

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 93/99:321.11

С. Н. ПОПОВ

Алтайский государственный  
аграрный университет

## МАТРИЛИНЕЙНОСТЬ У ПРИМАТОВ И ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ

**В работе показана общность матрилинейности у приматов и в архаичных человеческих обществах. Именно фундаментальные матрилинейные представления вызывали образы групповой прародительницы, воплотившиеся в верхнепалеолитическом искусстве.**

Изображения женщин сопровождают человечество на протяжении практически всей его истории: многочисленные глиняные статуэтки культур неолита, энеолита и бронзового века (например, тысячи фигурок в поселениях цивилизации долины Инда), женская иконография средневекового христианства, портретная живопись Нового времени (например, «Кабинет мод и грации» П. Ротари в Большом Петергофском дворце). Но наиболее загадочны самые древние изображения женщины, датируемые эпохой позднего (верхнего) палеолита — «палеолитические Венеры» (40 тыс. — 10 тыс. лет назад). Именно в это время появляется вид *Homo sapiens (modern)*. Именно в это время женские изображения занимают господствующее положение в искусстве. Таким образом, факты свидетельствуют о важности образа женщины в миросозерцании появившегося человека.

Но изображение изображению рознь. И ошибкой исследователей, пытавшихся разгадать значение «палеолитических Венер», был как раз перенос смыслов из древних письменных цивилизаций, современных архаичных обществ или мировоззрения общества, к которому принадлежал сам ученый, на эпоху палеолита. В результате привлечения артефактов позднейшей истории возникали чисто умозрительные гипотезы об изображениях хозяйки природы, хозяек домашнего очага, жриц охотничьего культа, амулетов культа предков эпохи матриархата, культа плодородия, наконец, просто эротических объектов мужчин-художников. Попробуем избежать этой ошибки.

Вначале обратимся к самим изображениям (основные сведения см. в кн.: [1]). Среди палеолитических натуралистических и схематичных изображений человека — более половины женские; если сюда добавить фигуры неопределенного пола

и зооморфные с признаками женского и неопределенного пола, то их подавляющее большинство. Чисто женские изображения можно разделить на следующие четыре вида.

1. Статуэтки. К настоящему времени открыто более сотни статуэток, изготовленных из кости, реже мягкого камня, но есть и из яшмита и др. твердых пород, и даже глины. Все они небольшого размера — чаще всего от 5 до 10 см. в длину. География находок включает широкий пояс от юго-западной Франции до Иркутской области в Сибири (культуры мадлена и восточного граветта, костёновско-авдеевская и мальтинская культуры).

2. Малые гравюры и барельефы. Они выполнены на плитках известняка и костях. Например, на костяной пластинке из Нижней Ложери изображена лежащая женщина, рядом с ней видны задние ноги и часть живота оленя. На бивне мамонта из Пржедмосты (Моравия) представлена схематичная гравировка.

3. Наскальные барельефы, гравюры и росписи. Барельефы — изображения фигур до 46 см. в высоту на плитках известняка, относимые к наскальному искусству в виду их больших размеров, говорящих о том, что они стояли вдоль стен пещер. Немногочисленные барельефы и гравюры из Лоссель, Ла Магдален, Англи-сюр-Англен, Романелли и др. Росписи прямо не изображают женщину, лишь в некоторых зооморфных фигурах улавливаются их черты.

4. «Женские знаки». Особую разновидность женских изображений составляют условные изображения женского репродуктивного органа, «великого чрева». Гравюры найдены в Ла Феррасси, Бланшаре, Поиссоне и Бадегуле. Обнаружены знаки и среди пещерных росписей Западной Европы. Есть и скульптурные изображения из Костёнок I. Интересно то, что хотя такой способ обозначения женщины в позднем палеолите стал редкостью, но имел место уже в среднем палеолите (в одном из погребений грота Ла Феррасси обнаружена известняковая плита с искусственными углублениями, среди которых вырезаны и три женских знака).

Для этих изображений, частично и для женских знаков, характерно обнаженное женское тело. Но, не всё оно изображается одинаково натуралистично. Редуцировано, как вынужденная необходимость, представлены руки и ноги ниже колен, особенно ступни. Орнаментированная голова хотя и крупная, но без лица. Правдоподобно же, для возраста зрелой рожавшей женщины, реже беременной, изображены большие отвислые груди и живот, жировые отложения поясницы и бедер (на одной из статуэток из Костёнок I сзади видны поперечные линии — складки полного тела). При этом одни фигуры коренасты, другие вытянуты, но вышеперечисленные черты присутствуют как у первых, так и вторых. По мнению П.П. Ефименко, это не более чем воспроизведение двух типов физической конституции — брахискелической и макроскелической [2].

Из сказанного следует, что позднепалеолитические резчики не имели целью изобразить: а) просто женщину, отличную от мужчины; б) половозрелую девушку в период наибольшей привлекательности; в) просто женский половой орган, позволяющий отобразить лишь потенциальность репродуктивной функции (заслуживает внимания мнение, что даже женские знаки изображают не вульву, а именно чрево [3]). *Позднепалеолити-*

*ческие изображения женщины воплощают образ матери, женщины уже родившей одного и более детей, скорее даже имеющей не одно поколение потомков.* Отсутствие лица говорит о том, что это скорее уже не конкретные родственницы, а групповые прародительницы (нет данных, позволяющих достоверно установить, какая группа в это время имела место и имбелась в виду — стадо, фратрия, род). (Уже одно это указывает на неправомерность отождествления палеолитических изображений с костяными фигурками эскимосов, изображавших именно умерших женщин в той или иной семье и для чего в них вкладывались волосы умершей.)

Данный вывод хотя и не блистает глубинами иных гипотез, но основан на твердом фундаменте артефактов самого палеолитического времени. Обходится без, как было сказано, неправомерного привлечения исследователями материалов позднейших эпох, когда начались существенные изменения в материальной и духовной культуре. Что касается данных этнографии, то, как верно отмечалось многими авторами, даже самые архаичные из современных народов, например, австралийцы, соответствуют как минимум эпохе мезолита, а не палеолита, но тут же, сделав эту оговорку, начинают без разбора переносить их представления на все первобытные эпохи.

Но, значит ли, что на этом следует остановиться? Думаем, что нет. Большему пониманию палеолитических изображений женщины может послужить следующее. Раз нельзя двигаться в более поздние эпохи, то можно обратиться к более ранним (средний палеолит уже упоминался). Это обосновано тем, что более ранние времена хотя и обнимают относительно громадные периоды, связанные с различными видами приматов, вплоть до появления *Homo sapiens* в позднем палеолите, но которые характеризуются единством отношения к окружающей среде, мировоззрения, лишь по разному выражающемуся, вплоть до воплощения в искусстве. И здесь такими же надежными, как палеолитические изображения, являются факты поведения современных обезьян, и не только семейства *Hominida*, но и всех антропоидов из секции узконосых (*Catarrhina*), обладающих сложной социальной жизнью.

Использование наблюдений за высшими приматами для реконструкции ранней истории человечества присуще практически всем научным школам. (Мы здесь оставляем вне рассмотрения эволюционную теорию происхождения человека и используем материалы по приматам исходя из формально-биологического критерия: сходство белков и, соответственно, участков ДНК у шимпанзе и человека до 99%, что для систематики является основанием отнесения любых видов животных с таким сходством к одному роду.) Мы выступаем за использование приматологических материалов и для осмысления рассматриваемых палеолитических изображений.

Уже давно в исторической науке считается установленной, не подтвердившейся источниками, теория, как гинекократии И.-Я. Баховена — существования эпохи политической власти женщин, так и матриархата — существования эпохи власти женщины на уровне семьи (эти теории не подтвердились ни этнографическими, ни приматологическими фактами). Но зато давно этнографические данные свидетельствуют о том, что для наиболее архаичных народов характерен счет родства по материнской

линии (матрилинейность), сохраняющийся и в более сложноорганизованных обществах в виде исключения прямо либо в виде разного рода следов и пережитков. Основная причина матрилинейности в ранней истории — отсутствие долговременных моногамных связей, отчего наиболее естественно и эффективно вести счет родства по женской линии. При этом матрилинейность не имеет никакого отношения к возможности или невозможности лидерства женщины в обществе (семье, роде, общине, племени).

Существование матрилинейности в человеческом обществе общепризнанно. Неожиданным стало открытие матрилиний у других современных приматов рядом исследователей, наблюдавших сообщества обезьян, как в естественных условиях, так и в неволе (свободноживущих и вольерных).

Матрилинейность у приматов является наиболее распространенным типом родственных связей. Основное проявление здесь, конечно, связь матери со своими детенышами; но это общее место для многих видов животных, и если бы всё ограничивалось этим, ни о какой матрилинейности обезьян, подобной человеческой, говорить бы не приходилось. Хотя уже и здесь обнаруживаются важные особенности: «Относительная длительность периода лактации (около года), защита детеныша и после того, как он переходит в подростковую группу, длительное сохранение связи матери с ее дочерьми и внуками, перенос материнского отношения на чужих детенышей, подростков, а зачастую и на взрослых особей оказываются важнейшими цементирующими факторами в сообществе павианов, особенно гамадрилов» [4]. Но родственные связи у приматов, особенно узконосых, идут дальше.

Так, даже у видов приматов с патрифокальными группами, т. е. в которых не самцы, а самки покидают родную группу, достигнув репродуктивного возраста (шимпанзе, гориллы, павианы), взрослые дети сохраняют особые родственные связи с матерью. Дж. Лавик-Гудолл, наблюдавшая обыкновенных шимпанзе в естественных условиях, отмечает: «Как правило, и в десять-одиннадцать лет сыновья (по сути дела уже совсем взрослые) продолжают с большим уважением относиться к своим старым матерям. Если предложить сыну банан в присутствии матери, то он никогда не возьмет его, а, отойдя в сторону, предоставит эту возможность матери» [5]. Сыновья также защищают свою мать, в то время как отцов своих они не знают, также как и отцы не знают своих детей и не принимают непосредственного участия в их жизни [Там же].

