

ISSN 2413-7898

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»



ВЕСТНИК
ТЮМЕНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА
КУЛЬТУРЫ

03 (17) / 2020

Тюмень
2020

**ВЕСТНИК
ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ**

Научный журнал

03 (17) / 2020

Учредитель

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тюменский государственный институт культуры»

Главный редактор Омельченко Игорь Николаевич

Зам. главного редактора Криницкий Александр Ярославович

Научный редактор Акулич Евгений Михайлович

Ответственный редактор Семёнова Валентина Ивановна

Редакторы

Олейникова Инна Валентиновна, Тиунова Нина Владимировна

Адрес редакции:

625003, Российская Федерация, г. Тюмень, ул. Республики, д. 19, к. 301

Тел./факс: (3452) 29-70-64, 29-70-49 e-mail: nauka_tgaki@mail.ru



ББК 60.6 +71.0

В 38 **Вестник Тюменского государственного института культуры : материалы III (XI) международной конференции «Межкультурные коммуникации и миротворчество»; 30 мая 2020 г. / гл. ред. И. Н. Омельченко ; зам. гл. ред. А. Я. Криницкий ; науч. ред. Е. М. Акулич ; отв.ред. В.И.Семенова. — Тюмень : РИЦ ТГИК, 2020. — № 03 (17). — 2020. — 110 с.**

В текущий номер научного журнала «Вестник Тюменского государственного института культуры» вошли наиболее актуальные материалы III (XI) международной конференции «Межкультурные коммуникации и миротворчество».

Авторами статей являются преподаватели вузов, магистранты, работники учреждений культуры. Материалы «Вестника Тюменского государственного института культуры» адресованы преподавателям и студентам вузов, работникам социально-культурной сферы и широкому кругу читателей, интересующимся научно-исследовательской проблематикой современного социально-гуманитарного знания.

© Тюменский государственный институт культуры, 2020.

ISSN 2413-7898

© РИЦ ТГИК (оформление), 2020.

ISSN 2413-7898

The Ministry of Culture of the Russian Federation
The Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«Tyumen State Institute of Culture»



HERALD
OF TYUMEN
STATE
INSTITUTE
OF CULTURE

03 (17) / 2020

Tyumen
2020

**HERALD
OF TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE**

Academic periodical

03 (17) / 2020

Founder

The Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Education
«Tyumen State Institute of Culture»

Editor-in-chief Omelchenko Igor Nikolaevich

Deputy editor-in-chief Krinitkiy Alexander Yaroslavovich

Science editor Akulich Evgeniy Mikhailovich

Publishing editor Semenova Valentina Ivanovna

Editors

Oleynikova Inna Valentinovna, Tiunova Nina Vladimirovna

Editorial office:

625003, Russian Federation, Tyumen, Respubliki st., 19, office 301;
tel./fax: +7 (3452) 29-70-64, 29-70-49 e-mail: nauka_tgaki@mail.ru

ББК 60.6 +71.0

B 38 **Herald of Tyumen State Institute of Culture** : the materials of III (XI) International Conference “Intercultural Communications and Peacemaking”; 30 May 2020 / ed.-in-ch. I.N. Omelchenko, dep. ed.-in-ch. A.Ya. Krinitkiy ; sc. ed. E.M. Akulich ; publ. ed. V. I. Semenova. — Tyumen : EIC TSIC, 2020. — № 03 (17). — 2020. — 110 p.

The current issue of academic periodical “Herald of Tyumen State Institute of Culture” contains the most pending materials of III (XI) International Conference “Intercultural Communications and Peacemaking”

The authors of the articles are teachers of Higher Education Institutions, post graduate students, master’s degree students, cultural establishments’ employees. The materials of “Herald of Tyumen State Institute of Culture” are addressed to the teachers and students of Higher Education Institutions, socio-cultural sphere employees and to non-specialist audiences, interested in scientific-research issues of modern socio-humanitarian knowledge.

ISSN 2413-7898

© Tyumen State Institute of Culture, 2020.

© EIC TSIC (design), 2020.

Состав редакционного совета журнала

- Акулич Е.М.** — доктор социологических наук, научный редактор направления «Социально-культурная деятельность».
- Васильева Е.Н.** — доктор социологических наук, научный редактор направлений «Конфликтология», «Психология».
- Дёмина Л.В.** — доктор культурологии, научный редактор направления «Музыкальное искусство».
- Захарова Л.Н.** — доктор философских наук, научный редактор направлений «Культурология», «Философия и общественные науки».
- Кононова Т.М.** — доктор социологических наук, научный редактор направлений «Социология», «Культурология».
- Мулявина Э.А.** — кандидат педагогических наук, научный редактор направления «Библиотечно-информационная деятельность».
- Сезёва Н.И.** — доктор искусствоведения, научный редактор направления «Теория и история искусства».
- Семёнова В.И.** — доктор культурологии, научный редактор направления «Музеология и охрана памятников культурного наследия».
- Скульмовская Л.Г.** — доктор социологических наук, научный редактор направлений «Социология», «Социально-культурная деятельность».
- Шестакова Н.В.** — кандидат исторических наук, научный редактор направлений «История», «Краеведение», «Туризм».

Editorial board of the periodical

Akulich E.M. — Doctor of Social Sciences, science editor in the field of Socio-Cultural Activities.

Demina L.V. — Doctor of Cultural Studies, science editor in the field of Musical Art.

Kononova T.M. — Doctor of Social Sciences, science editor in the fields of Sociology, Science of Culture.

Mulyavina E.A. — Candidate of Pedagogic Sciences, science editor in the field of Library and Information Activity.

Semenova V.I. — Doctor of Cultural Studies, science editor in the field of Museology and Preservation of Monuments of Cultural Heritage.

Sezева N.I. — Doctor of Art History, science editor in the field of Theory and History of Art.

Shestakova N.V. — Candidate of Historical Sciences, science editor in the fields of History, Area Study, Tourism.

Skulmovskaya L.G. — Doctor of Social Sciences, science editor in the fields of Sociology, Socio-Cultural Activities.

Vasilyeva E.N. — Doctor of Social Sciences, science editor in the fields of Conflictology, Psychology.

Zakharova L.N. — Doctor in Philosophy, science editor in the fields of Science of Culture, Philosophy and Social Sciences.

СОДЕРЖАНИЕ

РОЛЬ КУЛЬТУРНЫХ ИНСТИТУТОВ И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЯХ

<i>Анохина Ю.М.</i> Лингвистические пробелы французского и русского языков. Лингвокультурологический аспект	10
<i>Герасимов А.В.</i> Проблемы транзита идентичности постсоветской молодежи в повседневных межкультурных коммуникациях	14
<i>Зайцев П.Л.</i> Влияние гендерного дискурса на межкультурную коммуникацию	18
<i>Казакова Г.М.</i> Региональная идентичность как вид межкультурной коммуникации	21
<i>Кириллов Д.А., Сеченова Е.Г.</i> Терпимость или толерантность как принципы религиозных отношений в России: лингво-правовой анализ	25
<i>Меняева М.П.</i> Согласие как принципиальное основание в управлении социокультурными процессами	29
<i>Мжельская О.К.</i> Иностранный язык как средство передачи материальных и духовных ценностей	34
<i>Мулявина Э.А.</i> Дополнительное профессиональное образование в сфере культуры: вызовы времени	38
<i>Невелева В.С., Калугина Т.А.</i> Жизненный мир человека как мир жизни	42
<i>Чеботарев А.М., Романова Е.Е.</i> Путеводители по музеям Санкт-Петербурга как вид рекламы	47

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ: ИДЕИ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

<i>Бирюков М.Ю.</i> Феномен локального цвета в живописном искусстве	52
<i>Евсеева О.Ю.</i> Художественная роспись ткани в системе профессионального художественного образования	59
<i>Ищенко Н.С.</i> Великая Отечественная война в театральном искусстве ЛНР: образы, проблемы, тенденции	65

<i>Козловская О.Л.</i> Следы миграции народов в текстильных технологиях Западной Сибири	69
<i>Мала Т.В.</i> Современные тенденции обучения графических дизайнеров изображению набросков	74
<i>Оводова С.Н.</i> Актуализация эстетики метамодернизма в российской культуре в ХХI в.	78
<i>Омельяненко М.В.</i> Тема «бедствий войны» в диалоге художественных школ XIX–XX веков	81
<i>Сезева Н.И.</i> Из истории золотошвейной мастерской тобольского Иоанно-Введенского женского монастыря. Вторая половина XIX — начало XX века	86
<i>Семенова В.И.</i> Строители тюменского Благовещенского собора (к 320-летию закладки храма).....	90
<i>Сулейманова Е.Г.</i> Презентация методического пособия «Энергия тысячелетий: возрождение традиций золотного шитья в Тюменской области» и фотокаталога «Искусство золотного шитья: история и современность»	98
<i>Чеботарев А.М.</i> Имя живописца на стене как прообраз товарного знака	102
<i>Требования к материалам, представляемым к публикации</i>	108

РОЛЬ
КУЛЬТУРНЫХ ИНСТИТУТОВ
И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
В МЕЖКУЛЬТУРНЫХ
КОММУНИКАЦИЯХ

УДК 811.161.1+811.133.1

Ю.М. Анохина

*Российский государственный гуманитарный университет
Первый Московский государственный медицинский университет
им. И.М. Сеченова*

Yu.M. Anokhina

*Russian State University for Humanities
I.M. Sechenov First Moscow State Medical University of the Ministry
of Health of the Russian Federation (Sechenov University)*

◆◆◆◆◆

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПРОБЕЛЫ
ФРАНЦУЗСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ.
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧСКИЙ АСПЕКТ**

**LINGUISTIC GAPS OF THE FRENCH
AND RUSSIAN LANGUAGES. LINGUOCULTURAL ASPECT**

Аннотация: данная статья посвящена описанию абсолютных, относительных и векторных лакун при сопоставлении лексики французского и русского языков.

Ключевые слова: лексическая лакуна, семантика, сопоставление, речь, эквивалент, коммуникация.

Annotation: this article is devoted to the description of absolute, relative and vector gaps when comparing the vocabulary of the French and Russian languages.

Keywords: lexical gap, semasiology, comparison, language, equivalent, communication.



При сопоставлении лексики русского и французского языков можно обнаружить пробелы, белые пятна в семантике одного из языков. Эти пробелы называются лексическими лакунами и появляются в результате отсутствия эквивалента в виде слова слову другого языка. Лакуна (в широком смысле) — национально-специфический элемент культуры, нашедший соответствующее отражение в языке и речи носителей этой культуры, который либо полностью не понимается, либо недопонимается носителями иной лингвокультуры в процессе коммуникации. Языковая лакуна — это отсутствие в лексической системе языка слова для обозначения того или иного понятия.

Большинство исследователей делят лингвистические лакуны на абсолютные, относительные и векторные [2].

