и катастроф, если бы не было веры в то, что осуществляемый проект соответствовал осуществлению высших национальных ценностей. Благодаря обществу, построенному Сталиным, и его достижениям во всех сферах жизни, СССР обрел стратегическую стабильность и возможность динамично развиваться, улучшая уровень жизни народа.

Расцвет СССР с 1950 по 1980-е годы позволял осуществлять гигантские проекты, как-то: строительство Байкало-Амурской магистрали, возведение микрорайонов и целых городов, создание пилотируемых кораблей, строительство новых производств и заводов, поддержание мировой социалистической системы и стран, сочувствующих социализму. Когда пишешь эти строки, то просто не веришь, что страна обладала такими ресурсами. В 70-е гг. страна реально обладала военной мощью, сопоставимой со всем миром. Если атомную бомбу советские ученые создали спустя четыре года, в 1949 году, после американской, то водородную — всего спустя год, в 1953 году. По межконтинентальным ракетам СССР обогнал США на один год, производя испытания в 1957 году, развертывание ракет различных модификаций отставало на два-четыре года. В 1978 году Советский Союз догнал и превзошел США по количеству боеголовок, к 1986 году их было больше в 1,9 раза. Достигнув паритета в ракетно-ядерных вооружениях, СССР переиграл Запад в области обычных вооружений. Особое внимание советских стратегов уделялось строительству военно-морского флота, в 1978—1987 гг. было осуществлено строительство крупных надводных кораблей столько же, сколько и в США, и в два раза больше количество многоцелевых подводных лодок. К 1987 году паритет был достигнут по сверхзвуковой авиации, во второй половине 1980-х гг. у нас в строю танков,

БТР и БМП было столько же, сколько во всем мире вместе взятом, втрое больше многоцелевых подводных лодок, чем в США. Советские военные расходы оценивались в 250—300 млрд долл. в год, что, приблизительно, соответствовало военным расходам США, но советская экономика в середине 1980-х гг. составляла 50—60 % ВВП США. Военные расходы в 1990 г. составляли не менее 25 % государственного бюджета СССР [2, с.10—57]. Гонка вооружений являлась тяжелейшим бременем для СССР. Она стала серьезным тормозом его социально-экономического развития. Советскому Союзу не под силу было освоить три беговые дорожки — соревнование в области гонки вооружений, развитие на высоком уровне гражданских отраслей и повышение жизненного уровня населения. Однако если смоделировать, что у СССР и США было бы изначально равенство в потенциале, то победа досталась бы советскому строю как более эффективному.

Провалы в области идеологии не способствовали новаторским идеям, которых в тот период времени явно не хватало. Необходимо было предложить советскому населению инновационный проект, на который бы ушли гигантские деньги, но население было бы вдохновлено не заботами о хлебе насущном, а думало бы о покорении ближних планет и первенстве СССР в этом направлении. Данный пассаж цинично звучит с точки зрения потребительского общества, но весьма актуален для русского менталитета. Исторически сложилось так, что русские люди, отказывая себе в материальном благополучии, могли осуществлять самые дерзновенные начинания в истории человечества. Поэтому программа звездных войн, которыми американцы так напугали наше дряхлеющее руководство, вполне вдохновляло на вызов, соответствующий менталитету русского человека.

Рассматривая проблему противостояния двух социальных систем в глобальном масштабе, необходимо признать, что лучшими географическими и климатическими характеристиками обладал капиталистический мир. Наши восточноевропейские союзники, кроме ГДР и Чехословакии, никогда не были высокоразвитыми экономиками. Такие страны, как Монголия, Корея, Куба, Вьетнам, постоянно нуждались в помощи, которая им беспеременно оказывалась. К лагерю социализма постоянно присоединялись самые бедные страны Азии и Африки, которые нуждались во всем, а дать взамен почти ничего не могли. Такая бескорыстная помощь не только дорого стоила экономике нашей страны, но и приводила к недовольству советских людей.

Когда были выполнены индустриальные задачи, необходимость перехода к новому типу организационной сложности и перестройки системы управления потребовали иных мотивов деятельности для основной части работающего населения СССР. Эпоха требовала кардинальной перестройки трудовых отношений, системы управления и идеологии, которые позволяли бы дать адекватный ответ на вызовы информационной цивилизации. Масштабность возможных изменений мог быть сопоставим с кардинальными переменами 20-х, 30-х гг. Партийное руководство, понимая опасность столь глубокой перестройки, решило законсервировать существующие отношения в обществе.

В красном проекте качество элиты играло более значительную роль, чем в западном проекте. Проблема заключалась не только в том, что социалистический лагерь обладал меньшими ресурсами

и худшими географическими и экономическими условиями, но, прежде всего, в том, что уникальность проекта требовала от элиты не только осуществления идеологической власти, значительно важнее было проектное мышление и концептуальная власть. Именно в этом стратегическом направлении Запад обошел дряхлеющее советское руководство. Концептуальное мышление Ленина и Сталина сменилось на догматическое следование за идеологическими штампами. Верховушка партии не выработала механизмов, позволяющих принимать концептуальные решения, трансформируя их в идеологию.

В 80-х гг. XX века сошлось множество мелких и фундаментальных факторов, ставших причиной самой мощной геополитической катастрофы XX века. СССР 70-х — первой половины 80-х гг. — вторая экономика мира и одна из двух сверхдержав. Нефтяной дождь после кризиса 1973 года позволил СССР без особого напряжения сил решать задачи, которые раньше требовали сверхнапряжения управленческого аппарата и ограничений элементарных потребностей советского населения. США использовали вторжение Советских войск в Афганистан как повод для того, чтобы на фоне ненависти мусульманского мира сплотиться и нанести СССР гигантский экономический урон. Американцы правильно рассчитали момент для нанесения удара, понимая, что после того, как советское руководство с помощью нефтяных денег решало многие вопросы, и в дальнейшем наша страна могла выйти на новый уровень развития. Поэтому, значительно повышая добычу нефти, саудовский король значительно снизил цену на неё на мировых рынках. Вплоть до полного удушения экономики СССР.

С 1979 года советское руководство совершило роковую ошибку, не будь которой СССР вполне мог бы просуществовать до сих пор. Без Афганистана вряд ли был возможен договор с Саудовской Аравией о снижении цен на нефть и помощь всего мусульманского мира моджахедам. Американцы, помогая отрядам афганских бойцов, показали всему миру, что не только США ведет несправедливые войны и проигрывает в них, но и СССР. Имидж советской страны, ведущей бессмысленную афганскую кампанию, был в значительной степени утрачен.

Великолепный по плутовской изощренности пиар-ход — создание стратегической обороны с помощью еще не созданной космической системы. Идеологи «холодной войны» считают, что проект СОИ способствовал возникновению перестройки и последующей сдачи всех своих позиций по причине испуга советского руководства, что СССР не сможет адекватно прореагировать на американский технологический прорыв.

В 1985 году произошла самая мощная авария на Чернобыльской атомной станции, а затем катастрофическое землетрясение в Армении, словно предвестники тех катастроф, которые обрушатся на СССР. Последствия этих катастроф для экономики страны легли чрезвычайно тяжелым грузом.

В начале 80-х гг. социалистическую систему стала разваливать польская «Солидарность», которая вдохновлялась информационными и финансовыми центрами Запада, что явилось неуправляемой силой для партийной власти. Советский Союз бескорыстно поддерживал социалистический лагерь, состоящий преимущественно в прошлом из бедных и не развитых стран. Пока нефтяные и газовые деньги позволяли, миллиарды долларов уходили на поддержку Польши, Кубы, Афганистана, Монголии, многочисленных стран Африки и так далее. Если

бы сотни миллиардов долларов не уходили на поддержку других, то СССР решил бы многие свои социальные проблемы.

Нельзя сбрасывать со счетов психологический аспект, власть в СССР объявила построение развитого социалистического общества и не была в состоянии существенно уменьшить социальные программы. Перманентный дефицит, характерный для всего периода социализма, стал нетерпимым явлением, в обществе, объявляющем о постоянных успехах и достижениях. Создавалось впечатление недоговоренности и лжи. Гонка вооружений, которую был вынужден вести Советский Союз, истощал экономику потребительского сектора и вынуждал руководство страны прибегать к закупкам продовольствия и ширпотреба, при этом США накладывали запреты на продажу технологий и современного оборудования.

Огромную роль в развале нашей страны сыграли западные голоса, которые без особого успеха глушили. Интеллигенция и часть номенклатуры были недовольны Советской властью, стараясь скрытым саботажем и иронией подточить ее основы. Советская идеология, воспроизводила трюизмы и стереотипы, навязывая населению убогие умозаключения партийной номенклатуры, весьма далекие от жизни. Назойливая идеологическая реклама являлась антимаркетинговым средством, разрушающим веру в социализм и идеализирующим капиталистические отношения в развитых странах. Интеллигенция и номенклатура постепенно утрачивали веру в возможность победы коммунизма, следовательно, энергетика красного проекта постепенно понижалась.

Старая партийная номенклатура стала заложником собственных предвзятостей о возможностях социализма и не была способна выйти на искренний и адекватный диалог с обществом. Другая сторона этого процесса — отсутствие в СССР концептуальной власти, связанной с наличием независимых от чиновников мозговых центров, которые могли бы дать научную экспертизу проходящим процессам вне зависимости от идеологических установок. Концептуальная власть в США использует идеологию в качестве дымовой завесы, стараясь изменить ее в соответствующий момент. В СССР отсутствие институционального органа, дающего независимую экспертизу, создало зависимость от идеологии, которая на тот момент не отвечала современным тенденциям.

Сказалась и гонка вооружений, в которую руководство страны втягивалось с подачи США. Снижение количественных показателей выпускаемой в огромных объемах военной продукции не ослабило бы стратегического равновесия, но помогло бы перенаправить ресурсы на жаждущего потребления советского человека. Блеф с программой звездных войн так напугал кремлевскую номенклатуру, что они в решающий для страны момент стали наращивать, а не сокращать стратегические и иные вооружения. Такие решения принимаются государствами, где интеллектуальные решения не отданы на откуп чиновникам. Чиновник не в состоянии мыслить нетривиально, ибо это противоречит его сущностной социальной роли, связанной с подхалимством и угодничеством. Поэтому на оригинальные шаги мозговых центров Запада кремлевское управление реагировало весьма предсказуемо, а значит, принимало правила навязанной игры.

В советской экономике 70-х — первой половины 80-х нарастают кризисные явления фундаментального

характера, которые так и не были решены в советское время. Сложность экономики превышала возможности Госплана: чем сложнее становилась экономика, тем меньше были реальные возможности управлять ею. Огромное количество отраслей народного хозяйства являлись убыточными и поддерживались за счет рентабельных, что развращало людей, работающих на них, и создавало ситуацию социального паразитизма и уравниловки. Такой труд приводил к желанию трудиться на план в количественном, но не качественном выражении, отсюда известное каждому советскому потребителю плохое качество большей части продукции, производимой в СССР. Продукция, идущая с Запада, дефицитная и качественная, подтверждала мнение советского потребителя об ином уровне развития и опровергала идеологические штампы пропаганды.

Реальные механизмы управления и провозглашенные резко различались. Поэтому с 70-х гг. стал процветать теневой сектор экономики, который пытался компенсировать недостатки плановой экономики, выпуская продукцию, соответствующую потребительскому спросу. Теневеки развращали чиновников и милицию, способствуя нарастанию частнособственнических настроений среди элиты. Садовые участки, которые были разрешены Советской властью начиная с 60-х годов, показали свою эффективность в сравнении с колхозами и совхозами. Вызрела мысль о принципиальной неэффективности социалистического планового хозяйства и нерентабельности многих отраслей народного хозяйства, особенно критиковались низкокачественные товары легкой промышленности.

Бомба замедленного действия была сокрыта в самой идеологической конструкции, ориентированной на определяющий принцип марксизма о первичности материальной базы, то есть производительных сил над социальными производственными отношениями. Первые поколения, строившие новое общество, были вдохновлены перспективами новой жизни, раскрывавшимися перед ними. Внуки энтузиастов нового мира не могли фанатично следовать идее не разделяя пафос своих дедов. Туманная идея коммунизма, по мере усложнения общества становясь все более непонятной, вызвала все большую иронию и скепсис. Жизнь Запада представлялась в общественном сознании как воплощение материального рая, о котором мечтали коммунисты. Руководство нашей страны так и не смогло придумать вдохновляющей проект. Попытка романтизировать добычу нефти и газа в Сибири или Байкало-Амурская магистраль не могли вызвать былого массового энтузиазма всего народа и, скорее, походили на функционально необходимые решения.

Сильно ускорил крах коммунистической идеи Н. С. Хрущев, обозначив конкретные сроки построения нового общества и одновременно расписавшись в полном непонимании страны, которой он управлял. После ниспровержения фундаментальной идеи общественные устремления переориентируются на частную и материальную жизнь, в которой нет места героизму и подвижничеству. Не случайно, что с 1956 года появился и стал внедряться тезис о возможном сосуществовании стран с различной

социальной системой и их мирного сотрудничества. У идеологии вырвали необходимую для борьбы концептуальную суть. Идеология проиграла битву за души людей, не справившись с изменяющейся реальностью, в отличие от религии, обращенной к иной реальности.

Брежневское руководство состояло из прагматиков, твердо реализующих ранее обозначенную идеологию. Повтор идеологических догматов привел к упрощению картины мира, что на фоне становившегося более образованным советского человека становилось неприемлемым. Этим обстоятельством воспользовались враги, которые с удовольствием поясняли основные нестыковки идеологии и все более усложняющейся жизнью.

Советская элита быстрее, чем простой народ, поняла выгоды от мира, в котором материальные ценности можно реализовать конкретно для себя, а тяготы исполнения социальных обязательств переложить на тот самый народ. Идеи о саморегулирующем рынке, который сам все исправит и сделает, легли на благоприятную почву партноменклатуры, уставшей от постоянных стрессов и разносов за невыполненный план или социальные обязательства. Власть захотела свободы и богатства, народу оставили рыночную идею о том, что спасение утопающих дело рук самих утопающих. Фигура Горбачева и перманентная критика советского строя, проходившая на протяжении всей перестройки, — звенья одной цепи.

Трудно сказать, кем являлся генеральный секретарь — марионеткой, выполняющий команды западных спецслужб, либо человеком, отражающим и выражающим кризис поздней советской эпохи. Он сделал страну не просто иной, но по факту осуществил переход на иные цивилизационные рельсы, изменив все существовавшие ранее системы ценностей. При смене цивилизаций ценности меняются на прямо противоположные и существующие отношения людей претерпевают подобного рода изменения. После тотальной критики социализма и победы иного строя общественных отношений у бывших людей социалистического лагеря должна была возникнуть новая иллюзия о неизменности строя, пришедшего на смену, и догматизме неолиберальных положений.

Библиографический список

1. Фурсов, А. И. Феномен русской власти: преемственность и изменения / А. И. Фурсов // Научный эксперт. — 2008. — Вып. № 3 (12). — С. 10–57.
2. Польшов, М. Ф. Исторические предпосылки перестройки в СССР : монография / М. Ф. Польшов. — СПб. : Алетейя, 2010. — 512 с.

СТЕБЛЯК Виктор Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), доцент кафедры управления и ресурсного обеспечения социально-культурной деятельности.

Адрес для переписки: steblyak@list.ru

Статья поступила в редакцию 14.05.2014 г.

© В. В. Стебляк

РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье рассмотрена специфика вербального и визуального типов мышления, особое внимание уделено выявлению возможностей каждого типа мышления для выражения и фиксации мыслей, для решения творческих задач. Рассматриваются причины преобладания визуального типа мышления в современной культуре. Описываются методы, которые можно использовать для развития визуального мышления.

Ключевые слова: визуальное мышление, вербальное мышление, творческое мышление, интеллект-карты, скетчноутинг, визуальные истории.

Любой акт человеческой деятельности предваряется мыслительными построениями, которые могут быть повторяющимися, дополняющими или создающими знания в зависимости от ситуации и целей. Особенности активности личности или социума связаны, в первую очередь, со своеобразием соответственно индивидуального или коллективного мышления. Мышление позволяет человеку выходить за пределы непосредственно чувственного данного в существенные уровни объектов.

Таким образом, принцип отражения свидетельствует не только о том, что содержание мышления формирует информация, поступающая из окружающей действительности, но и об его преобразовательной сути. Человек способен познавать и преобразовывать окружающий мир, приспособлять его для себя и создавать собственное представление о нем. В свою очередь, основной функцией процесса мышления является формирование содержания сознания, в котором постепенно складывается субъективное представление об окружающем мире.

Познавательный результат мышления, передаваясь в процессе коммуникации другим людям и коллективам, а также в качестве наследия другим культурам и эпохам, входит в систему знаний, составляющих содержание сознания общества на определенном этапе исторического развития. Трансляция культурного и социального опыта из поколения в поколение, а также закрепление результатов его модификации и дополнения возможно только тогда, когда результаты мышления выражены в объективированной форме.

Материальным воплощением мысли является, прежде всего, язык, а точнее, языковой знак. Оперирование мыслями и идеями посредством языка предполагает естественное их упрощение, выделение существенного, нахождение объективного. Язык есть орудие объективации мысли и чувства через «общественность». Выражение мысли при помощи языка отражает культурную обусловленность, определённую общественной картиной мира, что констатирует ее объективность в рамках этой картины. Люди формулируют мысли так, чтобы они были понятны и близки тому, кто их воспринимает, т.е. близкому окружению. Языковые привычки и каноны общества определяют то, как будет интерпретироваться окружающий мир, т.е. у конкретного языкового коллектива складывается фиксируемое языком представление о мире.

Однако было бы неправильно утверждать, что мышление человека сковано рамками социокультурной заданности, ограничивающей его творческую активность. В. фон Гумбольдт представляет язык не только в качестве повседневной деятельности, но и как творческий процесс. Каждая человеческая деятельность нуждается в языке, он вводит в жизнь господство мысли. С другой стороны, язык не только нечто созданное, а процесс создания. Для нас важно подчеркивание автором личностного, субъективного начала в языке. Язык взаимодействует со всем человеком, а не только с его рассудком. И «каждую человеческую индивидуальность ... можно считать особой позицией в видении мира» [1]. Мысль выражается в соответствии с индивидуальными представлениями о мире. По знаковости внешнего выражения мысли можно судить об индивидуальных различиях мышления и, соответственно, о его творческом потенциале.

Мысль может быть выражена и в виде визуальных образов. В дополнение отметим что, человек воспринимает 90 % информации посредством канала зрения, а мозг обрабатывает 80 % информации в образной форме и 20 % в вербальной. Однако в развитых культурах человека с детства приучают выражать свои мысли вербально, вынуждая, соответственно, всю образную информацию выражать в словах. Тем самым, как считают современные исследователи, сковывается творческий потенциал человеческого мышления.

Существенными характеристиками современной культуры называют следующие: наполненность визуальными образами, внедрение и распространение компьютерных технологий, постоянство, непрерывность и повсеместность электронной коммуникации. В этой связи культуру называют символически «визуальной» и «информационной».