Наиболее явно матрилинейность обнаруживается у видов с патрифокальными группами, в которых самки остаются всю жизнь. Зеленые мартышки, например, узнают не только своих матрилинейных родственников, но и дифференцируют неродственных особи на подгруппы по родственному критерию: они с большей вероятностью направляют агрессию на особь, если до этого они ссорились с ее близкими родственниками. У японских макаков потомство, особенно женское, сохраняет тесные связи с матерью и во взрослом состоянии. У макаков резусов общение в группе, по наблюдениям С. Вессея, преимущественно осуществляется между особями, родственными по матери. Они держатся рядом, сидят, прижавшись, вычесывают и ласкают друг друга, играют между собой, спят вместе (63% спальных групп составляли родствен-

ники). В случае голода число родственных контактов еще более возрастает [6]. Бабушки опекают внуков и даже прикармливают их грудью, если сами кормят детеныша [4]. Б. Трэффорд наблюдал у макаков резусов альтруизм внуков и правнуков по отношению к 25-летней одряхлевшей бабушке (прабабушке). Если, при переходах эта старая самка отставала, то ее дожидался и сопровождал внук или правнук (ученый считает, что таким образом высокоранговые потомки укрепляли свой ранг, полученный от прародительницы по наследству) [7]. Связь матрилинейности и ранга особи в группе установлена у разных видов (мартышек, макаков, павианов, шимпанзе), при которой ранг, как правило, наследуется по материнской линии: дочери получают ранг близкий к матери, обычно чуть ниже, но младшая из сестер — более высокий. Самцы при высокоранговых матерях также без труда занимают высокое положение; даже при переходе в другую группу, в результате воспитания, и там завоевывают высокий ранг. В одной из групп макаков резусов самец-вожак доминировал по отношению к своей матери, но она, в свою очередь, доминировала над двумя другими высокоранговыми самцами. У макаков резусов разросшиеся группы, кроме того, делятся по инициативе самок, дочерние группы основываются на матрилинейно-ранговом принципе. И последнее, в матрилинейных половых контакты крайне редки, случающиеся спаривания сыновей с матерями являются просто первыми опытами, обычно не влекущими зачатия. В сезоны размножения упомянутые спальные группы макаков резусов включали в свой состав не менее одной неродственной особи [6; 8].

Приведенные факты действительно доказывают реальность матрилинейности у приматов. И, ввиду почти общепринятого использования приматологических материалов для реконструкции ранней истории человечества и отдельных аспектов его современного поведения, конечно же, напрашивается идея происхождения матрилинейности человека из матрилинейности обезьян, во всяком случае, их однотипности. Об этом писал в частности Р. Фокс в работе «Обезьяний род и человеческое родство» (1975) [9]. Мы, со своей стороны, поддерживая эту точку зрения, считаем обоснованным, видеть именно матрилинейность основой палеолитических изображений женщины, феноменом которой они являются.

*Именно фундаментальные матрилинейные представления вызвали образы состоявшейся матери с увеличившимися с годами формами, групповых прародительниц* (в этом конечно позднепалеолитический человек далеко ушел от почитания приматами своих прабабушек), а не сексуальных партнеров. Все гипотезы, уводящие объяснение в русло сексуальной магии, охотничьего культа, культа огня домашнего очага и т. п., являются надуманной перспекцией.

В заключение возникает немаловажный вопрос: насколько палеолитические изображения женщины имели религиозный характер? вернее, имели или нет палеолитические изображения женщины религиозный характер? Если да, то плодотворной выглядит их связь с тотемизмом; но теорий тотемизма несколько десятков. Мы придерживаемся взглядов российского этнографа Л.Я. Штернберга и британского — Дж.Дж. Фрэзера, которые, первый на основе сибирских материалов, второй — на основе австралийских, на рубеже XIX—XX вв., прак-

тически параллельно, пришли к «концепциональной» теории тотемизма. Ее суть в происхождении тотемического родства из веры в связь женщины рода с тотемом (духом тотема). Д.Е. Хайтун в 1955 г. интерпретировал именно женские изображения палеолита в связи с австралийскими этнографическими параллелями как образы «тотемических предков» [10]. Тогда зооморфные изображения палеолита приобретают религиозный смысл.

Действительно, у разных австралийских племен существует легенда о предках людей «альчериных» — полулюдях, полуживотных, носивших при себе «чуринга» — деревянные или чаще каменные плоские предметы. Впоследствии они переселились под землю, но оставили каждый свой след на земле в виде дерева, скалы и т. п.; и если женщина, проходя мимо такого места, почувствует, что беременна, считается, что в нее предок бросил чурингу, и его дух вошел в нее. Отцом ребенка будет тот или иной предок местности (кенгуру и др.) [11]. Здесь перед нами и сверхчеловеческие существа, и материальные предметы.

Приведем еще несколько примеров мифов о сверхъестественной связи женщины. При этом нас особенно должны интересовать как самые древние те, в которых женщина-мать или прародительница не является божеством. Сюда же относятся и мифы о рождении у женщины близнецов, т. к. по поверьям многих народов, они всегда являются плодом связи с духом (теория А.М. Золотарева о фратриальном происхождении культа близнецов относится скорее к одному из более поздних смыслов).

У нивхов рассказ женщины о сне, где она делила ложе со зверем, рождал у всех убеждение, что родившийся после этого ребенок — дитя «горного человека» (тигра, медведя) [Там же]. Миф орочей (который записал Штернберг и вместе с запретом есть мясо медведя на медвежий праздник членами откормившего его рода связал с тотемизмом) гласит, что жили брат с сестрой. Узнал брат, что сестра дружит с медведем, и попытался его убить, а сестра ушла. Раз в тайге он встретил двух мальчиков, от которых узнал, что они дети его сестры и медведя. Тут ему удалось убить медведя. «Он умер, а сестра говорит: "Ну, теперь я должна стать медведем, и мои ребята тоже. Смотри, если где-нибудь встретишь медведицу с двумя детенышами, знай, что это — я!"» [Там же]. В одной из чукотских сказок говорится о дочери, отказавшейся выйти замуж: «Как-то два дня не было дома девушки. И еще раз целый день ее не видели. А вечер наступил, услышали вдруг из ее яранги крик маленького моржонка. Сказалотец: "Да где же это моржонка кричит! А ну-ка, пойду посмотрю!" Пошел к дочериной яранге, а моржонка, оказывается, в пологе кричит. Заглянул туда. Видит — в корыте, которое он сделал, плавает в воде новорожденный моржонка и кричит. Схватил он моржонка и убил. Домой принес. Говорит жене: "Вот моржа убил. Свари-ка мясо, с удовольствием молоденькой моржатины поем!" Обрадовалась жена, стала еду готовить. Сварилось мясо, стали есть. А тут дочь вошла. Говорят ей: "Поешь и ты с нами!" Подошла было, да узнала мясо моржонка. Сказала, отстраняясь: "Не буду я своего ребенка есть", — заплакала и ушла домой» [12]. Сюжеты о девушках, отказывающихся от замужества по велению родителей, в связи с тайной связью со зверем или иным существом, распространены у палеоазиатских народов Сибири, и особенно у эскимосов. С ними сходна и чукотская история тоже о дочери, отказавшейся выйти замуж,

выгнанной из дома (связь с другим существом здесь не упоминается), но не родившей, а создавшей из камней, нерпичьих и моржовых зубов, китового уса людей (жителей реально существующего селения Утен), жилища, животных [Там же]. В Того и Бенине у ряда племен близнецы считались детьми обезьян, и ни они, ни их родители не могли есть мясо родственного им вида [11].

Согласно воззрениям племени муринг в Австралии, когда животные еще были, как люди, две сестры в стране Уауилак вступили в кровосмесительную связь с камнями, отчего появились люди [13]. В Океании на архипелаге Пелау рассказывали предание: «Давным-давно женщина по имени Милат разрешилась от бремени тремя сыновьями и дочерью. (Кто был ее супруг — предание умалчивает, или рассказчик позабыл его.) От этих детей Милат произошли люди, которые живут теперь в четырех участках острова». Она же во время наводнения превратилась в существующий до сих пор камень [14]. Миф о-ва Леперс (Новые Гебриды): «Гагара сделал сначала двух мужчин; один из них взял кусок мяса и швырнул в другого, и тот превратился в женщину. Эта женщина имела двух дочерей, от которых и произошли современные фратрии» [13]. В Африке пангве рассказывали, что праматерь родила близнецов, от которых произошли и люди, и боги [Там же].

Исходя из вышесказанного, *первичным объектом сакрализации в истории могла быть только мать-прародительница. Но, возвышение ее образа, с психологической точки зрения, для законченности мировоззрения требовало впоследствии дополнения «праотцом». А раз само общество той поры не носило в себе основы для такого дополнительного образа, то им стало нечеловеческое существо.*

После приведенных примеров следует оговориться. Тотемическая линия суждений наиболее приемлема для объяснения эволюции образа в мезо- и неолите. Для верхнего же палеолита, не имеющего этнографических параллелей, вопрос остается открытым.

Если остановиться на том, что матрилинейность и религиозное мировоззрение не обязательно подразумевают друг друга, что наблюдается у приматов, то же могло быть и у человека позднего палеолита, то *выражение матрилинейности, матери как ее центральной фигуры, в искусстве палеолита было не религиозным феноменом.* Бесспорно открытие человеком религиозного смысла в этом в более позднее время. Но, для палеолитического времени твердо можно утверждать лишь сходность почитания матерей-прародительниц с почитанием приматами своих прародительниц вплоть до третьего поколения. А, как свидетельствуют наблюдения за приматами, «почитаются» только предки по женской линии, но не вождь, ненастная погода и т. п.