Абсолютные лингвистические лакуны связаны с отсутствием у носителей того или иного языка возможности выразить отдельным словом

или словосочетанием понятие или суждение, лексически зафиксированное в другом языке. Лакунами для французского языка являются такие русские слова, как «кипяток», «сутки», «именинник» и многие другие. Такие слова могут быть переданы во французском языке только при помощи словосочетаний: “eau bouillante”, “vingt quatre heures”, “la personne dont on célèbre la fête”. Однако при ближайшем рассмотрении вышеперечисленных примеров видно, что словосочетания “eau bouillante” и “24 heures” не являются совершенно свободными, они обладают определенной степенью спаянности, взаимной предсказуемостью компонентов и регулярно употребляются в речи, чего нельзя сказать о свободных словосочетаниях типа “la personne dont on célèbre la fête”. Точно так же можно сказать, что французские слова “confrontation” и “choucroute” не являются для русского лакунами, поскольку понятия, выражаемые ими, имеют эквивалентами в русском языке устойчивые словосочетания: «очная ставка» и «кислая капуста». Лакунами для русского языка являются слова “éditorialiste”, “échangiste”, etc. Эти лексические единицы выражают понятия, которые можно выразить по-русски лишь свободными словосочетаниями: « тот, кто пишет передовые статьи в газете » и « тот, кто обменивается жильем в путешествиях, предоставляет свое жилье в обмен на такое же или подобное в другом городе или стране на время пребывания там, совершенно бесплатно ». В свою очередь, русские фразеологизмы «доброе утро», «горько», «с приездом», «на здоровье» представляют абсолютные лакуны во французской лексике.

Многие русские сложные слова, например, с аффиксом «одно» часто оказываются абсолютными лакунами для французского языка. Как правило, они передаются словосочетаниями: однокурсник, одноклассник — condisciple de même année, односельчанин — habitant de même village. Среди русских глаголов с приставкой «за-» можно выявить лакуны для французского языка: зазеленеть — commencer à verdir, заиграть — commencer (se mettre) à jouer, запить — boire un coup de qch pour faire passer le goût de qch. Многие русские глаголы с приставками, передающими различия видовых и смысловых оттенков выражаемых понятий, являются во французском языке абсолютными лакунами. Таковы приставки «до-» (допить, доесть, доделать, дописать, дочитать и т.д.), «недо-» (недопить, недолить, недосмотреть и т.д.), «от-/ото-» (отпить, отоспаться и т.д.)

Относительные лакуны существуют на уровне речи при общности понятий, выражаемых сравниваемыми словами. Свидетельствами слабой употребительности слова в одном из языков по сравнению с другим могут являться следующие факторы: слово не образует либо образует незначительное количество фразеологизмов в одном из языков и является излюбленным семантическим стержнем в другом; слово не имеет переносных значений в одном из языков и переосмысливается в другом языке; слово характеризуется слабой деривацией в одном языке и образует многочисленные производные в другом (в частности, при образовании имен собственных), при этом производные, в свою очередь, могут образовывать фразеологизмы [1]. Используя эти критерии выявления относительных лакун, можно определить, что слово «щука» является относительной лакуной во французском языке. В русском языке слово «щука» и ее

производные являются стержневыми словами для нескольких фразеологизмов (на то и щука в море, чтобы карась не дремал; по щучьему велению; поучи щуку плавать и т.д.). Это же слово в русском языке образует многочисленные производные: прозвища, фамилии, названия местностей, озер: дед Щукарь (литературный герой), Щукин (фамилия), озеро Щучье и т.д. Во французском языке “un brochet” — одно из рядовых, малозаметных слов, не образующих ни заметных фразеологизмов, ни производных, ни переносных значений, в отличие от “un maquereau/une maquerelle” — скумбрия, но и сутенер/сводница. В свою очередь, французское существительное “une grue” имеет точный эквивалент в русском языке — «журавль», но, кроме того, это же слово имеет и другое значение во французском языке — «дура, женщина легкого поведения». В связи с этим на Каннском фестивале название советского фильма «Летят журавли» было переведено как “Quand passent les cigognes” (cigogne — аист), для того, чтобы избежать неправильного толкования смысла данного фильма. Название же французского фильма “La porte de Lilas” передано в русском варианте как «На окраинах Парижа», поскольку буквальный перевод ничего не говорит обычному русскому зрителю.

Векторные лакуны занимают промежуточное место между абсолютными и относительными. Лексически фиксированные понятия в двух языках по объему далеко не всегда совпадают: часто случается, что понятия, находящие лексическое выражение в одном языке, оказываются шире соответствующих понятий другого языка, как бы включают в себя последние, т.е., оказываются родовыми относительно видовых понятий другого языка и наоборот. Русское слово «пальцы» является для французского языка родовой лакуной, поскольку во французском языке не существует общего термина для обозначения как пальцев рук, так и ног, в том числе, и больших пальцев. В то же время, французские “doigt, pouce, orteil” не являются лакунами для русского языка — эти слова могут выражаться русским «пальцы» либо при необходимости уточняться устойчивыми словосочетаниями: «пальцы рук», «пальцы ног», «большой палец». В лексике русского и французского языков существуют также лакуны, которые носят чисто видовой характер. Русское слово «цыган» не является для французского языка родовой лакуной, так как ему полностью соответствует родовой термин “bohemian”. Напротив, французское “gitan” — испанский цыган, “tzigane” (о музыканте) и “romanichel” (уничижительное значение) являются для русского языка видовыми лакунами — ведь в русском языке не существует слов (или фразеологизмов), обозначающих только данные видовые понятия. Аналогичны и следующие соотношения: общее слово «дождь» — la pluie, и его разновидности, каждая из которых имеет свое точное название: la bruine (мелкий, холодный дождь, изморось), le crachin (моросящий дождь), le grain (внезапный короткий ливень с ветром), la gibouléé (короткий дождь с градом, снегом). Французское “le glaçon” — это русские «льдинка, льдина, ледышка, сосулька», а “la tempête” — это «и буран, и метель, и метелица, и выuga, и пурга». Во французском языке существует огромное количество синонимов для выражения тончайших оттенков понятия «шутка»: la plaisanterie — шутка, насмешка, прикол, la raillerie — насмешка, la badinerie

— шутка, шалость, *la boutade* — каламбур, *la facétie* — грубая шутка, *la joyeuseté* — веселая выходка, озорная шутка, *la gaudriole* — распутная шутка, прибаутка, амуры, *la bague* — байка, розыгрыш, хохма, анекдот, *la farce* — проделка, выходка, *la malice* — подшучивание, острое словцо, козни, *la calembredaine* — болтовня, глупая шутка.

Люди, говорящие на своем языке, постоянно используют определенный круг привычных для них понятий и суждений, которые создают привычные ассоциации. Для тех, кто изучает иностранный язык, необходимо обращать внимание на все нюансы употребления той или иной лексической единицы в соответствующем контексте.

Библиографический список

1. Марковина, И. Ю. Культура и текст. Введение в лакунологию / И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин. — Москва, 2010.
2. Муравьев, В. Л. Лексические лакуны (на материале лексики французского и русского языков) / В. Л. Муравьев. — Владимир, 1975.

Сведения об авторе

Анохина Юлия Михайловна, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва; Первый Московский государственный медицинский университет им. И.М. Сеченова, г. Москва, Россия, lett.youlia@mail.ru

Anokhina Yulia Mikhailovna, Russian State University for Humanities, Moscow; I.M. Sechenov First Moscow State Medical University of the Ministry of Health of the Russian Federation (Sechenov University), Moscow, Russia, lett.youlia@mail.ru

УДК 316.776.34

A.B. Герасимов

Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко

A.V. Gerasimov

Taras Shevchenko Lugansk National University



ПРОБЛЕМЫ ТРАНЗИТА ИДЕНТИЧНОСТИ ПОСТСОВЕТСКОЙ МОЛОДЕЖИ В ПОВСЕДНЕВНЫХ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЯХ

PROBLEMS OF TRANSIT IDENTITY OF POST-SOVIET YOUTH IN EVERYDAY INTERCULTURAL COMMUNICATIONS

Аннотация: в данной статье проведен анализ проблем транзита идентичности постсоветской молодежи в повседневных межкультурных коммуникациях. Сделаны обобщающие выводы о том, что с помощью ежедневных огромных потоков фрагментированной информации (которая большинством населения потребляется пассивно) у молодежи создается полностью фрагментированная картина мира.

Ключевые слова: идентичность, молодежь, повседневные жизненные практики, межкультурные коммуникации, постмодерн, ризома, паноптикум, социальные сети.

Annotation: this article analyzes the problems of identity transit of post-Soviet youth in everyday intercultural communications. Generalizing conclusions are made that with the help of daily huge streams of fragmented information (which is passively consumed by the majority of the population) a completely fragmented picture of the world is created for young people.

Keywords: identity, youth, everyday life practices, intercultural communications, postmodern, rhizome, panopticon, social networks.



Для изучения различных аспектов идентичности населения в условиях российско-украинского приграничья, в конце 2018 — начале 2019 гг. нами была проведена серия из семи фокусированных групповых интервью (далее — ФГИ) и 71 глубинное интервью (далее — ГИ). Следует знать, что транскрипты ФГИ и ГИ были подвергнуты анализу в соответствии с методикой А. Страусса и Дж. Корбина. Также нами был проведен анкетный опрос 759 респондентов. Подавляющее большинство респондентов, принявших участие в ФГИ, ГИ и анкетном опросе, являются жителями ЛНР.

Анализ данных ФГИ и ГИ свидетельствует, что часть молодежи, высказывает мнение о том, что будущее Донбасса вместе с Украиной впадает в антиисторизм и некий инфантилизм, наивно рассуждая, как бы было хорошо, если бы Донбасс вернулся на Украину, но не ту, которая есть сейчас, а ту, которая была до 2014 г.

Представители старшего поколения ЛНР более реалистичны в этом вопросе. Они понимают, что, к сожалению, как невозможно оживить погибших людей на Донбассе (в том числе мирных жителей, женщин, детей), так и невозможно повернуть историю вспять. При этом, по данным анкетного опроса, почти половина респондентов (46,3%) считают, что будущее Донбасса вместе с РФ. Однако почти четверть опрошенных (24,5%) затруднились ответить на вопрос о будущем Донбасса. Такой большой процент неопределившихся жителей Донбасса говорит о том, что в данном долгоиграющем конфликте много неопределенных факторов и до конца не проявленных уровней. Многие люди, до конца не осознавая этого, чувствуют всю сложность и неоднозначность разворачивающегося конфликта на Донбассе. К тому же, достаточно большой процент людей (15,8%) испытывает полную безнадежность и негативизм в отношении будущего своего края, полагая, что у Донбасса нет будущего, т.е. за пять лет часть населения очень устала от конфликта, неопределенности и разочаровалась во всем. Но при этом подавляющее меньшинство респондентов (7,4%) считает, что будущее Донбасса вместе с Украиной.

Обратим внимание: у молодежи ЛНР наблюдается сложный процесс транзита, а вернее, транзитивности ценностей и повседневных жизненных практик идентичности в сложных условиях перманентной конфликтности в зоне российско-украинского приграничья.

Попытаемся объяснить данный феномен общественного мнения. Начнем с того, что в премодерне (Средневековые) главенствовал принцип теоцентризма, т.е. Бог в центре мира, всё сакрально, и священные тексты формировали у людей премодерна единую картину мира. В конце XIX в. Ф. Ницше заявил: «Бог умер!», т.е. он зафиксировал процесс (начавшийся, судя по всему, в XVI в.) полного перехода западной цивилизации из премодерна в модерн. При модерне единая картина мира оформлялась в виде общественного договора и соответствующих идеологий в общественном сознании (либерализм, консерватизм, коммунизм, национализм и т.д.). При этом Бога заменила (или подменила) сциентистская наука.

И если в физике до начала XX в. господствовало представление о неделимости атома, то в социологии до конца XX в. считали, что человеческая личность неделимая, т.е. человек является индивидуумом. В конце XX в. постмодернисты фиксируют «смерть социальности» и трансформацию индивидуума в дивидуума, т.е. в автономную делимую человеческую личность.