Современные теоретики визуальности в искусстве говорят об обучающей и развивающей силе визуальных образов: «...точна та визуальность, которая делает видение сродни языку» [2]. Через зрение произведение вводится в систему имеющихся ценностей, в процессе рассматривания оно многократно усиливается ассоциативными связями. Целью визуальной культуры является обогащение внутреннего мира человека визуальными образами, раскрытие способностей к созданию собственных зримых объектов. В этой связи результатом освоения визуальной

культуры можно считать развитую культуру восприятия визуальных образов, умение их анализировать, интерпретировать, оценивать, сопоставлять, представлять, создавать на этой основе индивидуальные художественные образы. Такое понимание визуальной культуры обуславливает высокий уровень общей культуры человека, то есть качество и степень выраженности ценностного содержания личности.

Визуальная культура актуализирует и способствует развитию визуально-образного мышления личности. Традиционно выделяют два когнитивных типа мышления: наглядно-образное (правополушарное) и словесно-логическое (левополушарное). Нобелевский лауреат профессор Р. Сперри одним из первых начал исследования особенностей работы полушарий человека. Он сделал вывод о том, что каждое полушарие отвечает за определенные интеллектуальные функции: правое полушарие управляет восприятием ритма, пространственной ориентацией, целостным восприятием (гештальт), воображением, мечтанием, восприятием цвета и размеров; левое полушарие контролирует речь, логические операции, оперирование с числами и последовательностями, способность к анализу и оперирование с перечнями информации.

Тем не менее, как утверждает создатель известного метода интеллект-карт Т. Бьюзен, наблюдаемая ныне манера делить людей на «левосторонних» и «правосторонних» оказывается в результате неправомерной. «Хотя каждое полушарие доминирует в определенных типах мыслительной деятельности, оба полушария в принципе способны обеспечивать мыслительную активность любого типа. Таким образом, ментальные способности, выявленные Р. Сперри, на деле «распределены» более-менее равномерно по всей коре головного мозга» [3, с. 33].

В этой связи обогащение вербальной базы возможно за счет образного контекста и наоборот. Для этого, по мысли Т. Бьюзена, важно понять механизм работы мышления. В трудах братьев Т. и Б. Бьюзена, описывается концепция «радианного мышления», которое соответствует механизму реального человеческого мышления, а внешне структурно выражается и осуществляется посредством составления **интеллект-карт**.

«Интеллект-карта — это графическое выражение процесса радиантного мышления и поэтому является естественным продуктом деятельности человеческого мозга. Это мощный графический метод, предоставляющий универсальный ключ к высвобождению потенциала, скрытого в мозге. Метод интеллект-карт может найти применение в любой сфере жизни, где бы ни требовалось совершенствовать интеллектуальный потенциал личности, что достигается учением, или решать разнообразные интеллектуальные задачи» [3, с. 58].

По нашему мнению, самая важная мысль описанной теории состоит в том, что выражать мысли, как и создавать их (генерировать идеи, находить решения) можно не только в вербальной (с привлечением логических операций) или визуальной формах (с помощью воображения, мечтания, представления), а при использовании этих форм вместе. Визуальная схема содержания мышления путем визуализации связей различных ассоциаций делает доступным для нас содержание мышления, как в словах, так и в образах (получаемых при мощи всех органов чувств).

Интеллект-карта и концепт-карта используются для решения задач и принятия решений практиче-

ски в любой профессиональной деятельности, для продуцирования, визуализации, структуризации и классификации идей, для обучения и запоминания большого объема информации.

Интеллект-карта строится на основе ассоциативных связей, которые оформляется в виде ответвлений в любом направлении, что позволяет рассматривать любой мыслительный элемент (понятие или образ) мысль под любым углом зрения.

В настоящее время профессионалы, работающие в сферах визуальной коммуникации, а также психологи и педагоги предлагают различные способы и методы мышления в картинках с целью диагностики и развития креативных способностей, использования для генерации творческих идей, оптимизации процесса восприятия и запоминания информации.

В частности, в настоящее время стал популярен метод **визуального мышления** (Visual Thinking), предложенный Д. Розмом. По мнению автора, совсем не обязательно уметь рисовать, чтобы мыслить «в картинках».

В книге «Визуальное мышление: как «продавать» свои идеи при помощи визуальных образов» автор описывает инструменты визуального мышления и предлагает в итоге научиться находить новые идеи; быстро развивать и проверять идеи; преподавать идеи так, чтобы окружающие их быстро понимали и принимали. Он отмечает следующие характеристики визуального мышления:

- управляется четкими правилами;
- активизируется в условиях ограниченной и неполной информации;
- использует ограниченный набор символов, которые в разных комбинациях представляют множество вариантов решения проблем.

Книга «Практика визуального мышления» является своего рода руководством по созданию картинок, решающих проблемы.

Еще один интересный способ мышления в картинках — создание **скетчей**, или **визуальных заметок**. По определению автора М. Роуди, «скетчи — это разнообразные визуальные заметки, состоящие из рукописного текста, рисунков, схем и изобразительных элементов, таких как стрелки, рамки, типографика и линии» [4, с. 10].

Если метод Д. Розма помогает в продуцировании идей, то метод М. Роуди полезен для записи чужих выступлений, ведения конспектов и фиксации своих мыслей и идей. Запись мыслей в картинках названа «скетчноутингом», основным преимуществом которого является то, что он обеспечивает целостный визуальный подход. «Заметки задействуют ваше мышление таким образом, что вы можете воспринимать идеи, которые слышите, в то время как ваша рука выражает эти идеи в конкретных зрительных образах» [4, с. 21].

Применение скетчноутинга приносит неоспоримую пользу. Во-первых, практика визуальных заметок учит внимательно слушать и вычленять главную мысль, чтобы фиксировать ее в картинках. Во-вторых, в процессе скетчноутинга мозг оперирует вербальной и визуальной информацией, при этом включаются также практически все органы чувств: зрение, слух, осязание. Так информация активнее воспринимается и надежнее запоминается.

Следующий заслуживающий внимания способ визуализации мысли — написание **визуальных историй**. Это метод создания убеждающих презентаций CAST М. Сайкса, Н. Малина и М. Веста. По данным разных исследований выяснилось, что

для запоминания и понимания каких-либо фактов важно найти различные взаимосвязи. Авторы предложили заменить формат обычной презентации представлением фактов в виде визуальной истории. Такой способ преподнесения делает факты более убедительными.

Инфографика — еще один эффективный способ визуального представления информации. В настоящее время инфографика, по мнению специалистов, оформилась в одно из новых направлений в дизайне.

Основную роль в развитии и повсеместном использовании инфографики вносит прогресс компьютерных инфокоммуникационных систем и технологий, которые предоставляют широчайший арсенал способов визуального представления информации. Инфографика является эффективным средством работы с большими объемами информации, предоставляя следующие возможности:

1) представление большого объема информации и информации, которую трудно материализовать, при помощи визуальных элементов с целью ее быстрого и эффективного восприятия;

2) организация и структурирование информации, демонстрация соотношений данных и фактов во времени, пространстве, цене и по другим основаниям, а также тенденции;

3) компактное описание закономерностей, присутствующих в исходному набору данных;

4) восстановление пробелов в наборе данных и, наоборот, обнаружение шумов и выброс «мусорных» данных в наборе.

Приступая к визуализации большого объема информации, в первую очередь необходимо определить для чего будет проделана данная работа, т.е. какие зрители (учет характеристик воспринимающей аудитории) какую информацию (найти нужные тенденции и соотношения) должны извлечь. После этого станет очевидным то, какие использовать средства инфографики и какие данные являются наиболее важными. Графическое представление данных может быть не только удобным для восприятия, но и забавным, увлекательным, информативным.

В заключение отметим, что творческий потенциал мышления возрастает при работе двух полушарий. Для развития творческого мышления рекомендовано пользоваться следующими приемами:

— обогащение запаса разнообразных представлений, что делает мышление разнонаправленным и творческим. Для этого необходимо стремиться к получению как можно большего жизненного опыта: общаться с разными людьми, путешествовать, вовлекаться в разные виды деятельности, много читать и т.п.;

— развитие способности переживать и «вживаться» в представления, умения сосредоточиваться на воображаемом объекте, стараясь представить его во всех мельчайших деталях и подробностях, включая всевозможные восприятия (зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные, слуховые);

— развитие способности целенаправленного творческого акта мысли. Стремиться мотивировать и контролировать творческий процесс, чтобы результат был не просто мечтами или грезами, а конкретными идеями, способными воплотиться в жизнь и быть проверенными практикой;

— систематическое выполнение упражнений для развития как образного, так и словесного мышления.

Библиографический список

1. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. — М. : Прогресс, 1984. — С. 80.
2. Дубова, Н. В. Визуальная культура в аспекте современности [Электронный ресурс] // Тенденции развития педагогической науки : материалы Междунар. заоч. науч.-практ. конф. — Режим доступа : http://sibac.info/files/2010_10_23_Pedagogika/Dybova.pdf (дата обращения: 15.04.2013).
3. Бьюзен, Т. и Б. Супермышление / Т. и Б. Бьюзен : пер. с англ. Е. А. Самсонов. — 4-е изд. — Мн. : ООО «Попурри», 2007. — 300 с.
4. Роуди, М. Визуальные заметки : иллюстрированное руководство по скетчноутингу / М. Роуди ; пер. К. Наумов. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2013. — 224 с.

ТКАЧЕНКО Ольга Николаевна, кандидат философских наук, доцент (Россия), доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: olya-aylo@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 05.06.2014 г.

© О. Н. Ткаченко

Книжная полка

ББК 71/Г68

Горелов, А. А. История русской культуры : учеб. для вузов по гуманитар. направлениям и специальностям для бакалавров / А. А. Горелов. - 2-е изд., перераб. и доп. - М. : Юрайт, 2012. — 387 с. - ISBN 978-5-9916-1400-9.

История русской культуры — обязательный предмет для изучения в педагогических вузах РФ. Предлагаемый учебник написан в соответствии с требованиями Гос. образовательного стандарта и охватывает все необходимые программные темы. Книга направлена на создание у студентов целостного представления о русской культуре, ее сущности, месте, роли в обществе, закономерностях развития. Особое внимание уделено значению искусства, философии и религии. Для удобства изучения предмета каждая глава сопровождается списком необходимой литературы. Для студентов и преподавателей вузов и всех интересующихся русской культурой.

ЭКСЛИБРИС КАК ГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

В статье исследуется графическая природа экслибриса, его связь с другими жанрами изобразительного искусства как изобразительно-шрифтовой композиции, рассматривается технический арсенал основных выразительных средств, являющихся специфическим языком книжного знака.

Ключевые слова: экслибрис, графика, шрифт, композиция.

Любое научное исследование предполагает возможность анализа явления или объекта в рамках системы отсчета какой-либо произвольно избранной или единственно возможной шкалы. Потому определение места экслибриса в существующей системе графических искусств является необходимым условием его изучения (А. Е. Вольгушев). Потребность теоретического рассмотрения места и роли искусства экслибриса возникает, в первую очередь, для того, чтобы атрибутировать новое понятие и, во-вторых, чтобы проанализировать творческий процесс создания книжного знака, определить его связь со шрифтом.

Уже давно признано, что «экслибрис является тем пробным камнем графика и гравера, которым определяется степень книжно-графического искусства того или иного художника, т. е. книжный знак требует и композиционных умений, и знания законов построения шрифта, и декоративно-символической изобретательности» [1, с. 21]. В последние десятилетия в руках профессионалов внешний облик экслибриса приобрел некоторые особенности художественно-графического произведения, связанные с принятыми законами композиции, правилами стиливого решения и требованиями графической декоративности.

Феномен экслибриса интересен для нас прежде всего тем, что представляет собой рисунок, графическую композицию, особый вид графики. Ведя свое происхождение от книги, экслибрис вместе с иллюстрацией оказался выразителем многих художественных и стиливых исканий литературы своего времени. И хотя художник-иллюстратор и автор книжного знака почти всегда ничего не знали друг о друге, графический язык одного художника оказывался созвучным языку другого. Ведь специфика любой графической композиции сохраняется независимо от века.

Понятие «графическая композиция» принадлежит к числу базовых понятий изобразительного искусства наряду с такими, как «рисунок», «пластика» и т. д. И если рисунок справедливо считается «каркасом» искусства и художественной школы, то графическую композицию с полной уверенностью можно назвать «каркасом» художественного произведения (А. Е. Вольгушев).

Графическая «речь» художника неповторима. За ней стоит сразу несколько типов творца — от вдохновенного артиста до мастера-резчика и ювелира. «Если рисунок ценился за способность непосредственно отразить пластическую мысль и натурное

впечатление, то гравюра с ее жесткими контрастами черного и белого, линии и пятна тяготела к философским обобщениям: в гравюрном оттиске натура представала в главных качествах, в диалектике света и тьмы, экспрессии и покоя, прозрачности и наполненности. Общим было лишь противостояние живописи. Не будучи способна соперничать с ней в полноте отражения мира, вся графика утверждалась как искусство выражения», — пишет Г. В. Ельшевская [2, с. 7]. Весьма показателен в этом смысле и современный экслибрис, где эти качества выражены в полной мере. Кроме того, материалом для рождения творческого замысла оказываются какие угодно преобразованная и «пересочиненная» реальность, литературные, исторические и культурные реминисценции и т. д., и т. п.

Рассуждая о месте экслибриса среди графических искусств, Б. Р. Вишпер пишет: «Разумеется, *ex libris* — маленькая периферийная область графики и все-таки она представляет собой интерес, так как вскрывает специфические особенности графического стиля. ... был момент, когда книжный знак грозил задушить все остальные виды графики. К счастью, этот экслибрисный угар продолжался не очень долго, и область книжного знака вновь заняла подобающее ей не очень крупное, но все же существенное место среди других видов графического искусства» [3, с. 72].

Несмотря на присущие экслибрису черты орнамента и качества декоративного знака, графическая композиция экслибриса в большей степени изобразительна, нежели декоративна. Данное утверждение спорно, но не абсурдно, ведь, во-первых, освоение каждым видом (искусства) опыта смежных искусств было и остается процессом плодотворным, поскольку оно расширяет творческие возможности данного вида искусства, делает его более гибким, более емким по содержанию (А. Ф. Лосев, Л. С. Выгодский).

Художественное решение, преобладающее в экслибрисе как и в графике вообще, можно опосредованно, в какой-то условной степени, отождествить с многоаспектными процессами современной действительности и характером усложнившегося общественного сознания. Они ассоциативны и при этом лаконичны, тяготеют к образной точности, ритмической напряженности и четкой внутренней системности. Этими качествами обладают произведения самой различной тематики и стилистики.

Графика книжного знака как вид искусства обладает специфическим языком, основными выразительными

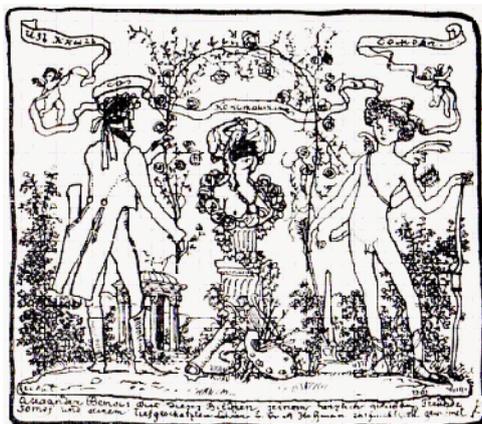


Рис. 1, 2. Использование линии в экслибрисах

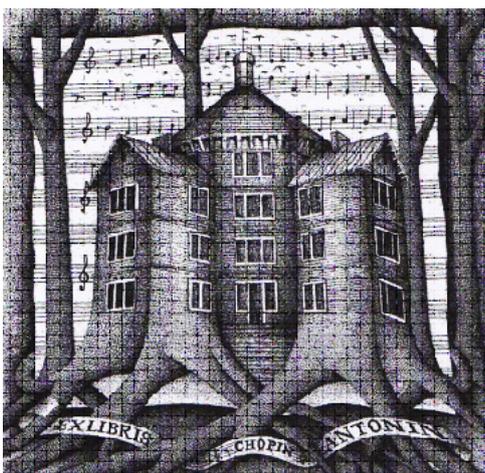


Рис. 3, 4. Пятновое решение экслибрисов

и изобразительными средствами которого являются линия и пятно. От того, как проведена линия и как она «звучит», что собой представляет пятно по форме, по тону или фактуре, многое зависит в графическом произведении. Зачастую уже в достаточно реалистическом произведении изображенное линией и пятном может не совсем соответствовать своим прототипам, а лишь напоминать их. Такая ассоциативная связь с изображенным предметом, а не его иллюзорное воспроизведение — особое свойство графического языка. Всматриваясь в графическое изображение, мы обнаруживаем игру линий и фактур, которые помимо воли художника отражают и случайные, неожиданные эффекты самого технологического процесса [4].

Если говорить о линейном изображении, то линия сама по себе обладает огромной палитрой возможностей (рис. 1, 2). Не меньшими возможностями обладает и пятно. Сила тона может в значительной мере изменить впечатление от рисунка, фактура так же, даже при одинаковых тональных отношениях, способна передать самые разнообразные оттенки формы (рис. 3, 4). Бумага, ее тон, цвет, фактура в меньшей степени влияют на впечатление графического изображения (Н. П. Бесчастный, А. Е. Вольгушев).

Так, например, в гравюре, как одной из техник экслибриса, существует огромное число видов, подвидов, разновидностей техники. Они рождаются в определенные эпохи, часто отмирают через несколько десятилетий, трансформированными возрождаются в другое время. И все это многообразие

привело к расширению выразительных возможностей гравюры, к обогащению ее языка. Ведь гравюра в принципе располагает гораздо более ограниченным диапазоном средств, чем, скажем, живопись: линия и тональное пятно — лишь эти элементы лежат в основе каждого гравюрного листа. Но в своей совокупности гравюрные техники чрезвычайно выразительны. При этом каждая из них обладает своими особыми возможностями. Из наиболее известных — это, прежде всего, резцовая гравюра, появившийся несколько позже офорт, ксилография, обрезная гравюра на дереве, клиширование и, наконец, литография. Если говорить о современных технологиях, применяемых в печатной графике, можно привести еще две техники, нередко используемые как в станковых произведениях, так и в экслибрисах. Это мотогравюра и плоттерная печать. Выразительные возможности каждой техники, ее язык и ее эстетика всегда в гравюре определяются технологией, самим способом обработки доски. И это объясняет, почему история гравюры, в том числе и экслибриса, насчитывает такое большое количество разных техник. В различные периоды в силу основных, доминирующих образных свойств и стилиевых качеств изобразительного искусства эпохи, сильнее всего развивается та или другая (иногда одновременно несколько) техника гравюры [4].

Однако переизбыток различных приемов и фактур в одном листе может сослужить плохую службу. Именно поэтому все технические изыски — использование различных сверхсложных приспособлений, приемов и материалов — не есть искусство офорта,

тем более в экслибрисе. Технические приемы, которыми пользовался Рембрандт, были намного проще тех, что применяют современные художники-офортисты, тем не менее, Рембрандт в офорте уже не одну сотню лет — недостижимая вершина.