Итак, позднепалеолитические изображения женщины воплощают образ состоявшейся матери, прародительницы группы. Основанием этих изображений как социально-биологическим, так и мировоззренческим, является существование в эпоху палеолита матрилинейности, наличие которой доказывается матрилинейностью, с одной стороны, у приматов, с другой, у человека мезолита. Наиболее обоснованно можно говорить о естественном социальном характере данных изображений; вопрос о наличии в этом, уже в палеолите, религиозного тотемического культа на основе имеющихся данных не может быть разрешен.

## Библиографический список

1. Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии / З.А. Абрамова. — М.; Л.: Наука, 1966. — 223 с.
2. Ефименко П.П. Первобытное общество. Очерки истории палеолитического времени. 3-е изд., перераб. и доп. / П.П. Ефименко. — Киев: Изд-во АН УССР, 1953. — 663 с.
3. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. — М.: Искусство, 1985. — 298 с.
4. Тих Н.А. Предыстория общества (Сравнительно-психологическое исследование) / Н.А. Тих. — Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1970. — 311 с.
5. Лавик-Гудолл Дж. ван. В тени человека: Пер. с англ. / Дж. ван Лавик-Гудолл. — М.: Мир, 1974. — 264 с.
6. Бутовская М.Л. У истоков человеческого общества (Поведенческие аспекты эволюции человека) / М.Л. Бутовская, Л.А. Файнберг. — М.: Наука, 1993. — 256 с.
7. Treford B. Nondesertion of a post-reproductive rhesus female by adult male kin / B. Treford // J. Mammalia. — 1981. — № 3. — P. 638-639.
8. Дерягина М.А. Этология приматов: учеб. пособие / М.А. Дерягина, М.Л. Бутовская. — М.: Изд-во МГУ, 1992. — 192 с.

9. Primate Kin and Human kinship / R. Fox // Biosocial anthropology. — London, 1975. — P. 30-31.

10. Хайтун Д.Е. К вопросу об интерпретации женских изображений ориньякской эпохи / Д.Е. Хайтун // Ученые записки Тадж. гос. ун-та. — Душанбе, 1955. — Т. VII. — С. 140-148.

11. Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. Исследования, статьи, лекции / Л.Я. Штернберг. — Л.: Изд-во Института народов Севера, 1936. — XVI + 573 с.

12. Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки / Сост. Г.А. Меновщикова. — М.: Наука, 1974. — 646 с.

13. Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология / А.М. Золотарев. — М.: Наука, 1964. — 328 с.

14. Миклухо-Маклай Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. III. Ч. I: Статьи по антропологии и этнографии / Н.Н. Миклухо-Маклай. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. — 558 с.

**ПОПОВ Салман Николаевич**, кандидат философских наук, доцент кафедры менеджмента и правоведения.

Дата поступления статьи в редакцию: 29.09.06 г.  
© Попов С.Н.

УДК 008

Ю. И. ШЕХВОРОСТОВА

Белгородский государственный университет

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БОГОСЛОВСКОГО И СВЕТСКОГО ПОДХОДОВ К ВОПРОСУ О ЦЕРКОВНОМ РАСКОЛЕ XVII ВЕКА

На основании проведенного исследования установлено различие богословского и светского подходов в понимании цели проведения церковной реформы, послужившей поводом для раскола, и истинных причин его возникновения. В статье рассматривается также новая точка зрения на причины реформы, согласно которой реформа проводилась с целью введения унии в России.

XVII век является сложным в истории русской культуры. Он проходил на фоне частых войн и внутренних конфликтов и не случайно в историографии получил название «смутного», или «бунташного». XVII век характеризуется распространением западного влияния и обмирщением культуры. Это переходный период. При сохранении феодально-патриархальных отношений одновременно происходит усиление централизации государственной власти, при господстве религиозного мировоззрения начинается процесс секуляризации культуры. Осложняется ситуация проведением церковной реформы патриарха Никона, которая в итоге привела к расколу древнерусского общества.

Церковный раскол XVII века — важное, но в то же время сложное событие российской истории, которому на протяжении многих лет исследователи не могут дать однозначной оценки. Данная проблема оставалась дискуссионной на протяжении трёх столетий. Не потеряла она своей актуальности

и в наше время, когда духовный кризис заставляет общественную мысль обращаться к прошлому в поисках ответа на волнующие ее вопросы.

В большом разнообразии мнений нельзя не отметить два ключевых подхода: светский и богословский. Они обнаруживают себя при изучении причин и обстоятельств, на фоне которых произошел раскол. В целом закрепилось мнение, что он был вызван церковной реформой, сущность которой состояла в необходимости исправления многочисленных ошибок и описок, возникших в богослужебных текстах с течением времени, с ориентиром на греческую практику.

История показывает нам, что многочисленные потрясения XVII века, которые пережил русский народ, способствовали росту крестьянского самосознания, а социальное расслоение среди крестьянства (появление зажиточных крестьян) — утверждению статуса крестьянина как представителя значимой социальной группы, влияющей на фор-

мирование рыночных отношений в России. Однако вопреки ожиданиям шло укрепление феодально-крепостного строя и абсолютной монархии в форме самодержавия. Крестьянское сознание не могло принять новое положение дел и смириться с крушением патриархального уклада. В народе назревал протест, вылившийся в ходе церковной реформы в виде старообрядчества. Неслучайно, как отмечает исследователь А.И. Клибанов, основными сторонниками староверия были именно крестьяне. Такой подход к вопросу о возникновении причин раскола позволяет многим светским исследователям (С.Д. Домникову, Н.И. Костомарову, В.Ф. Миловидову и др.) характеризовать старообрядчество как «буржуазную разновидность русского православия», как «свободу предпринимательства и демократизацию церкви» [1, 429]. Таким образом, по мнению светских авторов, объективные причины раскола вызваны не столько религиозными, сколько политическими и экономическими конфликтами в жизни страны. Таким образом, раскол стал социальным протестом против новых форм зависимости крестьян. Итак, несмотря на то что по своей сути раскол носил религиозную окраску, представители светского подхода усматривают в нём более глубокое — социокультурное — значение, так как он повлёк за собою массу последствий в различных областях и сферах жизни: в культуре, науке, социальных и личностных отношениях, в образе жизни и так далее.

Иной подход к данной проблеме просматривается в трудах исследователей богословия, которые ищут решение исключительно в духовных глубинах народного сознания. Среди факторов, оказавших сильное влияние на формирование русского народного сознания, не последнее место отводится религиозному. В соответствии с традицией славянофильской историографии активное распространение получила мысль о «врождённой религиозности» русского народа, доминировавшей до XVII века. В дальнейшем она получила своё продолжение в трудах писателей, учёных и философов XIX века. Изучая характер русского народа, исследователь Н.О. Лосский писал: «Основная, наиболее глубокая черта характера русского народа есть его религиозность» [2, 5]. Православие регулировало времяпрепровождение и праздничное настроение, семейные отношения людей. Кроме того, при изучении жизни русского средневекового общества, нередко встречаем описания долгих церковных служб, которые миряне выстаивали с «железной стойкостью». То, что светские авторы называют обрядоверием, приверженностью формы, богословы, в частности митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн (Снычев), принимают за «избыток благочестия» [3, 191], который, с данной точки зрения, и послужил настоящей причиной раскола.

Поляризация светского и богословского подходов обнаруживает себя и при изучении цели проведения церковной реформы Никона, а также при оценке личности и деятельности самого патриарха. При рассмотрении обозначенного вопроса обнаруживаем, что большинство исследователей-богословов усматривают в церковной реформе XVII века тенденцию к централизации государственной власти, в то время как светские, напротив, видят в ней усиление власти патриаршей.

Известно, что еще Иоанн IV на Стоглавом соборе поставил вопрос об исправлении «порченных» богослужебных книг по первоисточниковым сла-

вянским спискам. Никон в этом деле пошел дальше, став исправлять книжные тексты и обряды в соответствии с греческой практикой по настоянию царя Алексея Михайловича. Об этом говорит митрополит Иоанн (Снычев), и авторитетный исследователь протоиерей Г. Флоровский. В работе «Пути русского богословия» последний пишет, что инициатива церковных преобразований исходила от царя, и что в ней явно просматривалась идея империи с превалированием «царства» над «священством». Таким образом, автор заключает: «Тема раскола не «старый обряд», но Царствие» [4, 66]. Горделивые претензии царя на главенство в церковных делах, которые привели к разрушению гармонии в отношениях двух глав, отмечает и протоиерей Л. Лебедев в труде «Москва патриаршая». О проведении реформы как способе отстаивания (именно отстаивания, а не возвышения) самостоятельности церковной и особенно патриаршей власти пишет митрополит Московский и Коломенский Макарий (Булгаков) в своём труде «История русской церкви». По словам автора, действия царя Алексея Михайловича (в первую очередь, создание Уложения, которое стояло на защите интересов самодержавной монархии и узаконивало тенденцию к абсолютизму) говорили о его стремлении возвысить мирскую власть над церковной. Никон с самого начала своего патриаршества боролся за независимость русской церкви от государственной власти: во время избрания на патриаршество он поставил царю и боярам условие о подчинении ему как «главного архипастыря и отца во всём» [5, 19]. Для дальнейшего достижения своей цели он внёс весомые добавления в Кормчую книгу, ставшую, по сути, в противовес Уложению царя. Усиление патриаршей власти просматривается в титуловании Никона «великим государем», а также в его активном участии в гражданских и государственных делах. Однако при изучении «Истории» митрополита Макария мы приходим к выводу, что Никон не хотел возвысить власть патриарха выше власти монарха, он лишь стремился «как можно более утвердить под собой почву» [6, 120], не допустить централизации государственной власти и сохранить отношения «богоизбранной сугубицы», предполагающие симфонию властей.