Заметим, что Ж. Бодрийяр в таких работах, как «В тени безмолвствующего большинства, или Конец социального» (1982) и «Иллюзия конца» (1992), написал, что социальное, по сути, мертвое, но продолжается как симуляция (отсюда понятие «симулякр»), скрывающая за потоками знаков отсутствие реальных социальных действий.

Больше того, вслед за модернистской «смертью Бога» постмодернистская «смерть социального» ведет к «смерти человека», обозначающей в онтологическом смысле ничто иное, как капитуляцию жизни перед мертвой материей. Такое либеральное «остужение» объективности и плuriалистической поливалентности — это результат проекции нашей мен-

тальности на неорганические системы, безразличные к нашим моральным, эстетическим и прочим эмоциям [1, с. 99], на которых причем и основывается идентичность человека.

Следует учитывать, что прошлое и будущее время для постмодернистов одно и то же, т.к. существует лишь в нашем сознании. При этом реально лишь настоящее время, в котором дивидуум может свободно пользоваться своим телом, а вернее, его желаниями.

С помощью понятия ризомы постмодернисты низвергают вертикальную иерархию в горизонталь уничтожения любой иерархии, в том числе идентичности, так как в одной личности множество делений (дивидуум, т.е. делимый на множество проявлений в разных точках) или жизненных миров повседневности.

Обратим внимание, что Делез выдвинул некий третий образ философа, который в своих рассуждениях не опирается ни на высоту идей (Платон), ни на глубину инстинктов (Ницше). А там, где нет ни глубины, ни высоты, господствует самодостаточная и автономная «горизонталь, поверхность».

Из этого вывод постмодернистов — все равноценно в мире, а потому не существует иерархии ценностей: нет морального и аморального, высокого и низкого. Получается, что каннибализм, инцест — такие же события, как трезвость, целомудрие и т.д. То есть, как гениально написал Ф.М. Достоевский: «Если Бога нет, то все дозволено». Для большей ясности добавим, что с помощью ризомы постмодернисты отвергают все бинарные оппозиции: расовые (черные — белые); половозрастные (мужчина — женщина, взрослые — дети); гносеологические (субъект — объект) и т.д. Без бинарных оппозиций невозможно построение какой-либо идентичности. Таким образом, постмодернисты пришли к убеждению о бессмысленности поклонения и идентичности (тождественности, субъектной принадлежности) человека чему-то или кому-то.

Применяя марксистское понятие «отчуждение» к парадигме постмодернизма, мы можем утверждать, что, пройдя школу безразличного отношения к вещам во всей их объективной и субъективной неповторимости, человек сам станет ко всему безразличным «гражданином мира». Что мы и видим, по высказываниям некоторых молодых людей ЛНР в проведенных нами ФГИ и ГИ.

Другой известный постмодернист М. Фуко [4] развивал идею паноптикума. А теперь перенесем идею Фуко на человека и общество. Социальный паноптикум порождает самоцензуру, определяющую структуру социума. Например, человек старается вовремя прийти на работу, если ему дана правильная установка, что он находится под гипотетическим наблюдением. То есть человек сам начинает следить за собой, определяя свои нормы поведения, по существу, занимаясь тотальным самоконтролем. Так как боится, что за ним наблюдают. Заходя каждый день в социальные сети — человек, сам, без принуждения, показывает средствам наблюдения за ним свою суть, свои самые сокровенные желания, если он хочет быть членом данного сообщества и общества в целом.

С точки зрения постмодерна, чем больше насыщается информацией настоящее, тем более бессмысленна жизнь человека. Поэтому манипулятивные технологии постмодерна постоянно увеличивают информацион-

ный поток (большая часть которого состоит из т.н. постправды и фейков), тем самым уничтожая дивидные формы человека бессмысленной информацией, не имеющей к жизни человека никакого прямого отношения.

Следует учитывать, что на постсоветском пространстве, после развала СССР и упразднения КПСС/ВЛКСМ, образовался не только институционально-организационный вакуум, но и ценностно-идеологический вакуум. Подрастающее поколение в СССР социализировалось благодаря четко действующим институтам октябрят, пионерии и комсомола. Нынешняя постсоветская молодежь проходит процесс социализации через коммуникации сообществ различных социальных сетей.

Выше мы уже показали, как действует постмодернистская технология паноптикума в тех же социальных сетях. Но еще раз сделаем упор — с помощью ежедневных огромных потоков фрагментированной информации (которая большинством населения потребляется пассивно) у молодежи создается полностью фрагментированная картина мира. Таким образом, именно молодежью легче всего управлять (именно молодые люди наиболее активны в социальных сетях), внушая части молодых людей радикальные националистические (иногда откровенно неонацистские) идеи, другой части внушая агрессивный неолиберализм. А абсолютному большинству молодежи прививается релятивный индифферентизм, т.е. идет внушение, что ничего в этой жизни изменить нельзя, что наступил «конец истории», что никакой свободы воли (одна из главных ценностей Православия) нет и быть не может.

Библиографический список

1. Панарин, А. С. Православная цивилизация в глобальном мире / А. С. Панарин. — Москва : Алгоритм, 2002. — С. 99.
2. Панарин, А. С. Философия истории : учеб. пособие // А. С. Панарин. — Москва : Гардарика, 2001. — С. 371.
3. Можейко, М. А. Ризома // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. — Минск : Интерпресссервис; Книжный дом, 2001. — С. 656–660.
4. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко // пер. с фр. В. Наумова, под ред. И. Борисовой. — Москва : Ad Marginem, 1999. — 480 с.

Сведения об авторе

Герасимов Алексей Вячеславович, старший преподаватель кафедры философии и социологии, Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко, г. Луганск, ЛНР, troica1911@gmail.com

Gerasimov Alexey Vyacheslavovich, Senior Lecturer, Philosophy and Sociology Department Taras Shevchenko Lugansk National University, Lugansk, LPR, troica1911@gmail.com

УДК 316.7

П.Л. Зайцев

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

P.L. Zaitsev

Dostoevsky Omsk State University

**ВЛИЯНИЕ ГЕНДЕРНОГО ДИСКУРСА
НА МЕЖКУЛЬТУРНУЮ КОММУНИКАЦИЮ**

**THE IMPACT OF GENDER DISCOURSE
ON INTERCULTURAL COMMUNICATION**

Аннотация: в теории культуры одним из способов моделирования и типологизации культур выступает принцип выделения бинарных оппозиций. Противопоставление архаики и цивилизации, традиционных и эмансионированных обществ, отечественной и западной культуры — происходит именно по этому принципу. В основание гендерных теорий положена определенность деления человеческого рода на мужчин и женщин. С указанной определенностью пытаются бороться, ее же пытаются укрепить. Основная идея тезисов выступления состоит в фиксации общего принципа рассмотрения культуры и человека, имеющего как свои достоинства, так и свои недостатки.

Ключевые слова: гендер, гендерная роль, культура, культурный тип, межкультурная коммуникация.

Annotation: in the theory of culture, one of the ways of modeling and classifying cultures is the principle of distinguishing binary oppositions. The juxtaposition of archaic and civilization, traditional and emancipated societies, domestic and Western culture — occurs precisely according to this principle. The basis of gender theories is the certainty of the division of the human race into men and women. This certainty is fought against, at the same time it is being supported. The main idea of the thesis is to fix the general principle of considering culture and a person who has both his own advantages and shortcomings as well.

Keywords: gender, gender role, culture, cultural type, intercultural communication.

Интеллектуальная возможность для появления гендерного дискурса возникла задолго до появления феминизма как социально-политической реакции на дискриминационные элементы в структуре гуманистической парадигмы европейской цивилизации. Если следовать Хайдеггеру, представление о расколотости мира на сущее и должное связано с творчеством Сократа и Платона, но никак не более ранних мыслителей, разделяющих идею тотальности бытия. Мир, где многообразие жизни не унифицировано, не поставлено в отношение к иерархии идей, не содержит основания для дискриминации, в нем одно не лучше и не

выше другого. Поиск сущности мироздания, начатый Сократом и Платоном, вызвал из небытия идею человека, а после идею его половой разделенности (миф об андрогинах, рассказанный в «Пире»). Множество людей стали множеством мужчин и женщин, не просто по полу, в согласии со своей биологической природой, а в соответствии с идеей мужского и женского начала, что по отношению к живущим тогда и живущим сейчас мужчинам и женщинам играет роль образца, по которому производится их идентификация.

Будучи субстанциональными, мужское и женское начала не нуждались для поддержания своего существования в реальных мужчинах и женщинах. Мужское для мужчины — цель, мужчина для мужского всегда проекция, умаление, деградация. Еще одна черта субстанционализации мужского и женского начала стала заметна в антропологическом подходе к культуре. Именно в нем культура начинает отражаться от определенных качеств человека, пониматься как продолжение его психических качеств, тела и даже отдельных органов (теория органо-проекции).

Видовая разделенность человека стала рассматриваться в контексте вселенского дуализма: добра и зла, света и тьмы — и в конечном итоге стала частью этого дуализма. Современная идея множественности гендера, при многих ее недостатках, обладает одним достоинством — выводит проблему пола из области дуальных оппозиций бытия, а следовательно, мужское получает шанс уйти из-под влияния смыслов власти, закона, силы, подавления и получить возможность на реализацию большего количества значений. Женское получает шанс на твердость и силу в рамках концепта женственности, а не вследствие его утраты. Принципиально здесь не принятие женщинами мужских моделей поведения или на-против, мужчинами — женских, а расширение своих возможностей за счет собственного пола, не стоящего в оппозиции к другому.

Здесь, на наш взгляд, уместно привести пример из работы Майкла Киммеля «Гендерное общество». Вспоминая, как проходящая мимо него, сидящего в парке с новорожденным сыном, женщина приветствовала его поведение словами: «Как замечательно, что вы выражаете свои женские качества», Киммел запомнил и свою реакцию: «Я чуткий, любящий, заботливый отец. Мне кажется, я выражаю свою мужественность! Почему, в конце концов, любовь, забота и нежность считаются женскими чувствами? Почему я должен подражать другому полу, чтобы иметь доступ к тому, что я считаю человеческим чувством?» [1, с. 408–409].

Коммуникация людей происходит в рамках коммуникации культур, понимаемых не только пространственно, в связи с культурой определенной страны или народа, и не только во временном отношении, как культуры традиционных и модернизированных, эмансионированных обществ. В теории культуры есть множество примеров, когда модели культуры образуются в результате дихотомии, как утверждает С.Н. Оводова: «При моделировании культуры посредством указания на бинарные оппозиции определяется диапазон, в пределах которого формируется смысловое поле культуры. Определение бинарных оппозиций, как правило, происходит по основанию какого-либо свойства культуры. Примерами “работы” дан-

ного принципа являются концепции Ф. Ницше о дионаисийском и апполоническом началах в культуре, А.С. Хомякова о кушитских и иранских культурах и т.п.» [2, с. 44]. Следовательно, внутригендерная и межкультурная коммуникации переживают общие трудности в случае, когда гендерные типы или отдельные культуры оказываются противопоставлены друг другу как оппозиции. Оппозиция же подразумевает подчинение и дискриминацию, их преодоление, воспринимаемое как актуальная задача, требует объединения усилий все еще разделенных областей гуманитарного знания — культурологии и гендеристики.

Библиографический список

1. Киммел, М. Гендерное общество / М. Киммел. — Москва : РОССПЭН, 2006. — 464 с.
2. Оводова, С. Н. Антропокультурная реальность: от парадокса к проекту : монография / С. Н. Оводова // науч. ред. П. Л. Зайцев. — Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2016. — 190 с.