Многие исследователи экслибриса среди художников и педагогов (В. А. Фаворский, А. А. Сидоров, П. С. Павлинов, Ю. Я. Герчук) сходятся в том, что графика вобрала те виды художественного творчества, которые обладают отличными от живописи свойствами. Основными среди них принято считать: отношение творимого образа-изображения к пространству (построение композиции) и изобразительная основа (способ получения изображения). С учетом этих обстоятельств экслибрис смотрится весьма органично среди произведений станковой и прикладной графики. Миниатюрные размеры (до 13 см по большой стороне) — важная характеристика книжного знака. Ведь они «...должны предназначаться для папок и альбомов, в которых их можно рассматривать и изучать внимательно, спокойно и медленно, как того требует самый дух графики» [5, с.61].

И в этом смысле экслибрис не одинок. Сегодня вся малая графика переживает период расцвета. Тому есть много причин: удобство исполнения, распространения, изучения, обмена и хранения. Наконец, соединяя изображение с текстом (шрифтом), художник часто нарушает естественные границы жанров во всех видах искусства, только не в графике.

Внимательный анализ процесса возникновения и средств воплощения творческого замысла в экслибрисе позволяет констатировать факт значительного схождения с такими жанрами как пейзаж, натюрморт, плакат, портрет. Справедливости ради стоит сказать о том, что среди разнообразия жанров экслибриса портретный занимает свое определенное место. «Портреты — это относительно редкий вид сюжетного экслибриса», — по мнению Х. Франка. За некоторым исключением портреты заказчиков в экслибрисе предстают для передачи либо родственных отношений с художником, либо для выражения «внешности благодетеля» в лучшей эстетической форме [6].

Г. В. Ельшевская убеждена, что «сегодняшняя мозаичность графики, отсутствие в ней единообразного «строя» — вероятно, это лучшая схема процесса, более всего подтверждающая его действительное существование. Многоязычность есть свидетельство движения. А движение определяется и шириной размаха, который безусловно характерен для семьи графических искусств, и масштабом индивидуальных достижений. И первое и второе действительно имеют место в современном художественном процессе, где звучание каждого искусства не потерялось в общем хоре» [2, с. 11]. С этим доводом трудно не согласиться.

Особенности формы, а главное, специфическое содержание и материальное воплощение экслибриса ставят его в ряд наиболее информационно емких графических искусств, таких как книжная иллюстрация и синтетический эстамп (эстамп, активно синтезирующий элементы разных искусств). Создание подобного рода графических композиций требует от художника глубоких знаний в каждом из этих искусств (А. Е. Вольгушев). Их симбиоз — характерная примета нашего времени, до сих пор не оцененная специалистами. Мы не склонны делать выводы на этот счет, однако убеждены в необходимости

совершенствования традиционных видов изобразительного искусства, среди которых графика имеет широкие перспективы. И здесь важным, как нам представляется, является вопрос о разумном использовании художественных надписей, поскольку шрифт — неотъемлемый элемент современного визуального объекта. А ведь корни этого союза следуют искать в книге и книжном знаке (экслибрисе).

Диапазон художественных средств экслибриса довольно широк. К ним следует отнести такие понятия, как:

— **Графический ЗНАК** — **ведущее средство**, лежащее в природе экслибриса и потому имеющее решающее воздействие на создание художественного образа в экслибрисе;

— **Знак ЛИЧНОСТИ** — **важное средство** экслибриса, выделившее его среди изобразительных искусств. Наряду со знаком личности экслибрис (книжный знак) существует и как знак общественного собрания — коллекции (библиотеки, музея, монастыря, госпиталя, фестиваля и др.);

— **МИНИАТЮРА** — **средство** компактного выражения идеи художника, предопределившее возможность собирания, коллекционирования и изучения экслибрисов (библиофильского, искусствоведческого);

— **СИНТЕЗ** — **универсальное средство** экслибриса, предполагающее обязательное соединение, сочетание разных композиционных элементов (рисунка, слова, декора);

— **ЭСТАМП** — **дополнительное средство** экслибриса, вместе с тем являющееся существенным критерием для становления художника как профессионального графика. Здесь необходимо сказать о том, что в последнее десятилетие появился и приобрел некоторую популярность способ незстампного получения экслибриса — компьютерный.

Основные аспекты, органически входящие в структуру экслибриса, могут быть следующими:

— **биографический аспект** (личность адресата как основной источник возникновения замысла в экслибрисе: его интересы, особенности характера, профессия и др.);

— **искусствоведческий аспект** (композиция экслибриса как структура художественного произведения и его главный атрибут);

— **психологический аспект** (основные психологические законы творческой деятельности и зрительного восприятия как специфическая формы сознания и художественной деятельности);

— **культурно-исторический аспект** (связь собственных художественных поисков с достижениями мировой культуры);

— **сравнительно-исторический аспект** (эволюция экслибриса в мире изобразительного искусства. Поиск взаимосвязей собственного творчества с творчеством художников других стран и эпох. Замысел и переосмысление сюжетных, композиционных приемов и схем).

«В композиции воплощаются два начала: логоса и мелоса, — пишет Н. Н. Третьяков. — Мелос — это пластическое начало. Логос — смысловое, это слово... Что будет в искусстве ведущим началом? Конечно, логос; мелос все-таки на втором месте, он имеет подчиненное значение. ...Если мы допустим, что ведущим началом является мелос, то получится абстрактная пластика, чем сплошь и рядом занимается современное искусство» [7, с. 162].

Рассматривая экслибрис как художественную форму, нетрудно выделить в ней две составляющих —



Рис. 5, 6. Экслибрисы с акцентом на шрифте

изображение (рисунок) и шрифт (владельческую надпись) (рис. 5, 6). История книжного знака свидетельствует о том, что значение каждой из них возрастало и убывало в разные эпохи и на разных континентах. Потому сегодня мы не вправе предпочесть один элемент его художественной формы другому. Вследствие чего за изобразительной составляющей рассмотрим шрифтовую и ее значение.

Шрифтовая композиция, а именно так можно представить неизменное присутствие надписи в экслибрисах любой эпохи, заслуживает особого внимания. Во все времена наличие словесного сопровождения гербовому, сюжетному и другим изображениям являлось неотъемлемым атрибутом владельческого символа. Не только присутствие имени владельца, но часто и существование девиза придавало дополнительный вес тому или иному книжному знаку. В качестве художественного личного знака экслибрис должен быть цельным произведением, органично соединяющим в себе изображение и шрифт. И в то же время *шрифт — это самостоятельная художественная форма*, имеющая свои законы построения и развития, свою историю. Какова же специфическая художественная (а не функциональная) роль шрифта?

Прежде всего, шрифт — главный носитель отвлеченного знакового начала. С ним в книгу входит условность — обозначение одного через другое, необходимость расшифровки, извлечения смысла, не данного непосредственно и наглядно, как в рисунке.

И все-таки главной функцией шрифта в европейской художественной культуре, на наш взгляд, является его способность «служить» своему господину. Иначе говоря, своим характером и стилем выражать любые его заслуги и амбиции. Не случайно первые книжные знаки, возникшие как продолжение родовых гербов, были исключительно шрифтовыми.

Создание факсимильной надписи, печати немислимо без владельческой надписи. В свою очередь, изготовление надписи на печатаемой форме (клише) требует достаточных интеллектуальных и физических усилий, что в известной мере оправдывает те или иные особенности ее начертания. Все это подтверждает наш тезис об автономности и самоценности шрифта в гравюрной композиции, тезис о существенной роли шрифта в искусстве книжного знака (О. Г. Ласунский, А. Е. Вольгушев, Ю. Я. Герчук).

Резюмируя всё вышеизложенное, можно констатировать следующее:

1. Экслибрис, как специфический вид графического искусства, занимает свое особое место

в связи с его принципиально важным, уникальным свойством — быть личным графическим символом.

2. Творческий процесс по созданию художественного образа в экслибрисе и некоторых видах графики имеет много общего, что еще раз подтверждает тезис о графической природе экслибриса. Отмеченная особенность наложила отпечаток на второй этап творческого процесса — композиционный, когда гармонически соединяются графическое изображение и шрифт (графическое и идеографическое начало).

3. Экслибрис принадлежит к тем формам изобразительного творчества, которые одновременно имеют:

— неприкладной характер (как произведение графики) и внехудожественный характер (знак как средство общения);

— прикладной характер (знак владения, о чем неизменно говорит надпись) и художественный характер (миниатюра, созданная по правилам изобразительного искусства — графическая композиция). Таким образом, экслибрис — яркий пример того, что освоение каждым видом искусства опыта смежных искусств было и остается процессом плодотворным, поскольку расширяет творческие возможности данного вида искусства, делает его более гибким, более емким по содержанию.

4. Шрифтовая составляющая экслибриса дает нам право сравнить его с плакатом, прикладной графикой, некоторыми элементами книжного дизайна (например, шмуцтитлом, заставкой). Однако шрифт экслибриса несет особую смысловую и композиционную нагрузку, вполне самоценную и автономную, чего лишены указанные искусства. Это сделало экслибрис важным средством межкультурной коммуникации.

Библиографический список

1. Резников И. О. Гносеологические вопросы семиотики / И. О. Резников. — М.: Наука, 1964. — 290 с.
2. Ельшевская, Г. В. Новый альбом графики / Г. В. Ельшевская. — М.: Советский художник, 1991. — 144 с.
3. Бубнова, Л. С. Май Митурич / Л. С. Бубнова. — М.: Советский художник, 1980. — 128 с.
4. Вольгушев, А. Е. Экслибрис как учебный предмет в графической подготовке художника-педагога / А. Е. Вольгушев. — М.: МПГУ, 2003. — 170 с.
5. Мельвиль, Ю. К. Пути буржуазной философии XX века / Ю. К. Мельвиль. — М.: Мысль, 1983. — 103 с.
6. Эттингер, П. Л. Книжные знаки В. А. Фаворского / П. Л. Эттингер. — М., 1933. — 97 с.

ЕРОШКИН Владимир Фёдорович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор (Россия), профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись»,

член Союза художников России, действительный член Российской академии естественных наук, действительный член Петровской академии наук и искусств.

Адрес для переписки: vlader1948@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 17.06.2014 г.

© В. Ф. Ерошкин

УДК 008:791:378

Ю. Д. БАЖЕНОВ

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

ЭТАПЫ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СИСТЕМА КИНОВОСПИТАНИЯ

В статье речь идет о том, как духовно-нравственное развитие человека становится социально-культурной проблемой в контексте духовного строя личности. Рассматриваются инновационная система культурной системы качеств и социальная активность, являющиеся основой нравственных категорий, отражающихся в киноискусстве. В этой связи, базируясь на информационно-семиотической концепции культуры, автором впервые формируется структура этапов развития высокодуховной нравственности. Практическая ценность статьи выводит на использование полученных результатов в построении современной системы нравственного кинообразования.

Ключевые слова: кинообразование, духовно-нравственное развитие личности, семиотика культуры, социально-культурная деятельность, нравственные категории, аспекты кинообразования, формируемые качества личности.

Рассмотрение данной проблемы следует начать с определения того, что обыкновенно называется душой. По мнению М. М. Бахтина, «душа — это то, что внутри, но вместе с тем она образуется из того, что определяет ее извне». Через душу человек получает возможность чувствовать другого, понимать его и принимать в себя. К душевным качествам человека, возводимым в ранг закона, издавна относились: взаимопонимание, сочувствие и сопереживание. В душе сосредоточен опыт постижения и переживаний другого человека. В ней проявляется особая атмосфера существования людей, их инобытие [1, с. 147]. Поэтому духовное развитие человека — это одновременное отражение его духовной жизни и процесс развития его человечности. Он объективно необходим и социально одобряем.

Понятия «духовность» и близкое к нему по смыслу «ментальность» относятся к категории сложно определяемых, так как они связаны с личностными, глубоко интимными сторонами человека. Различные трактовки понятия «душа» не исключают единообразия в понимании смысла ее возвышающего характера, возможностей самораскрытия через направленность к высокому, доброму, ощущению себя личностью, творцом. Существует многообразие подходов к определению категории «духовность».

Так, духовность, по мнению Л. С. Зориловой, — есть сущность человека, свободный, углубленный поиск смысла человеческой жизни, общечеловеческих ценностей и идеалов, которая проявляется

в творчестве конкретной личности и общества в целом и воплощается в реальных достижениях культуры и искусства». При этом необходимыми чертами такого процесса поиска является направленность на созидание и утверждение любви, добра и красоты [2, с. 4, 7]. Эта акцентуация духовности в трех важнейших общечеловеческих ценностях является, на наш взгляд, наиболее универсальной и продуктивной в понимании духовности с позиций естественности морального облика формирующегося человека, и с этим нельзя не согласиться.

Вместе с тем «настоящее», «реальное» удовлетворение человеческая душа получает, по мнению С. Л. Франка, «в богатстве, славе, земной любви или даже в сверхличных благах, в благе Родины [3, с. 206–207.], что проявляет себя в вечной неуспокоенности и постоянном поиске. Таким образом предопределяется характер поведения человека, его моральный облик в реальности, взаимоотношения с окружающими.

Связующим звеном духовности с моралью, нравственностью является *духовный строй человека*, определяемый, по мнению Д. Дьюи, отношениями к проблеме поведения. Согласование поступков с предписаниями и правилами несовместимо с догмами, строгой предопределенностью [4, с. 58]. Атидогматизм в подходе к нравственности распространяется на все стороны духовной жизни человека и определяет характер нравственных действий.

Поэтому к категории духовности в большой степени примыкает категория «нравственность». Ее можно определить как индивидуальную духовно-практическую сферу свободного бытия и саморазвития человека. В этом отношении весьма символически выглядят слова русского философа Н. О. Лосского о том, «что русские философы доверяют нравственной интуиции, нравственному и эстетическому опытам, раскрывающим нам высочайшие ценности». Требуемый при этом добровольный духовно-нравственный выбор поступка в соответствии с целеполаганием по критериям добра, гуманности, совести и личной ответственности основывается на актуальных для личности системы ориентиров [5].

Большое значение в сфере нравственности имеет *нравственная потребность*, которая определяется как бескорыстное стремление к добру, благополучию и справедливости. В его основе лежит высокое отношение к общественным интересам и *моральным нормам*, или границам, достойным человека. Из этой особенности формируется гуманность, человечность как доминирующая черта, стимулирующая общественную активность и ориентирующая поведение личности на внутреннюю мотивацию соотносить личные интересы с общественными ценностями в социально-культурной сфере. В этом отношении наиболее справедливым, на наш взгляд, являются социальная природа морали, определяющая характер социально-культурной ценности всякой нравственно приемлемой деятельности, что отражается, с одной стороны, в своеобразии культуры общения и, с другой — в нормах вырабатываемых молодежью профессиональной этики, формирующей социальную активность как *стержневую основу нравственного киновоспитания*.

В связи с этим отметим, что человек должен, по замечанию Д. С. Лихачева, «подниматься над самим собой — оглядывать прошлое и заглядывать в будущее». На самом деле, доброта и значительность цели, разумное служение людям, обществу определяют прочность культурно-исторической памяти, сущность которой в том, чтобы «понимать красоту, быть добрыми и благодарными потомкам, принять их в нравственный мир, хранить и деятельно защищать» [6, с. 218, 250]. Сказанное позволяет сделать вывод, что гуманная нравственность формируется и определяется в процессе *связи с культурными традициями*, опоре на них, благодаря чему складывается *расширенное духовное пространство личности*, в котором проявляется его полноценность. Это находит место и в системе киновоспитания (табл. 1).

В этом процессе «выстраивание» личности, некоей нравственной позиции, которая строит далее и преобразует человека, определяет главные направления его развития», неизбежно приводит, как отмечает Б. С. Братусь, к формированию конкретных черт его облика, направленности, ориентирующей на многообразные «внутренние перемены и продвижение к успеху» [7, с. 32].

Все это дает возможность преобразовать духовные способности личности, активизировать ее творческий потенциал.

С данными соображениями согласуется и мысль В. В. Розанова относительно того, что в человеческой душе отражаются «завитки всего мироздания», к которым человек определенным образом «влечется ... своим умом и своим чувством», что проявляется в постоянном стремлении разгадать сокровенную сущность мироздания. Таким образом, мы видим проявление *духовного творчества* [8, с. 33, 34], вырастающего из его естественных нравственных потребностей.

Вместе с тем следует заметить, что нравственность неотрывна от *человечности* в том смысле, что она неизбежно служит оправданию добра, как об этом писал В. С. Соловьев, чувства стыда, жалости, симпатии, благоговения, благочестия, совести по отношению к другому, привносит в жизнедеятельность людей некоторую стихийность, которая, по мнению ученого, должна подчиняться духовной упорядоченности, включая в себя альтруизм и сострадание. *Добро*, естественным образом расположенное в человеке, всегда было присуще человеческой природе, благодаря чему в нем отражается должное отношение человека ко всему через добротель, нормы (правила) и нравственное благо, великодушие, бескорыстие, правдивость, честность, благоразумие и милосердие [9, с. 47–548]. Эти общие моральные моменты показывают единство и нераздельность духовного и нравственного начала в процессе развития человека. Добро ученым рассматривал в человеческой природе, добро посылается людям от Бога, но оно является корнем человеческой нравственности, оно определяет нравственные данные человеческой природы, нравственные отношения человека, его фактическую нравственную основу, нравственный мир, определяющая добротель, альтруизм и чувство долга человека [10].

Подтверждением высказанным позициям служит еще одна идея В. С. Соловьева о том, что «человек может делать добро помимо и вопреки всяких корыстных соображений, исходя из самой идеи добра, из одного уважения к долгу и нравственности. Добро, действительно, отражает стремление к высшему бытию, что проявляется в «живой творческой силе», направленной также на дело духовного творчества» [9, с. 141]. При этом руководство высшими задачами духа направлено на единство *нравственности*, которая, как считает П. А. Флоренский, если подвергается *пагению*, то «перестает быть живым и жизненным вдохновением добра и становится внешними правилами поведения. Таким образом, идеи добра и веры неизбежно ассоциируются возможностями нравственного самоопределения, определяемого стимулами социального возвышения духовности, что в процессе модернизации, как известно, может носить не только прогрессивный, но и деградирующий характер [11].

Таблица 1

Основные аспекты киновоспитания

№	Аспекты киновоспитания
1.	Зрелищный — использование эффекта зрелищности для формирования духовно-нравственных качеств
2.	Коллективный — аура единства ценностей и духовно-нравственных смыслов
3.	Суггестивный — эмоциональное притяжение через кинообразы

В процессе духовно-нравственного совершенствования становится очевидным, что процессу нравственного развития неизбежно сопутствует познание этических норм и правил, которое сопрягается с необходимостью тонкого различения добра и зла, для чего необходим критерий. Существенно важно в этом отношении знать, что данный критерий базируется на принципах не только единства, но и дуализма, о чем справедливо писал Н. А. Бердяев. Отсюда становится ясным: важно в поступательном процессе жизнедеятельности предусматривать не только акты поощрения, но и некоторого искупления, что невозможно без опоры на идеалы человека [12].