Под другим углом зрения данная проблема представлена в трудах светских исследователей, которые цель церковной реформы видят в возвышении власти патриарха над властью царя. В советское время данная точка зрения имела статус официальной. Так, из «Советского энциклопедического словаря» узнаём, что «вмешательство Никона во внутреннюю и внешнюю политику государства проходило под тезисом «священство выше царства» [7, 901]. Подробное обоснование тому, что проведение реформы, также как и все действия Никона, было продиктовано стремлением быть первым в «премудрой двоице», даёт советский исследователь М.Я. Волков в труде «Русская православная церковь в XVII веке». В современной историографии данная точка зрения представлена в трудах В.С. Румянцевой «Народное антицерковное движение в России в XVII веке», А.Н. Боханова «Русская идея» и др. Те же самые поступки патриарха (долгое несогласие принять сан патриарха, именование себя «великим государем» и пр.) в трудах названных авторов рассматриваются как попытка утверждения приоритета священства над царством. Например, в указанной работе М.Я. Волкова они предстают

перед нами как «далеко идущий замысел, суть которого сводилась к тому, чтобы ликвидировать зависимость церковной власти от светской» [8, 197]. И даже самовольное оставление патриаршества расценивается как тонкий стратегический ход, в результате которого Никон ожидал выйти победителем, то есть он соглашался вернуться «при условии, что Алексей Михайлович признает его первым в «премудрой двойце» [9, 209].

Проанализировав и сравнив богословский и светский подходы к вопросу о целях проведения церковной реформы, приведшей в итоге к расколу, можно сделать вывод, что в своих решениях исследователи зачастую исходят из оценки личностных характеристик патриарха. Обращение к биографическому методу неслучайно, ведь каждый исторический момент предстаёт перед нами, в первую очередь, в деятельности её творцов. Однако объективное видение проблемы затрудняется тем, что порой эти оценки носят не беспристрастный характер. Неоспорим тот факт, что Никон был фигурой неординарной и сложной, что позволяет исследователям по-своему трактовать его действия. Так, то, что светские исследователи называют в нём «властолюбием», «жесткостью» «надменностью» и «умением красиво говорить», богословы именуют «стремлением к независимости», «строгостью», «твёрдостью» и «любовью к проповедям».

Мы кратко рассмотрели несколько точек зрения на проблему раскола XVII века. Сходства и различия между ними позволили разделить их на два подхода: светский и богословский. В современной историографии появилась новая точка зрения, которая является дискуссионной. Её автор — головщик (регент) Спасского собора Андроникова монастыря в Москве Б.П. Кутузов. В 2002 году вышла в свет его книга «Церковная «реформа» XVII века. Византийская прелесть», в которой исследователь высказывает мысль, что «раскол есть, прежде всего, следствие юго-западной иезуитской экспансии», а церковная реформа — «удавшаяся глобальная идеологическая диверсия против Русской церкви» [10, 60]. Исследователь говорит о богословской несостоятельности реформы и в доказательство проводит сравнение старых и новых текстов Псалтыри, таинства Крещения, Херувимской песни, Символа веры, Евхаристического канона, показывая ошибки в исправленных текстах. В своих доводах исследователь часто ссылается на упомянутый уже нами труд Макария Булгакова. Его убеждения по большому счету строятся на инструкции иезуитов Самозванцу (второму Лжедмитрию) по введению унии в России, приведенной в «Истории русской Церкви»: «издать закон, чтобы в Церкви Русской все подведено было под правила соборов отцов греческих, и поручить исполнение закона людям благонадёжным, приверженцам унии» [11, 93]. Однако то, что исследователь называет важным документом, который был «замолчан профессиональными историками» [12, 56], на наш взгляд, не представляет такой значимости, как это видится Кутузову. То, что иезуиты хотели подчинить себе православие, известный факт — этим во многом и объясняют исследователи закрытость средневековой России. Поэтому правдоподобно будет предположить, что такая «инструкция» была не единственной в истории. Митрополит Макарий привел одну из них, не придав ей должного внимания по той причине, что человек, которому она была дана, не пришел к власти и вскоре был убит.

Кроме того, в своей работе Б.П. Кутузов часто обвиняет Никона в связи с латинянами и в желании основать в России папизм. Это суждение спорно. Делая такие заявления, автор зачастую ссылается не на известные исторические факты, а на предположения других исследователей: С.М. Соловьева, В.Н. Татищева, Ю.Ф. Самарина и др. О книге Кутузова можно спорить много. Она заслуживает отдельного внимания, но данный вопрос не является целью нашей статьи.

Мы видим, что авторы преимущественно обращаются к социальной, политической, антропологической основам реформы, оставляя в стороне религиозно-эсхатологическую, которая, на наш взгляд, является ключевой. Её суть в распространении концепции «Москва — Третий Рим», послужившей толчком для национальной консолидации, а в XVI веке начавшей ратифицироваться в идею «Святой Руси», учение о всемирном значении России. Восприятие Москвы как третьего Рима было связано с принятием греками Флорентийской унии (1439 г.) и с падением Византии (1453 г.). Данные события, а также освобождение России от татарского ига (1480 г.) привели к тому, что идея «Третьего Рима» приобрела политическую окраску и обернулась торжеством московского самодержавия — церковно-христианское содержание государственной власти было заменено религиозно-идеологическим.

На основании проведенного исследования в статье установлено различие светского и богословского подходов по двум ключевым основаниям. Так, согласно первому, раскол стал социальным протестом против новых форм зависимости крестьян, следовательно, объективные причины вызваны политическими и экономическими конфликтами в жизни страны. Богословы же видят основную причину раскола в религиозном споре, возникшем из-за «избытка благочестия»: народ переживал духовную ломку как личную катастрофу, не понимая, зачем менять уклад, на который ориентировались столетиями, и который считался истинным, «правым». Поляризация светского и богословского подходов обнаруживают себя также при рассмотрении вопроса о централизации власти. Так, большинство исследователей-богословов усматривают в церковной реформе XVII века тенденцию к возвышению государственной власти, в то время как светские, напротив, видят в ней усиление власти патриаршей. Кроме того, в современной историографии появилась дискуссионная точка зрения, заслуживающая отдельного рассмотрения. Согласно этой точке зрения, церковная реформа проводилась с целью введения унии в России, а несогласие православных подводить правила собора под греческий чин, потерявший свою чистоту из-за влияния латинян, привели к расколу.

#### Библиографический список

1. Миловидов В.Ф. Старообрядчество / В.Ф. Миловидов // Российская цивилизация: Этнокультурные и духовные аспекты: Энциклопедический словарь / Отв. Ред. М.П. Мчедлов — М, 2001. — С.428 — 431.
2. Лосский Н.О. Характер русского народа. Книга первая / Н.О. Лосский — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1957. — 350 с.
3. Митрополит Иоанн (Снычев). Самодержавие духа / Митрополит Иоанн — Саратов: Надежда, 1995. — 335 с.
4. Флоровский Г. Пути русского богословия / Г. Флоровский — Париж: YMCA-PRESS, 1988. — 601 с.

5. Митрополит Макарий (Булгаков). История Русской Церкви. Книга 7. Т.12 / Митрополит Макарий — М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1996. — 671 с.

6. Там же.

7. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — 1632 с.

8. Волков М.Я. Русская православная церковь в XVII веке / М.Я. Волков // Русское православие: веки истории / Науч. ред. А.И. Клибанов — М, 1989. С.153 — 229.

9. Там же.

10. Кутузов Б.П. Церковная реформа XVII века. Византийская прелесть/ Б.П. Кутузов — М.: Третий Рим, 2002. — 573 с.

11. Митрополит Макарий (Булгаков). История Русской Церкви. Книга 6. Т.10. — М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1996. — 800 с.

12. Кутузов Б.П. Церковная реформа XVII века. Византийская прелесть. / Б.П. Кутузов — М.: Третий Рим, 2002. — 573 с.

**ШЕХВОРОСТОВА Юлия Ивановна**, аспирантка.

Дата поступления статьи в редакцию: 28.11.06 г.

© Шехворостова Ю.И.

УДК 7.067 (571.1/5)

**А. Г. КИЧИГИНА**

Омский государственный  
технический университет

## ЯВЛЕНИЕ НЕОАРХАИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ. В ПОИСКАХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

**Статья посвящена анализу нового художественного явления в современном искусстве Сибири — неоархаике, обобщающем художественный опыт последних десятилетий. Автор обращается к творчеству художников Сибири, работающих в различных областях пластических искусств.**

Во второй половине XX века перед мировой художественной общественностью встала насущная проблема: как в условиях глобализации сохранить самобытность культур. Дело в том, что в новых исторических условиях начала теряться связь с традициями, а это означает изменение и даже потерю ориентиров, приоритетов в понимании картины мира и воссоздании ее художественными средствами. Как реакция на процессы глобализации начался поиск самобытности, поиск более глубоких корней в тех пластах, которые еще не успели изменить волны мейнстрима и которые позволяют выделиться особенностям, помогают процессу самоидентификации культуры, нации, страны.

Современное искусство Сибири — одна из самых значительных частей искусства России. К сожалению, оно остается недостаточно исследованным в искусствоведческой и культурологической науке. Обзоры по выставкам, проектам, исследования персоналий представляют собой лишь фрагментарное видение проявления искусства в Сибири, хотя Сибирь для искусствоведов, для просвещенной части общества уже с начала XX века стала синонимом самобытности художественного сознания. Силами целого ряда исследователей (особенно во второй половине XX века): искусствоведов, историков, культурологов, краеведов, археологов были намечены или выявлены основные этапы развития сибирского искусства. Особенно значительные усилия организаторов науки и музейного дела были сделаны в самом конце века. Так, в 1996 году возникла Омская искусствоведчес-

кая секция, благодаря деятельности которой стали проводиться искусствоведческие чтения, посвященные в основном развитию сибирского искусства, организовывались концептуальные выставки, теоретические семинары, в которых участвовали, помимо искусствоведов и художников, философы, историки, культурологи. Годом позже начали проводиться ежегодные научные конференции «Декабрьские диалоги» (Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля), на которых помимо вопросов музейной проблематики изучается состояние современной культурной жизни региона. Аналогичная исследовательская и выставочная практика наблюдается и в других сибирских городах, особенно в Новокузнецке, Красноярске, Кемерово, Томске, Ханты-Мансийске, Новосибирске.

