

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.033:94

**О. Н. НАУМЕНКО  
Е. А. НАУМЕНКО  
Ю. А. БОРТНИКОВА**

Тюменский государственный  
университет

## ИКОНА В ИСКУССТВЕ МИРОВЫХ РЕЛИГИЙ

Статья посвящена иконе как универсальному культовому предмету, встречающемуся в различных мировых религиях и имеющему общие историко-культурные особенности. Внимание авторов обращено на синкретичный характер ряда икон, существовавших при переходе в христианство представителей других религий. Авторы отмечают отличия католических, православных и буддийских икон, а также затрагивают тему мусульманской иконографии. Актуальность и научная новизна статьи обусловлена тем, что в современном мире, в связи с ростом этно-конфессиональных противоречий, возрастает потребность изучения духовной составляющей религий.

**Ключевые слова:** искусство, икона, танка, шамаиль, Сибирь, Бурятия, Лаос, Вьетнам.

Икона (образ) и иконопись присутствуют в нескольких религиозных культурах народов мира. Базой иконописи является христианство; в его православной и католической традициях сформировалось несколько школ и направлений, различающихся по технике написания, принятым образцам и содержанию изображений, но объединенных общим отношением к иконе как к священному образу, обладающему сакральным значением. В частности,

в Западной Сибири были распространены т.н. «новгородские иконы», сформировалась «тюменская икона» и прочее [1, с. 48]. Во многом это обуславливалось особенностями экономического развития региона: в частности, богато украшенные «новгородские иконы» были характерны для культуры купечества [2, с. 84].

Подобные культовые предметы существуют и в других мировых религиях, однако степень их

распространения значительно уступает христианству. В частности, они встречались в исламском искусстве у шиитов, присутствуют и в ламаизме. Появление таких образов связано с особенностями данных религий, способных включать в свой пантеон местных святых. В частности, храмовые комплексы Юго-Восточной Азии (Ангкор Ват, Ангкор Тхом, Байон в Камбодже и др.), являющиеся буддийскими, построены и прежним индуистским богам — Вишну, Кришну, Шиве. Региональные варианты ислама также не обошли вниманием местных богов: в частности, в Западной Сибири ислам длительное время переплетался с шаманизмом. Таким образом, именно в тех регионах, где верования не соответствовали в полной мере нормативному варианту, появлялись аналоги христианским иконам, однако есть и исключения.

Известно, что первые персидские шамаили XIX в. (религиозные настенные панно) в качестве основного компонента имели священный лик пророка Мухаммеда [3, с. 25]. Такая иконография оформилась у шиитов, где нет запрета на изображения живых существ. Между тем образ Пророка на белом коне, возносящийся на небеса, присутствует и у суннитов, — это единственное разрешенное изображение человека в нормативном исламе [4, с. 110]. Постепенно шамаили изменились по содержанию и предназначению, потеряв сходство с христианской иконой, но священный образ остался в некоторых региональных культурах. В частности, на шамаиле из музея с. Ембаево Тюменской области (№ КП № 1. ОФ № 28.) на фоне местной мечети изображен Юсуф-Ахун Сагитов, который пользовался огромным уважением у односельчан и отношении к которому было (и остается) как к святому. Эти шамаили использовались во внутреннем убранстве мечетей, также отражавших региональную специфику [5, с. 150].

В ламаизме особая роль в спасении приписывается ламам, без помощи которых «верующий не может достигнуть нирваны и достойно жить в данном перерождении» [6]; как следствие, там тоже постепенно формировался культ святых. Ламаистские иконы («*танки*», или «*танки*») и танкописи распространены в Тибете, Монголии и Бурятии. Они отражают образ Будды, бодхисатв и местных божеств, причем предназначение *танки* во многом аналогично христианской иконе. Однако содержательным отличием является довольно частое изображение «злых» образов, которые «оттягивают» на себя человеческие пороки.

Танкопись Бурятии основана на классических образцах искусства Тибета и Монголии, с некоторым региональным компонентом (например, лица на *танках* имеют местный национальный колорит) [6], однако в целом выдержаны все основные требования канона, — они же формируют отличия от православной иконы. В частности, *танка* пишется на шелке, холсте и даже бумаге, а не на деревянной дощечке; ее размер значительно превосходит стандартную икону; вместо оклада присутствует рама. Боги и святые обычно сидят в позе лотоса. Изображения на *танках* объемные, нередко имеющие перспективу, — это сближает их с католическими иконами и отличает от иконописи православной.

Между тем в отдельных уголках буддистского мира встречаются уникальные образцы иконографии, по первому впечатлению близкие православным иконам: в частности, находящиеся в храме Wat Xieng Thong Луанг-Прабанга в Лаосе. Это 14 *танков*,

выполненных не на холсте, а на деревянных дощечках размером примерно 30x20 см, т.е. соответствующие размеру стандартной православной иконы. *Танки* обрамлены не в рамки, а в роскошные оклады, выполненные также из дерева с позолотой. Все изображения святых имеют нимб-мандорлу миндалевидной формы, что в целом характерно для буддизма [7, т. 2, с. 335]. Однако рисунки выполнены без перспективы; лики святых плоскостные, по типу православных икон. Большинство *танков* изображают только одного святого или бога, что не совсем характерно для ламаистских «образов», обычно насыщенных персонажами, но часто встречается в христианских иконах. На пяти экземплярах фигуры (в основном мужские) сидят в позе лотоса, на остальных образы (в основном женские) стоят на постаменте. Практически все *танки* содержат изображение змеи, некоторые — огонь на нимбе.

Отдельно нужно сказать об окладах. Их нижняя часть повторяет основание ступы («тхат» — лаосск.), которая в буддийской культуре является местом паломничества и поклонения [7, т. 9, с. 321]. Верхняя часть окладов напоминает нимб-мандорлу специфической формы; такая же находится над головами изображений и подчеркивает их святость. Между тем резное орнаментальное оформление окладов напоминает русские (православные) растительные узоры, в частности, заставки в книгах религиозного содержания (например, комплекс книг из Музея археологии и этнографии Тюменского государственного университета). Более того, на одной из *танков*, над головой женского образа, слева и справа от него, имеется цветочное изображение, также напоминающее росписи в средневековых православных церквях (в частности, в соборе Василия Блаженного в Москве). При этом цветы имеют розовый оттенок, не используемый обычно на буддийских *танках*: там каноническими являются синий (цвет неба), зеленый (цвет растительности), красный и оранжевый (монашеские цвета).

Само навершие миндалевидной формы характерно для буддийского искусства и может помещаться на крыше, над крыльцом и прочих сооружений. Однако резные орнаменты обычно включают магические для буддизма символы и изображения: это змеи, языки пламени, головы дракона, фигуры богов. А на рассматриваемых окладах образы животных и людей отсутствуют, а змеи и пламя заменены на растительные мотивы. Такие орнаменты встречаются на христианских храмах Юго-Восточной Азии, в частности, в соседней с Лаосом Индии [8].

Можно выдвинуть три гипотезы о происхождении данных «образов». Первая: это все же разновидность *танков*, сформировавшихся в ламаистской общине Лаоса и получивших уникальные формы в силу каких-либо региональных специфических условий. Совпадение по многим параметрам с православной иконой в этом случае представляется случайным. Однако эта версия осложняет проблему еще больше: ламаизм практически отсутствует в Лаосе, который в течение многих веков является страной классического буддизма, где *иконы-танки* вообще исключены. При этом классические *танки* значительно отличаются от исследуемых образцов, и их кардинальная эволюция (или деформация) должна быть следствием серьезных культурных процессов в ламаистской общине, при условии ее наличия.

Вторая гипотеза — о миссионерском влиянии православных священников — также отпадает.

По данным Санкт-Петербургской духовной семинарии, в Лаосе организованной православной конфессии нет и никогда не было; пока не существует ни одного православного храма. Лишь после окончания Петербургской семинарии несколькими лаосскими студентами появится возможность открывать приходы, где они будут священниками [9].

Третья версия — влияние католических миссионеров. Действительно, свою деятельность в Лаосе они начали в XVII в., но в течение двух столетий она была под запретом. Во второй половине XIX в. миссионеры, наконец, начали действовать легально, выкупая рабов из Лаоса и обращая их в католичество на границе с Вьетнамом, и именно к этому времени относятся рассматриваемые иконографические предметы. В экстремальных условиях восприятие религии менялось [10, с. 7], и бывшие рабы интуитивно или сознательно принимали веру, связанную с их освобождением. В настоящее время католическая община насчитывает 45 тысяч человек, живущих вдоль реки Меконг (там же находится храм Wat Xieng Thong), причем среди прихожан в основном вьетнамцы [11]. На территории, граничащей с Лаосом, католичество является доминирующей религией, что широко демонстрируется вьетнамцами религиозной скульптурой на крышах зданий. В целом бывшие рабы оказали более подавляющее влияние для миссионерской деятельности священников, чем лаосцы, жившие в культуре классического буддизма.

В связи с этим полагаем, что рассматриваемые экспонаты могли отразить переходную форму верований из буддизма в христианство, характерную, скорее всего, для вьетнамцев (и тайландцев), проживавших в Лаосе. По характеру изображений имеется аналог, хранящийся в храме Благовещения г. Назарета в Иерусалиме [12], где собраны иконы с ликом Богородицы со всего мира, в том числе из Таиланда и Вьетнама: Дева Мария с младенцем на руках стоит на постаменте (он в виде нижнего основания ступы, обрамленный змеями), в традиционной юго-восточной одежде, на голове нимбомандорла миндалевидной формы. Отличие этого женского образа от исследуемых экспонатов лишь в том, что на руках у нее — младенец Иисус Христос. Это изменило позу фигуры и придало взгляду и наклону головы черты христианской Богородицы. Полагаем, появление младенца на руках у женщин, изображенных на лаосских экспонатах, закончило бы их переход в христианские иконы.

Однако остается вопрос: почему рассматриваемые предметы имеют общие черты с православными, а не католическими иконами, тем более что классические ламаистские *танки* и по типу изображений, и по технике, и по материалу значительно ближе католическому искусству. Оба вида «образов» фактически являются картинами на холсте, что было на руку миссионерам: Будду можно было постепенно заменить на Христа с сохранением традиционной формы *танки*, и появилась бы классическая католическая икона.

Подобная практика замещения являлась редкой среди христианских священников. В частности, православная скульптура Западной Сибири, а также «пермские боги» появились как временное явление, когда миссионеры разрешили ставить шаманских идолов в православных церквях [13, с. 64]. Постепенно идолы были заменены на христианскую скульптуру, а затем отказались и от нее в соответствии с нормами православия.

Однако подобное, довольно простое замещение *танки* на католическую икону в Лаосе было невозможным в силу двух обстоятельств: во-первых, настоящие *танки* там не были распространены по причине отсутствия ламаистской общины; во-вторых, католическая икона настолько напоминает ламаистскую *танку*, что в условиях неприятия ламаизма в целом она могла оттолкнуть буддистов и от католицизма. Поэтому в Лаосе в качестве первой, переходной формы, христианские миссионеры могли использовать образ не католической, а раннехристианской иконы, близкой по типу православной, — отсюда и совпадения по многим параметрам, в том числе в орнаментах. В связи с этим получается, что рассматриваемые 14 образцов являются не столько буддийскими *танками*, сколько настоящими иконами.