Вышесказанное позволяет утверждать, что сегодня, действительно, необходимость установления *граней добра и зла*, отход от гедонизма становится требованием времени. В этом смысле актуализируется духовное развитие личности, направленное на возврат к истинным смысло-жизненным ценностям. Ведь *духовность* — это не только стремление к совершенствованию, но и готовность сопереживать, соучаствовать, быть общественно полезным, сливаясь в своих душевных порывах с помыслами и стремлением народа. Потеря духовности тесно связана и с национально-культурным обезличиванием, с одной стороны, и кризисом общественных идеалов и ценностей, с другой. Выход из этого состояния — в придании «*культурной системе качеств органической целостности и аутентичности*» [13], т.к. духовность тесно связана с нравственностью, то она во многом и определяет поведение человека. Отход от коммунистической нравственной традиции (чувство коллективизма) привел к влиянию на нравственное развитие через культивирование определенных поступков. Идеализированный характер нравственных действий определяет тип мышления, характер веры, возможности одухотворения, соответствующие требованиям определенной культурной традиции. В начале XXI столетия в российской общественной мысли проявляется нарастающий интерес к широкому спектру проблем, относящихся к *духовности личности*.

При этом совокупность всего поведения человека распадается на ряд актов и оттенков, которые при всей их эмпирической разнородности, по мнению П. А. Сорокина, представляют собой или делание чего-либо, или воздержание и терпение. Отсюда явственно просматриваются как нормальные акты поведения, носящие справедливый характер, так и запрещенная зона морального поведения и облика, носящие поднормальный характер, а также — акты рекомендуемые с точки зрения социальных норм [14, с. 53]. Такое сочетание должностования, актуального позитивного и негативного в духовно-нравственном развитии — важный элемент цивилизованности общества, в большей степени опре-

деляемый, на наш взгляд, характером духовного развития человека. В этом смысле можно целиком согласиться с точкой зрения В. Д. Шадрикова относительно того, что данный процесс во многом зависит от развитости духовных способностей человека. Последние же в немалой степени обусловлены природной средой, требованиями деятельности и духовными ценностями и проявляются в интеграции интеллекта и ментальности [15, с. 69].

Связь духовно-нравственного развития с моралью, интеллигентностью неразрывна с факторами *разумности, рациональности*. Об этом пишут В. А. Блюмкин, Г. Н. Глумицкий, Т. В. Цырлина [16]. Следует сказать, что данный подход довольно узок. Наряду с разумом в духовно-нравственную сферу следует включать также *гармонию человеческих взаимоотношений* с миром, с окружающими людьми, природой, построенную на трудолюбии, благородстве и добропорядочности, руководством поведением, стремлением к адекватности измерений нравственным состояниям и качествам. Нравственным потребностям общества необходимы социально-культурные ценностные критерии, служащие механизмами управления нравственной деятельностью, ориентация на ее гуманизацию. Благодаря связи нравственности с моралью в структуре этапов развития высоко духовной нравственности следует различать:

1. Нравственное суждение, соответствующее определенному типу поведения;
2. Нравственные принципы и решения;
3. Нравственные действия;
4. Нравственная перспектива;
5. Нравственные традиции;
6. Нравственные взаимоотношения;
7. Нравственный стиль поведения и общения.

В этом контексте встает вопрос о социальных критериях высоко нравственной деятельности, которой должно быть свойственно сосуществование отношений самодостаточности, социальной ответственности и гуманизма.

В русле трех выше обозначенных понятий представляется очевидным их соответствие некоторым концепциям культуры, представленным А. В. Соколовым [17]. В этом смысле можно уверенно утверждать, что самодостаточность личности проявляется в своеобразной *духовно-смысловой концепции культуры* — суть которой отвечает требованиям духовного производства в русле системно организованной социально-культурной деятельности. В этом отношении самодостаточность личности определяется как совокупность способов генерации духовно-нравственных смыслов, направленных на хранение, обмен и освоение духовных ценностей.

Вместе с тем социальная ответственность личности с позиций культурологического синтеза представляет собой иную систему культурных знаков

Таблица 2

Система этапов киновоспитания

№	Аспекты киновоспитания	Формируемые качества личности
1.	Зрелищный	— нравственное суждение; — нравственные принципы и решения; — нравственные действия.
2.	Коллективный	— нравственная перспектива; — нравственные традиции.
3.	Суггестивный	— нравственные взаимоотношения; — нравственный стиль поведения и общения.

в структуре многообразных форм общения, образующих некоторые связи в пространстве культурного взаимодействия (Ю. М. Лотман, Э. Касирер, К. Леви-Стросс). В этом плане продуктивной оказывается *информационно-семиотическая концепция культуры*, которая, апеллируя к сохранению предшествующего культурного опыта, традициям и исторической памяти в контексте духовно-нравственной целостности. При этом следует иметь в виду приоритет социально-культурной ответственности перед обществом в русле различных аспектов *культурного наследия*, под которым понимаются формы приобщения к культуре через историческую память.

Из вышесказанного вытекает некая система этапов киновоспитания, построенная на этапах духовно-нравственного развития личности (табл. 2).

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Эстетическое наследие и современность. В 2 ч. Ч. 1 / М. М. Бахтин. — М., 1992. — 240 с.
2. Зорилова, Л. С. Становление духовного мира личности в современной России / Л. С. Зорилова // Мир науки, культуры и образования. — 2009. — № 2 (14). — С. 106.
3. Франк, С. Л. Духовные основы общества / С. Л. Франк. — М., 1992. — 511 с.
4. Дьюи, Дж. Психология и педагогика мышления / Дж. Дьюи. — М., 1997. — 203 с.
5. Лосский, Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский. — М., 2007. — 385 с.

6. Лихачев, Д. С. Великое наследие / Д. С. Лихачев. — М., 1975. — 145 с.
7. Братусь, Б. С. Психологические аспекты нравственного развития личности / Б. С. Братусь. — М.: Знание, 1978. — 143 с.
8. Розанов, В. В. Русская мысль / В. В. Розанов. — М., 2008. — 654 с.
9. Соловьев, В. С. Оправдание добра. Нравственная философия : в 2 т / В. С. Соловьев. — М., 1988. — Т. 1. — С. 189.
10. Лосев, А. Ф. В. Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. — М., 2007. — 292 с.
11. Флоренский, П. А. Христианство и культура / П. А. Флоренский. — М., 2001. — 665 с.
12. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. — М., 1998. — 189 с.
13. Словарь по социальной педагогике : учеб. пособие / Под ред. Багдасарова. — М.: Академия, 2002 — 260 с.
14. Сорокин, П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. — М., 1991. — 256 с.
15. Шадриков, А. В. Ментальное развитие человека / А. В. Шадриков. — М., 2007. — 186 с.
16. Блюмкин, В. А. Нравственное воспитание / В. А. Блюмкин, Г. Н. Глумицкий, Т. В. Цырлина. — Воронеж, 1990. — 256 с.
17. Соколов, А. В. Феномен социально-культурной деятельности / А. В. Соколов. — СПб., 2003. — 203 с.

БАЖЕНОВ Юрий Дмитриевич, старший преподаватель кафедры «Кино-, фото- и видеотворчество». Адрес для переписки: bajenov64@mail.ru

Статья поступила в редакцию 19.06.2014 г.

© Ю. Д. Баженов

УДК 719:712

А. С. БЕЛЫШЕВА

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

СОХРАНЕНИЕ ГОРОДСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕОЛОГИИ

В данной статье поднимаются актуальные вопросы сохранения исторического архитектурного ландшафта в условиях современной городской среды. Автором в рамках музеологической парадигмы исследуются примеры «музейного отношения» к памятникам архитектуры, когда им не просто присваивается статус памятника или они превращаются в музей как таковой, а когда посредством реорганизации функции самого здания они превращаются в современные центры культуры. Это явление способствует развитию каналов культурной преемственности и выводит понятие архитектурного наследия на новый уровень.

Ключевые слова: историко-архитектурный ландшафт, городская среда, социокультурная преемственность, музеефикация.

Учитывая динамику социальных, экономических и культурных ценностей, проблема сохранения и использования историко-архитектурного наследия в условиях современного города с каждым годом становится актуальнее. На сегодняшний день наиболее распространённым методом её решения является музеефикация. Памятник либо сам превращается в музей (происходит создание музейной среды и консервация в ней объекта), либо ему присваива-

ется статус «охраняемого государством», он становится объектом экскурсионного показа, возможно, даже брендом целого города или отдельного района. При этом по отношению к нему действуют юридически установленные правила и ограничения по использованию, тем не менее, объект продолжает нести прежние социальные функции (Витебский вокзал в Петербурге, любое культовое сооружение). Однако сегодня всё более и более актуальным

становится иной, отвечающий современным тенденциям в музееведческой науке, подход к сохранению историко-архитектурных ландшафтов. В большинстве случаев это связано с освоением индустриального наследия, памятников местного значения. Реализуются проекты, предполагающие их использование не напрямую под музейные нужды, а попытки включения в современную социокультурную среду путём преобразования в некое культурное пространство (проект «Новая Голландия» в Санкт-Петербурге). Само по себе определение «культурного пространства» является весьма многоаспектным. Связывая его с проблемой сохранения историко-архитектурных ландшафтов, нельзя обойти вниманием взаимоотношение понятий «пространства» и «времени» в их культурологическом модусе. Одна из сторон их взаимодействия доходчиво описана М. Г. Трипузовым: «Связь пространства со временем обнаруживается, в частности в том, что мозаика пространства, состоящая из множества отдельных частей, не считается данностью раз и навсегда, а требует периодического обновления. «Стык» цикличного времени, на котором встречается конец старого цикла и начало нового, является моментом распада прежнего единства пространства и конструирования его заново. Иными словами [...] пространство не дано само по себе и не может существовать без человеческих усилий по сохранению составляющих его частей» [1, с. 64]. Частей, как в физическом (памятник), так и метафизическом (его смысл в условиях города) плане, обеспечивающих фундамент для конструирования новых культурных связей, превращающих пространство города в культурный ландшафт. Любое историческое здание обладает культурологическим потенциалом, от того, как оно будет использовано, зависит уровень этих связей в общегородском контексте. В роли этого «контекста» выступает городская среда. При различном уровне связей, будет ощущаться её «законсервированность» или развитие, разрозненность или наоборот единство. Отсюда следует вопрос о том, насколько современная городская среда и исторический ландшафт, взаимодействуя, могут обеспечивать единство культурного пространства. Другими словами, создавать устойчивый канал преемственности культурологических циклов в пространственно-временном континууме жизни города. Культурное пространство, ландшафт и среда являются базовыми понятиями в этом вопросе. Проблема их единства не раз поднималась в трудах отечественных и зарубежных исследователей (П. Флоренский, В. Каганский, Ю. Веденин, Линч и др.). Однако музеологический, интеграционный подход заставляет глубже вникнуть в принципы их взаимодействия, чтобы понять, по какой схеме должно выстраиваться то особое охранительное отношение к городскому историко-архитектурному ландшафту на современном уровне.

Городская среда — понятие сверхкомплексное, включающее в себя как природную, так и рукотворную структуры с её многообразием взаимодействующих факторов, возникающих в результате жизнедеятельности человека. Главное, что преобразует пространство в среду — это культурное осмысление. Следуя рассуждениям профессора Л. Г. Скульмовской: «О ней [среде] можно говорить лишь тогда, когда та или иная часть города осмысливается с точки зрения культуры, т.е. содержания происходящих здесь взаимодействий людей, способов использования ими входящих сюда элементов, значений и смыслов, приписываемых ей людьми» [2, с. 72].

Иными словами, с точки зрения ее освоенности и организации как определенной «культурной целостности». Причём хотелось бы уточнить словами уже другого исследователя — Т. М. Дридзе — какое в данном контексте значение имеет это понятие. Культурная целостность выражается в «системе кодифицированных (т.е. в той или иной форме запечатлённых на носителях) образцов и норм поведения, деятельности, общения и взаимодействия людей, несущих регулятивную и контрольную функцию в социуме» [3, с. 334]. Через духовную и интеллектуальную деятельность человека среда и пространство взаимодействуют между собой. Как продукт этого взаимодействия образуется культурный ландшафт. Ю. А. Веденин в одном из своих трудов приводит его исчерпывающее определение: это система взаимодействующих на различных уровнях природных и культурный элементов, «сформировавшихся в результате соединенного действия природных процессов и художественно-творческой, интеллектуально-созидательной и рутинной жизнеобеспечивающей деятельности людей» [4, с. 9]. В контексте данной статьи хотелось бы сделать уточнение, что любой культурный ландшафт, а в особенности городской — это продукт исторической деятельности социума. Это важно для понимания ландшафта как особого объекта социальной памяти. Некогда созданный, он подвергается изменениям под влиянием тех же антропогенных факторов, которые формируют современную по отношению к нему городскую среду. Следуя рассуждениям Э. В. Сайко, её можно сравнить с «социальным бульоном, в котором кристаллизуются [...] городские элементы и структуры (экономические, социальные, культурные)» [5, с. 13]. Если среда является своеобразным исторически обусловленным наполнением любого освоенного пространства, смысловой аппликацией, то архитектура — это её материальный каркас, а городской ландшафт в целом — многомерная сущность, сложнейший информационный процесс, обеспечивающий обществу историческую преемственность. Он непосредственно несёт на себе отпечаток бытующих в разные эпохи идеалов жизнеустройства общества. Его архитектурная составляющая — это тот самый базовый материальный «носитель» городской культуры, через который на начальном уровне происходит процесс вживания человека в среду. Передвигаясь в городском пространстве, он выстраивает для себя цепочку архитектурно-ландшафтных ориентиров (угол «жёлтого» дома, сквер, поворот, памятник). После того, как физическое пространство становится для него понятным, начинается процесс культурного диалога между человеком и средой. Смысл этого процесса точно подчеркнула в своей статье А. В. Никитина: «Тем самым человек присваивает себе окружающее пространство, и оно становится частью не только его индивидуальной, но и всеобщей культурной истории» [6, с. 145]. Таким образом, культурная целостность городского пространства, среды и ландшафта является фундаментальным условием для возможности человека познавать и развивать свой мир. Причём, хотя мы говорим о целостности, но уникальность и жизнедеятельность культурологической составляющей городского ландшафта обеспечивается за счёт его «единства в разнообразии». В застройке одной улицы могут встречаться здания различных эпох. Традиционно мы рассматриваем их как историческую панораму, дающую представление о том, как изменяется социокультурный портрет

общества (мода, стиль, структура зданий, зависящих от того, для кого и для каких целей оно возводилось, какую идеологическую подоплёку имело, как в дальнейшем использовалось). Таким образом, происходящие в ландшафте преобразования несут в себе особый гносеологический аспект. Как и предметы в музейной экспозиции, элементы ландшафта выстраиваются (только уже более произвольно) в некий текст, «читая» который мы обогащаем свой опыт (социальный, исторический, эстетический и др.).

Человеку свойственно не только сохранять, но и постоянно переосмыслять культурное наследие. При музеефикации памятника происходит процесс его изъятия из среды бытования и перенос в иной смысловой контекст. В условиях музея он изучается и может выступать свидетельством различных взглядов на один исторический факт, событие или целый период. Интересно заметить, что при взаимодействии городской среды и исторического ландшафта происходит схожий процесс: достаточно вспомнить крепость в Выборге, которая сегодня является не просто музеем, но и площадкой для различных мероприятий, или архитектурный комплекс на Дворцовой площади, некогда являвшийся символом просвещённой, самодержавной России, а сегодня, в первую очередь, — крупнейшим музеем мирового уровня. В данных случаях среда выступает в отношении наследия и как музеефицирующий фактор, и как интеграционный. С одной стороны, происходит процесс смысловой аппликации, вследствие которого в ландшафте может образоваться семантическая полифония, а иногда — смысловой хаос, дисгармония. Они могут лишить человека возможности определять исторический ландшафт как «символ исторической преемственности поколений городских жителей, знак самобытности города, эталон, с которым соотносят другие части городского пространства» [7, с. 123]. С этой проблемой в масштабах города тяжелее справиться, чем с предметами на экспозиции в музее. С другой стороны, культурный ландшафт живущего современной жизнью исторического города, такого крупного как, например, Петербург или Париж, давно и неизбежно включает в себя как элементы прошлого, так и современности. Суть проблемы в том, чтобы эти изменения работали на живой процесс исторической рефлексии, так необходимый для развития культурного пространства города. Не в наших силах поменять «общегородскую экспозицию», но мы можем поменять взгляд на неё. Таким образом, акцент с сохранения неприкасаемости объектов наследия смещается в сторону сохранения и развития целостности культурного пространства города. В свою очередь, вопрос создания общей культурной матрицы уже многие годы является одним из ключевых в музееведческой науке, т.к. она давно вышла за институциональные границы музея.

В современном научном дискурсе существует несколько позиций по отношению к определению сущности музея. Они постоянно развиваются и дополняются, что говорит об огромном гносеологическом потенциале самого понятия «музей». Институциональное и предметное направления (З. Странский, К. Шрайнер, А. М. Разгон и др.) традиционно рассматривают музей как институт памяти, основные функции которого заключаются в собирании, хранении, изучении объектов истории, а также в образовании посетителей. Ещё в 1984 году А. М. Разгон формулирует универсальное определение предмета музееведения. По словам учёного, это «познание специфического отношения человека к действи-

тельности, объективирующееся через различные музейные исторические формы, являющиеся частью системы памяти» [8, с. 6]. Универсальность этой формулировки определилась временем: в 1980-е годы на Западе развивается концепция новой музеологии, появляются новые музейные формы. Рецепция этого процесса продолжается и в наши дни. Однако теперь она в большей степени ориентирована на два других подхода в музеологии: коммуникационный и семиотический. Они направлены на изучение музея как социокультурного феномена, обладающего своим языком (музейный язык), способностью построения культурных кодов и методов их передачи (Д. Камерон, М. С. Каган, Ю. Ромедер, В. Ю. Дукельский и пр.). Появление учреждений музейного типа, развитие музейной инфраструктуры, преобразование архитектурных объектов наследия в целые культурные комплексы говорит о том, что сегодня музей способен расширять представление о наследии, используя его как инструмент для выстраивания единого культурного ландшафта. Городские историко-архитектурные комплексы в данном контексте играют особую роль. Помимо исторической, культурологической, эстетической ценности, многие из них обладают большим функциональным потенциалом. За счёт этого один из главных музеологических принципов, состоящий в «генерировании культуры настоящего и будущего...» [9], транслируется напрямую в городскую среду. Тем самым он обеспечивает взаимодействие культур прошлого и настоящего, объединяя их в едином ландшафте. Таким образом, музейная культура сегодня аккумулируется не только на внутри и в околомузейном пространстве, она превращается в один из способов преобразования и познания окружающей действительности.