Предварительный анализ работ художников, работающих в направлении, связанном с обращением к древним культурам и их архетипам, позволяет говорить, что основной составляющей его является неоархаика, которая подразделяется на несколько разновидностей: этноархаика, археоарт, неомифологизм, археоавангард. Сложность настоящего исследования объясняется тем, что изученность данного направления в современном искусстве очень мала, обобщающих исследований просто нет [1]. Явление неоархаики настолько «молодое» и «неровное», что искусствоведы до сих пор очень осторожно оперируют терминами, пытаются найти оптимальный вариант его названия. «Идеального термина пока нет. <...> Археоавангард:



«архео» и «авангард» трудно соотносимы между собой. Одно дело — обращение к наследию предков, оно требует пиетета, другое дело — авангард, он, по определению, взрывной, революционный» [2]. Наибольший интерес представляют публикации, посвященные персоналиям: Н. Третьякова, Н. Рыбакова, С. Дыкова. Обнадёживает то, что интерес к направлению неоархаики и проблемам, связанным с его изучением, возрастает. Самыми убедительными примерами являются тематические выставки «След», которые проводятся с 1999 года в различных городах Сибири, а также ретроспективная выставка «Сибирский миф», прошедшая в Омске в 2005 году [3]. Первое десятилетие XXI века вносит уточнения внутри течения, отсеивает одни имена, привлекает другие. Красноярский исследователь Т.М. Ломанова отмечает, что в произведениях неоархаики уходит новизна темы, во многих работах исчезает глубина ее осмысления, уступая место декоративности, граничащей с красотой [4]. Многие художники переходят к новым вариантам раскрытия темы неоархаики, более узким и углубленным: одни уходят в поиски смысла существования человечества, другие через образы мифологического сознания углубляются в раскрытие тайн космоса, третьи обращаются к неоархаике как средству познания таких общечеловеческих понятий, как добро и зло, любовь, мудрость.

Некоторые исследователи вопроса неоархаики относят работы этого направления к «наследию авангарда и язычества»: «...как ранее авангард находил для себя немало вдохновляющего в древнем искусстве, в первобытности, так и теперь наследники архаичных культур с большим интересом обращаются к достижениям кубизма, супрематизма, абстракционизма, абстракционизма, примитивизма. Сегодня такой встречный путь плодотворен в искусстве археоарта Сибири, у художников, увлеченных богатым археологическим прошлым и возрождением этнических корней» [5]. Правда, В.Ф. Чирков такие сопоставления при анализе содержания и стилистики произведений неоархаики считает слишком прямолинейными, механистическими.

Статьи о творчестве многих художников-неоархаиков - А. Суслова, А. Бобкина, Н. Жукова, Ю. Ширшкова, В. Кызласова, Е. Дорохова - значительно расширяют представления о данном направлении в современном искусстве. Предварительно необходимо заметить, что творческий процесс многих современных художников Сибири основывается на осмыслении глубинных пластов древней культуры, что позволяет «...найти связующую нить архаического прошлого с современностью» [6]. Для многих это диалог наследия предков со стилистическими современными искусствами, включая самые новейшие проявления авангарда, актуального искусства.

Авторы публикаций о неоархаике вычленяют, в основном, два архетипа, к которым прибегают художники этого направления: они связаны с памятниками археологии и этнографии. Различия между этими разновидностями в общем течении неоархаики малы, но существенны. Все дело в отношении к основам этого течения: наследию далеких эпох сибирской культуры и способу мировосприятия представителей этих культур. Берутся они в чистом виде, или переосмысливаются, или же трансформируются, искажаются, или воспринимаются как материал для дальнейшей работы над знаковой

системой современного искусства — именно это влияет на суть художественного явления в целом.

Направление неоархаики в современной версии началось в 1960 годы в творчестве Н. Третьякова и В. Капелько и затронуло сложные и глубокие пласты художественной культуры Сибири. По мнению В.Ф. Чиркова, «открытие» Н.Я. Третьяковым «мифологического сознания» в современном искусстве было столь ошеломительным, что потребовались годы и значительные изменения общественных условий, чтобы начинание художника оформилось в устойчивую тенденцию или, скорее всего, направление» [7].

Содержательный и формальный анализ работ позволяет говорить, что в отличие от первобытных источников, работы художников неоархаики конца XX - нач. XXI вв. перенасыщены интеллектуальной игрой и загадками, пришедшими на смену тайне и непосредственности восприятия первобытного мифа. Семантический, содержательный аспект произведений неоархаики не выходит за вечный и потому привычный для искусства ряд, но имеет и свои особенности. Добро и зло, прошлое, настоящее и будущее, время и пространство в работах нового направления становятся одним целым - неразделимыми парами бинарных оппозиций, как и в огромном наследии древних культур Сибири. В направлении неоархаики окончательно формируется интерес к скрытому, сокровенному, сакральному в противовес классическому направлению изобразительного искусства - изображать видимое проявление бытия, то, что можно описать, сделать, потрогать. Культ вещественности постепенно уходит на второй план, мир духовный, непознанный, невыразимый, нелогичный, идущий от начала времен, все больше интересует современных художников Сибири. Человек становится символом, знаком системы творения, как в первобытные времена, свидетельством животворящей мощи мироздания, участвующим в общем действе бытия (отличие от классической системы искусства — там человек на первом месте, не он часть мироздания, а мироздание существует для него). В этом направлении выражается идея единства природы и человека, истории и сиюминутного существования. Как следствие, исчезает картина в классическом смысле этого слова, появляется «проекция» сознания в живописном, графическом или объемном воплощении. Благодаря этому явление исчезают границы творческого воплощения живописных или графических идей, доказывая безграничность сознания, творчества, внутреннего мира любого человека (творца в нем). Накопленный веками пластический и живописный опыт теперь становится инструментом в процессе выражения современного художника. Основными видовыми и жанровыми признаками направления неоархаики остаются живопись, графика, пластика — скульптурная и керамическая, появляется объект, инсталляция; формальная тематическая и свободная композиция, редко портрет (скорее его версии «по поводу»), ассоциативный или условный пейзаж.

Внутри видового строения неоархаики есть произведения, о которых стоит сказать отдельно. Так, для ряда художников характерно использование привычных «бросовых» вещей в создании объектов, инсталляций. «Обыденная вещь (чаще всего предмет массового производства) в найденном либо сотворенном новом контексте инди-

видуализируется, обретая за маской обезличенности свое «лицо». Вещь, вынутая из привычного контекста и соединенная с другими предметами, например в инсталляциях, нагружается новыми смыслами, несет усложнение ассоциаций, вызывает неожиданный эффект загадочности вещи, ее сверхъестественного смысла. Художественный образ, ставший знаком эпохи или за свою жизнь в культуре превратившийся в идеологический стереотип, в творческом переосмыслении (сотворение контекста) обнаруживает новые глубины смыслов» [8]. Из предметов и деталей всевозможных предметов, имеющих свою собственную историю, создается новая вещь с ее собственным мифом. По всем признакам, подобного рода артефакты можно отнести к contemporary art, являющегося составной частью постмодернизма. В нашем случае оно интересно тем, что неoarхаический объект отдаленно роднится с традиционному искусству коренных и древних народов, когда любая нужная вещь обихода может создаваться из подручных материалов и нести необходимую функциональную, информационную, эстетическую нагрузку. Особенно ярко это сходство проявляется в творчестве С. Баранова, Т. Дашковой, Д. Муратова, С. Александрова, Д. и С. Миньшиковых, Е. Скурихина. Авторы этих работ, используя разнообразнейшие знаковые коды вне их контекста, создают образно-игровые конструкции, состоящие из обломков различных культур и производящие ощущение тайны и принадлежности к таинственному ритуалу.

Одним из проявлений иронично-игрового прочтения связи современного предметного мира с древними изобразительными системами является «Проект «Клад 1169» С. Баранова. В этой связи Г. Гурьянова отмечает: «Художественные события, организуемые Сергеем Барановым, разрушая временные, пространственные, тактильные и другие условности, открывают в любом человеке творца, обращая его в мир детства, «населенный» вещами простыми, понятными, добрыми и одновременно лишенными стереотипов восприятия, а значит, отчасти волшебными, фантастическими, меняющимися, «играющими»» [9].

Современные поиски синтеза искусства с опытом древних культур приводят к самым разнообразным результатам. Архаизирующее начало красной нитью проходит через все возможные виды и жанры современного искусства Сибири, через все его формы, включая медиа-арт. Как правило, работа в данном направлении начинается со знакомства с художественным наследием древней и средневековой Сибири, а затем — удивления и восхищения самобытности и оригинальности искусства древних. Художников вдохновляют на творческий прорыв образцы сибирского бронзового культового литья, петроглифы, и, несомненно, орнамент, эта «тихая мелодия каменного века» (определение Ю. Домбровского). Традиционное искусство древних и современных самобытных культур Сибири становится новым источником стимулирования творческого процесса.

Явление неоархаики позволяет говорить о смене позиции художника. Если раньше художник был на уровне преклонения перед мирозданием, как почитатель, то на рубеже XX и XXI веков художник пытается выйти на уровень исследователя. Говоря упрощенно — реализм ставил художника на позицию прихожанина, новейшие течения пос-

тмодернизма позволяют быть жрецом или творцом, синтезирующим реальность, оперирующим составляющими действительности. Постмодернизм сам по себе — своеобразное герметическое учение для изобразительного искусства, эзотерическое по своей сути, полное таинственных знамений и символов. На территории Сибири с середины XX века происходит вышеупомянутая трансформация позиции художника через погружение в дологические способы мышления, буквально — в мифологическое сознание, присущее всем «примитивным» народам, в том числе, и коренным народам Сибири и Крайнего Севера. Художники Сибири как бы задались целью выразить конструкцию мироздания через изобразительный материал, интерпретирующий древнейшие мифологемы сибирской территории или знаковую систему ушедших цивилизаций скифов, тюрков, динлинов. Подобный подход к живописному началу позволяет раздвинуть границы возможностей изобразительного искусства и/или игнорировать их.