Предложенная версия достаточно убедительна и логична, если признать, что данные предметы были созданы с одобрения католических миссионеров. Между тем, они написаны в соответствии с неповторимым стилем всего буддийского комплекса. Храм Wat Xieng Thong — древнейший, самый почитаемый и самый красивый в Лаосе, один из культовых строений т. н. «Золотого монастыря». Архитектурный облик всего комплекса, отражая классический буддизм, все же имеет региональную специфику. В частности, там широко применяется розовый цвет, не характерный для буддизма в целом. В храмах «Золотого монастыря» им частично выполнены стены, крыши, мозаики, поэтому оттенки розового на иконах-*танках* могут отражать именно эту специфику. Широкое применение данного цвета легко объяснимо: Луанг-Прабанг на закате солнца имеет особый вид, из-за горы таинственно освещаясь розовыми лучами. Зрелище настолько красиво, что созерцать его каждый день собираются толпы туристов со всего мира, а сама гора имеет культовое предназначение.

Женские образы, отраженные на *танках*, присутствуют в Wat Xieng Thong повсеместно, и не в качестве статуй, а именно изображений на стенах. Причем их поза та же, что на *танках* — стоя на ступенчатом постаменте. Более того, центральная часть Wat Xieng Thong — фронтон над входом — содержит именно это изображение, обрамленное резным орнаментом, аналогичным на окладах *танков*. Без сомнения, эти 14 «образов» выполнены именно в Wat Xieng Thong и являются его неотъемлемой частью. В этом плане влияние католических миссионеров на искусство Лаоса или ставится под вопрос, или пока является «белым пятном» в истории «Золотого монастыря»: во всяком случае, доступные русско- и англоязычные источники об этом молчат, хотя Wat Xieng Thong имеет мировую известность. Они лишь повторяют историю храма, написанную самими монахами; признать же факт заимствования некоторых художественных форм из других религий является сложным для верующего человека. Однако совпадение рассматриваемых образцов по многим параметрам с раннехристианским (православным) искусством является очевидным, что выводит на мысль не только о миссионерстве, но о наличии общих, более древних корней самих мировых религий. И в этом плане научный интерес вызывает гипотеза эволюции данных «образов» из ранних, добуддийских религиозно-художественных форм, возможно, существовавших и на территории Сибири, что требует отдельного научного исследования.

1. Бортникова, Ю. А. Управление в сфере изобразительно-го искусства Сибири и его регламентация в XVI – XIX вв. / Ю. А. Бортникова, О. Н. Науменко // Академический вестник. – Тюмень : ТГАМЭУП. – 2010. – № 2 (12). – С. 46–51.
2. Науменко, Е. Е. Управляемое развитие предприятия как фактор конкурентноспособности / Е. Е. Науменко // Предпринимательство. – 2008. – № 5. – С. 83–86.
3. Шамсутов, Р. И. Искусство татарского шамаила (сер. XIX – нач. XX вв.) / Р. И. Шамсутов. – Казань, 2001. – 170 с.
4. Кардави, Ю. Дозволенное и запретное в исламе / Ю. Кардави ; пер. с араб. М. Саяхетдинова. – 3-е изд. – М. : Умма, 2007. – 318 с.
5. Бортникова, Ю. А. Особенности пространства исламской культуры Западной Сибири в период Средневековья (на примере архитектуры) / Ю. А. Бортникова, А. П. Ярков // Вестник Тюменского государственного университета. Сер. История. – 2013. – № 2. – С. 56–60.
6. Словарь иконописца. Ламаизм [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.icon-favor.ru/?page=859&idslovo=1408> (дата обращения: 20.06.2014).
7. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь религиозного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004–2007.
8. Послесловие русского переводчика к книге Фиды Хаснаина «В поисках исторического Иисуса» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.e-reading.link/chapter.php/146071/100/Hassnaini\\_-\\_V\\_poiskah\\_istoricheskogo\\_issusa.html](http://www.e-reading.link/chapter.php/146071/100/Hassnaini_-_V_poiskah_istoricheskogo_issusa.html) (дата обращения: 20.06.2014).
9. На сегодня в Лаосе пять православных христиан // Официальный сайт Санкт-Петербургской православной духовной семинарии [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.spbda.ru/news/a-2465.html> (дата обращения: 12.10.2012).

10. Науменко, Е. А. Интуиция в структуре принятия решений в экстремальной деятельности / Е. А. Науменко, Г. Д. Бабушкин // Психопедагогика в правоохранительных органах. – Омск : ОА МВД. – 2013. – № 1 (52). – С. 7–12.

11. Католицизм в Лаосе / Электронная энциклопедия Википедия [Электронный ресурс]. – URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC\\_%D0%B2\\_%D0%9B%D0%B0%D0%BE%D1%81%D0%B5](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%D0%B2_%D0%9B%D0%B0%D0%BE%D1%81%D0%B5) (дата обращения: 20.06.2014).

12. Лики матери [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.ladmystery.ru/doc1010\\_1056\\_0\\_1396.html](http://www.ladmystery.ru/doc1010_1056_0_1396.html) (дата обращения: 20.06.2014).

13. Чупин, В. А. Православная деревянная скульптура. Экскурсия по выставке / В. А. Чупин // Земля Тюменская : ежегодник Тюменского областного краеведческого музея : 2002. – Тюмень : ТюмГУ, 2003. – Вып. 16. – С. 55–92.

**НАУМЕНКО Ольга Николаевна**, доктор исторических наук, профессор (Россия), профессор кафедры конституционного и муниципального права Тюменского государственного университета.

**НАУМЕНКО Евгений Александрович**, доктор психологических наук, профессор (Россия), профессор кафедры государственного и муниципального управления Тюменского государственного университета.

**БОРТНИКОВА Юлия Александровна**, ассистент кафедры общегуманитарных и естественнонаучных дисциплин филиала Тюменского государственного университета в г. Заводоуковске.

Адрес для переписки: [hea2004@mail.ru](mailto:hea2004@mail.ru)

Статья поступила в редакцию 30.10.2014 г.

© О. Н. Науменко, Е. А. Науменко, Ю. А. Бортникова

УДК 008:391

**Э. В. ВАСИЛЬЕВА**

Омский государственный  
институт сервиса

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР И ОБРАЗОВ МОДЫ В СРЕДЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА (НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКИХ ЭТНОФЕСТИВАЛЕЙ)

В статье рассказывается о возможностях взаимодействия национальных культур и образов моды в среде визуального пространства в современных условиях на примере российских этнофестивалей. Ключевую роль в положениях автора играет формирование российской идентичности в процессе развития этностиля, отраженного в различных формах визуальной информации. Благодаря трансформации модных образцов и смене модных стандартов в визуальной культуре города создается некоторая система этномоды, образцы и достижения которой успешно демонстрируются и продвигаются на этнофестивалях, аккумулирующим в себе последние достижения моды и дизайна.

**Ключевые слова:** модные стандарты, этнофестивали, этностиль, визуальная культура, этномода, дизайн.

Визуальное пространство современного мира формируется образами разного времени возникновения. Трансляция культурных образов демонстрирует связь социального опыта человечества и личной визуальной культуры. Визуальная информация, появлявшаяся и бывшая актуальной в разные

временные периоды, существует взаимосвязанно, будучи встроена в единую коммуникационную сеть цивилизованного мира. Культура делает себя узнаваемой с помощью визуальных образов и знаков. Явления визуальной культуры, которые в начале XXI века воспринимаются как ультрасовременные,

могут уже к концу десятилетия стать частью истории, показаться архаикой визуальных технологий. Вместе с тем свою актуальность сохраняют многие явления и действия, которые возникли задолго до нынешнего извержения технических новшеств. Одним из таких средств визуального воздействия на человека являются модные дефиле. Искусство модного дефиле имеет свою специфику, определяя актуальные тенденции, диктуя новые модные стандарты, идентифицируя авторские модные идеи. Художественный образ, созданный дизайнерами костюма, воплощает в себе новый культурный символ и вместе с тем побуждает к изменениям модных штампов в реальной жизни. Модные стандарты сегодняшнего общества претендуют на авторитет в трансляции культурных ценностей, очерчивая поле возможного выбора индивидуального стиля. На протяжении одного столетия мода стала явлением массовой культуры, ее влияние охватило все сферы жизни, а сама она выступила универсальным механизмом трансляции культурного опыта. Как отмечает Сальникова Е. В., визуальное искусство оказывает огромное влияние на формирование общественного настроения, духа эпохи, воли личности [1]. Современные дизайнеры ищут новые способы художественной выразительности, психологического воздействия, объединяя в своих костюмах технологии будущего и мироощущение настоящего и желаемого будущего. И в зависимости от того, как идея дизайнера будет представлена, как будет выстроено дефиле, зависит окончательное отношение к модному костюму, а следовательно, и его место в нашем сегодняшнем, а возможно, и будущем «бытии». Цвет, орнамент, символика костюма проникают в культуру, как опыт поколений, приобретая новые смыслы. В данном контексте культура имеет свою систему сегодняшних ценностей, которые регулируются модой. Одним из важных событий, повлиявших как на направленность социальной динамики сообществ в целом, так и на состояние национально-культурной сферы их бытия в частности, стала информационная революция второй половины XX века, в результате которой и начали формироваться глобальные информационные сети, которые объединили страны и континенты. Нации, бывшие до недавнего времени сравнительно замкнутыми в информационном смысле (отгороженными от других сообществ языковыми, технико-коммуникативными, политико-идеологическими и иными средствами), стали более открытыми. Возросла их способность к взаимобмену культурными формами, появилась возможность формирования общепланетарных коммуникативно-деятельных систем [2, с. 79]. Мода с ее категориями ценностей стала одним из видов коммуникативного языка между людьми разных национальностей, своеобразным маркером принадлежности к современной поликультуре.

Коммуникативная функция моды сегодня способна раскрывать большие возможности общения с помощью набора элементов различных стилей одежды. Анализируя использование традиционных конструкций, форм, фактур, декора в современных коллекциях, представленных в последние сезоны на мировых подиумах, можно отметить, что на сегодняшний день самым многоликим и актуальным является фольклорный стиль. Через призму моды можно представить полную панораму становления и развития национальных традиций, показать их многообразие, самобытность, неисчерпаемый

потенциал. Этномода — это пространство современного мифа, легенды, сказки, нарисованное красками древнего орнамента и новой мифологии, которое смешивает в своей зоне большое количество современных тенденций. Каждая культура имеет характерные черты своего фольклорного стиля, который можно считать с цветовых сочетаний, силуэтных форм, расположения рисунка орнамента, с эмоциональной «метки» внешнего облика этноса. Начинающие дизайнеры ориентируются в представлении национальных стилей в моде через свой внутренний код, своё чутье, свою интуицию. Идентификация себя, как частицы большого многомиллионного города, философия отношений традиций и современности в одежде — это картина мира современного человека, городского или сельского жителя, желающего держать связь со своими корнями. Именно эта тенденция сохранения взаимосвязи со своей общностью не дает разрушаться культурным традициям. В то же время существует потребность ускорения синтезированных, абсолютно созвучных времени культурных ценностей. Существующее противоречие между традициями и инновациями довольно легко уживается в современном костюме, совмещая модные тренды, ультрасовременные технологии и самобытные источники. Ускорение темпов социального развития сопровождается периодической «переоценкой ценностей личности», трансформацией культурных образцов, сменой модных стандартов [3]. В настоящее время практически невозможно найти ни одной этнической общности, которая не испытала бы на себе воздействия со стороны культур других народов. Именно эта тенденция культурной глобализации особенно обостряет интерес к культурной самобытности. По мнению Смагиной Н. Л., культурная идентичность, предстает как особое качество личности, лежащее в основе чувства причастности к элементам культуры данного общества, ее ценностям, символам, ритуалам, обычаем, языку и поведенческим моделям [4, с. 70]. Культурное многообразие современных народов увеличивается, и каждый из них стремится сохранить и развить свою целостность и культурный облик. Конкретный современный человек выступает носителем конкретной культуры своего сообщества. Культура этноса, как совокупность культурных явлений, сегодня необходима народу для его жизнедеятельности и развития. Появилась необходимость идентификации себя в глобальном мультикультурном пространстве современного мира. Мода показывает, как культура определенного этноса, ассимилируя традиции и инновации, соединяет глобализацию социума и идентичность конкретного человека [5].