Сведения об авторе

Зайцев Павел Леонидович, декан факультета теологии и мировых культур, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, г. Омск, Россия; доктор философских наук, профессор, zaitsevpl@rambler.ru

Zaitsev Pavel Leonidovich, Dean of the Faculty of Theology and World Cultures, Omsk state University named after F. M. Dostoevsky, Omsk, Russia; Doctor of Philosophy, Professor, zaitsevpl@rambler.ru

УДК 316.7

Г.М. Казакова

Южно-Уральский государственный аграрный университет

G.M. Kazakova

South Ural State Agrarian University

**РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
КАК ВИД МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

**REGIONAL IDENTITY
AS A TYPE OF INTERCULTURAL COMMUNICATION**

Аннотация: в статье анализируется региональная идентичность и ее инновационно-созидательный потенциал в межкультурных коммуникациях. Рассматриваются различные дискурсы и подходы к пониманию сути региональной идентичности как формы межкультурной коммуникации, что дает возможность ее всестороннего постижения. Описывается содержание философских, историко-мифологических, политических, религиозных, художественных и др. дискурсов региональной идентичности. Делается вывод о взаимодополняемости исследовательских подходов, а также о разности идентификационной укорененности жителей России.

Ключевые слова: региональная идентичность, территориальная идентичность, дискурсивность, межкультурные коммуникации.

Annotation: the article analyzes regional identity and its innovative and creative potential in intercultural communications. Various discourses and approaches to understanding the essence of regional identity are considered, which makes it possible to fully comprehend it. The content of philosophical, historical and mythological, political, religious, artistic, and other discourses of regional identity is described. The conclusion is made about the mutual complementarity of research approaches, as well as about the difference in the identification rootedness of Russia's residents.

Keywords: regional identity, territorial identity, discursivity, intercultural communications.

Интерес к проблеме идентичности сопряжен с глубинной экзистенциальной потребностью человека в укорененности и принадлежности. Каждый индивид, независимо от культуры, к которой он принадлежит, стремится к обретению единства с окружающим миром, и нет более надежных оснований такого единства, чем интеграция в культурно-символическое пространство той или иной культурной общности [10].

Между тем, особая роль региональной идентичности как формы межкультурной коммуникации — явление довольно новое. 100–150 лет назад территориальная идентичность выглядела несопоставимо более яркой, чем этническая, языковая или культурная. «Во времена Французской рево-

люции, — пишет Э. Хобсбаум, — только половина обитателей Франции могла говорить на французском языке, и только 12–13% делали это “правильно”; самым разительным примером может служить Италия, где на момент обретения ею государственности только два или три итальянца из сотни действительно использовали итальянский язык дома» [7, с. 129].

Из этих примеров ясно, что французов, итальянцев, немцев и т.д. сплотила в единое государство территориальная общность, а не языковая, этническая или социокультурная. В этом смысле почти все современные государства — образования территориальные, а не этнические или культурные [7, с. 130].

Европейская территориальная идентичность имеет свою специфику, в отличии от российской. В плотном европейском пространстве исторические границы оказались более четко выраженным, как и связанная с ними региональная идентичность [13, с. 134]. В России же — более длительный временной и пространственный характер межкультурных коммуникаций, формирования российских региональных идентичностей, более диффузный характер их границ, более выраженная подчиненность общенациональной идентичности ранее «советского», сейчас — российского гражданина. Большое и неплотное российское пространство располагает к развитию именно региональной и локальной идентичности.

Можно выделить три уровня территориальной идентичности в фундаментальной структуре идентификационной матрицы среднестатистического россиянина: макрорегиональная (например, уральская или сибирская); региональная идентичность — связана с территориальным государственным устройством и привязана к субъектам Федерации; локальная идентичность — связана с типом поселения и наиболее ярко выражена в условиях коммуникационного разрыва.

Каждый из указанных уровней присутствует на каждой конкретной территории, но по-разному выражен, что зависит от ряда причин: плотности ее заселения, истории развития, коммуникационного единства, специфики межкультурных связей, выстроенных либо на конфликте, либо на диалоге [8, 9].

Дискурсивность предмета региональной идентичности — необычайно дискуссионная и оживленная тема. Причин тому несколько: во-первых, дискурсивность отвергает статичные подходы к рассмотрению идентичности и акцентирует внимание на взаимозависимом характере региона и региональной идентичности. Во-вторых, акцент делается на когнитивной картине восприятия действительности с учетом конструирования ее определенной группой акторов. Субъективность и ангажированность данного подхода активно используется в социально-политических целях для создания чувства взаимной солидарности, которое может лечь в основу коллективных действий и даже легитимизировать их. В эпоху «мобилизаций», в первую очередь, политической, это более чем актуально [3, с. 199]. И, наконец, в-третьих, в современную эпоху, отличающуюся «сжатием» времени и информации, дискурсивность более всего подходит в качестве инструментарий рефлексии динамичной и изменчивой реальности.

Дискурсивность феномена региональной идентичности имеет ряд особенностей: во-первых, она, с одной стороны, порождение объективной

реальности, с другой — дискурсы создаются целенаправленно, конструируются усилиями политической и культурной элиты. Вот почему феномен региональной идентичности логично рассматривать как гибридное образование, порожденное различными дискурсами.

Во-вторых, многообразие дискурсов порождает не только разногласия и диссонанс пересекающихся друг с другом смыслов, но и их взаимодополняемость: по нашему убеждению, существование оппозиционных друг другу дискурсов не столько отрицает аргументацию позиций, сколько дополняет и расширяет представления о природе и разнообразии региональной идентичности.

В-третьих, неисчерпаемость подходов к понятию региональной идентичности обусловлено в том числе и продолжающимися изменениями в физическом пространстве (перемещение границ, изменение ландшафта, смена институциональных форм и т.д.) и во времени, что, в свою очередь, ведет к изменению ценностных представлений, жизненного уклада, символов и социальных отношений индивидов. В силу этого региональная идентичность как форма межкультурной коммуникации — постоянно генерируемое и изменчивое явление, она может нагнетаться, рассеиваться, дробиться, множиться, актуализироваться («артикулированная региональная идентичность») и ослабляться («исчезающая региональная идентичность») [3, с. 203].

В-четвертых, дискурс — важный агент социокультурной коммуникационной цепи, выступающий в роли ретранслятора, континуума смыслов, ценностей, образов и мнений. Дискурс всегда идеологичен, поскольку это всегда точка зрения говорящих. Он несет в себе эмоционально-энергетический заряд [2, с. 11].

Ряд исследователей условно обобщают дискурсы региональной идентичности по группам: философские, историко-мифологические, политические, религиозные, художественные и т.д. [1, 4, 5, 6, 11].

Таким образом, ресурс региональной идентичности в межкультурных коммуникациях регионов обладает разным потенциалом. В ряде российских регионов существенно недоиспользуется созидательный потенциал социальных акторов, блокируются деятельностные возможности широких слоев населения, утверждается пассивно-рутинный тип личности. Однако в большинстве российских регионов, к которым относятся и субъекты Уральского федерального округа, развитие региональной идентичности мотивирует появление инновационно-деятельностного типа личности с ярко выраженной гражданской позицией и проецирующим отношением понятия «Родина» на территорию, в которой проживает.

Библиографический список:

1. Алаудинов, А.А. Региональная идентичность — основа формирования общенациональной политической идентичности / А.А. Алаудинов. — Ростов-на-Дону, 2015.
2. Богомяков, В. Г. Региональная идентичность «земли тюменской»: мифы и дискурс / В. Г. Богомяков. — Екатеринбург : Изд.дом «Дискурс-Пи», 2007.
3. Головнева, Е. В. Многообразие дискурсов региональной идентичности / Е. В. Головнева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. — 2014. — № 1 (123). — С. 198–203.
4. Замятин, Д. Н. Идентичность и территория: гуманитарно-географические подходы и дискурсы / Д. Н. Замятин // Идентичность как предмет политического анализа. — Москва, 2011. — С. 198.

5. Докучаев, Д. С. Региональная идентичность российского человека в современных условиях: социально-философский анализ / Д. С. Докучаев. Автореф... канд.филос. наук. — Иваново, 2011.
6. Дробижева, Л. М. Гражданская российская идентичность: динамика и потенциал в консолидации политэтнического общества / Л.М. Дробижева // Этническое и религиозное многообразие России / под ред. В. А. Тишкова, В. В. Степанова. Изд. 2-е, доп. — Москва : ИЭА РАН, 2018. — С. 107–119.
7. Исмагилов, Н. Н. Проблема региональной идентичности в российском социокультурном пространстве / Н. Н.Исмагилов// География и природные ресурсы. — 2009. — № 3. — С. 129 (129–134).
8. Казакова, Г. М. Регион как социокультурный феномен / Г. М. Казакова. — Москва, 2013.
9. Казакова, Г. М Вернакулярный район как условие интенсификации социальных процессов / Г. М. Казакова // Социологические исследования. — 2017. — № 9. — С. 57–65
10. Малыгина, И. В. Методологические дискурсы этнокультурной идентичности: ресурс взаимодополнительности / И. В. Малыгина // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 5. — С. 219–224
11. Мануильский, М. А. Единая российская нация: проблемы формирования ее идентичности (к итогам всероссийской конференции) / М. А. Мануильский, Е. В. Валеева // Социологический журнал. — 2018. — Том 24. — № 1. — С. 176–184.
12. Туровский, Р. Бремя пространства как политическая проблема России / Р. Туровский // Логос. — 2005. — № 1 (46). — С. 134.

Сведения об авторе

Казакова Галина Михайловна, доктор культурологии, профессор, советник ректора, Южно-Уральский государственный аграрный университет, г. Челябинск, Россия, kazakovagm@mail.ru

Kazakova Galina Mihailovna, Dr. of Cult. Studies, Prof., South Ural State Agrarian University, Chelyabinsk, Russia, kazakovagm@mail.ru

УДК 81'33 : 342.731

*Д.А. Кириллов, Е.Г. Сеченова
Тюменский государственный университет*

*D.A. Kirillov, E.G. Sechenova
Tyumen State University*

**ТЕРПИМОСТЬ ИЛИ ТОЛЕРАНТНОСТЬ
КАК ПРИНЦИПЫ РЕЛИГИОЗНЫХ ОТНОШЕНИЙ В РОССИИ:
ЛИНГВО-ПРАВОВОЙ АНАЛИЗ**

**PATIENCE OR TOLERANCE AS THE PRINCIPLES
OF RELIGIOUS RELATIONS IN RUSSIA:
LINGUISTIC AND LEGAL ANALYSIS**

Аннотация: в документах ООН понятию «religious tolerance» на английском языке соответствуют два понятия на русском языке — «религиозная терпимость» и «религиозная толерантность». ООН адресует данные понятия русскоязычным людям в качестве принципов религиозных отношений. Однако эти понятия не только различаются, но и во многом противоречат друг другу. Поэтому одновременно принципами религиозных отношений быть не могут.

Ключевые слова: межрелигиозные отношения, иноверующие, резолюция о религиозной толерантности, терпимость в вопросах веры, религиозная толерантность, религиозное пространство.

Annotation: in UN documents, the concept of “religious tolerance” in English corresponds to two concepts in Russian — “religioznaya tolerantnost” and “religioznaya terpimost”. The UN addresses these concepts to Russian-speaking people as principles of religious relations. However, these concepts are not only different, but in many ways contradict each other. Therefore, simultaneously they cannot be the principles of religious relations.