Интерес к корням реальности, к первым свидетельствам жизни на Земле проявляется в художественных произведениях сибирских художников по-разному. Он может вылиться в гимн первоначальному, как в графических сериях В. Кызласова, может стать воплощением ритма пульсации энергии сотворения мира, как в произведениях В. Тебекова. Может стать пиктограммой современного бытия на «рябой» поверхности времени, как у С. Александрова. Проявиться через кристаллический скелет бытия как в графических фантазиях Н. Спесивцевой и горячих батиках Т. Колточихиной. Или выявить хиромантию планеты в свободной путанице линий, пятен, знаков, как у Д. Миньшикова, В. Бугаева, Е. Дорохова.

Интерес изобразительной деятельности к воплощению не сюжетов, а понятий знаменует новый виток развития абстрактной мысли, уходящий к мифическому абсолюту. Дрожь и переливы света становятся символами новой жизни сибирского мифа в работах Н. Рыбакова, развивается новая знаковая, современные пиктограммы бытия, новая письменность для книги первоначала (А. Суслов, Л. Пастушкова, Ю. Ширшков). Может, все это следствие желания уйти в прорыв к запредельному, может — из желания начать историю искусства заново, и потому первоосновы древнего, дологического искусства художнику кажутся спасительной ойкуменой. Какие бы догадки не выстраивались в объяснении феномена неоархаики, одна из причин кажется совершенно очевидной, оно в глубине этого искусства. Неоархаика выросла на плодородной почве легенд новорожденного мира, удобренной историческими временами и мифологическим сознанием, прошла сквозь пласты модерна, символизма и авангарда. Направление находится в процессе становления, можно выстроить разнообразные его перспективы, но ясно одно — это не однодневное явление, неисчерпаемость тематики и свободное отношение к пластическим решениям позволяют предполагать дальнейшее развитие неоархаики.

Искусство Сибири последних лет представляет Сибирь не столько через географические признаки или социальные, сколько через особенности ее исторического развития, связанные с историей древнейших цивилизаций, с зарождением, развитием, гибелью, забвением. Думается, смысл и пафос неоархаики заключаются в поиске духовной

основы современности через вневременной контекст культуры.

Искусство Сибири в своей целостности зависит от культурного наследия народов, населяющих и населявших сибирскую территорию, включая пришельцев с Запада. В Сибири, имеющей уникальную историю культуры, уникальные повороты в развитии искусства, давно уже назревала необходимость выразить свою неповторимость в визуальном ряде произведений искусства. Современное нам явление неоархаики взяло от древнего, примитивного искусства Сибири и Алтая «все наиболее ценные для современной художественной культуры формальные свойства: цельность и единство изобразительной поверхности, живописно=плоскостное понимание формы, свободную композицию и великое чувство качества материала» [10].

Направление неоархаики является логическим продолжением череды обновлений знакового языка изобразительного искусства после Ренессанса, академизма, реализма, сецессиона, и авангарда. В нем обобщается опыт развития изобразительной деятельности человека. Обобщенность, знаковость, метафоричность этого направления не только отражает особое мировосприятие, особое мышление художника, работающего в стилистике направления, оно порождает всплеск иного, мифологического мышления у художника и зрителя, учит «избирательному, острому и существенному восприятию предметов и явлений окружающей среды» [11]. Более того, тематика этого направления обуславливает абстрагированную форму изображения, т.к. архетипы, легенды и мысли суть не изобразительные субстанции, их невозможно изобразить напрямую, и приходится обозначать обобщенно, схематично, условно. Условность всегда многослойна, многогранна, многозначительна. В условности есть тайна, которую можно озвучить, но невозможно объяснить. Объяснимые конструкции в этноархаике принадлежат к популярному направлению актуального археоавангарда, когда художники конструируют образы своих картин с помощью логических и профессиональных приемов, изначально создавая нечто доступное постижению, лежащее на поверхности. Произведения искусства, построенные на интуитивном восприятии образа и в интуитивном процессе его создания, ближе к истокам мифологического мышления, а значит, к семантике архаического искусства. В таких работах происходит мифологизация обыденных объектов, сакрализация прозаических образов.

Таким образом, на основе изученного выставочного материала и опубликованных искусствоведческих работ можно сделать некоторые выводы.

Во-первых, среди признаков этого феномена в искусстве можно отметить слияние традиций европейской, русской школы искусства и культурных архетипов древностей Сибири. Данное направление в искусстве характерно симбиозом пластического языка постмодернизма, вобравшего в себя и знаковые системы, присущие первобытному искусству коренного населения Сибири. Особенность в том, что искусство неоархаики оказывается способно реконструировать первобытное мировосприятие, мифологическое сознание, носителем которого становится современный художник. И в этом отношении наш термин «неоархаика» кажется оправданным.

Во-вторых, композиционный строй большинства произведений неоархаики плоскостной, деко-

ративный. Пространство картины, как правило, не уходит в глубину, а проходит параллельно плоскости холста, нередко несколькими слоями. Соответственно, поверхность холста зачастую имеет ярко выраженную фактуру, что не противоречит эстетике первобытных и средневековых памятников Сибири. Стилистическая задача данного направления — изображение неизобразимого: ритма, мысли, духа, состояния. Сакрализация не только образов, но и изобразительной деятельности и личности художника, принадлежащих творчеству. В этой связи можно сослаться на мнение одного из самых ярких представителей неоархаики Г.С. Райшева. О своей работе над картиной «Югорская легенда» он говорит: «...в безусловной, натуралистической форме воплотить ... замысел невозможно. Никогда ты не достигнешь той удивительной простоты и того необыкновенного симфонического звучания. Будет просто подражание натуре, когда ты не сможешь вставить свободных ритмов, свободных цветов» [12].

В-третьих, вневременной контекст всех работ. Обладая свойствами ирреального, работы неоархаики становятся принадлежностью категории вечности или вовсе выходят за рамки критериев времени. Такое свойство присуще не только абстрактным произведениям, но и работам более реалистического толка, в которых можно распознать обобщенные и упрощенные контуры объектов.

#### Библиографический список

1. Обзор некоторых источников см. в ст.: Чирков В.Ф. Архаический след в современном искусстве // След-III. Каталог выставки. — Новокузнецк, 2006. — С.1-9.
2. Морозов А. И. О Четвертой Всесибирской выставке-конкурсе современного искусства «ПОСТ №1» (в жанре критического экспресс-обзора) // Пятые омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как событие». 19-20 апреля 2005 года. Материалы республиканской научной конференции / Отв. редактор В.Ф.Чирков. — Омск: «Издательский дом «Наука», 2005. — С. 33.
3. Выставка сопровождалась научной конференцией, см.: Сибирский миф. Голоса территорий: Образы и символы архаических культур в современном творчестве: Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Тюмень: Живопись — графика — скульптура — декоративно-прикладное искусство — объект — инсталляция — медиа-арт: Альбом-кат./ ООМИИ имени М.А.Врубеля; Сост кат Л.Богомолова. — Омск: НП Творческая студия «Экипаж», 2005. — 96 с.: [31] с цв. Илл. 77; Архаика и современное искусство. Голоса территорий: Сборник материалов открытой дискуссионной кафедры (Омск, 8 сентября 2004 года)/ООМИИ им. М.А.Врубеля, ГМИО. — Омск: ООО «Издательский дом "Наука"», 2005. — 71 с.; Архаика и современное искусство. Голоса территорий: Сборник материалов открытой дискуссионной кафедры (Омск, 29 апреля 2005 года)/ООМИИ им. М.А.Врубеля, ГМИО. — Омск: ООО «Издательский дом "Наука"», 2005. — 80 с.
4. Ломанова Т. М. Мотивы этноархаики в искусстве Сибири (на примере творчества красноярских художников. От областников до постсоветского периода) // Пятые Омские искусствоведческие чтения... — С. 10-14.
5. Маточкин, Е.П. Наследие авангарда и язычества в творчестве Валерия Тебекова // Пятые омские искусствоведческие чтения... — С. 18.
6. Гуменюк, А.Н. У кромки берега Николая Рыбакова. Этюд. // Пятые Омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как событие». 19-20 апреля 2005 года. Материалы республиканской научной конференции / Отв. редактор В. Ф.Чирков. — Омск: «Издательский дом «Наука», 2005. — С. 41.

7. Чирков В. Ф. Искусство Сибири и Сибирское искусство: различение смыслов // Декабрьские диалоги: Материалы Всерос. науч. конференции памяти Ф. В. Мелехина, 16-18 дек. 2003 г.: Вып. 7 / Науч. ред. А.Н. Гуменюк. — Омск: ИД «Наука», 2005. — С. 25.

8. Красноярская, Н. Г. Бытие искусства в условиях эстетизированного общества // Пятые Омские искусствоведческие чтения... — С. 67.

9. Гурьянова, Г.Г. «Вещеведение» в искусстве Омска конца 1990-х — начала 2000-х годов // Пятые Омские искусствоведческие чтения... — С. 37.

10. Пунин, И.Н. Искусства примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири / Сб. статей. — Л.: Издание Государственного Русского музея, 1930. — С. 28. Цит. по: Голынец Г.В., Голынец С.В. О путях развития в XX столетии изобразительного искусства малочисленных народов Российского Севера // Суриковские чтения / Сборник материалов научных конференций «Суриковские чте-

ния» 1991-1993. — Красноярск, 1993. — С. 144.

11. Лазарева, Л.Г. Художественное обобщение как способ отражения и освоения мира: эскизные заметки об изобразительном языке Г.С. Райшева после диалога с художником // Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 3 / Автор-сост. Л.Г. Лазарева. — Ханты-Мансийск, 2002. — С. 184.

12. Геннадий Райшев: Диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 1/ автор-сост. Л.Г. Лазарева. — Ханты-Мансийск, 2000. — С. 25.