Различные формы манифестации моды можно рассмотреть на примере культурных модных проектов. Сегодня в России не так много молодежных знаковых проектов, которые поддерживают интерес к культурной самобытности в современной одежде. Основные знаковые крупные проекты — это международный конкурс моды и дизайна «Губернский стиль» в г. Воронеже, международный конкурс дизайнеров «Красное платье» и международный этнофутуристический фестиваль КАМWA в г. Перми, Всероссийский фестиваль искусства и дизайна «Сибирская этника» и международный конкурс молодых дизайнеров одежды «Формула моды: восток-запад» в г. Омске, которые дают возможность и приобретения новых профессиональных знаний и навыков работы в фольклорном направлении.

Перечисленные выше конкурсы разрабатывают индивидуальную концепцию проведения и расставляют приоритеты значимости событий мероприятия. В развитии современного общества за последние годы наметился явный спад интереса к культурным традициям и событиям, уровень эстетического вкуса молодежи воспитывается не всегда адекватной информацией. Этнические PR-мероприятия знакомят людей с удивительным и самобытным миром фольклорной культуры и музыки, сохраняют и развивают наследие и национальные традиции народов России. Эти мероприятия можно сравнить с праздником, а главный пункт праздника — это солидарность. Колорит народной культуры в модных дефиле соединяет яркие традиционные символы и демонстрирует новые визуальные образы. Развитие и интерпретации национальных мотивов в дизайне одежды, можно рассмотреть на примерах проведения в 2013–2014 г. масштабных модных мероприятий.

XII Международный фестиваль моды и дизайна «Губернский стиль» имеет стратегическую позицию — это поддержка дизайнеров из российской глубинки. В соответствии с фестивальной программой конкурса «Губернский стиль» организаторы ежегодно формируют интерес к тематическим секциям и проводят Международную научно-практическую конференцию «Губернский стиль: русская провинция в контексте культуры и истории», мастер-классы и конкурс молодых дизайнеров одежды с уклоном в народную тематику.

Этномода — фестиваль в фестивале, проводится в Перми с 2008 года в рамках международного этно-футуристического фестиваля КАМWA. Основная идея фестиваля — показать все направления этнического стиля в одежде, начиная с аутентичного и реконструированного костюма и заканчивая футуристическими, фантастическими произведениями художников, модельеров, дизайнеров, стилистов. Художники-модельеры с коллекциями этнической одежды принимали участие в фестивале КАМWA с его открытия, но отдельным направлением дизайн одежды выделен с 2009 года и имеет достаточно большое значение. Организаторы фестиваля глубоко анализируют культурные смыслы пермской этномоды и формируют концепцию: «Философия этномоды — это философия отношений традиций и современности в одежде, в выражении чувств и мыслей внутренне «я» человека. Глубинные исторические темы и актуальные идеи творческой мысли, сливаясь в информационном потоке, рождают большую реку времени... Этническая одежда — это выгатачиваемая рекой времени красота природы и человека».

На престижном омском конкурсе «Формула моды», который проводится в течение 18 лет, с 2010 года выделена отдельная номинация «Этнические эксперименты» в связи с актуальностью данной темы. В этой номинации дизайнеры используют народные традиции в современном дизайне костюма, выбирают концепции творческого источника, подбирают эффектные цветовые сочетания фактур и текстур, находят стилистическую образную выразительность с помощью отточенности деталей, элементов, методов обработок, используемых в фольклорном стиле. Международный аналитик моды А. Хилькевич отмечает, что именно «эта позиция на конкурсе в Омске самая сильная, колоритная и разнообразная по использованию творческого источника». Взаимодействие культурных смыслов с актуальными образами создают но-

вый вектор развития моды. Этника в современном мире моды с каждым годом становится другой, впитывая в себя космополитизм отголосков различных культур, синтезируя вместе традиции и инновации. Отношение и методы работы дизайнеров к национальному источнику меняются, подчиняясь модным тенденциям сегодняшнего времени. Поэтому появление сложных актуальных коллекций одежды с каждым годом становится больше.

Всероссийский фестиваль искусства и дизайна «Формула моды: Сибирская этника» направлен на популяризацию этнических традиций через интерпретацию фолк-направлений модного костюма. Город Омск — это территория разных народов, культур, идей, образов, смыслов, целей. Виртуальные границы города символично соединяют истоки восточной и западной культур. Актуальность проекта состоит в том, что он способствует объединению этнических групп, при сохранении ими культурных индивидуальностей, пропаганде и продвижению фольклорного направления в современной моде. Молодые дизайнеры могут глубоко окунуться в исследование народного стиля и его направлений, изучая культуру других этносов (язык, одежду, фольклор, традиции, обряды). На уровне возникновения новых смыслов в costume происходит обмен духовными контактами и ценностями, который способствует развитию современных образов в этно моде. Это единственный фестиваль в России, который целенаправленно обращает дизайнеров к теме изучения культурных смыслов традиций народов и внедрение их в модный костюм.

Бурные этнические процессы свидетельствуют, что этнокультурные взаимоотношения и взаимосвязи являются весьма важными в жизнедеятельности современных государств и народов. Развитие националистических, религиозных, культурных движений и объединений показывают, что этнокультурные проблемы в новейшей истории не утратили своей значимости. Поэтому тема идентичности человека, его связи с современными культурными смыслами в современном обществе более чем актуальна [6, 7]. Фестивальные и конкурсные модные проекты решают широкие спектры задач и проблем социума, начиная от популяризации новых форм соединения традиционной культуры с современным искусством и массовой культурой до формирования интереса к культуре разных народов, а также выявление и поддержка самобытных авторов [8]; развитие и гармонизация межнациональных отношений, приобщение молодежи к истокам национальной духовной культуры; пропаганда позитивного мышления; культурный обмен.

Визуальная информация, которая каждый год выдается фестивалями или конкурсами модной одежды, это не только модные штампы на предстоящий сезон, но и размышления о новых культурных ценностях в обществе. Эстетика визуальных образов, которую предлагает современная этно-мода, объединяет идеи глобализации мировых сообществ и поиски идентификации человека в мире [9]. Мода обладает сегодня теми средствами коммуникационного языка, который понимают в любой стране мира и который может выделить персональную принадлежность человека в любом сообществе.

#### Библиографический список

1. Сальникова, Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры : автореф. по специальности «Теория и

история культуры» [Электронный ресурс] / Е. В. Сальникова. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/fenomen-vizualnosti-i-evolyutsiya-vizualnoi-kultury> (дата обращения: 28.08.2014).

2. Кессмеди, Х. Глобализация и культурная идентичность / Х. Кессмеди // Вопросы философии. — 2003. — № 1. — С. 76–79.

3. Гришаева, Т. А. Мода как феномен современной культуры : автореф. по специальности «Теория и история культуры» [Электронный ресурс] / Т. А. Гришаева. — Режим доступа : <http://www.dslib.net/teorja-kultury/moda-kak-fenomen-sovremennoj-kultury.html> (дата обращения: 28.08.2014).

4. Смаклина, Н. Л. Национально-культурная идентичность молодежи: социологический метод оценки / Н. Л. Смаклина, Н. А. Хвьяля-Олингер // Вестник Московского университета. — 2010. — Сер. 18. — № 2. — С. 69–71.

5. Акопов, С. В. Идентичности в эпоху глобальных миграций / С. В. Акопов, М. С. Розанова. — СПб. : ДЕАН, 2010. — С. 272.

6. Когатько, Д. Г. Российская идентичность: культурно-цивилизационная специфика и процессы трансформации / Д. Г. Когатько, В. Х. Тхакахов. — СПб. : Алтейя, 2010. — С. 136.

7. Сергеева, К. В. Культурная идентичность: концептуально-социологический аспект проблемы / К. В. Сергеева // Социально-гуманитарные знания. — 2012. — № 3. — С. 272.

8. Аринушкина, Н. С. Об определении и типах идентичности / Н. С. Аринушкина // Мир психологии. — 2004. — № 2 — С. 51.

9. Кавамура, Ю. Теория и практика создания моды / Ю. Кавамура ; пер. с англ. А. Н. Поплавская. — Минск : Гревцов Паблишер, 2009. — С. 192.

**ВАСИЛЬЕВА Эмма Викторовна**, доцент (Россия), доцент кафедры дизайна костюма, проректор по внеучебной и социальной работе.

Адрес для переписки: [udachaom@mail.ru](mailto:udachaom@mail.ru)

Статья поступила 26.09.2014 г.

© Э. В. Васильева

УДК 72.04

**Л. В. ЧУЙКО**

Городской музей  
«Искусство Омска»

## РАЗНОВИДНОСТИ ЗАПАДНОСИБИРСКИХ ПОДОКОННЫХ ДОСОК. К ВОПРОСУ КЛАССИФИКАЦИИ

Статья содержит анализ разновидностей подоконных досок в деревянных жилых домах городов Западной Сибири конца XIX—начала XX в. На основе натуральных материалов автор характеризует распространенные в регионе варианты подоконных досок, их размеры, формы и некоторые особенности декоративных композиций.

**Ключевые слова:** деревянное зодчество, подоконные доски, резной декор, орнамент.

В профессиональных исследованиях, посвященных старинной домовой резьбе, основное внимание обычно уделяется очелью наличника, несущему главную композицию резного убранства окна. Приоритет очелья обусловлен древними декоративными традициями деревянного зодчества; однако в целостном ансамбле обрамления оконного проема всегда имела большое значение и подоконная доска.

Подоконная доска вместе с другими конструктивно-декоративными элементами наличника выполняет ответственную защитную функцию, закрывая стык стены и оконной рамы. Чисто технически это можно успешно осуществить с помощью обычного бруска, но, как правило, строители и резчики предпочитали художественные варианты.

При этом существенную роль в декоративном оформлении играла форма доски, поскольку щиток, как несущая основа, определял размер и формат орнаментальной композиции, ее построение, отчасти стилистику и технику исполнения узоров.

Исходя из этого, в огромном разнообразии западносибирских подоконных досок можно выделить две фундаментальные группы: широкие

подоконные доски (до 50 см, составленные из двух или трех досок) и обычные (в среднем около 20 см, чаще всего цельные).

В границах этих групп существуют разновидности, где определяющими признаками являются как форма щитка, так и особенности декора.

**Широкие подоконные доски** Широкие подоконные доски второй половины XIX в. с развитым резным декором описаны в трудах выдающегося ученого, исследователя деревянного зодчества Западной Сибири профессора Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии Е. А. Ащепкова (1907–1983) [1, с. 38–40; 2, л. 9 об., 12, 14]. В ходе экспедиции 1940 г. он зафиксировал ряд выразительных примеров такого рода в сельских и городских постройках второй половины XIX в., преимущественно в Тобольской области<sup>1</sup>.

Эти доски имеют соответствующие их размерам крупные декоративные композиции в технике глухого и накладного рельефа или накладной пропиленной резьбы со сложными орнаментальными переплетениями; нижний край доски прямой или с небольшими плавными изгибами (рис. 1).