Keywords: interfaith relationships, men of a different faith, resolution on religious tolerance, patience in matters of faith, religious tolerance, religious landscape.

◆◆◆◆◆

В основе представлений каждого верующего об истинности только «своей» веры лежит такое присущее религиозности объективное свойство как «монополия на истину, которая у каждой религии своя...» [4, с. 92]. Подобные представления по-разному проявляются в поведении верующих — в диапазоне от отсутствия какой-либо враждебности к иноверующим до прямой агрессии. Серьезную заботу о купировании проявлений религиозной вражды и построении свободной от агрессии системы межрелигиозных отношений последовательно проявляет ООН, которая, в частности, принимает множество соответствующих документов и адресует их мировому сообществу.

Одним из главных в реализации продуктов работы ООН является принцип максимальной доступности содержания документов для людей, что, в частности, означает одновременное принятие их тождественных по смыслу версий на всех официальных языках ООН, среди которых и русский. Между тем даже в такой важнейшей сфере, как религиозная, имеют место факты явной рассогласованности смыслов разноязыковых версий документов ООН.

Так, из анализа множества документов в англоязычной версии следует, что наиважнейшим для построения религиозного пространства принципом, исключающим не только проявление верующими агрессии, но даже и формирование предпосылок вражды к иноверию, является принцип, который в англоязычной версии обозначается понятием “*religious tolerance*”. Из анализа тех же документов в русскоязычной версии следует, что в одной их группе англоязычному “*religious tolerance*” соответствует русскоязычное «религиозная терпимость» [6], а в другой — «религиозная толерантность» [5].

Из такой двойственности можно заключить, что часть мирового сообщества, которая воспринимает смысл соответствующей позиции ООН в русскоязычной версии, может не иметь четкого представления о том, какой же из принципов — религиозную терпимость или религиозную толерантность — ООН считает важнейшим для построения религиозного пространства.

Проведенные нами в 2018–2019 гг. условно репрезентативные пилотажные опросы более 140 жителей 26 стран Европы и Азии, периодически читающих тексты документов ООН, позволили выявить минимальное число потребителей русскоязычных версий документов ООН. Так, при возникновении необходимости, «экстраполяционно» таким версиям отдали бы предпочтение в целом в мире не менее 260 миллионов взрослых людей, в том числе более 3 миллионов в Германии и более 2 миллионов в Польше и т.п.

Несмотря на то, что русскоязычная версия документов ООН актуальна за пределами России даже сильнее, чем в самой России, отсутствие единства в позиции ООН наиболее серьезно влияет на религиозную сферу именно России.

Сегодня преамбула Закона РФ «О свободе совести и религиозных объединениях» (далее — Закон) [7] признает значимым достижение «...взаимного понимания, терпимости и уважения...» в вопросах веры и представляет собой практически дословное воспроизведение подхода, изложенного в преамбуле русскоязычной версии резолюции, принятой ГА ООН в 1981 г. [1], в англоязычной версии которой русскоязычному «терпимость» контекстно соответствует англоязычное “*tolerance*”. Однако Россией в 2018 г. поддержаны и «свежая» тематическая Резолюция ГА ООН, (далее — Резолюция) [5], в которой англоязычному “*religious tolerance*” (“*tolerance*”) соответствует русскоязычное «религиозная толерантность» («толерантность»).

То есть, ориентируя верующих на построение свободного от агрессии к иноверию религиозного пространства, Закон, основываясь на подходе ООН 1981 года, принципами такого пространства называет «понимание,

терпимость и уважение» в вопросах веры, а Резолюция — «религиозную толерантность». Вопрос о соотношении этих принципов представляет отдельный интерес.

Резолюция базируется на общем понятии «толерантность», раскрытом в пункте 1.1 Декларации от 16.11.1995 г. (далее — Декларация), согласно которому «толерантность означает уважение, принятие и правильное понимание богатого многообразия культур нашего мира, форм самоуважения и проявления человеческой индивидуальности» [2]. Очевидно, такие атрибуты толерантности, как уважение, принятие и правильное понимание многообразия особенностей и качеств других людей, закономерно исключают появление даже предпосылок агрессии «к другим», в том числе, в религиозной сфере.

При сравнении фрагмента Закона с понятием толерантности можно заметить сходство подходов. Так что оба текста включают «понимание» и «уважение» людьми убеждений «других лиц». Однако наряду с пониманием и уважением Закон говорит и о терпимости. Ни в Декларации, ни в Резолюции указания на терпимость нет. Очевидно, и не может быть, поскольку терпимость по смыслу прямо подразумевает присутствие в личности самонасилия и латентной враждебности к интересующему объекту. По мнению В.М. Золотухина, с которым представляется уместным согласиться, претерпевающее определенный дискомфорт лицо нередко считает недопустимой лишь открытую агрессию к носителям инаковости [3, с. 99–100].

Также представляется вполне очевидным, что дискомфортная терпимость не сочетаема ни с толерантностью в целом, ни с психологически комфортными элементами толерантности: пониманием субъектом объекта и уважением к нему. Поэтому наличие в тексте Закона в качестве однородных членов предложения терпимости, понимания и уважения лишено смысла. Учитывая же, что религиозная терпимость часто упоминается в русскоязычных версиях документов ООН в качестве принципа построения религиозного пространства, потенциал сопрягающихся с религиозной толерантностью, но не согласующихся с терпимостью положений Закона, ориентирующих общество на понимание иноверия и уважение к нему, фактически сводится на «нет».

Таким образом, «религиозная толерантность» и «религиозная терпимость», которые в различных документах ООН предлагаются в качестве русскоязычных смысловых аналогов англоязычного “religious tolerance”, — взаимоисключающие понятия, а потому не могут одновременно полагаться в основу построения религиозного пространства. С лингво-правовой точки зрения представляется уместным рекомендовать ООН:

- обратить внимание на выявленную рассогласованность;
- определить, какое из русскоязычных понятий является релевантным англоязычному “religious tolerance”;
- внести необходимые изменения в русскоязычные документы ООН.

Библиографический список

1. Декларация о ликвидации всех форм нетерпимости и дискриминации на основе религии или убеждений. Резолюция ГА ООН. 25.11.1981 г. № 36/55.
2. Декларация принципов толерантности // Век толерантности. — Москва. 2001. — № 1.

3. Золотухин, В. М. Терпимость и толерантность: сходство и различие / В. М. Золотухин// Вестник Кузбасского государственного технического университета. — 2003. — № 2. — С. 93–100.
4. Карпушкин, А. В. Конституционно-правовые аспекты религиозной толерантности во взаимоотношениях государства с религиозными объединениями / А. В. Карпушкин // Общественные науки. Политика и право. — 2008. — № 4. — С. 91–95.
5. Просвещение и религиозная толерантность. Резолюция ГА ООН. 12 декабря 2018 года № 73/128.
6. Угрозы для международного мира и безопасности, создаваемые террористическими актами. Резолюция СБ ООН № 2178. 24 сентября 2014 года.
7. Федеральный закон от 26.09.1997 № 125-ФЗ (ред. от 02.12.2019) «О свободе совести и о религиозных объединениях». СЗ РФ, 29.09.1997, № 39, ст. 4465.

Сведения об авторах

Кириллов Дмитрий Александрович, канд. юрид. наук, доцент, Тюменский государственный университет, Институт государства и права, кафедра гражданского права и процесса, г. Тюмень, Россия, kdakda@yandex.ru

Kirillov Dmitry Aleksandrovich, PhD in law, Tyumen State University, Institute of State and Law, Department of Civil Law and Procedure, Tyumen, Russia, kdakda@yandex.ru

Сеченова Екатерина Григорьевна, канд. филолог. наук, Тюменский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук, кафедра английской филологии и перевода, г. Тюмень, Россия, e.g.sechenova@utmn.ru

Sechenova Ekaterina Grigorievna, candidate of Philology, Tyumen State University, Institute of Social Sciences and Humanities, Department of English Philology and Translation, Tyumen, Russia, e.g.sechenova@utmn.ru

УДК 130.12

М.П. Меняева

Челябинский государственный институт культуры

M.P. Menaeva

Chelyabinsk State Institute of Culture



СОГЛАСИЕ КАК ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ В УПРАВЛЕНИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫМИ ПРОЦЕССАМИ

CONSENT AS A FUNDAMENTAL BASIS IN THE MANAGEMENT OF SOCIOCULTURAL PROCESSES

Аннотация: в статье раскрывается суть согласия, выявляется значимость отношений согласия в исторически определенных социокультурных условиях, обосновывается необходимость и важность согласия как социокультурной парадигмы в управлении социокультурными процессами в условиях их усложнения для обеспечения и достижения устойчивого существования и развития.

Ключевые слова: согласие, конфликт, отношения согласия, принцип согласия, социокультурная парадигма согласия.

Annotation: the article reveals the essence of consent and the significance of relations of consent in historically defined sociocultural conditions, substantiates the necessity and importance of consent as a sociocultural paradigm in managing sociocultural processes in the context of their complication to ensure and achieve sustainable existence and development.

Keywords: consent, conflict, relationship of consent, principle of consent, sociocultural paradigm of consent.



В условиях транзитивности, нарастания сложности, непредсказуемости, неопределенности социокультурного развития, включающего риски и кризисы, актуализируется проблема управления социокультурными процессами. По утверждению А.В. Гусевой, «управление в качестве социокультурного феномена выступает как выражение сущности субъектно-объектного взаимодействия, действительного его социокультурного содержания в единстве многообразных и противоречивых форм, его смыслов и бытия» [1, с. 13]. В современном обществе и культуре формы взаимодействия неоднозначны по своему характеру. На разных уровнях (от межличностного до глобального) между разными субъектами взаимодействия складываются как бесконфликтные, так и конфликтные отношения. Конфликтное взаимодействие, обретающее форму военного конфликта, особенно опасно в эпоху наличия новых военных технологий, способных уничтожить всё человечество и жизнь на нашей планете. Принципиальное значение в этих условиях приобретает установка на

согласие в отношениях между любыми субъектами социокультурных взаимодействий. Эту же установку следует иметь в виду в управлении социокультурными взаимодействиями на всех уровнях.

Понятие «согласие», на наш взгляд, применимо прежде всего к отношениям между людьми в социокультурной сфере. Согласие имеет, в качестве объективного основания, необходимую совместность существования различных индивидуальных или коллективных субъектов. При этом согласие возможно только при наличии самостоятельного «голоса» у каждого, оно означает совмещение, сопряжение, соединение голосов, и совсем не обязательно слияние их в один-единственный голос. Согласие представляет собой такую форму взаимодействия различных сторон, которая предполагает приоритет и реальную возможность бесконфликтного сосуществования. В отношениях и взаимодействии различных сторон, ориентированных на установку согласия, обнаруживаются сходства, которые позволяют встать над различиями, выявить основания для общности, существования сообща. Обеспечение способности к сосуществованию есть, на наш взгляд, признак ответственного способа организации жизни, ценность которого с наибольшей очевидностью обнаруживается перед лицом любых конфликтных ситуаций.

Согласие воспринимается нами как осознанно организованное взаимодействие, направленное на поиск того сходного, что может объединять. Установление согласия требует специальных усилий: работы человеческой мысли для принятия ответственных решений, воли и совместных практических действий с учетом конкретных обстоятельств. Отсюда согласие является культурно-опосредованной формой отношения.