**КИЧИГИНА Анастасия Георгиевна**, старший преподаватель кафедры ДРиТПП, аспирант, член Союза художников России.

Дата поступления статьи в редакцию: 23.11.06 г.  
© Кичигина А.Г.

УДК 114:7(571.13)

**В. Ф. ЧИРКОВ**

Омский государственный  
технический университет

## **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЕ БЫТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА (НА МАТЕРИАЛЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СИБИРИ СЕРЕДИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА) (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

**В конце XX века в Сибири произошла актуализация (трансляция) исторических местных культур наравне с устойчивым развитием привычных форм искусства в русско-европейской традиции. Изучение всех составляющих реального художественного процесса позволяет раскрыть принципиальный тезис о пространственно-временном бытии произведения искусства, а значит, и проникнуть в онтологические смыслы бытия человека в искусстве.**

Актуальность исследования продиктована двумя причинами. Первая находится непосредственно в области искусства. Накоплен значительный художественный материал, требующий научного описания и систематизации. Вторая причина заключается в поисках объективных и субъективных оснований, порождающих изобразительное искусство, которое является составной частью уникальных, самобытных культур. Искусство как вид человеческой практики и одна из форм сознания существует вообще, но бытие искусства всегда осуществляется в пространстве-времени, то есть в конкретном месте. Местом-временем обусловлено и им же объясняется. Платон говорил: «Существует некий род каждой вещи и сущность сама по себе»<sup>1</sup> этой каждой вещи.

Изобразительное искусство Сибири середины XX — начала XXI века развивалось в общем русле идеологических и художественных тенденций советского/российского искусства. Метод социалистического реализма в середине столетия наложил печать на развитие сибирского искусства в преде-

лах эстетики, во многом наследовавшей поздне-академические и передвижнически-ахрровские традиции. В этом векторе развития были свои существенные достижения. Основная академическая подготовка, верность натуре, строжайшее следование идеологическим требованиям обернулись положительными результатами в жанре картины, портрета, пейзажа. В большинстве случаев каждый из жанров иконологически преимущественно был связан с местной историей, современными событиями. Если на вербальном уровне (в сюжетной канве картин, в темах, персонажах) мы можем проследить связь с местом рождения произведения искусства, то собственно изобразительная сторона — композиционный, пластический, цветовой строй произведений, выдержанные в академических и передвижнически-ахрровских рамках, — носит настолько нейтральный характер, что о признаках пространственно-временного бытия произведения искусства говорить затруднительно. По большому счету теоретические апологеты метода социалистического реализма и следова-

шие за ними художники-практики приходили в противоречие с главным постулатом марксистско-ленинской теории отражения: от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике. Если в непосредственном чувственном опыте художники шли от натуры, факта, события, то на стадиях «абстрактного мышления» (художественного образа) и «практики» (воплощения образов в каноны считавшегося ими «универсального» метода) явно нарушали материалистическое учение. И это одно из противоречий советского искусства середины XX века, получившего свое проявление повсеместно. Данная характеристика была существенно ослаблена в пейзаже — жанре, объективно более всего «привязанного» к конкретному месту, ландшафту: К.П. Белов, А.Н. Либеров, А.Б. Сапожников (Омск), В.С. Рогов (Иркутск), Б.Я. Рязов (Красноярск), И.В. Титков (Новосибирск), В.С. Торхов (Барнаул). Однако и здесь общая тенденция писать пейзаж вообще, создавать образ родины вообще давала о себе знать, что, правда, не противоречит сути искусства, для которого характерно тяготение к обобщениям на национальном или общечеловеческом уровнях.

Образ места и времени стал значительно ощущаемее в короткую пору хрущевской «оттепели», менее выраженным в семидесятые годы, но в конце столетия он стал преобладающим. Речь не идет о неприемлемом для изобразительного искусства этнографизме. Речь идет «о живом созерцании» — источнике образного постижения природы, предметного мира, человека, имеющих неповторимые, уникальные свойства, порожденные конкретными объективными условиями — ландшафтом, климатом, архитектурно-предметной средой, историей, культурой (как всеобщей, так и местной), духовным состоянием современного человеческого сообщества. Словом, всем тем, что в культурологии называется «духом места». Кстати, например, изобразительное искусство Омска позволяет говорить, что проявление «местных» черт в искусстве происходило не только на омском материале, что само собой разумеется, но и в тех произведениях, которые художники создавали во время творческих, в 1960-1980-е годы весьма частых, командировок в различные регионы СССР. Омские авторы создали художественные образы, отражающие в самых различных состояниях, интонациях, оттенках сибирский Север, Дальний Восток, Урал, Тянь-Шань и Алатау, Горную Шорию и Алтай, страны зарубежья (В.Н. Белан, Ст.К. Белов, Н.М. Брюханов, Т.Ф. Бугаенко, Е.В. Гуров, В.А. Долгушин, Г.П. Кичигин, В.В. Кукуйцев, А.Н. Либеров, Н.Н. Молодцов, И.А. Санин, А.А. Темерев, Ан.А. Чермошенцев, Г.А. Штабнов), что подтверждает наш главный тезис об искусстве как о специфической форме пространственно-временного бытия человека.

Во второй половине XX века в сибирском искусстве сложилось целое направление, которое пока в публикациях называется то мифологическим, то историко-культурным, то археоавангард. И исторически, и семантически это направление берет начало в творчестве Н.Я. Третьякова (Омск), В.Ф. Капелько (Абакан), Н.Д. Грицюка (Новосибирск) и других художников 1960-х годов. В частности, «Алтайская серия», серия «Север» Н.Я. Третьякова, «фольклорная» серия Н.Д. Грицюка прямо или косвенно обернулись в 1980-1990-е годы всплеском интереса к «мифологическим» и этнографическим мотивам в творчестве С.Н. Александрова,

В.Н. Бугаева, Е.Д. Дорохова, Б.К. Миронова, С.А. Тыркова (Омск), А.А. Бобкина, А.В. Суслова (Новокузнецк), Ю.Д. Деева, Н.И. Рыбакова (Красноярск), С.В. Дыкова (Горно-Алтайск), В.И. Каминского, Л.Н. Пастушковой (Барнаул), С.П. Лазарева (Томск), В.А. Ховалыга (Кызыл). Живописно-пластическая структура работ данного направления скоррелирована памятниками и той средой, в которых они бытовали, современной художественной мифологией вокруг этого явления.

Постижение исторического материала немислимо без творческого погружения в него. Каким образом? Именно в это время в культурных практиках художников прослеживается повышенный интерес к конкретному, частному, сверхлокальному, включающее в структуру образа непосредственное восприятие и действие самого творца-художника, что методологически не может не учитываться в понимании и изучении искусства. То есть в объект-субъектных отношениях искусства субъектная составляющая из традиционного созерцания и изображения переходит в новое качество *action*, которое значительно изменяет структуру образа. Таким образом, в конце XX века мы наблюдаем в искусстве и актуализацию (трансляцию) исторических культур места, и активную рефлексию современного локального материала, неотъемлемой частью которого становится художник (в современной терминологии «креатор среды и ситуации»<sup>2</sup>). Учет всех составляющих реально-художественного процесса позволяет раскрыть принципиальный тезис о пространственно-временном бытии произведения искусства, а значит и проникнуть в онтологические смыслы бытия человека в искусстве.

Изобразительное искусство существует в формах, близких всему мировому художественному пространству. Начиная с шестидесятых годов, сибирское искусство характеризуется активным обращением к мировому живописно-пластическому опыту. Импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм, ретроспективизм, фотореализм, постмодернизм, минимализм — «все побывали тут». Богатейшее творческое наследие Н.М. Брюханова, В.М. Владимирова, Г.П. Кичигина, В.В. Кукуйцева, Н.Н. Молодцова, В.А. Долгушина, Д.Р. Муратова, Г.Г. Пилипенко, Н.Я. Третьякова, С.А. Тыркова (Омск), Н.Д. Грицюка, Д.М. Меньшикова, С.М. Меньшикова, С.С. Мосиенко, А.Д. Шурица (Новосибирск), Н.Н. Вершинина, Б.В. Десяткина, Г.Е. Новиковой, В.Г. Смагина (Иркутск), Г.А. Поздеева, Н.И. Рыбакова (Красноярск), В.А. Карманова, А.С. Попова, Н.А. Ротко, А.В. Суслова (Новокузнецк), А.Н. Дрозда, С.Н. Червова (Кемерово), позволяет вести исследование в следующем векторе. Интересен не сам факт «цитаты» (в том числе и живописно-пластической, стилистической) в структуре произведения художника и затем ее констатация в тексте статьи исследователя — это всего лишь один из конкретных предметов научного интереса. Формальная фиксация и разгадка данного явления должна вести к более существенному в понимании искусства — его бытию. Что и благодаря каким объективным и субъективным причинам явление извне приживается и какую оно получает трансформацию в творчестве того или иного художника, становясь достоянием сначала местной, а затем и всеобщей культуры. Мы сможем это понять только тогда, когда выясним основополагающие для себя вопросы в искусстве: ка-