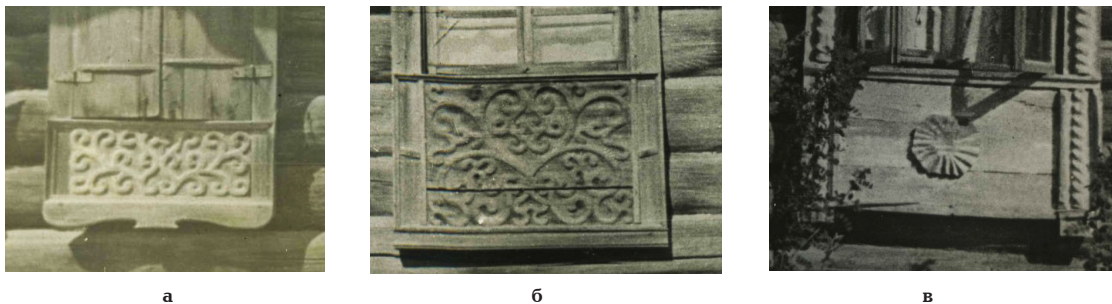


Рис. 1. Широкие подоконные доски Тобольской обл.  
(по Е. А. Ащепкову): а — деревня Копылово; б — деревня Усолка; в — деревня Мыс

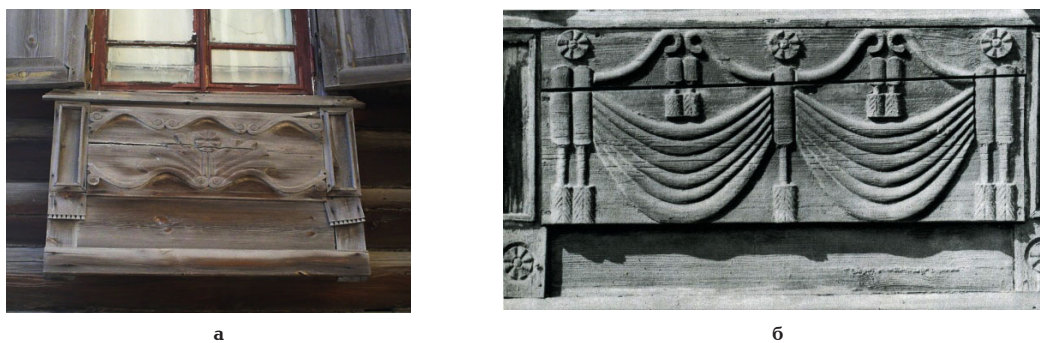


Рис. 2. Широкие подоконные доски в домовой резьбе Тюмени второй половины XIX в. (по Н. Г. Шайхтдиновой)

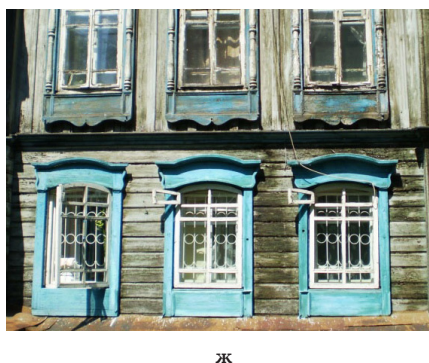
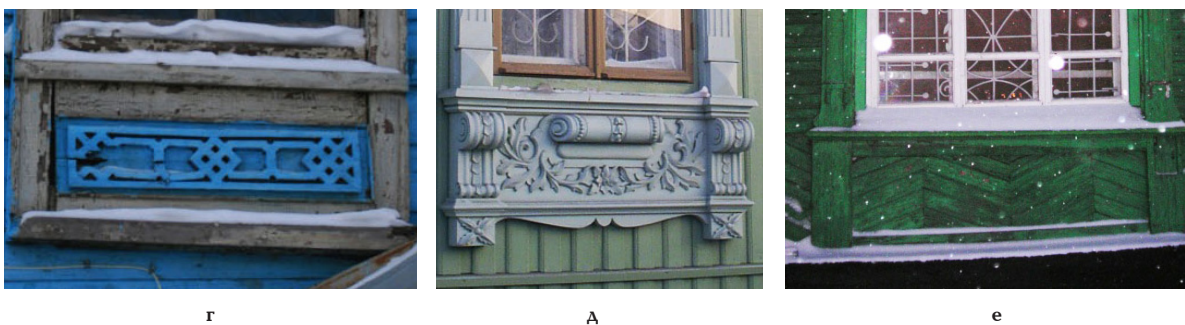
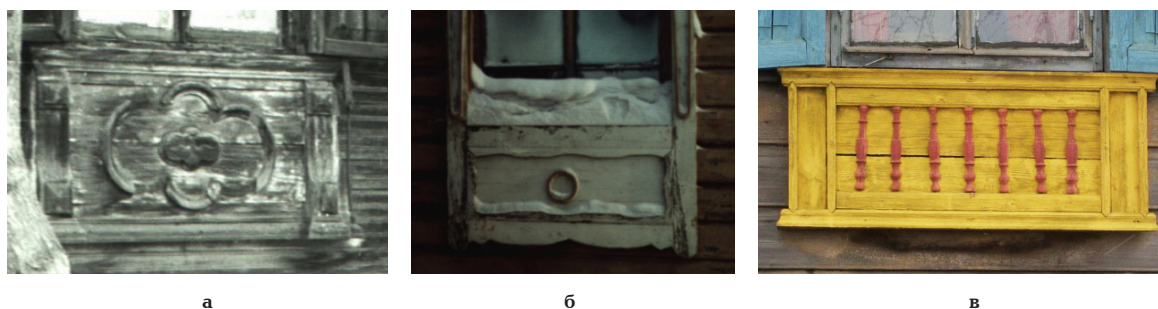


Рис. 3. Широкие подоконные доски в городской домовой резьбе Западной Сибири конца XIX—начала XX в.:  
а — Омск; б, в — Тобольск; г — Тара; д — Тюмень; е — Барнаул; ж — Новосибирск





а



б

Рис. 4. Широкие подоконные доски конца XIX–начала XX в. в стиле модерн: а – Курган; б – Омск



а

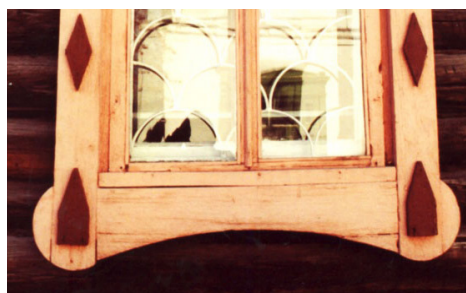


б

Рис. 5. Подоконные доски конца XIX–начала XX в. с прямым нижним краем: а — Барнаул; б — Тюмень



а



б



в



г

Рис. 6. Подоконные доски конца XIX–первой пол. XX в. с криволинейным нижним краем: а — Новосибирск; б — Омск; в — Сургут; г — Тара

В городской домовой резьбе второй половины XIX в. выделяются широкие подоконные доски Тюмени [3, с. 47, 50], Тобольска и Томска — они производят очень яркое впечатление благодаря внушительности массивного прямоугольного щитка и красоте декора, часто выполненного в технике глухой резьбы (рис. 2).

В конце XIX–начале XX в. широкие подоконные доски встречаются во всех западносибирских городах, их резные украшения отражают различные тенденции развития домовой резьбы в это время. Приемы выполнения при этом очень разнообразны — глухой и накладной рельеф, пропиленные ажурные

и накладные узоры, накладки токарной работы; в некоторых случаях декоративную функцию выполняет даже паркетная обшивка (рис. 3а–е).

Другую разновидность широких подоконных досок представляют гладкие щитки четкой прямоугольной формы или с волнообразным нижним краем (рис. 3ж), напоминающие о благородной простоте стиля ампир.

Вероятно, с некоторой долей условности к первой группе можно отнести и подоконные доски в стиле модерн, которые являются частью единой «рамы» (рис. 4), в которую, как кабинетная фотография, «вставлено» окно: характерные очертания подобных



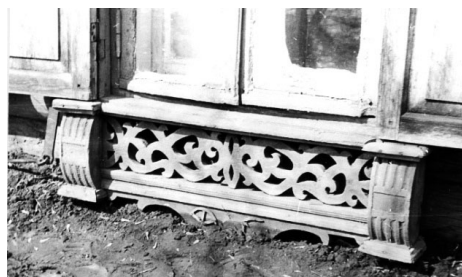
а



б



в



г



д

Рис. 7. Прямоугольные подоконные доски конца XIX–начала XX в. с накладным и ажурным декором: а, б — Тюмень; в, г — Омск; д — Тобольск

наличников отмечены А. И. Скворцовым в европейской России [4, с. 51, 63, 93]. В художественном решении здесь преобладают общие декоративные черты стиля модерн (например, мотив изогнутой ленты), в технике — сквозная пропильная резьба.

**Подоконные доски обычной ширины.** Вторую группу западносибирских подоконных досок составляют щитки обычной, сравнительно небольшой ширины — в пределах 15–25 см, которые широко применяются до настоящего времени. В этой группе досок, очень обширной, можно выделить два варианта щитков — гладкие и узорные, каждый из которых, в свою очередь, имеет по несколько разновидностей.

*Гладкие прямоугольные подоконные доски*

**Разновидности.** Доски с прямым нижним краем. Самый распространенный вариант в этой группе — цельная гладкая доска шириной около 20 см с прямым нижним краем (рис. 5).

Она может отделяться от оконной рамы небольшим карнизом; роль декоративных акцентов выполняют нижние концы боковых стоек наличника. В другом случае подоконная доска является частью «цельного» плоского обрамления окна. Как правило, форма такого наличника восходит к стилю модерн и чаще всего остается гладкой.

Доски с криволинейным нижним краем — гладкие цельные (иногда встречаются составные) доски с нижним краем, контур которого образован плавно изогнутой линией (рис. 6). Эти незатейливые щитки, тем не менее, имеют гармоничные пропорции и динамичные очертания, при этом в создании декоративного эффекта участвуют нижние завершения боковых стоек наличника. В оформлении таких подоконных досок преимущественно проявляются признаки стилей барокко и модерн [5, с. 60–61].

*Узорные подоконные доски со сплошным щитком*

**Разновидности.** Прямоугольные подоконные доски с прямоугольным нижним краем, накладным и ажурным декором. Этот вариант подоконных досок имеет разнообразное декоративное оформление (рис. 7а–в). Обычно украшения выполнялись в технике накладной рельефной и пропильной резьбы и располагались на плоскости щитка крупными декоративными фрагментами (рис. 7а, б); сплошное заполнение поля накладным орнаментом встречается реже (рис. 7в).

Ажурные композиции, целиком заполняющие прямоугольное поле доски, в исследованных материалах немногочисленны и выявлены в тех случаях, когда нижний край щитка дополнен хотя бы небольшой декоративной деталью (рис. 7г, д).



а



б



в

Рис. 8. Сплошные прямоугольные подоконные доски конца XIX–начала XX в. со «свешивающимися» элементами:  
а — Омск; б — Тюмень; в — Новосибирск



а



б



в



г

Рис. 9. Подоконные доски конца XIX–начала XX в. с выраженной декоративной функцией нижнего края, накладным и плоскорельефным декором: а — Тюмень; б — Тобольск (из архива В. П. Тобоякова<sup>2</sup>); в — Новосибирск; г — Сургут

Прямоугольные подоконные доски с двухъярусной декоративной композицией, накладным и ажурным декором. Такие доски имеют щиток, разделенный по горизонтали небольшим накладным карнизом или профилированной рейкой. Одним из характерных композиционных решений здесь является оформление нижней части в виде декоративного элемента, который как бы «свешивается» из-под нее, наподобие нарядного края либо уголка салфетки или накидки, которые вплоть до середины XX в. были распространены в домашнем быте в качестве украшений полок, этажерок и тумбочек (рис. 8).

Щиток при этом иногда оставался гладким (рис. 8а), но обычно на нем располагались раз-

нообразные по мотивам орнамента, стилистике и способу исполнения декоративные композиции, в основном с накладными рельефными (рис. 8б) и пропиленными (рис. 8в) деталями. «Свешивающиеся» элементы щитка имели, как правило, довольно скромную отделку.