В связи с этим хочется обозначить некий призыв или рекомендацию, заключающуюся в том, что пора уходить от линейного восприятия историко-архитектурного наследия, как чего-то статичного во времени и пространстве. Скажем, для Петербурга, инновационный вектор по использованию архитектурного наследия сверхактуален, т.к. существует огромное количество памятников так называемого «второго плана» — это доходные дома, индустриальное наследие, различные комплексы исторических технических сооружений и пр. Конечно, сохранить в целостности огромные пространства, занимаемые подобными объектами, невозможно. Однако превращение их в арт-пространства, культурные комплексы даёт возможность памятникам «жить» современной жизнью. При выборе стратегии развития и использования такой застройки стоит отталкиваться от обозначенного выше принципа: чем городская среда разнообразнее, но в тоже время гармоничнее, тем продуктивнее происходит процесс познания, развития личностного опыта человека, как на индивидуальном, так и на общественном уровнях. Исследователи В. В. Фёдоров и И. М. Коваль выделяют такой тип восприятия архитектурной среды, как «обеспечение» [10 с. 81]. Оно возникает при «ознакомлении субъекта с новыми архитектурными пространствами, обладающими особыми свойствами: эстетический, исторический, экологический и др. Если обобщить эту модальность до восприятия не только архитектурной среды, но и культурного пространства в целом, то напрашивается прямая параллель с такой отраслью музееведения, как теория музейной коммуникации. Н. Павлова так определяет её основную функцию на сегодняшний день: «Способы музейной коммуникации чутко ловят ветер

перемен с тем, чтобы переоткрывать наследие и делать его след вновь живым и понятным в новых обстоятельствах места и времени для новых поколений людей» [11, с. 83]. Таким образом, диалог между историко-архитектурным ландшафтом, городской средой и человеком, как центральным звеном, проводником коммуникации, может строиться на принципах музееведческой науки.

Неразрывно с понятием коммуникации и «музейного отношения» связано понятие музеефикации. В контексте освещаемой проблемы нам хотелось бы отойти от привычного отношения этого понятия к архитектурному наследию, когда памятник организуется «под музей или становится объектом экскурсионного показа» [12, с. 5], и интерпретировать его более широко и актуально. Во многом переосмысление понятия музеефикации связано с концепцией новой музеологии. Одним из лозунгов этого направления является «интеграция музея в окружающую среду», что непосредственно сопрягается с проблемой сохранения исторического ландшафта в условиях современного города. Ведь музеефикация предполагает не просто фиксацию объекта в «историческом фокусе», а изучение его культурологического потенциала и среды его бытования. Таким образом, музеефикация в данном контексте выступает как форма сохранения культурного наследия, предполагающая включение памятника в современную ему социокультурную среду как взаимодействующего с ней активного элемента. Тем самым обеспечивается устойчивый канал культурной преемственности «прошлого» и «настоящего». И как следствие — поддержание целостности городского культурного пространства. Как уже упоминалось, из каждого архитектурного памятника или исторического ландшафта создать музей невозможно, да и нужно ли? Исходя из этого, следует, что в теории музеефикация должна, в первую очередь, нести в себе музейное отношение к окружающей среде, тем самым выводя восприятие историко-архитектурного наследия на современный уровень, отвечающий социокультурной динамике. А. В. Иконников в своём труде «Историко-архитектурное наследие и современный город» писал, что здание может быть музеем, но не экспонатом» [13, с. 15]. Применяя и объединяя в отношении сохранения историко-архитектурного ландшафта принципов новой музеологии, «наследоведения» [14, с. 51], различных интеграционных для музеологии наук, сегодня можно сказать, что здание экспонатом быть может, а историко-архитектурный ландшафт справедливо рассматривать как осмысленную с позиции новой музеологии культурную среду. Подводя итог, можно выделить в особую категорию такого рода музейно-ценностное отношение к историческим ландшафтам: объекты наделяются новой функциональностью получая тем самым новый аксиологический статус. Далеко не обязательно, чтобы они превращались в музеи — важна степень их переосмысления. Скажем, в данном контексте называть «музеефикацией» устройство современного отеля в историческом здании, даже с частичным сохранением интерьеров. В данном случае ценностный ориентир смещён в сторону получения выгоды, коммерции посредством узконаправленной эксплуатации памятника. Другое дело, когда здание выполняет культурную функцию. Оно становится единицей в матрице культурной среды города, элементом, преобразующим общегородской ландшафт. Именно такой подход является верным шагом по направлению к созданию единства культурного пространства как одной из главных аксиологических характеристик историко-архи-

тектурной среды. Также учитывая тот факт, что сегодня процесс освобождения музееведческой науки от границ внутриинституционального пространства происходит все стремительнее, а в научной литературе понятие «музейного отношения к действительности» встречается всё чаще, представление проблемы единства городского культурного ландшафта (особенно в Петербурге — городе музеев) через музеологическую призму видится справедливым, актуальным и требующим дальнейшей разработки.

Библиографический список

1. Трипузов, М. Г. Культурное пространство как объект культурологического исследования / М. Г. Трипузов // Вестник ИГЛУ. — 2012. — № 17. — С. 65–68.
2. Скульмовская, Л. Г. Городская среда как субстрат культуры города / Л. Г. Скульмовская // Город в пространстве культуры региона: общее и особенное. — СПб. : ИНФО-ДА, 2004. — С. 72–83.
3. Дризде, Т. М. Коммуникативные механизмы культуры и прогнозно-проектный подход к выработке стратегии развития городской среды / Т. М. Дризде // Город как социокультурное явление. — М. : Наука, 1995 — С. 334–344.
4. Веденин, Ю. А. Очерки по географии искусства / Ю. А. Веденин. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. — 224 с.
5. Сайко, Э. В. Город как особый организм и фактор социокультурного развития / Э. В. Сайко // Город как социокультурное явление исторического процесса. — М. : Наука, 1995. — С. 9–21.
6. Никитина, А. В. Культурный ландшафт как опыт переживания пространства / А. В. Никитина // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2011. — № 6. — Ч. 2. — С. 144-146.
7. Орлова, Э. А. Городская среда как культурно-эстетическое явление / Э. А. Орлова // Эстетическая культура. — М., 1996. — С. 120–145.
8. Разгон, А. М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран / А. М. Разгон // Музееведение как научная дисциплина. — М., 1984. — 40 с.
9. Словарь музейных терминов [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. — Режим доступа : <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?40> (дата обращения: 20.10.2013).
10. Фёдоров, В. В. Мифосимволизм архитектуры / В. В. Фёдоров, И. М. Коваль. — М. : Книжный дом «Либроком», 2009. — 206 с.
11. Павлова, Н. Новые смыслы музейной коммуникации: от бытия знания к событию постижения / Н. Павлова // Музейная коммуникация: модели, технологии, практики. — М., 2010. — С. 83–97.
12. Пономарёва, М. В. Музеефикация городской среды (на примере Санкт-Петербурга) : автореф. дис. ... канд. арх-ры : 18.00.01 / М. В. Пономарёва ; науч. рук. Ушаков Ю. С. ; СПбГАСУ. — СПб., 1994. — 28 с.
13. Иконников, А. В. Историко-архитектурное наследие и современный город / А. В. Иконников. — М. : Стройиздат, 1973. — 45 с.
14. Шола, Т. Предмет и особенности музеологии / Т. Шола // Museum. — 1987. — № 153. — С. 49–53.
15. Беккер, А. Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. — М. : Стройиздат, 1986. — 202 с.

БЕЛЬШЕВА Анастасия Сергеевна, аспирантка кафедры «Музеология и культурное наследие». Адрес для переписки: belanastasija@gmail.com

Статья поступила в редакцию 04.06.2014 г.

© А. С. Бельшева

КУЛЬТУРА МОДЫ В КОНТЕКСТЕ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье рассматриваются направления взаимодействия моды и культуры, аспекты формирования российской идентичности в современных условиях развития общества. Новизна подачи материала заключается в выявлении закономерностей восприятия визуальной информации в современном мире, которое осуществляется через выбор модных образцов и культурных стандартов, который позволяет охарактеризовать индивидуальную значимость человека. Практическое значение заключается в применении анализа роли моды в трансляции культурных ценностей и социокультурной трансформации, что важно для реализации социокультурных проектов по моде в Омском регионе.

Ключевые слова: культура моды, самоопределение, российская идентичность, ценность, самоидентификация, модные образцы, культурные стандарты.

Мода с ее категориями ценностей стала одним из видов коммуникативного языка между людьми разных национальностей, своеобразным маркером принадлежности к современной поликультуре. Значение моды в социокультурном взаимодействии проявляется в виде принципа его осуществления: мода, представляющая принятый большинством стандарт, ведет к росту взаимопонимания между людьми, способствует повышению социальной интеграции общества [1]. Мир вступает в эпоху индивидуального участия масс не только в восприятии визуальной информации, но и в ее созидании, моделировании, превращении в неотъемлемую часть работы, досуга, повседневного общения, бытовых операций и демонстрирует связь социального опыта человечества и личной визуальной культуры. Причем проблема дифференциации личных ценностей, принятия и отчуждения своих и чужих в культуре, профессии, религии, национальности, т.е. в любом сообществе более чем актуальна. Способность человека к идентификации и проявление идентичности значимый фактор движения общества и развитие самого индивидуума. Идентичность является результатом понимания человеком себя «как такового», устанавливаемого через выделение им для себя «значимых других». Базовым для формирования человеком своей идентичности является определение им своего отношения к «чужим» и, соответственно, к «своим». Понимание человеком себя «как такового», как личности предполагает установление им как своего отличия от других людей, так и своего сходства с ними в соответствии с признаками, характеризующими его идентичность, что, в свою очередь, является совершенно необходимым условием для того, чтобы он оставался «самим собой» в изменяющемся мире. С одной стороны, идентичность можно рассматривать как некую сумму персональных качеств, с другой — существует некая схожесть, своеобразная метка, которая позволяет человеку отождествлять себя с определенной группой, структурировать свои культурные ценности с другими людьми. Сегодня стереотипные понятия как «культурный» человек и «модный» человек позволяют ориентироваться в социальном пространстве.

Идентификация человека через культурные индикаторы и модные образцы наводит на мысль о соединении в одной форме внутреннего и внешнего. Предпочтения людьми разных эстетических категорий позволяют предположить, что культура моды помогает выстраивать жизненные ценности современных сообществ.

На протяжении одного столетия мода стала явлением массовой культуры, ее влияние охватило все сферы жизни, а сама она выступила универсальным средством передачи культурного опыта. Явные признаки культурной жизни связаны с яркими символами моды. Культура моды охватывает многие сферы жизнедеятельности человека, модные тенденции распространяются на туризм, экономику, здоровье, кулинарию, дизайн, искусство и т.д. В связи с этим мода выступает инструментом социализации и идентификации личности, культурным регулятором, пронизывающим весь образ жизни человека сегодня [2]. Процессы, происходящие в современной моде — мода на стиль, мода как образ жизни, мода как образец новой молодежной эстетики — показывают, что в моде актуализируется ценность исключительности. Мода, не удовлетворяется ролью механизма трансляции образцов, а претендует на авторитет в трансляции культурных ценностей, очерчивая поле возможного выбора индивидуального стиля.

Мироощущение и мировосприятие современного человека формируется с развитием культуры моды в различных сферах жизни общества. Понимание идентичности переживает второе рождение под действием глобального электронного общения с его, обращенным к каждому требованию «программной перезаписи» понимания своего места в жизни. По причине этого возрастает роль моды как одного из важнейших механизмов смены культурных личностных образцов, стандартов поведения человека, как некой идентичной единицы общества. Самоопределение человека происходит в виде набора конфликтующих возможностей установления своей идентичности [3]. В действительности окружающий мир предлагает выбирать ту или иную желаемую идентичность, отказываясь от прочих.

Согласно аналитической схеме П. Бергера, который предлагает обратить внимание на роль и динамику четырех сил современной культурной глобализации — деловой элиты, клубной культуры интеллектуалов, массовой культуры и массовых общественных движений. В данном случае именно мода, как массовая та и индивидуальная, является важнейшим инструментом выбора самоидентификации людей в коллективных сообществах. В трансформации модного костюма наиболее полноценно можно увидеть принадлежность к тому или иному сообществу, группе, категории людей определенного социального или культурного статуса. Модификации модного костюма от классических до авангардных форм одежды является удобным способом мимикрии внешнего облика. Мода — мощнейший фактор формирования вкуса. Социальные группы идентифицируются по своим культурным вкусам или способностям. Существующее разнообразие модных образцов позволяет человеку сделать свой собственный выбор. Диалектически внешняя форма отвечает за внутреннее содержание, поэтому как необходимый элемент культуры, неотъемлемая составная часть образа жизни людей, мода способна существенно представлять происходящие в обществе изменения и последовательно выступать своеобразным индикатором социокультурной трансформации и формировать поликультурную идентичность. Мода, будучи процессом подражания, оказывается включенной в понимание культуры и общества. По мнению Ю. Кавамура, имитирование представителями низших слоев общества стили стоящих выше по социальной лестнице вынуждает последних демонстрировать свое превосходство при помощи очередных нововведений в одежде, чтобы подчеркнуть свое отличие от подражателей. В результате возникает потенциально бесконечный цикл имитаций. К этому добавляются бесконечно сменяющие друг друга модные тенденции, преодолевая языковые барьеры, разрешая культурные противоречия, ассимилируя народные традиции и характерные актуальные акценты. Мода выступает сегодня известным культурным феноменом, который в контексте развития социума формирует новые виды персональных и общественных идентичностей [4].

Россия как государство с федеральным устройством является мультикультурной и многоконфессиональной страной. Но сегодня этничность в силу ряда причин перестает быть жестко связанной с определенной территорией. Современное российское общество находится в состоянии поиска социокультурной тождественности. Проблематика российской идентичности связана как с местными периферийными тенденциями понимания своего места в жизни, так и с общемировыми тенденциями глобальной электронной коммуникации. Технологическая революция, единый мировой рынок, открытость границ, глобальная медиасреда стали способствовать формированию поликультурной идентичности. Россия шаг за шагом вовлекается в данный мировой процесс. Сущность процесса самоопределения состоит в том, что каждый человек или социальная группа берут из социального опыта те формы жизни, которые они в состоянии освоить в рамках своих экономических, политических и культурных возможностей. Кроме того, реакцией на глобализацию является инстинктивное стремление различных общностей к сохранению собственной идентичности [5]. Российская идентичность не исключение. Стоит обратить внимание на позицию Х. Кессиди,

что мировому историческому (в том числе цивилизационному) процессу присущи две противоположные, но одинаково равноправные тенденции: к всеобщему контакту культур, с одной стороны, и к их этнокультурному сохранению, с другой. Единство многообразия и многообразие единства составляют диалектику (единство противоположностей) жизни и бытия. И поэтому идея об образовании единой (мировой) культуры, супер этноса или «мега-общества» в обозримом будущем, не говоря уже о протекающих в настоящее время глобализационных (преимущественно экономических) процессах, является иллюзией, утопией, выдающей желаемое за действительное, реально осуществимое.

Нужно признать, что две общемировые, взаимообусловленные тенденции — глобализация и локализация — определяют характер взаимоотношений человека с миром. Мода перетянула на себя часть коммуникативных функций с началом социальных перемен и демократизации общества [5, с. 79]. Модные тенденции распространяются с невероятной скоростью, стирая государственные границы, расстояния, социальные рамки, устоявшиеся традиции. В создании модных идей задействованы многие профессионалы.

Дизайнеры играют ведущую роль в этом процессе, они олицетворяют моду. Современные и своевременные модные образцы появляются благодаря тонкой интерпретации культурных традиции в развитии персональных качеств каждого отдельно взятого дизайнера. Представителей Омской школы дизайна отличает индивидуальная работа с творческими источниками и поиск самоопределения в многообразии индустрии массовой культуры. Обладая отличительными особенностями в подаче культуры образа, цветовой гармонии, определенными эстетическими смыслами, творческим потенциалом, дизайнеры создают актуальные нематериальные символы, которые находят свое воплощение в конкретной модной одежде. Индивидуальное творчество дизайнеров, их приверженность к определенной профессиональной идентичности дают возможность большому классу потребителей модной одежды найти желаемое решение для укрепления своего статуса и определенного культурного диалога в обществе. Анализ работы знаковых российских дизайнеров, как Вячеслав Зайцев, Виктория Андриянова, Алена Ахмадулина, Александр Терехов и многих других, демонстрирует определенный визуальный образ для своей целевой аудитории. Массовый потребитель, с одной стороны, приобщается к миру моды, с другой — удовлетворяет свои жизненные потребности [6].

Мода отождествляет в обществе символ социального положения и статуса, символ принадлежности к определенным культурным убеждениям и визуальным маркерам, поэтому актуальные дискуссии о российской идентичности связаны с модой и культурой [4]. Российский человек дифференцирует себя в социуме, выражает свою идентичность через символическую ценность модных товаров. Важным моментом для общества следует отметить понимание моды как неотъемлемой формы современной культуры, отвечающей потребности личности в удовольствии и эстетической самореализации. Человек формирует в социуме сегодня часть индивидуального мироощущения себя, личностных культурных образцов и транслирует через модные стандарты. Можно представить себе положение, когда формирование идентичности как самоидентичности протекает

в настолько стабильных условиях, что происходит сравнительно мирно и безболезненно. В действительности окружающий мир выступает перед каждым человеком в виде набора конфликтующих возможностей установления им своей идентичности, заставляющих его самоопределяться по отношению к ним, выбирая ту или иную как для него реальную и наиболее желательную и тем самым сознательно отказываясь от прочих. Мода выступает как важнейшая форма приобщения индивида к социальному и культурному опыту, как форма самоидентификации людей в коллективе. Продуцируемая глобализмом тенденция к однородности, индивидуальности, идентичности использует полистилизм моды в формировании индивидуалистических эстетик в современном российском обществе.

Библиографический список

1. Концепция развития поликультурного образования в Российской Федерации. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mon.gov.ru/work/vosp/dok/6988/> (дата обращения: 10.06.2014).
2. Гришаева, Т. А. Мода как феномен современной культуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/moda-kak-fenomen-sovremennoj-kultury.html> (дата обращения: 10.06.2014).

3. Сэмьюэлз, Э. Идентичность / Э. Сэмьюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот // Критический словарь аналитической психологии. — М. : МНПП «ЭСИ», 1994. — С. 84.

4. Кавамура, Ю. Теория и практика создания моды / Юния Кавамура ; пер. с англ. А. Н. Поплавская. — Мн. : Гревцов Паблишер, 2009. — 192 с.

5. Япринцева К. Л. Феномен культурной идентичности в пространстве культуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-kulturnoi-identichnosti-v-prostranstve-kultury#ixzz2QUtg2phu> (дата обращения: 10.06.2014).

6. Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissers.ru/avtoferati-doktorskih-dissertatsii1/a301.php> (дата обращения: 10.06.2014).

ВАСИЛЬЕВА Эмма Викторовна, проректор по воспитательной работе.

Адрес для переписки: 644043, г. Омск, ул. Певцова, 13.

Статья поступила в редакцию 11.06.2014 г.