Согласие возникает из общих усилий. Общее не дано в готовом виде и предполагает поиск, оно создается, достигается вместе, в нем разное совпадает, перед лицом согласия разное уравнивается, не лишаясь своей специфики. Найденное общее не поглощает, а обнимает все различия и выводит к границе нового качества взаимодействия с точки зрения приоритета мирного сосуществования и воспроизведения многообразия.

Согласие возникает из осознания людьми, группами, организациями, государствами различий в позициях, интересах, ценностях, целях; но в них же согласие может и проявляться. Установка на поиск возможностей согласия влечет за собой взаимотерпимость различных противостоящих сторон, нахождение между ними компромиссов, суть которых состоит в защите собственных интересов ценой взаимных уступок.

Взаимное и добровольное согласие ведет к солидарности, сотрудничеству, кооперации и консолидации как механизмам интеграции. Обоюдное стремление к согласию в отношениях между людьми способствует формированию единства и целостности, которые имеют характер не тотальный, не механический, а органический и гармонический, что является залогом стабильного и устойчивого развития.

В практике взаимодействия социокультурных субъектов с разными позициями, интересами, целями и т.д. в разных сферах общественной жизни выработаны соответствующие способы и средства достижения согласия, виды отношений согласия. «В экономической сфере отношения согласия проявляются в сотрудничестве, партнерстве, кооперации, в со-

циальной сфере — в солидарности, взаимопомощи, взаимоподдержке, в сфере межличностных отношений — в доверии, дружбе, любви. Согласие в военно-политической сфере предполагает образование разного рода объединений — союз, коалиция, блок и т.д., возникающих для достижения общих целей, например, для борьбы против общего врага» [3, с. 61].

Согласие является важным в условиях борьбы, конфликтов, противоречий, оно выступает средством их преодоления. Без согласия невозможно образование общества и бесконфликтное существование в нем. «Для социальной жизни также необходим принцип согласия, без него невозможно общежитие, мирное сосуществование. Принцип согласия есть руководство действовать согласованно, вместе, сообща, что предполагает доверительные отношения, характеризующиеся взаимопониманием, взаимной доброжелательностью и даже дружбой» [2, с. 22–23].

Несмотря на то, что путь достижения согласия в человеческом мире, в личной и общественной жизни проблематичен, без согласия невозможно обойтись, так как оно выступает в качестве адаптирующего механизма к существованию в исторически определенных социокультурных условиях.

«В древности социальное согласие составило основу групповой солидарности и консолидации, необходимых для выживания людей в сложных условиях окружающей среды. Социально-политическое и гражданское согласие обеспечило развитие и процветание государственной системы в Древней Греции и Древнем Риме. В средневековой Европе согласие в вере в Иисуса Христа стало основанием для возникновения христианской религии как мировой, объединившей людей из разных этносов и слоев общества, способствовало развитию христианской культуры, объединившей европейский мир.

Поиск гражданско-правового согласия в эпоху Нового времени стимулировал развитие научного знания, образования и просвещения. Согласие в правовой сфере означало установление единства между гражданами, которое стало основой сотрудничества и партнерства, необходимых для прогресса в общественной жизни.

Индустриальный этап в развитии общества и цивилизации стимулировал переосмысление путей и средств достижения согласия в связи с духовным кризисом, возникшим в результате процесса технologизации.

Возникшие в Новое время противоречия в отношениях человека с природой породили проблему экологического согласия, которая остается актуальной и по сей день» [4, с. 240].

Установление отношений согласия предполагает конструктивный диалог, в ходе которогорабатываются общие понятия, содержащие общие смыслы, на основе которых возможно понимание друг друга. Согласие, достигнутое по принципиальным, смысложизненным позициям, позволяет сделать противоречия управляемыми.

Для достижения согласия требуются взаимные усилия, добрая воля, взаимотерпимость, а также, возможно, применение технологий (к ним относятся проведение круглых столов, конференций, форумов и т.п.), способствующих поиску общего. Важную роль при этом играют институциональные формы, которые представляют собой объединения, регулирующие, упорядочивающие, контролирующие выполнение установ-

ленных обязанностей, правил и норм, закрепленных в документальных формах — договорах, соглашениях, контрактах и т. д.

Организация конструктивных межсубъектных взаимоотношений невозможна без общей установки на согласие, которая предполагает общность представлений о принципиальных основаниях, обеспечивающих возможность мирного сосуществования различных социальных субъектов с учетом их частных интересов и готовности исходить из интересов совместного бесконфликтного существования как основы устойчивого развития. Подобная установка может быть только результатом совместных сознательных усилий социальных субъектов (в этом смысле она приобретает характеристику объективности), обозначая парадигмальные границы выстраивания, организации реальных отношений, способов взаимодействия социальных субъектов. Согласие может быть представлено как социокультурная парадигма [3, с. 67], как реальное основание социокультурных взаимодействий.

Таким образом, в условиях усложнения социокультурных процессов, в связи с нарастанием многообразия взаимодействующих субъектов на различных уровнях, особое значение в управлении социокультурными процессами приобретает установка на согласие.

Согласие означает совмещение различий, при котором они удерживаются вместе на основе их равной значимости, что позволяет достичь единства многообразия. Согласие устанавливается путем поиска общего (тождественного) между разными сторонами в ходе диалога, при движении навстречу друг другу и осуществлении разумных взаимных уступок на основе добной воли к пониманию друг друга. Согласие позволяет держаться на равных по отношению к установленному общему.

Поскольку согласие обеспечивает мирное сосуществование социальных субъектов во всем их многообразии, оно жизнеутверждающее, что и обуславливает его статус как ценности. Наряду с другими факторами, воздействующими на социокультурные процессы, согласие отличается тем, что может выступать в качестве самостоятельной парадигмы — установки на мирное сосуществование, образца бесконфликтного взаимодействия. Последнее основано на диалоге, предполагающем поиск компромиссов взаимовыгодного и конструктивного характера, а также волю к пониманию друг друга, что крайне важно для созидательного, устойчивого развития и безопасного будущего.

Управление социокультурными процессами возможно на основе согласия как принципиального основания (парадигмы), разделенного различными субъектами социокультурного взаимодействия представления о конструктивном потенциале принципа согласия в качестве основы нормотворчества, обеспечивающего эффективное выстраивание взаимоотношений.

Важно не только содержательно разрабатывать характеристики парадигмы согласия, важно и то, чтобы согласие как принципиальное основание, обозначенное на теоретическом уровне, стало принципом практического действия.

Согласие, принятое за исходное основание, уничтожает конфликт в корне, так как предполагает изначально выстраивание бесконфликтных

отношений, а не усилия по предотвращению конфликтов или их разрешению. Концентрация внимания на самом согласии, а не только на его отсутствии, позволяет сменить логику видения и разворачивания социокультурных процессов.

Библиографический список

1. Гусева, А. В. Управление социокультурными процессами: социологический анализ : автореферат дис. ... кандидата социологических наук [Электронный ресурс] /А. В. Гусева. — Москва, 2012. — Режим доступа : <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005052815#?page=1> — (Дата обращения: 5.07.2018)
2. Меняева, М. П. Культура согласия: сущность, становление, воспроизведение : автореферат дис. ... доктора филос. наук [Электронный ресурс] / М. П. Меняева. — Челябинск, 2015. — Режим доступа : <http://dlib.rsl.ru/01006645164> — (Дата обращения: 25.04.2017)
3. Меняева, М. П. Социокультурная парадигма согласия как основа стратегии будущего / М. П. Меняева, В. С. Невелева // Горизонты гуманитарного знания. — 2017. — № 3. С. 55–69.
4. Невелева, В.С. Традиция согласия / В. С. Невелева, М. П. Меняева // VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?» : сб. материалов междунар. науч. конф. (Челябинск, 27–28 февр. 2018 г. : в 2 ч. — Челябинск, 2018. — Ч. 1. — С. 239–243.

Сведения об авторе

Меняева Марина Петровна, доцент кафедры философских наук, доцент, доктор философских наук, Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия, mieniaieva73@mail.ru

Menaeva Marina Petrovna, Associate Professor, Department of Philosophical Sciences, Associate Professor, Doctor of Philosophy, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, mieniaieva73@mail.ru

УДК 81'37

O.K. Мжельская

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ, Омский филиал*

O.K. Mzhelskaya

*Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration, Omsk branch*

◆◆◆◆◆

ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ПЕРЕДАЧИ МАТЕРИАЛЬНЫХ И ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

FOREIGN LANGUAGE AS A MEANS OF TRANSFERRING MATERIAL AND SPIRITUAL VALUES

Аннотация: данная статья затрагивает вопросы межкультурной коммуникации, с учетом того факта, что действительность по-разному представляется в языках, что создает определенную трудность в процессе преподавания иностранного языка. Автор представляет некоторые направления изучения данного явления и приводит точки зрения различных лингвистов касательно проблемы языкового мышления.

Ключевые слова: язык, межкультурное общение, фразеологические единицы, изучение языка, языковое мышление.

Annotation: this article addresses some issues of intercultural communication considering the fact that reality is represented specifically in different languages; this creates a certain difficulty in foreign language teaching. The author presents some directions of studying this phenomenon and brings points of view of various linguists about the problem of linguistic thinking.

Keywords: language, intercultural communication, phraseological units, language learning, linguistic thinking.



В последние годы одним из актуальных и спорных вопросов в лингвистике является вопрос о международном языке общения. Под этим определением обычно понимается один из естественных языков, предназначенный не для вытеснения существующих родных языков, а для того, чтобы играть второстепенную или вспомогательную роль, способствуя международному общению. С одной стороны, ответ на этот вопрос кажется однозначным — конечно же, это английский язык, но с другой — неясно, какую из разновидностей английского языка считать тем самым универсальным языком международного общения, и сегодня ожидается, что преподаватели будут способствовать приобретению межкультурной компетенции своими обучающимися.

Одной из особенностей обучения иностранному языку является то, что в его учебное содержание не входит основа соответствующей науки,

а оно прежде всего является обучением коммуникативной деятельности. Коммуникативная цель выступает как интегративная, ориентированная на достижение практического результата, на образование, воспитание и развитие личности студента его средствами.

Например, термины из области преподавания иностранных языков могут иметь разные определения и пониматься по-разному. Так, выражение “blended learning”, т.е. «смешанное обучение», может пониматься и трактоваться различным образом. С точки зрения методики преподавания языков, классическое определение данного термина — это сочетание очных классов и веб-обучения (в одно и то же время, в одном и том же месте). Однако это определение исключает использование CD-ROM, поскольку они не передаются через интернет. Это означает, что когда учителя начинают обсуждать такие понятия, как «смешанное обучение», они вскоре обнаруживают, что они спорят о совершенно разных вещах, в зависимости от того, что они понимают под веб-обучением.

Рассмотрение языка как социального явления включает одновременно культурные, коммуникативные, развивающие, воспитывающие, интегративно-личностные аспекты. Одной из ярких примет нового времени считается глобализация. Причины и оценка этого явления являются предметом обсуждения, однако сам факт ее существования не оспаривается. Одновременно с процессом глобализации английский язык завоевывает позиции международного языка номер один в мире. Уже к 1995 году около 85% международных организаций использовали английский в качестве одного из официальных языков (для сравнения французский — 49%, немецкий, испанский — по 10%) [1, с. 150].

Культурная функция языка как средства сохранения и передачи материальных и духовных ценностей человечества четко выражена в условиях любого незнакомого языка. Иностранный язык в современных условиях интенсивных международных контактов превращается в важное средство обобщенного познания действительности и межкультурной коммуникации. Учебный предмет «Иностранный язык» создает благоприятные возможности представить в редуцированном виде знания о культуре родной и чужой страны, общеевропейской и общечеловеческой культуре. Современный период развития методики преподавания языков характеризует обостренный интерес к кумулятивной функции языка, к обучению языку как средству приобщения к национальной культуре.