Подоконные доски с выраженной декоративной функцией фигурного нижнего края и накладным декором. Щиток подоконной доски такого рода нередко утрачивает традиционные очертания и может называться прямоугольным только условно, поскольку большая часть декоративной композиции вписывается в прямоугольное поле. Одним из самых эффектных декоративных решений при



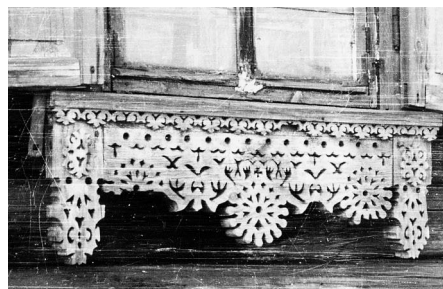
а



б

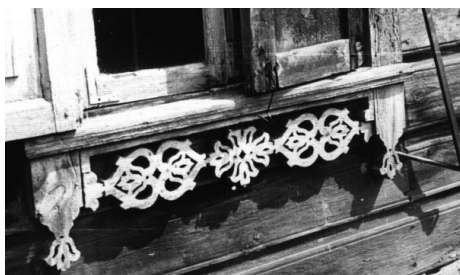


в



г

Рис. 10. Подоконные доски конца XIX–начала XX в. с фигурным краем и ажурным декором: а, г — Омск; б — Курган; в — Тобольск



а



б

Рис. 11. Подоконные доски конца XIX–начала XX в. с «вставленными» ажурными композициями: Омск

этом является сочетание сложных криволинейных очертаний края доски с динамичным, высоким рельефом в духе зрелого барокко, свойственным тюменской традиции (рис. 9а); в тобольской домовой резьбе существуют варианты, где фигурный контур нижнего края является основным художественным элементом плоского щитка (рис. 9б); очень нарядны доски с более спокойной линией края, дополненной какими-либо выразительными деталями наподобие кистей и гирек, с рельефными и пропилеными накладками (рис. 9в). Нередко в оформлении подоконного щитка применялось наложение досок в два слоя (что вместе с накладным узором создавало впечатление высокого рельефа) и характерное удлинение концов боковых стоек (Тобольск и Сургут, рис. 9б, г), использовалось также сочетание накладной и плоскорельефной резьбы (рис. 9г).

*Подоконные доски с фигурным краем и ажурным декором.* Как и в предыдущей разновидности, форма таких досок не имеет строго определенных прямоугольных очертаний, поскольку в них акцентирована роль контура нижнего края (рис. 10). Декоративные композиции в технике ажурной про-

пильной резьбы при этом, как правило, динамичны и сложны по рисунку [5, с. 163], иногда с множеством мелких фигурных вырезов и красивым ажурным подзором (рис. 10г).

Самым редким решением в оформлении подоконных досок с фигурным краем является динамичная ажурная композиция, вставленная между боковыми стойками наличника так, что узор соприкасается с его нижним краем только частично (рис. 11).

*Узорные подоконные доски со щитком из двух частей*

В этой группе объединены подоконные доски, щитки которых состоят из двух отдельных горизонтальных частей и представляют собой двухъярусные декоративные композиции.

*Разновидности. Двухчастные подоконные доски с декоративным акцентом на нижней детали.* Если щиток подоконной доски состоял из двух отдельных частей, то основная роль обычно принадлежала нижней части. Узкий верхний фрагмент, выполнявший техническую функцию, оставался гладким или имел очень скромный декор. При этом декоративная композиция, часто ажурная, «кружевная»,



а



б

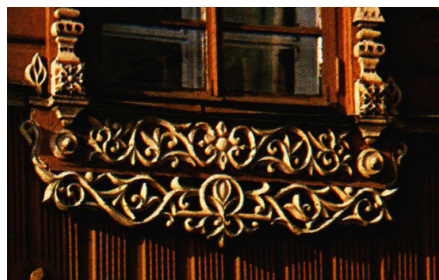


в

Рис. 12. Подоконные доски конца XIX–начала XX в. с декоративным акцентом на нижней части: а, в — Омск; б — Тара



а



б



в



г

Рис. 13. Двухчастные подоконные доски конца XIX–начала XX в.: а, г — Томск; б — Новосибирск; в — Тюмень

заполняла пространство между концами боковых стоек, соприкасаясь с верхней частью по всей ее длине (рис. 12а), либо образовывала подобие гирлянды или арки (рис. 12б, в).

Двухчастные подоконные доски с равноценным декоративным оформлением обеих частей. Довольно часто в оформлении двухчастных подоконных досок встречается и другое решение, когда обе части щитка имеют равную ширину и одинаковый по интенсивности декор (рис. 13а, б).

Иногда декоративные композиции двухчастных щитков были очень нарядны и затейливы; иногда,

напротив, имели подчеркнута строгую геометрию и очень сдержанный декор (рис. 13в, г).

Подоконные доски городских западносибирских наличников, как и очелья, позволяют в полной мере представить художественные качества и предпочтения, присущие жилой застройке конкретного места. Интенсивный обмен информацией способствовал взаимодействию местных «школ» резного декора и появлению в них новых элементов, иногда редкого своеобразия.

Натурные и архивные материалы конца XIX — начала XX вв. свидетельствуют, что наиболее

существенное значение в становлении культурного потенциала и архитектурного облика городов имели различные объективные факторы — прежде всего природно-климатический, социально-культурный и коммуникативный.

Природные факторы сказывались на выборе техники исполнения резных украшений — резкие колебания температур и сильные ветра препятствовали применению высокого рельефа и сложных ажурных узоров, обуславливая обращение к накладной пропиленной резьбе, что наглядно проявилось в домовой резьбе Омска.

Социально-культурные условия определяли общее направление в декоративном оформлении особняков и доходных домов. Так, наличие сильного купеческого сословия обуславливало развитие архитектурного типа особняка в духе сказочного дворца-терема; присутствие значительной прослойки научной и творческой интеллигенции выражалось в профессиональном совершенстве художественных решений и пристальном внимании к новым веяниям в архитектурном декоре. Преобладание административной функции придавало жилой застройке города деловой, сдержанный характер; близкие контакты с местным тюркоязычным населением проявлялись в повышенной динамике орнамента домовой резьбы.

Отметим, что значительную роль в развитии новационных тенденций в домовой резьбе Западной Сибири играла также специализированная печатная продукция, доставлявшая сведения о состоянии современной архитектуры и архитектурной декорации в крупнейших российских и европейских культурных центрах. Книжки, альбомы и журналы быстро достигали провинции благодаря Транссибирской железнодорожной магистрали.

В совокупности многих факторов в конце XIX — начале XX вв. в домовой резьбе западносибирских городов сформировались характерные черты, которые вплоть до середины XX в. позволяли судить о сходстве, различии и взаимовлиянии местных традиций. Во второй половине XX в. резное убранство деревянных домов утрачивает связь с древним общерусским наследием, так и с богатым опытом рубежа столетий. Результатом этого

необратимого процесса является возникновение поверхностных подражаний архитектурной декорации барокко, классицизма и русского стиля Ропета — Гартмана или фантазийных решений, всецело зависящих от вкуса заказчика, который нередко понимает красоту резного декора как обилие замысловатых, «богатых» узоров.

#### Примечания

<sup>1</sup> В Государственном архиве Новосибирской области (ГАО) хранятся экспедиционные альбомы с фотографиями и зарисовками, выполненными Е. А. Ащепковым.

<sup>2</sup> Тоболяков Виктор Павлович — тобольский писатель, автор книг «Беседы о Тобольске и его исторических окрестностях: размышления о предназначении Царственной Столицы Сибири» (Екатеринбург, 2002) и «Письма тоболякам» (Екатеринбург, 2011).

#### Библиографический список

1. Ащепков, Е. А. Об архитектурном декоре в деревянном зодчестве в некоторых районах Сибири / Е. А. Ащепков // Архитектура Сибири: Ежегодник НОССА. Июль 1951. — Новосибирск, 1951. — С. 29—65.
2. Ащепков, Е. А. Материалы по народному зодчеству в Сибири (приложение к докторской диссертации). — ГАО. Р. 2102. Оп. 1. Д. 7. Л. 9 об.; л. 12; л. 14.
3. Шайхтдинова, Н. Х. Деревянная резьба Тюмени / Н. Х. Шайхтдинова. Деревянная резьба Тюмени. — Свердловск : Средне-Уральское кн. изд-во, 1984. — 160 с.
4. Скворцов, А. И. Русская народная пропиленная резьба / А. И. Скворцов. — Л. : Художник РСФСР, 1984. — 234 с.
5. Чуйко, Л. В. Резной декор деревянной архитектуры. Омск и Тара. Конец XIX — вторая половина XX в. / Л. В. Чуйко. — М. : Наука, 2005. — 288 с.

**ЧУЙКО Лариса Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), старший научный сотрудник Городского музея «Искусство Омска». Адрес для переписки: chuiko\_lar@mail.ru

Статья поступила в редакцию 30.06.2014 г.  
© Л. В. Чуйко

## Книжная полка

**ББК 71/К90**

**Культурология : учеб. для бакалавров и специалистов вузов / Г. В. Драч [и др.]. — СПб. [и др.] : Питер, 2014. — 384 с. — ISBN 978-5-496-00022-2.**

Учебник представляет собой изложение ключевых тем курса по культурологии для студентов вузов. В нем выделены основные понятия и термины культурологии, ее ведущие школы и концепции, развернута широкая панорама реализации культуры в истории человечества; дается обширный очерк становления и развития отечественной культуры. Издание построено по стандартам кредитно-модульной системы обучения в соответствии с требованиями Болонского процесса. Особенностью данного издания является то, что в нем реализован семиотический подход к пониманию культуры. Этот подход позволяет рассмотреть культуру как совокупность текстов, в которых закодированы основные ценности, значения и смыслы культуры. К каждой теме курса предлагаются вопросы, глоссарий, основная и дополнительная литература. Учебник соответствует Государственному образовательному стандарту третьего поколения и имеет гриф НМС. Он предназначен для студентов различных специальностей, изучающих культурологию.

## ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО РИСУНКУ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

**В статье рассматривается ряд аспектов в преподавании рисунка головы человека. Подчеркивается значение (преимущественно для ознакомительных стадий занятий) методико-теоретической подготовки с акцентом на изучение предметных свойств модели, осмысление процесса формирования конструкции и детализации.**

**Ключевые слова:** учебный рисунок, методика, восприятие, представление, формирование.

Рисунок головы человека является одним из основных и наиболее сложных (как для понимания принципов формообразования, так и для усвоения методики построения изображения) разделов учебного рисования. Основой успешного освоения этого раздела является, прежде всего, функциональная подготовленность студента, концентрирующая в себе знание основных методов и приемов рисования, базовые изобразительные навыки, способность применять на практике основы сопутствующих знаний. Решающее значение приобретают также предметное знание объекта и представление о последовательности изобразительных действий.

Приступая к выполнению длительного рисунка головы человека, будь то гипсовая модель или натурный портрет, начинающий художник должен обладать суммой знаний, достаточных для вычленения пластических свойств модели с целью умозрительного построения целого ряда графических представлений. Н. Н. Ростовцев подчеркивает: «...отображение природы в художественных образах является не механическим процессом, а результатом познания природы, глубокого ее изучения» [1, с. 72]. А. А. Дейнека, А. М. Серов, В. Н. Яковлев и многие другие известные художники-педагоги, методисты также заостряли внимание на важности изучения предметных свойств головы человека как объекта для изображения. Эти знания будут надежной основой при формировании конструкции, в поиске пластической содержательности и художественно-образной выразительности рисунка.