© Э. В. Васильева

УДК 130.2

Д. А. САДЫКОВА

Санкт-Петербургский
государственный университет

ЭВОЛЮЦИЯ ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья посвящена рассмотрению эволюции танца в пространстве современной культуры. В ней подробно рассматривается изменение языка танца в зависимости от основных характеристик эпохи постмодерна и медиакультуры. Таким образом раскрываются эстетическая, экспрессивная и социокультурная функции танца для современного человека. На примере популярного уличного стиля современной хореографии хип-хопа сделан вывод о том, что танец в современном мире для каждого может быть как средством самовыражения и самоидентификации, так и коммерческим медиапродуктом.

Ключевые слова: танец, постмодерн, медиакультура, визуальный, коммерческий, СМИ.

Танец, как вид искусства, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мировоззрения этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. В этом отношении он имеет общую судьбу со всеми сферами культуры в целом, которые отражают основные тенденции времени в своих произведениях.

Мы можем рассматривать танец как зеркало культуры, как ее объективный образ, модель, поскольку он сопутствует ее развитию. Танцевальное искусство способно передавать информацию о современном культурном пространстве, отражая основные характеристики эпохи постмодерна и медиакультуры. В зависимости от них выразительные средства танца и его функции подвергаются изменениям.

Прежде всего, танец, как и другие языки культуры, является социокультурным кодом, сохраняющим и передающим человеческий опыт. Эта функция в танце сохраняется на протяжении всей его истории, в том числе и на современном этапе его развития.

Танец больше не является элементом религиозного ритуала, каким он был в первобытной культуре. Но, хотя сакральная функция танца утрачивается, его ритуальное воплощение трансформируется и сохраняется в некоторых формах современных социальных ритуалов: мы можем увидеть это, к примеру, в формах танцевальных сражений — батлах и джемах, или в поведении молодых людей в ночных клубах, в которых существуют особые ритуалы взаимодействия на танцполах.

Даже в культурном пространстве коммерческой направленности танец показывает модели поведения личности, ее способы коммуникации с другими, оценку себя и своего места в мире. Таким образом, сохраняется первая функция танца — передача культурного кода.

В своей истории язык танца эволюционирует и меняется: его эстетическая функция сохранена, но зависит от идеалов и канонов конкретной эпохи. Таким образом, современное танцевальное искусство отражает основные характеристики эпохи постмодерна и медиакультуры.

Для постмодернистской культуры характерен стилистический плюрализм, слияние разных стилей и направлений. Следствием этого является и разнообразие стилей современного танца. Различные техники и направления соединяются в одном танце, часто заимствуются танцевальные движения классического и народных танцев. Также для современного танца характерно использование внетанцевальных движений или бытовой пластики. Полистилистичность танцевальной сферы прекрасно продемонстрирована в проектах Джонатана Мюррея Чу — американского продюсера и кинорежиссёра, большинству известного по фильмам «Шаг вперёд 2: Улицы» и «Шаг вперёд 3D»: помимо основной линии уличных стилей танца мы можем видеть целую подборку эпизодов с классической хореографией, латиноамериканскими танцами, пластикой боевых искусств и другими.

Постмодернистская культура не претендует на сотворение абсолютно нового и обращается к прошлым эпохам за источниками идей и сюжетов, что часто выражается в появлении танцевальных ремейков. Яркий пример — ремейки танцев Майкла Джексона. Одним из самых популярных является «Thriller», на создание которого, в свою очередь, повлияли фильмы ужасов 1950-х годов.

В эпоху постмодерна пародия переживает новый расцвет (возникают театры пародии, цирк, эстрада, фильмы и т.д.) и включается в культурный контекст популяризации ироничного отношения ко всему, особенно в сфере культуры. В танцевальном искусстве пародия создается с помощью пластической выразительности: например, используются гиперболизированные движения и активная мимика, а четкость сменяется небрежностью. Ироничное отношение проявляется в сюжете, в организации танцевального пространства, во внешней атрибутике и музыке. Так, узнаваемая мелодия является основой для создания пародии по принципу контраста: к примеру, под музыку известного балета танцуют хип-хоп или другой современный танец. Интересным в этом плане является трейлер к украинскому шоу «Танцуют все» [1], в котором представлена пародия на службу в армии: танцоры, как и солдаты, одеты в военную форму и готовятся к тяжелой «службе». Таким образом, ролик ясно пародирует стиль американских фильмов жанра боевик.

В современном танце смешиваются стили, обладающие серьезностью сами по себе, но танцевальная игра не принимает их всерьез, и связывает фрагменты поверхностно, без скрепления внутри, формируя коллаж, мозаику. Таким образом, может снижаться высокий стиль через пародийный механизм, но это снижение делает возможным обретение новых смыслов, что, например, продемонстрировано в финальных танцах картин «Шаг вперед» и «Я сделаю шаг». В фильме «Уличные танцы» также присутствует ряд характерных сцен. Например,

«противостояние» классической и уличной хореографии, когда танцоры повторяют движения соперников, иронически преобразуя танцевальные па. Также помимо приемов стилизации и пародизации пластических образов были использованы ремейки классических музыкальных произведений для усиления характеристик формируемого танцевального образа. В целом данный фильм показывает возможность заимствования и взаимообогащения на первый взгляд кардинально различающихся танцевальных стилей.

Современный танец во всех его направлениях может быть рассмотрен как феномен медиакультуры или медиафеномен, так, например, коммерческая хореография занимает значительное место в массовой культуре. Это различные танцевальные постановки, специально созданные для фильмов, музыкальных клипов, рекламы, модных показов и различных телевизионных шоу.

В медиакультуре развивается любая среда, включающая визуальные элементы, а все зафиксированное в тексте получает выражение через аудиовизуальные каналы. «Слово отступает перед звуками, массовым производством которых занята индустрия свободного времени, — пишет немецкий исследователь Г. Просс. — Слово отступает и перед зрительными образами, создаваемыми телевидением и прессой» [2].

Современный танец в целом ориентирован на медиасреду — на то, чтобы быть более зрелищным, интересным в визуальном плане, поэтому в танце появляются акробатические и цирковые трюки, компьютерные спецэффекты и т. п. Все, что может впечатлить зрителя, заинтересовать и «приковать» к экранам.

Медиадизация культуры сильно отличает данный культурный этап от предыдущих, поскольку передача символических форм теперь опосредована технологиями медиаиндустрии. Благодаря этому больше не стоит проблема сохранения культурного танцевального наследия для передачи другим поколениям, поскольку возможно точно зафиксировать элементы современных танцев с помощью медiateхнологий. Именно медiateхнологии дали возможность проводить хореографические уроки в домашних условиях, в любое время, а также возможность проводить танцевальные флешмобы или создавать путем видеомонтажа новые танцевальные видеопроекты.

Интернет, как пространство медиакультуры, где коммуникативные процессы идут особенно интенсивно, аккумулирует в себе свойства многоканальности медиа (мультимедийность) и обладает интерактивным характером — это наиболее приспособленное к диалогу медиасредство. Эти медiateхнологии делают танец все более интерактивным, позволяя проводить «онлайн-батлы» (как, например, прошла танцевальная битва команд «Adam/Chu Dance Crew» и «M&M»), влиять на создание танцевальных проектов, становясь их соавторами (таким образом был спроектирован сериал «Legion of Extraordinary Dancers»). Танцоры делают танцевальные постановки, рассчитывая, что снимут их на видеокамеру и поместят видеозапись в Интернет.

Именно медиасреда способствует популярности танца на рынке: здесь возможно «продать» танец. А это имеет большое значение, для профессиональных танцоров (так, появилось большое количество сайтов с рекламой танцевальных школ и предложениями обучения современному танцу).

Популярные американские танцевальные шоу, такие как «So You Think You Can Dance», «Короли танцпола» и их аналоги: украинское шоу «Танцуют все», российское шоу «Большие танцы» и т. п. представляют собой танцевальные проекты медиаккультуры, которые популяризируют танец во всех его вариациях, стилях и техниках, делают его все более массовым продуктом. Также интересными медиапроектами являются танцевальные флешмобы, для создания которых люди используют цифровые возможности медиаккультуры. Компания мобильной связи T-Mobile организовала несколько подобных танцевальных акций, в которых успешно рекламировала свой продукт. Слоганом компании является «Life's for sharing» («Жизнь — для того, чтобы делиться»), что отражает сущность мобильной связи: поэтому в видеороликах T-Mobile всегда фигурируют люди с телефонами, фотографирующие и снимающие танец, и рассказывающие о нем своим близким. T-Mobile также сделала танцевальный рекламный ролик, посвященный модели телефона Sidekick LX [3]. В ролике показывается аналогия конструкций телефона с движениями танцоров. Также из своих тел танцоры складывают буквы, символизирующие социальные сети Твиттер и Фейсбук, доступные пользователю данного телефона, так как в нем есть возможность выхода в Интернет.

Таким образом, медиаккультура усиливает роль визуального, порождая те особенности современных проектов, когда танец стремится к зрелищности и созданию узнаваемых образов, транслируемых СМИ.

Экспрессивная функция танца сохраняется в уличных и других видах современных танцев, но теряется при переходе в коммерческую хореографию. Часто танцоры стремятся к популярности, через выход на мировые сцены. Они хотят выбраться из «социальных низов» и стать коммерчески успешными артистами, но в мире шоу-бизнеса проходит отбор только то, что наиболее соответствует стандартам медиарынка. Желания автора-художника, его самовыражение должно уступить зрелищным компонентам, чтобы танец был популярен и «хорошо продавался». Поэтому в коммерческом пространстве очень тяжело самовыражаться.

По сравнению с прошлыми современная эпоха отличается особой динамичностью и стремительностью развития — возросли темпы прогресса, и вместе с этим ускорился ритм эпохи. И ритм современных танцев соотносится с состоянием современного человека и соответствует его ритму жизни. Например, популярные сейчас уличные танцы изначально и до сих пор проходят в мощных ритмизированных формах, с музыкой, в которой преобладают звуки ударных инструментов. Ритм, воспринимаемый слухом, танцор трансформирует в соответствующий ему ритм танцевальных движений. «Современные направления музыки и танца с основополагающим значением ритма, в котором все остальное растворяется, частично напоминают архаические ритмизированные ритуалы. Если определить то, что происходит, в категориях культурной динамики, то это скорее возврат назад, своего рода неoarхаика современной культуры» [4]. Ритмическая организация современных танцев также сильно воздействует на современного человека, как и в древние эпохи.

В современной культуре меняется и сюжетика танца — «истории», которые он рассказывает, больше соответствуют современной действительности, взяты из повседневности современного человека (за

исключением исторических стилизаций и пародий). Но при этом в коммерческой хореографии часто сюжет составляют классические, «вечные» темы, легко узнаваемые всеми, и специально подбираются узнаваемые музыкальные композиции — обычно это популярные мелодии и классическая музыка.

Поскольку танцевальные образы теперь отражают «другие фрагменты реальности», меняются и формирующие его выразительные элементы. Прежде всего, это проявляется в танцевальных движениях: например, характерная для уличных стилей танца пластика агрессивных форм соответствует состоянию современных молодых людей, пытающихся преодолеть внутренние конфликты, стремясь к гармоничному существованию в современном мире.

Характерной для современной культуры является судьба самого популярного уличного стиля современного танца — хип-хопа: он уходит всё дальше от своих истоков и в настоящее время представляет собой модный, хорошо продаваемый медиапродукт. Стил хип-хопа как субкультуры был выработан и сложен его основателями, а в дальнейшем он коммерциализировался, приобретая характеристики экономического продукта и превратившись в глобальный товар. Информационные технологии облегчили доступ к нему во всем мире, благодаря чему хип-хоп захватил мировое молодежное сообщество. Он стал тиражироваться СМИ в качестве модного образа повсеместно. Составляющие этого образа (одежда, умение танцевать хип-хоп или читать рэп и т. п.) психологически отсылают к этой субкультуре, а реальная ситуация заставляет задуматься: на самом ли деле происходит проникновение в суть хип-хопа? Покупка музыкальных треков, разговор рифмой, мешковатая одежда и тренировка в танцклассе еще не означают этого. В одном из интервью [5] американский ди-джей из Южного Бронкса, которого считают первым рэпером в истории хип-хоп культуры, Африка Бамбата говорит о необходимости музыкального образования в настоящее время, так как медиасреда не раскрывает хип-хоп как культуру, и многие видят в нем лишь «пафосные шмотки, тачки и голых кисок в джакузи».

Можно говорить о том, что танец в современном мире для каждого может быть как средством самовыражения и самоидентификации, так и коммерческим медиапродуктом. В первом случае танец функционирует как способ самоопределения человеческой личности, ее самовыражения, а во втором случае — поскольку стремление культуры к тотальной коммерциализации травматично для человека — ощущается тенденция к утрате идеального содержания и подрыва духовных основ танца.

Важно отметить, что окончательно разорвать единство духовного и телесного в танце невозможно — танцевальная форма всегда притягивает к себе содержание. Это может быть самовыражение танцора или принятие эмоций и т.д. Л. П. Морина пишет: «Нормой является универсализация культуры вообще и танцевальной культуры в частности. Одна и та же музыка, одни и те же движения на всех типически организованных площадках мира. <...> Молодежь, обычно представляющая собой самый тонкий детектор в любые времена, чувствует эту неполноту и стихийно осуществляет поиск нового содержания и культурных смыслов. <...> Снова процитируем М. Бежара: «Молодежь, стихийно ищущая объединения, тянется к року, поп-музыке или диско в поисках новых обрядов, — и в этом

она права». Она права также в своем смутном ощущении танца как механизма обретения личностной и культурной идентичности, потому что исходной посылкой для танца служит единство души и тела. В этом его неугасающая актуальность на все времена» [4. Там же]. А потому современный танец не может быть полноценным симулякром как пустой формой и имитацией несуществующего.

В заключение можно сказать, что современный уличный танец стал следствием тех трансформаций культурного пространства, которые происходили на протяжении последних десятилетий. И все отмеченные нами изменения можно проследить и в других видах искусства, что показывает нам общее действие культурных механизмов.

Библиографический список

1. Трейлер шоу «Танцуют все» 4 сезон [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=KjMql-SBSWQ> (дата обращения: 28.10.2013).
2. Терин, В. П. Мифотворчество в электронном окружении [Электронный ресурс] / В. П. Терин // Медиа. Информация.

Коммуникация (MIC): междунар. электрон. журн. — 2013. — № 4. — Режим доступа : <http://mic.org.ru/index.php/4-nomer-2012/166-mifotvorchestvo-v-elektronnom-okruzhении> (дата обращения: 25.02.2014)

3. T-Mobile Sidekick LX Hip Pop Dance [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=sSTwp3Tu2Uo> (дата обращения: 06.06.2012).

4. Морина, Л. П. Танец и бытие человека [Электронный ресурс] / Л. П. Морина // Санкт-Петербургский университет. — 2013. — № 10. — Режим доступа : <http://journal.spbu.ru/?p=10944> (дата обращения: 10.11.2013).

5. Afrika Bambaataa: «Как хип-хоп может умереть? Ведь он и есть современная культура» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://interviewrussia.ru/music/984> (дата обращения: 23.02.2014)

САДЫКОВА Дарья Андреевна, аспирантка кафедры культурологии.

Адрес для переписки: dashkin.07@mail.ru

Статья поступила в редакцию 25.08.2014 г.

© Д. А. Садыкова

УДК 7:069.5

Л. А. ТИМКОВА

Городской музей
«Искусство Омска»

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ООМИИ им. М. А. ВРУБЕЛЯ КОНЦА XX—НАЧАЛА XXI вв. К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

В статье опубликован систематизированный по типологическому принципу материал музейных художественных выставок Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля двух последних десятилетий, организованных для разной целевой аудитории и соответствующими принципами организации экспозиционного пространства. Выявлены свойства типов художественных выставок. Определены новые тенденции в типологических изменениях.

Ключевые слова: типология художественных выставок, экспозиционное и выставочное пространство, принципы организации музейной экспозиции.

Многогранная и разноплановая выставочная деятельность, наличие многоуровневого экспозиционного пространства, профессионального коллектива специалистов и устойчивых взаимосвязей с коллегами позволяют анализировать художественные экспозиции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля в рамках сложившейся классификации типов художественных выставок. Хронологические рамки исследования, включающие 1990—2010 годы, определяют самый значительный период в области экспозиционно-выставочной деятельности музея, а нижняя граница намеренно захватывает конец прошлого столетия — время, когда проходили юбилейные мероприятия, отражающие возможности всех направлений деятельности музея и определяющее значение его коллекции в художе-

ственном пространстве страны. Отличительной особенностью работы Омского музея по отношению к аналогичным региональным учреждениям можно считать особую интенсивность и многогранность его реализованных выставочных планов, а соответственно, и разработку многих выставочных проектов, как в границах сложившейся типологии художественных выставок, так и вновь образующихся в контексте развития современных выставочных процессов.

Из большого ряда музейных выставок в статье в качестве примера приведены лишь некоторые, имеющие наиболее характерные типологические свойства. Представляя основной установившийся типологический спектр музейных выставок, следует подчеркнуть главные системные моменты:



Рис. 1. Один из моментов работы выставки «Театр Врубеля». В витрине — костюм Снегурочки, выполненный по эскизу М. А. Врубеля

выставки **тематические** — просветительские по задачам, повествовательные по экспозиционному решению; **дидактические** — познавательные, обучающие по цели; интерактивные, разнообразные по составу; **концептуальные** — креативные, дискуссионные по замыслу и динамичные по организации экспозиционного пространства; выставки-публикации — наиболее информативные по экспозиционным задачам, требующие особенно ответственной научной подготовки.

Независимо от статуса музея, условий его существования или географического расположения, традиционным для любого музейного собрания является показ ограниченного количества художественных произведений. Как правило, в фондохранилищах находится значительно больше предметов, чем в постоянной экспозиции. Основной причиной такой ситуации является постоянное увеличение состава фондов, в то время как экспозиционное пространство остается неизменным.

Вопросы дополнительного экспонирования призваны решать временные выставки, представляющие зрителям не только отдельные произведения, но и различные разделы коллекции. Именно поэтому традиционный тематический принцип формирования временных экспозиций является не только доминирующим, но и самым популярным, и наиболее востребованным в решении выставочных задач. Он позволяет легко объединить группы экспонатов в пределах заявленной темы, вызвать широкий зрительский интерес благодаря ее оригинальности и актуальности, выйти за рамки конкретной целе-

вой аудитории. Тематический принцип может лежать в основе формирования выставок из музейных собраний и частных коллекций, персональных и групповых, предназначенных для стационарного экспонирования и внемузейных, развернутых на других экспозиционных площадках. Выставочная деятельность ООМИИ имени М. А. Врубеля представляет весь классификационный спектр проектов тематического типа от выставки одного произведения до масштабных экспозиций, объединяющих коллекции нескольких музейных собраний.