кие имеются в местном искусстве основания, способные принять «другое» и сделать их «своими»? В избранной нами методологии совсем не годится европоцентристский взгляд, который рассматривает все не европейские культуры «вторичными», годящиеся для иллюстраций ко всему европейскому. Н.Я.Данилевский в XIX веке, О.Шпенглер и А.Тойнби в XX веке с блистательной убедительностью опровергли подобные покушения на культуру и искусство. И были глубоко правы. Древнегреческие мудрецы-философы оставили нам поистине нетленные истины. Платон в «Тимее» говорит, что «все сущее должно находиться в каком-нибудь месте и занимать какое-нибудь пространство (выд.мною. — В.Ч.)»<sup>3</sup>, что практически повторяет парменидово «существующее должно где-нибудь находиться». Если мы действительно стоим перед фактом существования самодостаточного явления сибирского искусства, то мы должны для себя четко и ясно представлять, что его гносеология и аксиология смогут быть достижимы только после выяснения для себя базовых, онтических (сущих) и онтологических (сущностных), оснований бытия искусства - природных, культурных, профессиональных (художественных), социальных оснований. В прояснении онтологического статуса искусства может неоценимую роль сыграть средовой, хронотопический или пространственно-временной, подход. Ипполит Тэн писал, что «искусство и окружающая среда существуют одновременно <...> связь между ними неслучайна <...> среда уносит или приносит искусство вслед за собой...»<sup>4</sup>. Уровень онтологического статуса искусства затрагивает основания бытия искусства, значит, объясняет уровни бытия искусства и в формате диалога, о котором так много в последнее время (и не совсем разборчиво говорится), и в формате со-существования. Скажем, такое распространенное в недавнем прошлом явление в европейском искусстве как фотореализм. Неосторожное, поверхностное распространение его эстетики, например, на творчество омского живописца Г.П.Кичигина может привести к не совсем правильному и адекватному пониманию творчества этого художника. Как представляется, истоки этого художника лежат, прежде всего, в самой природе этого человека, тяготеющего к иллюзорности, точности, детальности и любованию предметной, фактурной стороной изображаемого предмета, той природно-предметной (онтический уровень) среде, в которой автор вырос, художественной, педагогической, социально-политической среде (онтологический уровень), в которых происходило его формирование. Как профессионального художника. Думается, именно в этом контексте может найти объяснение и его обращение к фотореализму. Или экспрессионизм иркутского живописца Бориса Десяткина. Экспрессионизм Б.Десяткина спечатак с его личной телесной и духовной субстанции, в которой, как в котле, переварилось глубоко индивидуальное и общекультурное, возвышенное и профанное, вписавшееся, при этом, в контекст иркутской живописной школы и культуры, словом среды, где происходило его становление, возвышение и трагический финал.

Еще один пример из современного художественного опыта. Мировое искусство второй половины XX века характеризуется значительным наступлением так называемого contemporary art (в русской лексике - актуального искусства), одной из разновидностей которого являются объ-

екты. В Сибири данное явление отмечено в творчестве ряда художников: Д.В.Булныгин, группа «Синие носы» (В.Ю.Мизин, К.А.Скотников, А.Е.Шабуров (Новосибирск, Екатеринбург), группа «Берег» (Д. и С.Меньшиковы, Новосибирск), С.Е.Ануфриев (Красноярск), Е.Е.Скурихин (Барнаул), С.Н.Александров, В.М.Владимиров, Т.Н.Дашкова, Е.Д.Дорохов, Д.Р.Муратов, С.Клевцов, В.А.Погодин, Д.А.Селезнев, С.Серветников, А.В.Сташевич, Е.Н.Шнякина (Омск). Актуальное искусство Сибири имеет свои варианты. Если группа «Синие носы» в медиа тяготеет к европейско-московскому contemporary art, то в Омске (Т.Дашкова, Д.Муратов), в Новосибирске (группа «Берег»), в Красноярске (С.Ануфриев) наблюдается совсем иная ситуация. В искусстве последних интерес представляет не сходство его с европейским или московским, а отличие, и даже, как верно заметила исследовательница омского постмодернизма Н.В.Муратова, «антиконцептуальность»<sup>5</sup>. Поэтические аллюзии на темы утопического мироустройства в содержании, ремесленная обработка бросовых и «цеховых» материалов, граничащая с высокой художественностью, действительно, бросаются в глаза и остро ставят вопрос о причинных различиях. По большому счету это очень хорошо: в художественной разности есть качество творческой самостоятельности. А.А.Блок говорил: «Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу»<sup>6</sup>. Причины отличий надо искать в той художественной, педагогической, культурной, предметной среде, которая сложилась в Омске к 1980-м годам. Это тот случай, когда пространственно-временной континуум, «дух места» стал определяющим в сложении локальной вариации мирового явления в искусстве. Тенденция, очень близкая к названной, характеризует и творчество скульпторов и авторов композиций А.Н.Капралова (Омск), В.В.Трески, Р.И.Карягина (Кемерово), В.В.Сысоева (Красноярск). Красноречивым примером местного искусства является творчество тувинских мастеров малой пластики, уникальность которой уходит в национальные традиции, сформированные природой, религией, укладом жизни, словом, повседневным бытием целого народа, его мировоззрением, его этнокультурой (Р.А.Аракча, Э.Б.Байынды, Д.Х.Дойбухаа, В.О.Ооржак, К.М.Саая), в пластическом и декоративном творчестве алтайских художников А.В.Гурьянова, С.В.Дыкова и других.

Конспективно обозреваемый громадный массив сибирского искусства середины XX — начала XXI века нуждается в эскизном обозначении методологии его исследования. Поскольку данное исследование предполагает прояснить онтологические основания бытия искусства как способа бытия человека в пространственно-временном континууме, то наиболее оправданной кажется междисциплинарная методология, к которой активно прибегает современная наука<sup>7</sup>. Междисциплинарный метод допускает обращение к диалектике, благодаря которой можно установить связи биологического (природного) и внебиологического (социокультурного) существования человека в искусстве, значит выявить «кормящий ландшафт» и «вмещающий ландшафт» (Л.Н.Гумилев) художника и его искусства.

Обращение к феноменологии позволяет проникнуть в лабиринты внутреннего сознания художника, «перерабатывающего» окружающую

среду и выдающего продукт в виде произведения искусства, имманентно связанного с о-кружающим миром. Таковым представляется творчество многих художников последней четверти XX — начала XXI века: А.С.Попова, В.П.Карманова (Новокузнецк), Г.П.Кичигина, Ю.Ю.Картавцева (Омск), А.С.Новика (Тюмень) и др. Определившись с базовыми методологическими посылами, исследователь встает перед проблемой выбора методического «инструментария». Автор, будучи сторонником теории хронотопа, считает, что наиболее адекватным предмету исследования и наиболее продуктивным по результатам может быть синтез трех конкретных методик. Во-первых, это различные методики искусствоведения, которые незаменимы при описании и анализе формы произведения искусства. Во-вторых, обращение к герменевтическим приемам интерпретации художественных текстов позволит значительно расширить наши представления об искусстве, которое по рождению и бытию является неотъемлемой частью локальной местной культуры, и которое в отдельных (каких и когда, надо дать ответ!) случаях восходят до общекультурных ценностей. Наконец, в-третьих, методы средового подхода позволят выяснить объективные и субъективные основания, порождающие данное искусство во всем его своеобразии и уникальности. Сегодня со значительной долей уверенности можно говорить, что в основе средового понимания искусства может лежать пять признаков. Природный, предметно-средовой, социокультурный, субъектно-личностный, собственн-но-духовный<sup>8</sup>. Совокупность этих пяти факторов обуславливают и одновременно тектонируют местное искусство, которое, входя в общий контекст культуры и искусства («единое»), обогащает культуру и искусство своими неповторимыми чертами, своеобразием («множества»). Данное положение отвечает представлениям древних философов, которые не утратили своего значения до наших дней: «... Само единое, разделенное бытием, представляет собою огромное беспредельное множество»<sup>9</sup>.

#### Примечания

1. Платон. Парменид // Сочинения в 3 т. — М.: «Мысль», 1970. т.2. — С.415.

2. Кривцун О.А. Художник XX века: поиски смысла творчества / О.А. Кривцун // «Человек», 2002. - №2. — С.36.

3. Платон. Парменид // Сочинения в 3 т. — т.2. - М.: «Мысль», 1970. — С.600.

4. Тэн Ипполит. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. — М.: «Изобразительное искусство», 1995. — С.71.

5. Муратова Н.В. «Объектное» движение в современном искусстве Омска // Четвертые Омские искусствоведческие (культурологические) чтения «Местная культура. Методология, история, практика». Сборник материалов / Отв. редактор В. Ф. Чирков. — Омск: «Компаньон-Маркетинг», 2002. — С.95.

6. Блок А.А. Об искусстве / А.А. Блок. — М.: «Искусство», 1980. — С.72.

7. Доктор философских наук А.А.Пелипенко пишет, что «общая картина открывается лишь в междисциплинарном пространстве», благодаря чему «процесс смыслообразования и самоорганизации смыслового пространства составляет онтологический стержень...». — Пилипенко А.А. Генезис смыслового пространства и онтология культуры // «Человек», 2002. - №2. - С.6.

8. См.: Чирков В.Ф. Самоидентификация человека и местная культура // Становление человека как субъекта социального творчества: Монографическое исследование — Омск: ОмГУ, 1997, с. 184-185; Его же. Чирков В.Ф. Локальные местные культуры: проблема определения и осуществления (тезисы) // Диалог: Музей и общество. Материалы международной научно-практической конференции, 9-10 октября 2000 г. — Якутск, 2001. — С.178-180.

9. Платон. Парменид // Сочинения в 3-х т.т. — т.2. - М.: «Мысль», 1970. — С.434.

**ЧИРКОВ Владимир Федорович**, кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн, реклама и технология полиграфического производства»; член Международной ассоциации художественных критиков при ЮНЕСКО (АИСА-Россия), член Союза художников России.

Дата поступления статьи в редакцию: 12.10.06 г.  
© Чирков В.Ф.

## Календарь научных мероприятий

**Министерство культуры Омской области**  
**ГУК «Омский музей просвещения»**  
**VII региональная научно-практическая конференция**  
**«История образования и просвещения в Западной Сибири»,**  
**посвященная 110-летию первого педагогического музея в г. Омске**  
**26-27 октября 2007 г., Омск**

Направления:

- История общего образования в Западной Сибири;
- История профессионального образования в Западной Сибири;
- История духовного воспитания и религиозного образования в Западной Сибири;
- Музеи учебных заведений: история и проблемы развития;
- Воспитание учащихся: традиции и новации;
- Просветительство в Западной Сибири.

Заявки на участие и материалы высылать по адресу: 644099, г. Омск, а/я 505.  
E-mail: M2440@mail.ru. Телефон для справок (3812) 451-461.