Прежде всего, необходимо знание модели как конструктивно-пластической системы, объединяющей в себе пространственно и функционально взаимосвязанные элементы. Первоочередной задачей подготовительной стадии рисования является вычленение основных, наиболее крупных объемно-структурных единиц. К их числу можно отнести верхнюю (мозговую) часть головы, включающую лобную, теменную, височную и затылочную поверхности. Знание очевидных и условно обозначаемых границ этих поверхностей, осмысление сущности их пространственно-пластического взаимодействия позволит составить верное представление о «каркасной» основе формы. Для уточнения взаимного положения поверхностей, пространственного вектора формы необходимо мысленно привести

в ее структуру центральную координационную плоскость. Она условно разграничит общую форму на две симметричные половины, парные фрагменты которых будут сопоставлены посредством опорных точек, вспомогательных линий и плоскостей.

Лицевая часть головы (по сравнению с мозговой) несколько иная по структуре, здесь заметно возрастает значение мышечной массы. При ознакомлении с пластическими свойствами лицевой части рисующий обязан анализировать, где характер рельефа определяется костной основой, а где проявляются мышцы. Например, после определения конструкции скулового выступа студенту необходимо прилагать усилия к обнаружению (или представлению) близлежащих мышц: скуловой мышцы, мышцы верхней губы, нижней внешней части круговой мышцы глаза. Установка на изучение мышечной системы (вне зависимости от первоначальных результатов) будет положительно влиять на уровень пластической содержательности последующих рисунков, поможет студенту более глубоко осознать истоки рельефа различных фрагментов, понимать причину формирования на поверхности лица тех или иных складок, морщин, «заломов». Студенту необходимо постоянное накопление знаний о лицевых и шейных мышцах: их функциях, форме и протяженности, местах прикрепления, особенностях внешних проявлений. Сравнение возрастных и типологических характеристик различных моделей (с обязательным сопоставлением родственных фрагментов) способствует большему пониманию формы. Здесь студент обогащает свое представление о пластическом многообразии в ряду моделей одного класса. Обобщенное (по сути понятийное) знание анатомического компонента строения головы позволит студенту более точно, предметно обоснованно определять характер ее формы, одновременно изыскивать и обострять индивидуальные образные черты, понимать и отражать особенности мимики.

Для лучшего усвоения, закрепления в памяти общего характера формы необходима практика ее восприятия, осмысления с различных точек зрения. Л. Г. Медведев указывает, что «...при восприятии с одной точки зрения представления формируются неясными, фрагментарными, неустойчивыми...» [2, с. 131]. Он подчеркивает, что смена точек зрения способствует обобщению знаний о модели,

формированию более полного представления [2, с. 131]. «Подвижность» восприятия усиливает в формируемом представлении качества целостности и структурности, стимулирует развитие зрительной памяти и образного мышления студента. Активизации, продуктивности подвижного восприятия способствует периодическое выполнение краткосрочных конструктивных зарисовок головы с различных точек зрения. Студент при этом обретает опыт нахождения наиболее приемлемого ракурса модели, а также способность (посредством обобщения сложной формы) к выражению образной сущности модели.

Уровень сложности задач интеллектуальных и задач исполнительских предопределяет применение на занятиях наглядных средств, раскрывающих существенные пластические свойства модели и содержание изобразительного процесса. В результате ознакомления с таблицами, схемами, рисунками студент, в первую очередь, должен приобрести способность к вычленению свойств объекта, необходимых для формирования конструкции. Речь идет об анализе формы элементов, особенностях их пространственного положения и структурных связей. Посредством наглядности преподаватель иллюстрирует способы сопоставления, группировки фрагментов на стадиях восприятия, формирования представлений или объективации в формате.

Выполнение учебного рисунка головы человека основано на знании задач изображения и последовательности их решения. Весь цикл рисования составляют процессы активного формирования представлений различного содержания и различной направленности. Содержание представлений, в свою очередь, напрямую предопределяется концептуальной моделью, избранной для ведения рисунка. Главная особенность той или иной концепции рисунка состоит в характере акцентирования различных свойств объекта: предметно-функциональных, конструктивных, тонально-живописных или каких-либо иных, а также в способах графического выражения этих свойств. Направленное применение концептуальной модели конкретизирует задачи изображения и методы их последовательного решения, способствует стабилизации критериев оценки работы студентов, при этом преподавателю легче разъяснять целевую направленность изобразительных операций, их содержание и структуру, характеризовать предполагаемый результат тех или иных действий.

С. Л. Рубинштейн констатирует, что «...действие человека всегда направлено на конкретный результат» [3, с. 14]. В учебном рисовании одной из предпосылок успеха действий студента является, прежде всего, его знание конечной цели выполняемой работы как суммы представлений об основных характеристиках графического образа, включающих представление о композиции рисунка, конструктивно-пластическом содержании, уровне технико-тонального исполнения, образной выразительности. На первоначальных этапах освоения длительного рисунка головы студенты должны быть ориентированы на максимальную степень завершенности образа, на полноценную отработку всех элементов изобразительного действия. В ряду неизбежных сопутствующих издержек в этом случае может иметь место некоторая перегруженность рисунка деталями и вспомогательными линиями, излишнее акцентирование малозначимых фрагментов, а также частичная загрязненность, «усталость» рабочей

поверхности листа. При наличии затруднений в работе студент тем не менее обязан добиваться конструктивной содержательности основных элементов, изыскивать рациональные варианты выражения их пространственного взаимодействия, привносимые в рисунок детали, анатомические подробности должны строго соотноситься с конструктивной основой модели. Иными словами, на начальных этапах освоения рисунка головы все основные задачи должны решаться студентом в полном объеме и с максимально возможным для него качеством. Отсутствие должного внимания к тщательному анализу и исправлению проявляющихся в работе недостатков, ошибок неизбежно приводит к их повторению и в последующих рисунках. В качестве примера можно привести неумение студентов сопоставлять пространственное положение, величину, пластические характеристики парных частей, фрагментов:

— местоположение дальнего глаза, как правило, неудачно соотносится с положением ближнего, отсутствуют приемлемые результаты в попытках достижения пластического единства родственных фрагментов глаз, скуловых выступов, челюстных углов,

— частично видимая ушная раковина, как правило, просто «пририсовывается» к контуру лица, никак не являясь результатом конструктивно-пространственного анализа формы,

— видимая боковая сторона носа и противоположная не сопоставляются друг с другом как взаимосвязанные элементы общей конструкции, и так далее.

Если определяющим компонентом процесса рисования является программа действий, то это означает, что студент, начиная с ознакомительных занятий, обязан выстраивать устойчивую систему представлений относительно смыслового и формального содержания всего цикла изображения головы. В ходе учебных занятий студент вырабатывает умение последовательно ставить задачи и применять наиболее целесообразные варианты их решения.

В процессе рисования головы человека студент формально решает задачи, присущие большинству разделов учебного рисования. Это задачи композиционные, задачи формирования объемной конструкции, детализация, технико-тональное решение, образное обобщение и множество разнообразных сопутствующих задач. Однако в учебном рисунке головы присутствуют и некоторые специфические черты. Во-первых, выбор величины изображения должен соотноситься с главной целью, состоящей, прежде всего, в наиболее полном отражении образно-пластических свойств модели. В данном случае возникает дилемма. С одной стороны, недостаточная величина изображения не позволяет выразить пластические свойства модели в необходимом объеме, с необходимыми подробностями. В случае же чрезмерного увеличения изображения в значительной степени затрудняется контроль над формированием и сопоставлением фрагментов, пространственным направлением поверхностей, что особенно важно на первоначальных этапах освоения данного учебного раздела. Ведущий преподаватель обязан следить, чтобы величина изображения соотносилась студентами с главной целью конкретного задания и сопутствующими задачами. Кроме того, величина, степень подробности, общий пластический характер рисунка обязательно должны быть соотнесены и с особенностями применяемого графического материала, которыми изначально задаются как



формальные и фактурные свойства изображения, так и технические методы работы. В данном контексте А. М. Серов подчеркивал: «...материал и технику выполнения рисунка выбирают в зависимости от задуманного образного решения» [1, с. 160]. А. М. Лаптев также упоминал о связи «технических материалов» с общими задачами изображения [4, с. 286].

Далее следует заострить внимание на стремлении студентов «удержать» зачастую возникающее на ранних этапах работы сходство с моделью. Вместо направления усилий на последовательное решение всех задач изображения неопытный рисовальщик будет невольно концентрироваться на сохранении всеми средствами этого (подчас сомнительного) сходства. Закономерным следствием будет скованность в работе и неубедительный конечный результат.

Основная задача в процессе изображения конструктивной основы формы головы состоит в адаптации трехмерного обобщенного «каркасного» представления к двумерной плоскости листа. При этом актуализируются знания о структурном взаимодействии крупных фрагментов, об основных границах их формы, вычлняются пластические опоры, анализируется характер пространственного движения поверхностей. Ведущий преподаватель обязан оказывать студенту помощь в выработке умения формировать и закреплять в структурах памяти целостное представление о конструкции изображаемой головы в обобщенном варианте.

Объективация конструктивного представления в формате состоит в фиксировании избранного пространственного положения модели. Контурно определяется местоположение и величина изображения, обобщенный характер формы. С переходом на объем уточняются пропорциональные соотношения, характер пространственного движения и особенности перспективных сокращений основных формообразующих единиц. Формирование конструктивной основы является базисным компонентом всего процесса учебного рисования. В результате проведения студентом целенаправленного ряда действий выкристаллизовывается наиболее приемлемый вариант выражения конструкции модели в целом, а также ее основных фрагментов.

Преподаватель обязан следить за качеством выполнения рисунка, требовать от студентов полной завершенности линейно-конструктивного этапа работы, а также целесообразности, рациональности в использовании линейных и тональных средств. На данном этапе рисовальщику необходимо верно передать общие пропорции, обобщенный характер формы, что в дальнейшем позитивно скажется на достижении сходства с моделью, что особенно важно при работе над портретом.

На ознакомительных занятиях преподаватель, безусловно, разъясняет, демонстрирует студентам способы выражения конструкции головы. Однако в дальнейшем, уже самостоятельно приступая к рисованию каждой новой модели, обладающей только ей присущими пластическими особенностями, студент будет вынужден изыскивать свои варианты отражения индивидуальности этой модели в конструкции. Тем самым в ходе занятий активно реализуются эвристические формы решения учебных задач. Выражение собственного представления о конструктивных свойствах модели, как никакой другой компонент учебного рисунка, стимулирует интеллектуальную и творческую активность сту-

дента, повышает его заинтересованность в более подробном освоении предмета. Следует еще раз подчеркнуть, что, приступая к освоению рисунка головы, студент должен обладать базовыми навыками объемно-пространственного мышления, наработанными еще при рисовании геометрических тел и предметов быта, и которые при освоении более сложных разделов учебного рисования могут только направленно совершенствоваться. Студент, не приобретший ранее устойчивых мыслительных и практических навыков, будет не в состоянии формировать конструкцию пластически все более сложных моделей, сопоставлять в воображаемом пространстве их фрагменты, адекватно представлять движение вспомогательных линий, плоскостей и, тем более, технически грамотно реализовывать свои представления непосредственно в формате. В результате освоения раздела «Геометрические тела и предметы быта» обучаемый обязан (помимо умения выполнять длительные подробные рисунки групп простых предметов) выработать добротный, доведенный до автоматизма навык выражения конструктивной сути несложных предметов в краткосрочных рисунках или набросках. Данное условие можно рассматривать как одну из основных предпосылок функциональной готовности студента к работе над сложными объектами.

Рисование головы человека не ограничивается формированием только обобщенной конструкции. Детализация, развивающая конструкцию, приближает изображение к реальным природным формам. Во-первых, необходимо доводить до сознания студента, что даже небольшая деталь имеет свою форму (обусловленную своей функцией) представляемую в дальнейшем трехмерной конструкцией, что деталь является неотъемлемым элементом общей объемно-пространственной структуры и выражает собой часть общего пластического строя.