Для музея, носящего имя знаменитого художника, становятся крупными событиями выставки, связанные с творчеством М. А. Врубеля. Они играют заметную роль и в художественной жизни Омска — эта тема никогда не теряет своей актуальности. Омичам надолго запомнилась вызвавшая большой положительный резонанс выставка «Театр Врубеля» из фондов столичных театральных музеев: Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина и Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства (кураторы Буреева Ф. М., Тимкова Л. А., 2006), обширная по количеству экспонатов и цельная по тематическому составу. Представляя работы художника в области театрально-декорационного искусства, выставка продемонстрировала значимую грань универсального дарования художника. Дополнением к эскизам и декорациям московской коллекции стал костюм Снегурочки для оперы Н. Римского-Корсакова из фондов Санкт-Петербургского музея, имеющих не только художественное, но и мемориальное



Рис. 2. Выставку «Свидетельство старого самовара» открывают ее кураторы И. А. Ковальчук и Л. А. Тимкова

значение — в нем выступала жена художника, оперная певица Надежда Ивановна Забела-Врубель (рис. 1). Особый акцент в развитии темы был сделан еще одним уникальным предметом — впервые предоставленной для публичного экспонирования Государственным архивом Омской области метрической книгой Соборо-Воскресенской церкви с сохранившейся записью о рождении и крещении Михаила Врубеля, включающей сведения о родителях и восприемниках будущего художника.

Организация тематической выставки «Свидетельство старого самовара» (кураторы Тимкова Л. А., Ковальчук И. А., 2000) связана с новой волной интереса к антиквариату и, в частности, к самовару как предмету с увлекательной историей бытования, имеющему утилитарное назначение и постепенно возвращающемуся в современный быт (рис. 2). Для авторов выставки это обстоятельство стало поводом обратиться к традициям русского чаепития и самовару — центру всех чайных ритуалов. Необходимость представить значительное количество производившихся в разное время, разных по форме и объему самоваров, а также атрибутов чаепития, потребовала объединения экспонатов из коллекций разного статуса и уровня — музейных, корпоративных, общественных, частных. Для погружения в тему были также необходимы бытовые предметы, комплектование которых не входит в программу классического художественного музея — в результате сотрудничество музеев и коллекционеров рода имело заслуженный успех [1, с. 309].

Выставка «Детский портрет и игрушка XVII–XX веков» на основе коллекции уникального российского Музея игрушки (г. Сергиев Посад) явилась одним из значительных тематических проектов (куратор Тимкова Л. А., 1999). Несмотря на кажущуюся «адресность» — для детской аудитории, — выставка была рассчитана на самого широкого зрителя. Объединенный в одном пространстве многообразный материал делал выставку интересной для зрителей разных поколений и интересов. Произведения классической живописи представляли галерею детских портретов нескольких стилистических направлений в русском искусстве: от ранних образцов парсуны XVIII века до реалистических портретов передвижников 2-й пол. XIX века. Живописный раздел был органично дополнен памятниками детской культу-

ры того же периода: предметами детского обихода, историческими игрушками, принадлежавшими до революции детям русской аристократии (рис. 3).

Привлечение в музей семей с детьми неизменно является одним из основных направлений деятельности специалистов музея, а юные посетители воспринимаются как главные музейные зрители. Традиционно формирование выставок для детской аудитории ограничивается показом детских рисунков или других работ юных авторов, однако классический музей имеет широкие возможности в создании экспозиций для детей.



Рис. 3. Фрагмент экспозиции выставки «Детский портрет и игрушка XVII–XX веков»



Рис. 4. На выставке «Как рубашка в поле выросла» посетители могли ознакомиться с основами русского народного ткачества

Образовательным и обучающим процессам, в которых используются закономерности усвоения знаний детской аудиторией, способствуют специальные дидактические выставки, сопровождаемые вспомогательным наглядным материалом. Дидактическая выставка всегда имеет адресного зрителя и целевую аудиторию, как правило, носит интерактивный характер, позволяя маленьким посетителям участвовать в созидательной, творческой, познавательной деятельности с использованием игровых моментов.

Удачным примером дидактической выставки можно назвать выставку «Как рубашка в поле выросла» (куратор Царегородцева А. А., 2007). Название выставки повторяет одноименный детский рассказ К. Ушинского, а экспозиционный ряд является для юных зрителей «ожившим» иллюстративным материалом. Главная задача — знакомство посетителей с ткачеством, одним из древнейших ремесел, которое начинается с льняного семечка. Последовательно и повествовательно выставка представила все этапы изготовления тканой одежды и других предметов художественного текстиля. Поэтому в залах появились необычные для художественного музея предметы, незнакомые современному горожанину орудия труда: цеп для обмолота, мялка, трепало, гребни, нарядные расписные и резные прялки. А для большей убедительности и наглядности на действующем ткацком стане мастерица-ткачиха изготавливает полотно (рис. 4).

Современные технические средства позволяют создавать дидактические развивающие выставки без участия предметного исторического и художественного материала. Перспективные возможности такого метода показал авторский проект московских коллег — мультимедийная инсталляция «Библийские эскизы А. Иванова» (ГТГ, автор Н. Толстая, 2006). С помощью проекторов любое выставочное пространство трансформируется в мобильный демонстрационный зал для экспонирования виртуальных объектов искусств; таким образом для зрителя был создан условный «Храм Мудрости», где аква-

пельные эскизы предстали как монументальные фресковые изображения.

Свою целевую аудиторию имеют и выставки концептуального типа. Зритель концептуальных проектов, как правило, интеллектуальный, мыслящий, способный понять недосказанность, проникнуть в суть представленной куратором авторской идеи, имеющей дискуссионный характер и требующей обсуждения. Концептуальная выставка «Прямая речь. Искусство коммуникации» (куратор Баранов С. М., 2003) поднимает проблему межличностных коммуникаций в обществе активно развивающихся информационных технологий, где эмоциональное человеческое общение уходит на второй план. В качестве психологической составляющей автор выставки предложил использовать возможности изобразительного искусства, вводя в экспозицию разнообразные инсталляции для интерактивного вовлечения зрителя в творческие процессы, провоцируя его спонтанные экспансивные проявления. В качестве соавтора зрителю предлагается заняться оформлением кинематического объекта — доски объявлений, попасть в «Загазетье» или отправить послание будущим поколениям. Использование коммуникативных свойств изобразительного искусства рассматривается не только для проявления эмоциональной составляющей, но и для художественного поиска нового языка для общения.

Актуальная тема взаимодействия человека и общества, напоминая о трагической судьбе эрмитажного шедевра — «Данаи» Рембрандта, прозвучала в выставке-публикации «Возвращение шедевра» (куратор Чернявская А. Е., 1999). Хранящаяся в ООМ ИИ академическая копия «Данаи», выполненная неизвестным русским художником первой половины XIX века, оказалась востребованной сначала в процессе реставрации поврежденной работы (по запросу Государственного Эрмитажа омская картина находилась там более десяти лет), а затем в качестве самостоятельного выставочного объекта (рис. 5).

Выставка одного произведения без размещения в экспозиционном пространстве обширных аннотаций,

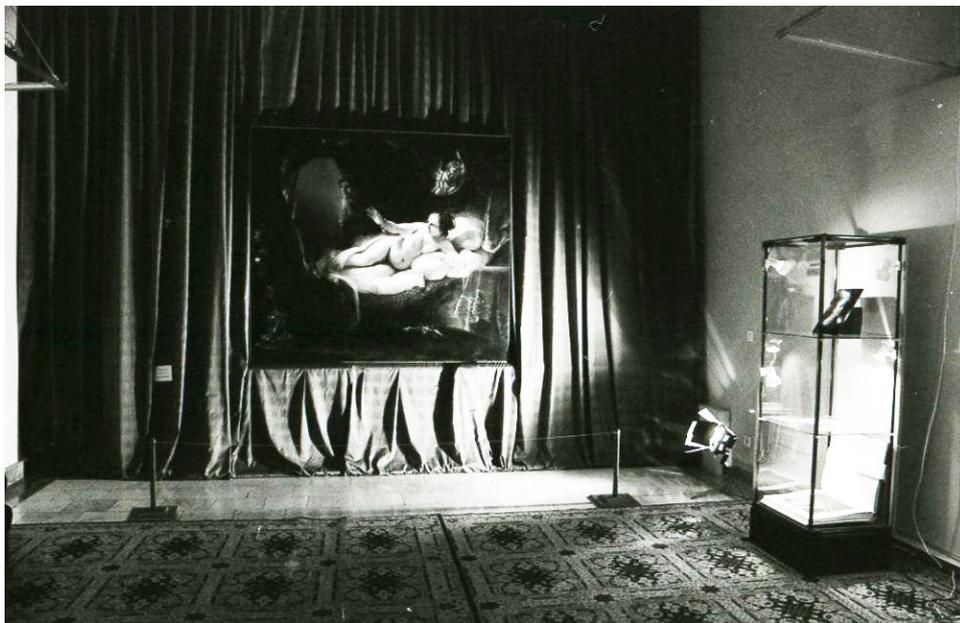


Рис. 5. Фрагмент экспозиции выставки «Возвращение шедевра»



Рис. 6. Посетительница выставки «Руками трогать разрешается» знакомится с аннотацией

подготовленных музейными специалистами, была бы неполной и не совсем понятной для зрителя. Погружение посетителя в профессиональный материал является задачей, которую в первую очередь призвана решить выставка-публикация. Сопроводительные материалы, связанные с рассказом о реставрационных процессах или научных исследованиях, приобретают при этом почти равноценное с произведениями экспозиционное значение, а представление информации рассматривается как художественная задача.

Подобная выставка-публикация под названием «Премьера уходящего века» (куратор Минько Н. Г., 2004) была организована в музее по завершении омскими реставраторами трудоемкой работы над восстановлением монументального полотна В. Вас-

нецова «Снятие со креста». Здесь в расширенных аннотациях и фотоматериалах были отражены как основные реставрационные процессы, так и история создания и бытования произведения религиозной живописи, которое по идеологическим причинам не экспонировалось в течение 70 лет и хранилось в фондах навернутым на деревянный вал. Иногда выставки-публикации призваны сохранить память о деятельности выдающихся специалистов: такие экспозиции обычно невелики и представляют подлинные архивные материалы, фотографии, переписку, связанную с вопросами изучения и комплектования музейного собрания [2, с. 91]. Примером может служить выставка «Памяти А. Н. Гонтаренко» (куратор Крепкая О. Н., 2007), посвященная работе исследователя, сыгравшего значительную роль

в исследовании коллекции и формировании раздела изобразительного искусства рубежа XIX—XX веков (Антонина Николаевна Гонтаренко была одним из первых научных сотрудников, пришедших в ООМИИ; благодаря ее деятельности фонды музея пополнились замечательными произведениями живописи и графики).

Помимо установившихся типов художественных выставок, уместно обратить внимание на вновь возникающие выставочные разделы, которые можно рассматривать вне традиционной типологии. В последнее время в интернет-пространстве активно формируются **виртуальные выставки**. По типу они чаще бывают тематическими, например, выставка «Спорт в изобразительном искусстве» (Государственный Русский музей, 2013), посвященная XXII Олимпийским играм в Сочи. Художественные музеи Омска наряду с другими российскими музеями разместили свои экспонаты в электронном выставочном пространстве. Задача виртуальной выставки — создать масштабный проект, используя большое количество музейных собраний, объединяя произведения всех видов изобразительного искусства. Такая экспозиция доступна каждому зрителю-пользователю всемирной сети, в любом месте земного шара.

Следует отметить появление в современном художественном пространстве выставок нового типа, которые классифицируются не по концептуальному принципу и экспозиционному материалу, а по ориентации на целевую аудиторию. Это **выставки для особого зрителя**, предназначенные для посетителей с ограниченными физическими возможностями. Художественный проект такого рода под названием «Руками трогать разрешается!» (автор идеи Буреева Ф. М., куратор Баранов С. М., 2010) был организован в Омске впервые и предназначен прежде всего для слепых и слабовидящих посетителей. Экспозиция выставки была сформирована на основе различных по тактильным ощущениям произведений, многие из которых были выполнены специально для выставки. Для создания ярких впечатлений авторы стремились представить на выставке все многообразие материалов и фактур художественных произведений: пастозная рельефная живопись, скульптура и предметы декоративно-прикладного искусства из контрастных по ощущениям и восприятию

материалов (дерево, металл, кожа, мех, керамика с силиконовым декором, имитирующим технику ангоба). Впервые в музейной практике было позволено прикасаться к экспонатам, появилась возможность «увидеть» произведения кончиками пальцев (рис. 6). Причем «особыми зрителями» могли стать не только слабовидящие, но и обычные посетители, которые хотели сверить свои зрительные и тактильные ощущения при выключенном свете — прием, трансформирующий выставку для узкой целевой аудитории в экспозицию для массового зрителя.

Несмотря на взаимопроникновение экспозиционных приемов в выставочных проектах разных типологических свойств и некоторую размытость границ зрительской целевой аудитории, художественные выставки в основном развиваются в пределах своих классификационных особенностей. Это позволяет кураторам и организаторам наиболее целенаправленно воплощать авторские идеи, создавать коммуникативные мотивации, изучать зрительские предпочтения и прогнозировать эффективность зрительского восприятия, определять перспективы развития выставочной деятельности.

Библиографический список

1. Ковальчук, И. Л. Самовар как музейный предмет : анализ собранной коллекции самоваров для выставки «Свидетельство старого самовара» / И. Л. Ковальчук // Декабрьские диалоги : материалы Междунар. науч. конф. памяти Ф. В. Мелехина, 19–21 дек. 2001 г. / ООМИИ им. М.А. Врубеля ; науч. ред. А. Н. Гуменюк. — Омск : ОГИМузея, 2003. — Вып. 5. — Ч. 1. — С. 309–312.
2. Минько, Н. Г. Виктор Васнецов «Снятие со креста». История бытования и реставрация / Н. Г. Минько // Декабрьские диалоги : материалы науч. конф. памяти Ф. В. Мелехина / науч. ред. А. Н. Гуменюк. — Омск, 2000. — Вып. 3. — С. 91–96.
3. Выставочный аспект художественной жизни российских регионов: новые условия, участники, проблемы взаимодействия : материалы науч.-практ. конф. — Тверь, 1998. — 176 с.

ТИМКОВА Лариса Александровна, директор Городского музея «Искусство Омска».
Адрес для переписки: timkova@mail.ru

Статья поступила в редакцию 26.05.2014 г.

© Л. А. Тимкова

Книжная полка

658.512.2/Д42

Джонсон, Д. Умный дизайн: Простые приемы разработки пользовательских интерфейсов / Д. Джонсон ; пер. с англ. Е. Шикаревой [и др.]. — СПб. : Питер, 2012. — 224 с. — ISBN 978-5-459-01616-1.

Джеф Джонсон на протяжении всей своей карьеры занимался дизайном интерфейсов. Автор представляет уникальную возможность использовать всю мощь компьютерной графики и теории распознавания образов для разработки совершенных пользовательских интерфейсов. Книга поддерживает инженерный подход к дизайну интерактивных систем, но в то же время делается акцент на то, что интерактивные системы должны разрабатываться, основываясь на достоверных сведениях об особенностях человеческого мышления и восприятия.

КОНТОРА ФИРМЫ БРАТЬЕВ ЭЛЬВОРТИ В ОМСКЕ. К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ

Статья посвящена одному из интереснейших и малоисследованных аспектов регионального искусствоведения — атрибуции зданий и сооружений дореволюционного периода г. Омска. Путем сопоставления внешнего облика, выявления и анализа обстоятельств возникновения двух значительных построек в стиле модерн, находящихся в Омске и Красноярске, автор выводит заключение о возможном авторстве здания конторы фирмы братьев Р. и Т. Эльворти в г. Омске. Статья содержит ранее не опубликованный иллюстративный материал.

Ключевые слова: стиль модерн, памятник архитектуры, архитектор Чернышев, Эльворти, Первая Западно-Сибирская сельскохозяйственная, лесная и торгово-промышленной выставка.

Здание конторы братьев Роберта и Томаса Эльворти, находящееся в Омске на углу ул. Тарской, 6 и ул. Павлика Морозова, является одним из лучших образцов стиля модерн в городе. Малый архитектурный ансамбль построек акционерного общества сельскохозяйственных машин «Эльворти» состоит из трехэтажного углового здания конторы и четырехэтажного склада, которые своими западными фасадами формируют восточную сторону Соборной площади (рис. 1).

Анализ архивных фотоснимков этой территории показывает, что автор проекта зданий Эльворти не ставил задачи вписать свое творение в сложившуюся архитектурную среду, наоборот, сам формировал её, придерживаясь обычных условий Омской городской Думы, касающихся новостроек в центре города — «строить не ниже двух этажей, из кирпича, в срок не более четырёх лет».

Имя автора проекта комплекса Эльворти не было известно, но некоторые предположения, как говорится, «витали в воздухе». Представлялось вполне закономерным, что проект капитального здания создал тот же архитектор, что и павильон для фирмы Эльворти на Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставке, проходившей летом 1911 года в Омске. Но сличение обликов временного павильона и здания на ул. Тарской, на наш взгляд, не давало никаких оснований приписать их одному автору — так мало общего между этими вариациями модерна (рис. 2). Разве что кованый козырек был перенесен с деревянного павильона на главный вход конторы со стороны улицы Базарной, ныне улицы П. Морозова.

Как известно, проектами павильонов для Западно-Сибирской выставки занимались: омский областной архитектор В. К. Терлецкий¹, Г. А. Сизиков, красноярский архитектор Л. А. Чернышев. Одно время выставочным архитектором числился и городской архитектор П. Ф. Горбачев², выполнивший генплан размещения построек в Загородной

роще, сметы и чертежи; но через три месяца после назначения, в 1909 году, он отказался от этой чести, будучи загруженным штатной работой.

С начала 1910 года разработку проектов главного и дополнительного павильонов, генплана и смет вел гражданский инженер из Петербурга — Владимир Константинович Терлецкий. Однако неприятие его генерального плана выставки (в центре Омска, за Московскими торговыми рядами),³ а также то обстоятельство, что павильоны планировались временными, а не каменными (с последующей передачей их городу), побудило В. К. Терлецкого также отказаться от работы [1].

В июле 1910 года главным архитектором Западно-Сибирской выставки становится красноярец Леонид Александрович Чернышев (1875–1932). Несколькими словами об этом мастере, волей судьбы ставшем «пионером» омского модерна.

Л. А. Чернышев родился в Енисейской губернии, в небогатой крестьянской семье, через пять лет после его рождения перебравшейся в Красноярск. Благодаря знакомству своего отца с В. И. Суриковым, рано заметившим одаренного мальчика, Леонид в 1892 году поступает на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которое заканчивает в 1901 году с серебряной медалью и званием неклассного художника.

Желание продолжить свое образование привело Л. А. Чернышева в Художественное училище при Петербургской академии художеств, куда он был принят вольнослушателем в январе 1904 года в класс профессора А. Н. Померанцева, одного из крупнейших русских зодчих рубежа XIX–XX вв. Учебу в академии Л. А. Чернышев сочетает с творческой деятельностью под руководством известных русских архитекторов.