Межкультурная компетентность относится к способности людей участвовать в надлежащем или эффективном взаимодействии со своими коллегами, имеющими другое культурное происхождение. В диалоге отношение культуры к культуре осуществляется как к равноправной, при всех ее отличиях, как к интересной, нужной, желанной именно в ее непохожести, в ее уникальности. Межкультурное общение органически сочетает в себе культурную и коммуникативную компетенцию. В 2005 году Европейская комиссия приняла документ о «новой рамочной стратегии многоязычия» (*“A New Framework Strategy for Multilingualism”*). В нем английский язык фактически рассматривается как обязательное условие участия всех европейцев в новом сообществе, построенном на знаниях [2].

Общим для языков разных народов является то, что они, выполняя коммуникативную и познавательную функцию, отражают одну и ту же действительность. В процессе отражения создаются понятия об окружающей действительности. При этом слова не только называют предметы и явления, но и выражают понятия. Однако, хотя в основе мышления лежат логические и психологические законы, одинаковые у всех людей, каждому языку соответствует своя особая организация данных опыта. Адекватно и полно отражая одну и ту же объективную действительность, различные языки весьма различно членят ее, накладывают на общечеловеческие процессы мышления и особенно вербального оформления мыслей свой специфический отпечаток, пользуются не только различными материальными средствами, но и разными внутренними формами. Культура в ментальном понимании выражается в субъективных специфических коннотациях [3] и национально-специфическом, дедуктивном вычленении понятий языка [4] (например, русское слово «сутки», отсутствующее в других языках. В английском языке существуют следующие понятия, выражающие данный смысл: *24 hours a day, day and night, round the clock*).

Нет абсолютно тождественных понятий в разных языках, поскольку в основе понятий лежат разные предметные отношения, закрепленные разными средствами. Это явление, известное как лингвистическая относительность, порождает так называемое языковое мышление, особое у носителей каждого языка. Так, например, слово *шиляпа* в русском языке наряду с прямым значением имеет и переносно-метафорическое, говоря о попадающем впросак человеке. В английском языке эквивалентом этого понятия служит слово *tuff* (мufта). Ярким примером могут также служить библейские фразеологизмы, которые встречаются во многих языках народов, исповедующих христианскую религию, и могут быть квалифицированы как интернациональные. Например, *волк в овечьей шкуре* — *wolf in sheep's clothing; нести <свой> крест* — *to bear one's cross; альфа и омега (чего-либо)* — *the alpha and omega; запретный плод* — *forbidden fruit; бросить камень (в кого-л.)* — *to cast a stone at somebody* и мн. др.

Но и среди этих фразеологических единиц в разных языках могут встречаться какие-то различия, хотя они, как правило, незначительны и не влияют на образную и семантическую характеристики фразеологизма. Сравним, например: в русском языке — *метать бисер перед свиньями*; в английском, французском — *жемчуг* (в Библии — также *жемчуг*), *to cast pearls before swine*.

Наиболее сложную группу с точки зрения определения их национально-культурного содержания образует фоновая лексика. Доказано, что, если сравнивать понятийно-эквивалентные слова в разных языках, то они будут отличаться друг от друга в силу того, что каждое из них сопряжено с определенной совокупностью знаний. Чтобы научиться общаться между культурами, необходимо развивать межкультурную осведомленность, что позволяет не только понимать другие культуры, но и осознавать свою собственную культуру.

Язык полон культурных отсылок, и изучающие его должны это знать, если хотят успешно общаться с другими людьми, которые, хотя и говорят на том же языке, могут быть носителями другого культурного фона.

Необходимо четко осознавать, как будут восприняты и интерпретированы слова в другом культурном контексте. Язык выступает как способ закрепления мышления человека, которое, в свою очередь, неразрывно связано с практической деятельностью человека, с его опытом. Овладение языком предполагает не только усвоение знаний о языке, но и овладение самим языковым материалом.

Библиографический список

1. Кристал, Д. Английский как глобальный / Д. Кристал. — Москва : Весь мир, 2001. — 240 с.
2. A New Framework Strategy for Multilingualism. COM (2005) 596 final. — Brussels, 2005. — 30 p.
3. Верещагин, Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — Москва : Русский язык, 1980. — 320 с.
4. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — Москва : Русский язык, 1976. — 248 с.
5. Садчикова, Я. В. Интеграция понятий «язык» и «культура» в процессе обучения иностранному языку / Я. В. Садчикова // Молодой ученый. — 2015. — № 14. — С. 599–603.

Сведения об авторе

Мжельская Ольга Кировна, доцент кафедры гуманитарных, естественнонаучных и правовых дисциплин, кандидат филологических наук, доцент, Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Омский филиал, г. Омск, Россия, mzhelskaya@yandex.ru

Mzhelskaya Olga Kirovna, Associate Professor of the Humanities, Natural Sciences and Law Department, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Omsk branch, Omsk, Russia, mzhelskaya@yandex.ru

УДК 377.018.48

Э.А. Мулявина
Тюменский государственный институт культуры

E.A. Mulyavina
Tyumen State Institute of Culture



ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ

ADDITIONAL PROFESSIONAL EDUCATION IN THE AREA OF CULTURE: CHALLENGES OF TIME

Аннотация: целью исследования является изучение проблемы реализации дополнительных профессиональных программ в вузе культуры. В качестве методов решения рассматриваемой проблемы выступает анализ востребованности дополнительного профессионального образования как формы образования взрослых, позволяющей скорректировать профессиональный выбор человека, сформировать необходимый набор компетенций, соответствующий требованиям профессиональных стандартов и запросам работодателя.

Ключевые слова: дополнительное профессиональное образование, профессиональная переподготовка, работодатель, национальные проекты, компетенции.

Annotation: the aim of the survey is to study the problem of implementing additional professional programs at the institute of culture. The authors analyze the demand for additional professional education as a way of solving the problem regarded and consider additional professional education to be a form of adult education, which allows you to adjust a person's professional choice, to form the necessary set of competencies that meet the requirements of professional standards and the needs of the employer.

Keywords: additional professional education, professional retraining, employer, national projects, competencies.



Дополнительное профессиональное образование — одна из форм в структуре современного образования в России. Закон об образовании в РФ гласит о том, что «дополнительное профессиональное образование направлено на удовлетворение образовательных и профессиональных потребностей, профессиональное развитие человека, обеспечение соответствия его квалификации меняющимся условиям профессиональной деятельности и социальной среды» [1].

Роль ДПО в настоящее время неизмеримо возросла. Это обусловлено стремительными изменениями условий нашей жизни. Исчезают отжившие направления подготовки, появляются новые, усложняются уже существующие профессии, динамически перераспределяется потребность в кадрах. В этой связи к слову будет упомянуть исследование «Форсайт компетенций 2030», которое подводит нас к выводу о том, что люди,

обладающие «уходящими» специальностями, должны в кратчайшие сроки овладеть новыми компетенциями.

Известно, что после сорока лет менее 40% людей работают по специальности, записанной в дипломе. Значит, остальные 60% — это потенциальные клиенты системы непрерывного образования, и, в частности, дополнительного профессионального образования. Следовательно, модель образования «в течение всей жизни (life-long learning)» на сегодняшний день представляется более чем актуальной. Дополнительное профессиональное образование — это именно то направление, которое сейчас выступает инструментом решения кадровых проблем. В подтверждение этих слов можно процитировать Указ президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития РФ на период до 2024 года». В документе, наряду с другими, поставлены следующие задачи в области образования:

— модернизация профессионального образования, в том числе посредством внедрения адаптивных, практико-ориентированных и гибких образовательных программ;

— формирование системы непрерывного обновления работающими гражданами своих профессиональных знаний и приобретения ими новых профессиональных навыков... [2].

О значимости дополнительного профессионального образования, на наш взгляд, говорит и тот факт, что с 1 января 2019 года учреждения ДПО обязаны вносить сведения о выданных слушателям документах в Федеральный реестр сведений документов об образовании и (или) квалификации, документов об обучении (так называемая ФИС ФРДО). Благодаря этому работодатель сможет проверить уровень квалификации работника, а работник — убедиться, что полученный диплом является подлинным.

Вступившие в действие с 01.01.2019 национальные проекты «Образование», «Культура», «Демография» также отводят дополнительному профессиональному образованию важную роль. Согласно плану реализации этих проектов, число обученных по программам непрерывного образования в образовательных организациях высшего образования, реализующих дополнительные образовательные программы и программы профессионального обучения, возрастет с 1,9 млн. человек в 2019 году до 3 млн. к 2024 году. Число специалистов, занятых в сфере культуры, повысивших свою квалификацию, возрастет с 14 тыс. человек в 2019 г. до 200 тыс. человек в 2024 году. Без сомнения, для этого потребуются немалые усилия сотрудников системы ДПО в сфере образования и культуры. А создание интеграционной платформы непрерывного образования облегчит потребителям поиск нужных образовательных программ и образовательных учреждений, их предлагающих.

Таким образом, очевидно, что дополнительное профессиональное образование представляет весьма значимое направление в структуре современного отечественного образования. Центр дополнительного профессионального образования Тюменского государственного института культуры — стремится следовать современным тенденциям.

Ежегодно институтом реализуется более 40 программ дополнительного профессионального образования. Их тематика представлена следующими укрупненными направлениями:

- социально-культурный сервис. Коммуникации. Досуговая деятельность;
- музыка, театр, хореография. Методика преподавания;
- визуальные искусства. Методика преподавания;
- музеи. Живопись. Декоративно-прикладное искусство;
- библиотечно-информационная деятельность;
- культурология. Педагогика и психология;
- туризм, гостиничный бизнес;
- экскурсионная деятельность.

В их реализации задействованы как штатные сотрудники института, так и приглашенные специалисты. Это руководители, заместители руководителей, ведущие профессионалы сферы культуры.

Анализируя контингент слушателей, можно с уверенностью сказать о том, что происходит неуклонный рост числа желающих обучаться на программах профессиональной переподготовки. Работодатели стали более требовательными к соискателям, следуют по пути максимальной оптимизации человеческих ресурсов. Есть специальности, где без наличия второго диплома о профессиональной переподготовке перспектив карьерного роста и личностного развития просто нет. Введение в действие с 2020 года профессиональных стандартов, в том числе в сфере культуры, заставляет работодателей пересматривать отношения с сотрудниками, не имеющими специального образования. И это тоже одна из причин повышения спроса на дополнительное профессиональное образование. Мы считаем, что наши программы профессиональной переподготовки сейчас выступают в качестве «моста» между бакалавриатом как ступенью образования и теми требованиями, которые работодатель предъявляет к конкретной штатной единице, расширяя перечень имеющихся у работника компетенций [3].

Перечень программ профессиональной переподготовки, реализуемый в настоящее время в институте, включает в себя ряд направлений. Одно из них — «Библиотечно-информационная деятельность». Здесь предлагаются несколько профилей: «Информационно-аналитическая деятельность», «Технолог автоматизированных библиотечно-информационных систем», «Менеджер информационных ресурсов», «Библиотечно-информационное обеспечение потребителей информации», «Педагог-библиотекарь». Наиболее востребованы профили, занимающие две крайние позиции.

Популярно и направление «Социально-культурная деятельность». Предлагаемые профили: «Управление учреждениями культуры», «Артменеджмент», «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ», «Менеджмент социально-культурной сферы».