Во-вторых, структура головы по своей природе симметрична, и данное обстоятельство предопределяет, что формирование представления любого фрагмента с последующей объективацией в листе немислимы без его сопоставления с противоположащим («парным») фрагментом. Например, при изображении скулового выступа рисующий вначале определяет основные поверхности и границы, составляющие его форму, затем опознает их в противоположном фрагменте и, далее, сопоставляет изображаемые фрагменты с общей пространственной структурой головы, уточняет их положение относительно друг друга и относительно центральной координирующей плоскости.

Одновременно с рациональной, исследовательской стороной рисования студент оценивает модель и каждый ее фрагмент на предмет образной выразительности. В этом контексте форма, тональность, характер посадки глаз, очертания носа, губ, а также высота, ширина, пластика лобной части, особенности лицевого угла, форма подбородка и многое другое, что изначально несет в себе потенциал художественной выразительности, сознательно используется художником для расстановки и усиления пластических акцентов.

Процесс освоения рисунка головы человека требует от студента полной концентрации в достижении поставленных учебных целей. Он должен характеризоваться осмысленностью, конструктивно-пластической, образной содержательностью при формировании представлений, тщательной отработкой, акцентированием ключевых компонентов технического действия,

и только впоследствии (в результате многократных повторений) данные действия станут приобретать качества слитности, рациональности, автоматизма и обеспечивать достижение необходимого профессионального уровня при изображении головы человека.

#### Библиографический список

1. Рисунок : учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Под ред. А. М. Серова. — М. : Просвещение, 1975. — 271 с.
2. Медведев. Л. Г. Академический рисунок в процессе художественного образования / Л. Г. Медведев. — Омск : Изд. дом Наука, 2008. — 290 с.

3. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии : в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. — М. : Педагогика, 1989. — Т. 2. — 328 с.

4. Зайцев, А. С. Советы мастеров / Сост. и автор прим. А. С. Зайцев. — 2-е изд. — Л. : Художник РСФСР, 1979. — 374 с.

**БАЖЕНОВ Анатолий Александрович**, старший преподаватель кафедры академической живописи и рисунка, член Союза художников России.  
Адрес для переписки: г. Омск, Набережная Тухачевского, 14.

Статья поступила в редакцию 07.10.2014 г.

© А. А. Баженов

УДК 008:94 (571.13)

**М. П. ЛОБОВА**

Омский государственный  
университет им. Ф. М. Достоевского

## ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ДОСУГА И ТВОРЧЕСТВА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ОМСКЕ

**Данная работа направлена на выявление основных периодов развития Омска и выявления роли аристократии в формировании культурно-досугового пространства как ведущей силы общества, связующего звена со сферами Высшего Бытия. Ожидаемый результат работы — обозначить этапы развития досуга и творчества в Омске, выявить значение аристократии в формировании пространства культурного досуга.**

**Ключевые слова:** этап, культура, досуг, аристократия, пассионарность, этногенез, космогенез.

«Аристократизм — внешняя изысканность, утонченность поведения».

«Аристократия — высший родовитый слой ... дворянства» [1, с. 643].

«Аристократия (от греческого *aristos* — лучший и *kratos* — власть) — форма государственного правления при которой власть принадлежит представителям родовой знати» [2, с. 74].

Культура занимает особое место в жизни человека как один из устоев космической эволюции человечества. Необходима онтологическая четкость в проблеме «Культура — цивилизация». «Если культура есть дух творческой деятельности человека, то цивилизация, или попросту обустройство жизни человека во всех ее материальных, гражданских аспектах, есть материя этой деятельности» [3, с. 887].

Н. А. Бердяев писал: «Культура связана с культом, она из религиозного культа развивается, она есть результат дифференциации культа, разворачивания его содержания в разные стороны.<...> Культура связана с культом предков, с преданием и традицией. Она полна священной символики, в ней даны знаки и подобию иной, духовной действительности. Всякая культура (даже материальная культура) есть культура духа; всякая культура имеет духовную основу, она есть продукт творческой работы духа над природными стихиями» [4, с. 166].

Н. К. Рерих вводит новые понятия и определения. «Культура — есть почитание Света. Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Если соберем все определения культуры, мы найдем синтез действенного Блага, очаг просвещения и созидательной красоты» [5, с. 234].

Если принять онтологическую суть понятия духа согласно Советскому энциклопедическому словарю, совместив рацию и иррацию, в итоге получаем: дух — энергия сознания (ум + интуиция). Следовательно, взаимодействие с миром высшей действительности (4-е измерение по Бердяеву), доступно только человеку, энергетически созвучному высшему, «владеющему лучшим», т.е. аристократу. «Возможен лишь природный, прирожденный аристократизм, аристократизм от Бога» — так Бердяев интуитивно определяет предшествующий энергообмен с божественным миром личности живущего. «Миссия истинной аристократии, — продолжает Беляев, — не столько восходить к еще недостижимым высшим состояниям, сколько нисходить к состоянию низшим. Свойство аристократизма — щедрость, а не жадность. Истинная (т.е. высшая. — М. Л.) аристократия может служить другим, служить человеку и миру, потому что она не занята самовозвышением, она изначально стоит достаточно высоко. Она — жертвенна. В этом вечная ценность аристократического начала» [6, с. 585–586].

«... аристократизм не есть право, аристократизм есть обязанность. <...> народные массы выходят из тьмы и приобщаются к культуре через выделение аристократии и исполнение ею своей миссии. Аристократия не есть сословие или класс, аристократия есть некоторое духовное начало, по природе своей неистребимое, и оно действует в мире в разных формах и образованиях» [6, с. 589].

Аристократия духа является инструментом земного творчества космической эволюции, в отличие от исторической аристократии, а местом творчества становится пространство культурного досуга, или поле Культуры. «...культурное поле <...>. У Пифагора, Никомаха из Герасы и Платона — явно небесного происхождения. Именно Пифагор привез «Shol» в Грецию как божественную деятельность» [7, с. 24].

«У значительной части славян слово «досуг» употребляется в значении «способности, возможности, достижения», оно неотделимо от творчества и высшей деятельности и не содержит временной составляющей» [7, с. 20].

Освоение Сибири Великорусским пассионарным суперэтносом осуществлялось за счет комплиментарных контактов с коренным населением. Пассионарный толчок произошел в XIV веке. Центром пассионарности явился Преподобный Сергей Радонежский. «Святость и гениальность — величайшие явления духовной культуры, истинные ее двигатели» [8, с. 713]. Омск был основан в 1716 году с целью защиты юго-восточных границ империи от кочевников джунгар по указу Петра I полковником лейб-гвардии Преображенского полка И. Д. Бухгольцем (Бухольцем) как крепость.

Освящение первой церкви при основании Омска во имя Преподобного Сергия Радонежского установило сакральную энергетическую связь пространства развития Омска и духовного центра России — Троицко-Сергиевой лавры. Это было важным для людей, участвовавших в формировании города.

Со времени основания Омской крепости в ней были грамотные люди, которые занимались частным обучением детей: духовные лица, офицеры, казаки, ссыльные. В формировании пространства культуры того времени основополагающим было просвещение. В 1763 году генерал-поручик Иван Иванович Шпрингер был назначен командующим Сибирскими линиями. Шпрингер являлся деятельной, яркой личностью, <...> был одним из первых выпускников Петербургского кадетского корпуса, успешно им законченного [9, с. 224]. Он положил начало народному образованию. Просвещенный генерал решил завести на линиях гарнизонные школы, и в 1765 году получил разрешение на открытие таких школ в Омской, Ямышевской, Петропавловской и Бийской крепостях. В Омской крепости учреждалась главная гарнизонная школа, рассчитанная на 150 учеников. <...> Предназначались школы для детей солдат и казаков, причем воспитанники брались на казенное содержание [10, с. 67].

Для «полирования» молодых офицеров он приказал построить «Оперный дом» для устройства любительских спектаклей. <...> Репертуар Омского театра включал трагедии М. В. Ломоносова, М. М. Хераскова, а также трагедии и комедии А. П. Сумарокова.

Большой вклад внес Шпрингер в формирование архитектурного пространства второй крепости. Величественный белоснежный собор, заложенный в день воскресения Христова в 1769 году, определил важность Омской крепости как оплота христи-

анской культуры. Строителями собора выступили братья Иван и Козьма Черепановы, рекомендованные тобольским губернатором Д. И. Чичериным. Собор являлся культурно-просветительским и благотворительным центром Омска. При храме была самая большая церковная библиотека в городе.

В 1778 г. на левом берегу Оми, на холме над рекой, начали строительство двухколоколенной Ильинской церкви, сочетавшей черты барокко и раннего классицизма. [11, с. 18–28]. (Н. И. Лебедева, В. Г. Рыженко. «Города Петра Великого». Омск. «Город на границе государства Российского...» Историческая мозаика. СПб., 2001).

В 1782 г. Омск получает статус города, вступая в следующий этап своего развития, а в 1838 году г. Омск становится областным городом Западно-Сибирского губерноводства.

Боевой генерал, герой войны 1812 года (в Бородинском сражении командовал корпусом и «за отличие» был представлен М. И. Кугузовым к ордену св. Георгия...), <...> образованный человек (выпускник кадетского корпуса, владел французским и немецким языками), Петр Михайлович Капцевич, генерал-губернатор Западной Сибири, немало сделал для благоустройства Омска. Сразу после пожара 1823 года по инициативе Капцевича в Санкт-Петербурге началась работа над новым генеральным планом города. Поручена она была видному столичному архитектору, строителю первых чугунных мостов на реках и каналах «российской Венеции» В. И. Гесте.

По предложению князя П. Д. Горчакова, правившего Западной Сибирью в 1836–1851 годах, 19 июля 1839 года Омск становится главным городом Западно-Сибирского генерал-губерноводства, что дает развитию города новый импульс.

В 1851 году генерал-губерноводом становится Г. Х. Гасфорд, 50-летний генерал, имевший богатый военный опыт. Он прослушал курс наук в Иенском, Дерптском и Мюнхенском университетах и имел пять докторских дипломов [10, с. 93]. При Гасфорде построены генерал-губерноводский дом, каменные здания казачьего войскового правления, интендантства Благородного собрания, здание Военного собрания, римско-католическая церковь.

В 1860 году Омск превосходил другие сибирские города по числу потомственных и личных дворян. Дворянское сословие здесь представляли в основном офицеры и чиновники — как служащие, так и отставные [10, с. 104]. Общая атмосфера в городе способствовала всяческому новым начинаниям и в сфере производства, и в сфере культуры и быта. Патриархальные нравы и привычки соседствовали здесь с «лучшим европейским тоном».

Декабристы и ссыльные, в силу своей пассионарности и высокого культурного уровня, оказали также огромное воздействие на общественную жизнь Омска. Некоторое время в Омске жили декабристы Николай Васильевич Басаргин, Николай Алексеевич Чижов. В 1850 году в Омск были привезены петрашевцы Ф. М. Достоевский и С. Ф. Дуров и размещены в Омском остроге.

В первом же письме, написанном брату после выхода из каторги, Достоевский писал: «Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его». Пассионарием был и друг Достоевского С. Ф. Дуров. Одним из самых близких ему людей стал молодой офицер Ч. Ч. Валиханов, сын казахского султана, будущий выдающийся ученый [12, с. 120].

В системе образования Омска главную роль играло «Училище Сибирского линейного казачьего войска, из стен которого выходили офицеры, урядники, учителя, писари, переводчики и мастеровые [10, с. 123].