В 1904 году в качестве практиканта Чернышев принимает участие в строительстве и отделке одного из блоков московской гостиницы «Метрополь» архитектора В. Ф. Валькотта. Здесь он познакомился

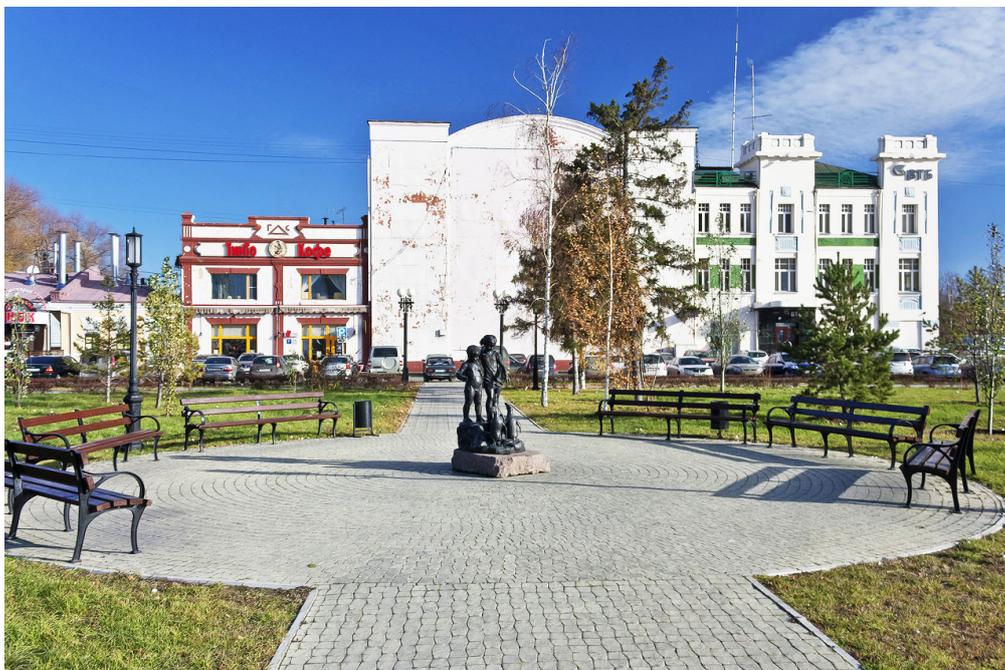


Рис. 1. Фото из открытых интернет-источников. Вид комплекса построек Р. и Т. Эльворти со стороны Соборной площади. Справа — конторское здание по ул. Тарской, 6, в центре — складское помещение по ул. Тарской, д. (руинировано)

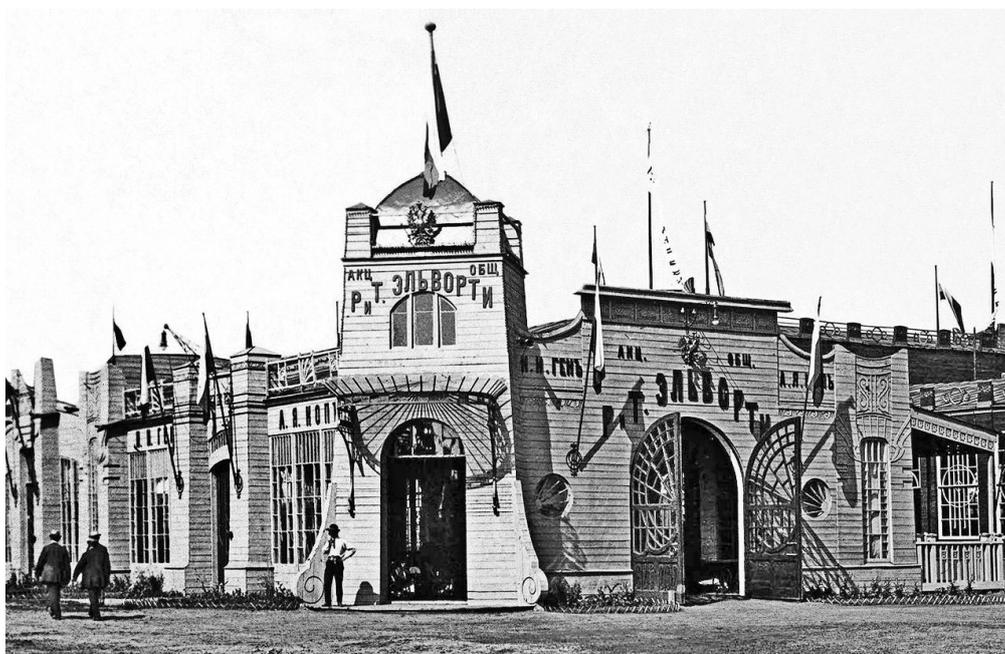


Рис. 2. Фото из открытых интернет-источников. Павильон фирмы Р. и Т. Эльворти на 1-й Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставке. 1911 г. Автор проекта — арх. Л. А. Чернышев. Козырек над входом был перенесен на каменное здание фирмы Эльворти и в 1990-е гг. утрачен

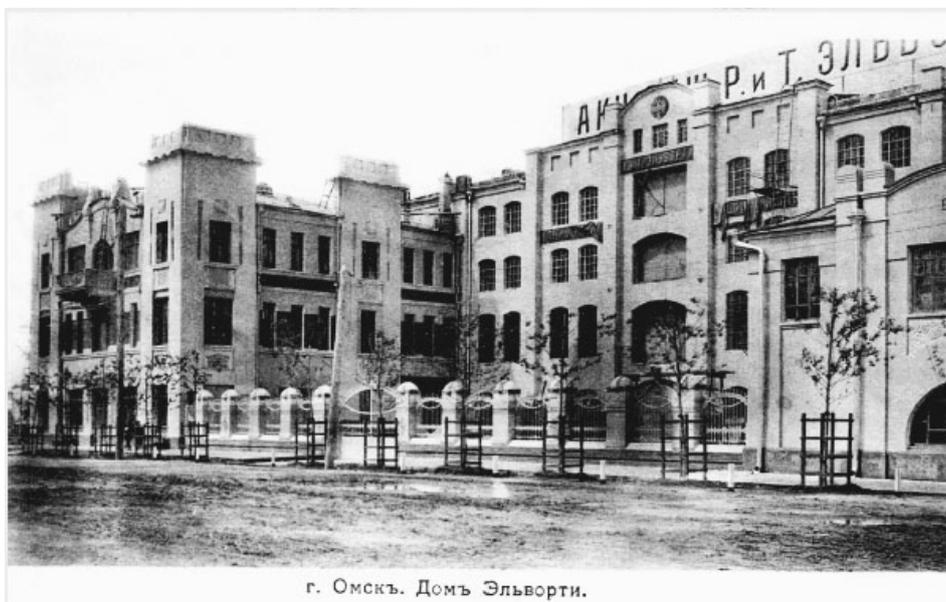
буквально со всеми особенностями строительного искусства «на уровне современных возможностей». В Петербурге молодой художник усиленно изучает различные типы зданий, много рисует, посещает стройки крупнейших городских объектов в формах «нового стиля».

В 1907 году Л. А. Чернышев возвращается в Красноярск и поступает на службу в Училищную комиссию при красноярской городской Управе. Его заказчиками становятся городская управа, различные ведомства и организации, частные лица.

В 1910–1911 годах Чернышев проживает в Омске, на ул. Учебной, 32, в доме Попова [2]. Здесь его захватывает масштабная работа на упомянутой

промышленной выставке: он переделывает проект Главного павильона Терлецкого, проектирует Научный («Египетский») павильон; Молочный, Машинный, Переселенческий, «Альфа-Нобель», «Бавария», а также «мавританский» Театр-ресторан и Главный вход. Огромный объем работ им был выполнен менее чем за год — со второй половины 1910 года по середину 1911 года. Среди заказчиков Л. А. Чернышева — известнейшая английская фирма по продаже сельскохозяйственных орудий братьев Эльворти.

Сведения об омских работах Л. А. Чернышева по частным заказам обнаружались в автобиографии мастера, составленной в 1926 году и хранящейся



г. Омскъ. Домъ Эльворти.

Рис. 3. Фото из открытых интернет-источников. Комплекс построек АО «Эльворти» в Омске. Вид с юго-востока, с улицы Базарной. Слева — трехэтажная контора, в центре — четырехэтажный склад, справа — двухэтажный флигель. Фото ок. 1914 г.



Рис. 4. ОГИК музей. Альбом VI-027 № 769. «Дом акц. общества Эльворти – 1910 г.». Чертеж южного фасада здания конторы, выходящего на улицу Базарную (П. Морозова)

в Государственном архиве Красноярского края: «В период постройки выставки в Омске я вел постройки Эльворти и Вогау, запроектировал земельческое училище» [3]. Имелись в виду именно павильоны. Так, строительство каменного 3-этажного здания для Эльворти началось сразу после окончания выставки — в августе 1911 года [4] (рис. 3). Относительно авторства Чернышева в отношении здания фирмы «Вогау и К^о» имеются сомнения, требующие дальнейших исследований, осенью 1910 года заказчик был уже готов вести строительство⁴ (значит, проект имелся, и вряд ли «чернышевский»); здание Вогау и К^о было полностью выстроено в 1912 году на ул. Гасфортовской (ныне ул. К. Либкнехта, 5) [5].

Возвращаясь к вопросу о заказчике здания по ул. Тарской, 6, необходимо привести некоторые данные об акционерном обществе сельскохозяйственных машин «Эльворти». Оно основано братья-

ми англичанами Робертом (1846–1925) и Томасом Эльворти (1847–1892). Их первый завод на территории России открылся в 1874 году в Елизаветграде Херсонской губернии, где он стал градообразующим. К началу XX в. огромное и успешное предприятие сельхозтехники имело представительства в 32 городах России [6].

В Омске представительство фирмы Эльворти открылось не позднее 1911 года. В преддверии выставки акционерное общество немедленно озаботилось своим закреплением в регионе, перспективном с точки зрения рынка сбыта.

В апреле 1911 года АО пожелало приобрести в собственность 800 квадратных саженей земли между театром и мужской гимназией (современные адреса — ул. Ленина, 8а и 4), на Базарной площади [7] (там, где в 1920-е гг. будет разбит существующий театральный сквер). Но на это



Рис. 5 www.naov.ru Доходный дом Духовного ведомства в г. Красноярске, пр. Мира, 98. Построен в 1914 г. по проекту Л. А. Чернышева. Главный восточный фасад, центральная часть



Рис. 6. krasplace.ru. Строится доходный дом на Воскресенской улице Красноярска. Арх. Л. А. Чернышев. На первом этаже восемь магазинов, на втором и третьем — конторы

место претендовало Товарищество «Работник». Обоим конкурентам место не досталось — «Работник» отстроился на углу Базарной и Скорбященской, у городской аптеки, там, где уже находились его склады, а Эльворти пришлось купить небольшой участок у провизора А. Ф. Розенплетера, на углу Базарной и Тарской улиц, размером всего 547 квадратных саженей вместо желаемых 800 саженей [8].

В фотофонде Историко-краеведческого музея Омска имеется ранее не публиковавшаяся фотография проекта южного фасада конторы «Эльворти», датированная 1910-м годом⁵. Подписи нет, но стилистика изображения сходна с графикой Л. А. Чернышева в проекте машинного павильона для упомянутой выставки (рис. 4).

В краеведческом музее Красноярска научным сотрудником музея И. В. Кузнецким в 2011 году

в фонде Чернышева была обнаружена неатрибутированная фотография конторы Эльворти, сделанная зимой из Соборного сада. Не известно, был ли Чернышев в Омске после 1913 года, но тот факт, что он интересовался именно этим зданием (а возможно, и сфотографировал его), также свидетельствует о вероятности его авторства.

Последний довод в пользу авторства Леонида Чернышева находится в Красноярске на проспекте Мира, 98. Это бывший Доходный дом Духовного ведомства (рис. 5). В сентябре 1910 года для увеличения своих доходов оно пожелало выстроить 3-этажный дом в красную линию Воскресенской улицы, на месте курдонёра старого духовного училища 1885 года постройки. Однако прошение и проект Доходного дома, разработанный Чернышевым к декабрю 1910 года, Синодом был отклонен. Несогласие



Рис. 7. Фотографии из открытых интернет-источников. Завершение главных фасадов зданий, выстроенных по проектам Л. А. Чернышева: сверху — здание по пр. Мира, 98 в г. Красноярске (1910–1914 гг.), внизу — контора фирмы Эльворти» на ул. Тарской, 6 в Омске (1911–1913 гг.)

Синод мотивировал тем, что новостройка затенит старое здание, слишком близко расположенное [9].

В январе 1912 года Чернышев представил новый проект с уменьшенной высотой и шириной торговых и конторских помещений. Технический комитет хозяйственного управления Синода не имел претензий к архитектурно-художественному облику будущей постройки. Поэтому можно считать, что фасад Доходного дома Духовного ведомства возведен по проекту 1910 года (или очень близко к нему). В том же красноярском краеведческом музее, в экспозиции Енисейской губернии, находится чертеж

с центральным фрагментом Доходного дома Духовного ведомства, подписанный Чернышевым. Именно он и являлся предшественником омского здания Эльворти, несмотря то, что был окончательно выстроен позднее — в 1914 году.

В архитектуре Доходного дома множество деталей, повторенных потом в конторе Эльворти. Это и широкая «волна» карниза, «остановленная» двумя фланговыми ризалитами («реплика» гостиницы «Метрополь»), и две женские гермы, словно наяды, покачивающиеся на этой «волне». Это и ковровый цветочный орнамент полукруглого тимпана,

и декор ризалитов. Главная отличительная особенность красноярского здания в том, что оно, размещаясь на длинном узком участке, вытянуто на 50 метров перед старым зданием училища, став своеобразной «ширмой» (рис. 6).

Это линейное построение объема очень отличается от облика омского здания Эльворти, размещенного в стесненных условиях на углу двух улиц. Впрочем, это компенсировано прекрасными условиями для восприятия строений Эльворти — со стороны Соборной площади вплоть до улицы Красный путь.

Здание конторы Эльворти кубическое, краевые ризалиты обрели почти башенный облик. Интересно, что один ризалит на западном фасаде словно «поглощен» с севера четырехэтажной постройкой складов (напомним, что комплексу построек Эльворти недоставало 250 саженной земли).

Только этим и можно объяснить странное на первый взгляд «наложение» зданий конторы и складов друг на друга: к симметричному южному фасаду складов «приткнулся» объем конторы с вынужденной асимметрией западного фасада. Наличие 2-этажного флигеля с правой стороны участка, пристроенного опять-таки к складам, немного уравновесило композицию, объединенную изящной кованой оградой на столбиках, в стиле модерн (флигель снесен в начале 1970-х годов, ограда — еще раньше, в 1930-е годы).

Красноярское здание плоскостное, несколько аморфное, главный фасад малорельефен. Омское же — компактное, с энергичным подъемом той же, но более «крутой волны», с большей концентрацией декора (рис. 7). Это различие в восприятии мешало установить «родственную связь» между постройками одного автора — Л. А. Чернышева.

Сравнительный анализ двух зданий, одно из которых имеет четко подтвержденное авторство, позволил установить имя архитектора комплекса построек Эльворти в Омске и дополнить перечень произведений замечательного сибирского зодчего Леонида Александровича Чернышева.

Книжная полка

ББК 71/К82

Крих, С. Б. История мировой культуры. Культура античности : курс лекций / С. Б. Крих ; ОмГУ. — Омск : ОмГУ, 2012. — 304 с.

Курс лекций посвящен истории античной культуры. Последовательно рассматриваются основные этапы развития греческой и римской культур, а также этап греко-римской культуры. Ориентирован на студентов и преподавателей как исторических, так и других специальностей. Учебник представляет собой пособие, рассчитанное на 1200 аудиторских часов по созданию стабильных знаний и навыков, которые позволили бы бизнесменам адекватно пользоваться английским языком для работы с иностранными партнерами как в России, так и за рубежом. Учебник может быть использован в средних и высших учебных заведениях, где английский язык изучается как один из ведущих предметов. Его можно рекомендовать для сети языковых курсов, системы частного преподавания и самостоятельного изучения английского языка.

658.512.2/П25

Пендикова, И. Г. История графического дизайна : учеб. пособие / И. Г. Пендикова ; ОмГТУ. — Омск : ОмГТУ, 2013. — 316 с. — ISBN 978-5-8149-1639-6.

Рассматриваются этапы зарождения и развития графического дизайна в контексте становления дизайна как вида профессионально-творческой деятельности, выявляются и описываются стилевые особенности художественных направлений и жанров на основе индивидуального творческого почерка мастеров графического дизайна. Для студентов, обучающихся по направлениям подготовки бакалавриата 072500.62 «Дизайн», 54.03.01 «Дизайн», магистратуры 072500.68 «Дизайн», 54.04.01 «Дизайн».

Примечания

- ¹ ИАОО, Ф.119, Оп.1, Д.13, Л.58.
- ² ИАОО, Ф. 119, ОП. 1, Д. 13, Л. 46.
- ³ ИАОО, Ф. 119, ОП. 1, Д. 13, Л. 52—53.
- ⁴ ГАОО, Ф. 172, ОП. 1, Д. 135, Л. 332. (13 сентября 1910 г.)
- ⁵ Омский государственный историко-краеведческий музей. Фотофонд. Альбом ОМК VI-27, № 769 «Дом акц. общества «Эльворти» 1910 г.

Библиографический список

1. Гуменюк, А. Н. Первая Западно-Сибирская выставка 1911 года. Модерн и «поп-арт». К вопросу стилиобразования в архитектуре провинции / А. Н. Гуменюк // Омский научный вестник. — 2007. — № 4 (58), июль-август. — С. 213—218.
2. Справочник-указатель «Весь Омск» на 1911 год. — Омск, 1911. — С. 139.
3. Царев В. И. Красноярск. История и развитие градостроительства / В. И. Царев, В. И. Крушлинский. — Красноярск : Кларетианум, 2001. — Л. 237.
4. Омский телеграф. — 1911. — 4 августа.
5. Омский вестник. — 1912. — 19 августа.
6. Сага об Эльворти. — Режим доступа : <http://uc.kr.ua/fresh3843/> (дата обращения: 01.02.2012).
7. Вестник Омского городского общественного Управления (ВОГОУ) на 1911 год. — Омск, 1911. — № 13, апрель. — С. 11.
8. Вестник Омского городского общественного управления (ВОГОУ) на 1912 год. — Омск, 1913. — С. 143.
9. Из истории Красноярска. — Режим доступа : http://www.krinfo.ru/articles/item/138.Dohodnii_dom_Dyhovnogo_vedomstva_v_Krasnoyarske_Chast_1.html (дата обращения: 02.02.2012).

ХАХАЕВА Жанна Михайловна, ведущий инженер по охране объектов культурного наследия в открытом акционерном обществе «Территориальный проектный институт "Омскгражданпроект"». Адрес для переписки: hahaeva@jmgpr.ru

Статья поступила в редакцию 27.08.2014 г.

© Ж. М. Хахаева