Под руководством инспектора классов составлялась программа обучения. Рассчитанная на 6 лет, она включала цикл общеобразовательных предметов (алгебру, геометрию, тригонометрию, физику, химию, географию, всеобщую и российскую историю, русский, французский, немецкий и татарский языки, русскую литературу, теорию словесности и пр.), военных дисциплин (основы тактики, артиллерии и фортификации) и практических занятий — воспитанники учились строю, гимнастике, плаванию, фехтованию, верховной езде, пению, танцам [10, с. 133]. Отсюда выходили не просто офицеры-профессионалы, но разносторонне развитые люди, патриоты.

В 1866 году кадетский корпус был преобразован в Сибирскую военную гимназию, в стенах которой сложился коллектив талантливых преподавателей. Одним из них был Иван Яковлевич Словоцов. И. Я. Словоцов стал одним из организаторов и активнейших членов Западно-Сибирского отдела Русского Географического общества. В 1880 году в двух частях в свет вышел ценный труд под названием «Материалы по истории и статистике Омска, извлеченные из однодневной переписи 1877 года, обработанные И. Я. Словоцовым». Этот труд до сих пор остается источником разнообразных сведений о городе (его населении, хозяйстве и пр.). С 1872 года в военной гимназии работал К. В. Ельницкий, выдающийся педагог, автор многих научных трудов и учебников по педагогике, истории педагогики, методике преподавания русского языка. Неудивительно, что из стен главного военного учебного заведения Омска выходили офицеры, которыми могла гордиться русская армия. Быстро завоевала авторитет и омская женская гимназия. Открытие ее состоялось 1 августа 1863 года [10, с. 165–168].

В 1889 году «Общество попечения о начальном образовании» открыло в городе народную библиотеку. На 1 января 1890 года фонд библиотеки насчитывал 548 книг, а через год — 1197 книг. При этом число «охотников к чтению» увеличивалось. В 1889 году Омская дума решила учредить городскую публичную библиотеку имени А. С. Пушкина (отмечалось как раз 100-летие со дня рождения великого поэта).

В формировании научного пространства огромную роль сыграло создание в 1868 году Западно-Сибирского отдела РГО. Отдел успешно занимался комплексным изучением Западной Сибири, создал прекрасный музей, поддерживал контакты с другими научными организациями, отечественными и зарубежными учеными. Деятельное участие в работе отдела принимали Г. Н. Потанин и Н. М. Ядринцев, игравшие видную роль в общественной жизни Сибири. В музее устраивались публичные собрания с заслушиванием докладов, организовывались научно-популярные лекции, выставки <...> [10, с. 170]. Выдающийся патриот и исследователь Сибири Г. Н. Потанин в своей работе «Нужды Сибири» дает анализ роли Н. М. Ядринцева в развитии Сибири. Ядринцев положил начало общественному самознанию Сибири. <...> его публицистическая деятельность не упраздняла в сердцах сибиряков общего русского патриотизма, внутри этого патриотизма он только отпочковал новое чувство местного па-

триотизма. <...> Ядринцев завещал также руководящую идею созидательной деятельности [10, с. 119].

Архитектурное пространство Омска, являющееся материализованным качеством Культуры, во многом обязано архитектору Э. И. Эзету — выпускнику Академии художеств. Еще в 1870 году он составил новый план Омска [13, с. 141].

По проектам Эзета в Омске было возведено немало зданий: мужская и женская гимназия, Дом благотворительного общества, Городской думы, театра, купеческих магазинов, спальный и учебный корпуса Сибирской военной гимназии (кадетского корпуса) и др. [10, с. 148]. Красота архитектурных сооружений была важным элементом культурного воспитания населения.

Знаковой фигурой, поменявшей своей подвижнической жизнью ход развития музыкальной культуры Омска, стал преподаватель французского языка Л. С. Буланже, прибывший в Омск в 1865 году. По его инициативе начинают устраиваться первые в городе социально значимые благотворительные концерты. В 1870 году Буланже организовал Омское общество любителей музыки. Они знакомили слушателей с различными образцами отечественной и зарубежной классики, подключая Омск к энергетическому полю мировой музыкальной культуры [14, с. 76, 83]. Яркий след в Омске оставила Е. А. Дмитриева-Мамонова — представительница славных русских дворянских родов, ученица Н. Г. Рубенштейна и П. И. Чайковского, она оказала заметное влияние на развитие музыкальной жизни города.

К началу XX века культурная жизнь города опиралась на целую систему учреждений культуры. Если центральным объектом инфраструктуры культуры города предшествующей эпохи была церковь, то во второй половине XIX в. она начинает постепенно оттесняться на второй план. Центрами культурной жизни становятся учебные заведения, библиотеки, театр, музей.

Таким образом, в своем развитии в дореволюционный период Омск прошел ряд этапов, каждый из которых характеризовался значительным изменением его функций и значения в системе управления и экономики, в общественной и культурной жизни Западной Сибири. Первый этап истории города связан со строительством Омской крепости и приобретением ею центрального положения в структуре оборонительных линий, сооруженных по указанию царского правительства на юге Западной Сибири в XVIII веке. Крепость на Оми со временем стала также служить воротами в обширный регион Верхнего Прииртышья и всего Казахстана. С середины XVIII века за Омской крепостью прочно утвердилась роль центра округа. Вместе с крепостью формировался и Омский посад. Если в первые десятилетия существования крепости ее население было преимущественно военным, то теперь здесь появились купцы, ремесленники, крестьяне, разночинцы. В 1782 году Омская крепость была преобразована в город в составе Тобольского наместничества. Наряду с военной и административной Омск начинает выполнять также торговую и культурную функции. Второй этап истории Омска характеризуется неуклонным возрастанием его роли как административного центра обширного региона. Временные рамки этого этапа: начало 20-х — середина 90-х годов XIX в., когда Омск из заштатного городка постепенно превращается в военно-административный центр Западной Сибири и Степного края. Рост

военно-административного значения Омска во многом связан с реформой 1822 года, переводом в город главных учреждений Западно-Сибирского генерал-губернаторства в 1839 г. И размещением в нем резиденции степного генерал-губернатора в 1822 г. Превращение Омска в крупный военно-административный центр в то же время мало сказалось на торгово-промышленном развитии города. Местные ярмарки не выделялись величиной своих торговых оборотов, в городе не было крупных торговых предприятий. Омские купцы занимались, как правило, мелкой розничной торговлей. Городская промышленность, за небольшим исключением, была представлена предприятиями ремесленно-кустарного типа и обслуживала потребности военно-чиновничьего города. Слабое торгово-промышленное развитие Омска в XIX в. было главной причиной того, что из феодальных сословий еще только выработались буржуазия и пролетариат. Военно-чиновничий облик города не мог не сказаться и на содержании общественной и культурной жизни. Ее активным участником являлся небольшой круг омичей. Но именно благодаря их подвижничеству росли культурные потребности жителей Омска, пробуждалась общественная жизнь [15, с. 15–20].

Именно дворянская аристократия, имеющая потенциал энергии культуры и направляющая его на формирование культурного пространства досуга, дающего возможность горожанам эволюционировать в степени их стремления, являлась движущей силой того исторического периода. Таким образом, можно сделать вывод, что в XVIII–XIX веках в Омске появилось яркое созвездие талантливых представителей дворянской аристократии, аристократии духа, своей творческой деятельностью создавшей особое энергетическое поле Культуры, позволившее развиваться Омской крепости в город Омск, воплотивший в своем облике красоту их духовных устремлений.

Третий этап дореволюционного Омска обусловлен теми сдвигами, которые произошли после строительства Транссибирской магистрали. Железная дорога открыла Сибирь для капитализма. Была ликвидирована оторванность экономики края. Развивающийся капитализм втягивал Сибирь в сферу буржуазных отношений, содействовал росту промышленности и торговли. Омск становится важным торгово-промышленным и транспортным центром Западной Сибири. Благодаря непрерывному потоку переселенцев, Омск становится самым большим городом в Сибири по количеству населения. В Омске начал активно протекать процесс классообразования, происходил численный рост буржуазии и пролетариата, а также средних слоев. Рост пролетариата происходил на основе массового переселения рабочих и крестьян из европейской России и Урала, что приводило к росту революционных настроений и классовой борьбе [16, с. 278]. Тем не менее пространство культуры расширялось. В 1907 г. открывается городская Пушкинская библиотека, в 1905 — торжественное открытие Драматического театра, в 1916 г. состоялось открытие Омского музыкального училища, совпавшее с появлением в Омске Филармонического общества. К 1916 г. в городе действовало 12 средних общеобразовательных учреждений: три казенные мужские гимназии, част-

ное реальное училище, пять казенных женских гимназий, три частные гимназии. По-прежнему массовым было посещение музея. Город благоустраивался, хорошел. В газетах можно прочесть произведения омских писателей и поэтов [10, с. 232–235].

#### Библиографический список

1. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — 22-е изд. — М. : Русский язык, 1990. — 921 с.
2. Советский энциклопедический словарь / Под ред. А. М. Прохорова. — М. : Советская энциклопедия, 1988. — 1600 с.
3. Шапошникова, Л. В. Великое путешествие. В 3 кн. Кн. 3. Вселенная мастера / Л. В. Шапошникова. — М. : М.Ц.Р. ; Мастер-Банк, 2005. — 959 с.
4. Бердяев, Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — 173 с.
5. Рерих, Н. К. Держава Света / Н. К. Рерих. — М. : Эксмо, 2007. — 843 с.
6. Бердяев, Н. А. Судьба России / Н. А. Бердяев. — М. : Эксмо-пресс ; Харьков : Фолио, 2001. — 735 с.
7. Волощенко, Г. Г. Досуг: генезис и развитие / Г. Г. Волощенко. — Омск : Издатель-Полиграфист, 2012. — 179 с.
8. Гумилев, Н. Судьба России / Н. Гумилев. — М. : Эксмо-пресс ; Харьков : Фолио, 2001. — 735 с.
9. Петрова, В. В. Роль творческой личности в сохранении культурной и духовной личности Омской крепости / В. В. Петрова // Омская крепость: историко-культурное наследие : материалы Омской город. науч.-практ. конф. 25 ноября / отв. ред. А. П. Сорокин. — Омск : Наука, 2011. — 224 с.
10. Миненко, Н. А. Из XVIII века — в век XXI: история Омска : ист.-краевед. альбом / Н. А. Миненко, В. Г. Рыженко. — СПб. : Русь, 2006. — 367 с.
11. Лебедева, Н. И. Омск. «Город на границе государства Российского ...». Историческая мозаика / Н. И. Лебедева, В. Г. Рыженко // Города Петра Великого. — СПб., 2001. — Вып. 3. — 121 с.
12. Вайнерман, В. В. Омская каторга и «перерождение убеждений» Достоевского / В. В. Вайнерман // Из XVIII века — в век XXI : история Омска / Н. А. Миненко, В. Г. Рыженко. — СПб., 2006. — 336 с.
13. Тобольск и вся Сибирь. Омск : альманах / сост. С. А. Алексеенко ; ред. совет. Ю. С. Осипов и [др.]. — Тобольск : Возрождение Тобольска, 2006. — № 7. — 336 с.
14. Белокрыс, М. А. Музыкальная элита старого Омска : истор. очерки / М. А. Белокрыс. — Омск : Омскбланкиздат, 2009. — 363 с.
15. Алисов, Д. А. Культура городов Среднего Прииртышья в XIX—начале XX вв. / Д. А. Алисов. — Омск : ОмГПУ, 2001. — 200 с.
16. Толочко, А. П. Очерки истории города Омска : в 2 т. / А. П. Толочко. — Омск : ОмГУ, 1997. — Т. 1. — 291 с.

**ЛОБОВА Мария Павловна**, соискатель по кафедре «Социально-культурная деятельность» Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского; заместитель директора культурно-досуговой деятельности БУ культуры г. Омска «Центр искусств, фестивалей и праздников».  
Адрес для переписки: mmomot@inbox.ru

Статья поступила в редакцию 24.06.2014 г.  
© М. П. Лобова