Неизменный спрос имеют программы «Режиссура театрализованных представлений и праздников», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы: художественный текстиль; художественная керамика», «Хореографическое искусство», «Искусство народного пения», «Живопись» и другие. Потребность в таких образовательных программах растет с каждым годом [4].

Учитывая пожелания заказчиков, предложения кафедр института, а также актуальные тенденции в дополнительном образовании, Центр ДПО разрабатывает план на календарный год и предлагает его потенциальным заказчикам.

Все эти программы ориентированы на внешнего потребителя, людей, которые закончили обучение по государственным образовательным стандартам третьего, второго поколения и даже раньше. Но те, кто сейчас являются студентами, также задумываются о расширении своих возможностей на рынке труда. И пока футурологи от педагогики решают, как подготовить подрастающее поколение к жизни в ближайшие десятилетия, чему их учить, какие профессии им следует предлагать к освоению, мы уже сейчас даем возможность нашим выпускникам расширять свою конкурентоспособность на рынке труда по горизонтали — за счет параллельного освоения основных и дополнительных образовательных программ, разработанных кафедрами образовательных модулей по профилям, дающим дополнительные к основной образовательной программе компетенции. Закончив обучение по основной образовательной программе и параллельно освоив дополнительную образовательную программу, студент сможет получить вместе с дипломом бакалавра и диплом о дополнительном профессиональном образовании установленного образца, дающий право на ведение профессиональной деятельности в соответствующей сфере.

Таким образом, дополнительное профессиональное образование сейчас — это своего рода инструмент приведения в соответствие образовательного статуса, компетенций, приобретенных людьми в прежние годы и имеющихся у сотрудников на сегодняшний день, с требованиями времени и рынка труда.

Библиографический список

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ.
2. Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития РФ на период до 2024 года» (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 19.07.2018 г. № 444).
3. Мулявина, Э. А. Дополнительное профессиональное образование как инструмент удовлетворения образовательных потребностей населения / Э. А. Мулявина // Актуальные проблемы художественного образования : сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции «Дополнительное профессиональное образование в сфере культуры и искусства : опыт, проблемы». — Томск, 2014. — С. 185–189.
4. Мулявина, Э. А. Проектирование содержания дополнительного профессионального образования на основе профессиональных стандартов / Э. А. Мулявина // Практико-ориентированная подготовка педагогов-исследователей в системе профессионального образования : сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. — Тюмень : Тюменский гос. университет, 2016. — С. 216–222.

Сведения об авторе

Мулявина Элеонора Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, emulyavina@rambler.ru

Mulyavina Eleonora Aleksandrovna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Library Information Activities Department, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, emulyavina@rambler.ru

УДК 13:613

B.C. Невелева

Челябинский государственный институт культуры

T.A. Калугина

Южно-Уральский государственный медицинский университет

V.S. Neveleva

Chelyabinsk State Institute of Culture

T.A. Kalugina

South-Urals State Medical University

ЖИЗНЕННЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА КАК МИР ЖИЗНИ

THE HUMAN LIFE WORLD AS THE WORLD OF LIFE

Аннотация: процесс миротворчества с точки зрения философской антропологии может быть представлен как процесс создания человеком собственного мира, мира его жизни. В статье на основе понятия феноменологии Э. Гуссерля о жизненном мире и его основных характеристиках обосновывается, что жизненный мир человека, понятый как мир его жизни, открывает возможности выявления «человеческого» измерения миротворчества. Обозначен ряд аспектов исследования жизненного мира человека: онтологический, аксиологический, коммуникативный, экзистенциальный.

Ключевые слова: жизненный мир, мир жизни человека, миротворчество, философская антропология, философия возраста.

Annotation: the process of peacemaking from the point of view of philosophical anthropology can be represented as the process of creating a person's own world, the world of his life. The article, based on the concept of E. Husserl's phenomenology of the life world and its main characteristics, proves that the life world of a person, understood as the world of his life, opens up the possibilities of identifying the «human» dimension of peacemaking. A number of aspects of the study of the human life world is indicated: ontological, axiological, communicative, existential.

Keywords: the world of life, the world of human life, peacemaking, philosophical anthropology, philosophy of age.



Жизнь каждого человека как уникальный феномен теоретически может быть осмысlena и исследована в различных аспектах, на основании различных подходов и применяемых методов. Реальная емкость этого феномена позволяет применять к нему разные варианты измерений. В философской антропологии жизнь человека может быть интерпретирована в том числе как жизненный мир человека, что переводит представление о жизни человека на более конкретный уровень.

Для интерпретации жизни человека как его жизненного мира продуктивным является понятие феноменологии Э. Гуссерля «жизненный

мир». Несмотря на то, что это понятие в работах Э. Гуссерля так и не приобрело однозначного определения, оно активно используется в философии и социологии, опирающихся на идеи и методы феноменологии, и получает авторские толкования.

Из представленных в работах Э. Гуссерля вариантов описаний жизненного мира выделим ряд значимых для его философско-антропологической интерпретации характеристик. Н.В. Мотрошилова отмечает, что жизненный мир характеризуется Э. Гуссерлем в том числе как *Umwelt*, как «единственный действительный мир», конкретный окружающий мир, в котором человек живет [5]. Весьма важное обстоятельство связано с тем, что жизненный мир, по Э. Гуссерлю, не является внешним по отношению к человеку. Это «духовное образование», это мир в том виде, как он изначально дан в человеческом опыте его восприятия и представления, как он переживается человеком в этом опыте. Еще одна значимая характеристика жизненного мира, непосредственно вытекающая из предыдущей, — его релятивность как следствие его субъективной значимости и историчности (поскольку необходимо учитывать не только индивидуальные, но и конкретно-исторические особенности опыта переживания мира).

Отвлекаясь от тех задач, в контексте решения которых о жизненном мире говорил Э. Гуссерль, давая ему представленные характеристики, отметим, что его сопряженность с реальным человеческим опытом, релятивность позволяют ввести антропологическое измерение жизненного мира и обозначать различные аспекты в его исследовании. В таком случае, жизнь человека получает те измерения, которые задаются ее сопряженностью с миром — пространственность и временность в их взаимосвязи. Мир имеет место и время. Кроме того, понятая как жизненный мир человека, его жизнь не ассоциируется только с субъективным опытом переживания (восприятия и представления) мира, но становится жизненной практикой, а мир приобретает содержательное разнообразие элементов, существующих в пространстве и времени человеческой жизни, связанных между собой определенным образом. Это, в свою очередь, позволяет вести речь о системной организации и структурной характеристике жизненного мира человека. Соответственно, исследование жизненного мира может быть осуществлено на основе системного подхода. Насколько этот мир является самоорганизующейся и саморегулирующейся системой — самостоятельный вопрос при исследовании жизненного мира человека.

Жизненный мир человека формируется и существует каждый раз как уникальное единство многообразия в его органической целостности, многочисленных связях и отношениях, в которые человек вовлечен. Эти связи и отношения возможны, поскольку человек всегда включен в целое «большого» мира, из коммуникации с которым возникает его индивидуальный жизненный мир. В целом этот мир предстает миром индивидуальной человеческой жизни, миром, возникающим, создающимся, сотворенным живущим человеком. Жизнь человека в этом смысле можно представить как миротворчество, миропорождение. У жизненного мира человека всегда есть «автор». При этом масштабность и «подлинность»

этого авторства — проблемные философские вопросы. Точно так же проблемным является и вопрос о соотношении «аполлоновского» и «дионисийского» начал, как в процессе миротворчества, так и в отношениях человека с его собственным миром.

Учитывая характеристику релятивности, следует отметить, что она применима к бытию жизненного мира человека (мира жизни) во всем: к факту его существования, его границам и к содержанию (его «элементному» составу). Жизненный мир человека — единственный в своем роде мир, существующий здесь и теперь. «Здесь и теперь» при этом не характеристика момента, но онтологическая характеристика. Это пространственно-временное обозначение присутствия конкретного человека, указание на его индивидуальное бытие выступает как «здесь и теперь» человека. «Здесь и теперь» мира имеет место и время, пока есть человек. Неразрывная связь и одновременность присутствия человека и мира не означают, что теоретически каждая из сторон не может стать самостоятельным предметом исследования и осмысления.

«Здесь и теперь», в которые вовлечен человек, не предлагают единственное действие, они дают разные возможности. Вопрос о возможностях — это вопрос о свободе и ответственности человека за тот мир жизни, который он создает, о том, насколько этот мир будет «подлинным» миром его собственной жизни, насколько жизнь приобретет самобытные очертания уникального человеческого присутствия. Это обстоятельство обозначает возможности выделения экзистенциального аспекта в исследовании мира жизни человека.

Для философской антропологии, обращающейся к осмыслиению мира жизни человека, важны не только предельно общие, фундаментальные вопросы о нем, но и те, которые возникают на уровне специальных областей философского знания. В частности, к таким относится совокупность вопросов, относящихся к области коммуникативной антропологии и философии возраста. Они не могут получить ответа без предварительного определения онтологической и аксиологической позиции исследователя.

Коммуникативный аспект исследования жизненного мира человека обусловлен его содержательным многообразием, наличием тех «элементов», которые это содержание составляют. Вряд ли возможно утверждать, что вопрос о том, из чего складывается и как структурируется это содержание, имеет однозначный ответ: различные исследователи выделяют внутренний и внешний мир человека, собственно «мир человека» и его «бытие-в-мире», заданные способами бытия человека [4]. Структура жизненного мира как мира жизни может быть представлена и как взаимосвязь и взаимодействие различных его «сфер», каждая из которых — своеобразный самостоятельный мир: мир вещей, мир как «человеческий состав», мир отношений, ценностный мир и др. Несмотря на общие структурные характеристики мира жизни человека, на уровне индивидуального бытия человека их состав и соотношение всегда имеют очевидные различия.

Каждая из обозначенных сфер мира жизни человека предполагает коммуникацию человека с различными ее элементами. Жизненный мир че-

ловека состоит как из немногих вещей, присутствующих на данный момент, так и из бесчисленного множества скрытых от взора. Из всего разнообразия отношений человека в мире предметное бытие занимает особое место, т.к. представляет собой деятельность, направленную на создание индивидуальной обстановки существования. Мир предметов, который окружает человека, представляет собой объективацию его жизни. Каждый предмет имеет свой смысл, хранит информацию, важную для человека, когда предмет перестает быть нейтральным и приобретает статус вещи. Таким образом, человек, создавая свой жизненный мир, окружает себя значимыми (знаковыми) вещами, несущими в себе определенную память о событиях и других людях. В данном случае принципиально важно различие между предметами и вещами, не раз обозначавшееся философами, культурологами и др. [1, 2, 6].

Отношение человека к другому человеку — еще один из вопросов коммуникативной антропологии в исследовании мира жизни человека. Эти отношения могут быть представлены в двух видах: отношения отчуждения, которые можно обозначить формулой «я — оно» и отношения диалога: «я — ты», когда человек относится к другому, как к равному себе партнеру, открыто и свободно общается, строит отношения на основе принципов понимания. Отношения «я — ты» всегда обогащают людей, в них никто не пытается управлять, манипулировать другим.

Исследование жизненного мира человека как мира его жизни предполагает, что жизнь человека имеет возрастные особенности. Возраст — это одно из ключевых измерений человеческой индивидуальности, он также уникален в своих проявлениях у разных людей. Философия возраста (времени человеческой жизни) в настоящее время является одним из активно развивающихся направлений философской антропологии. В исследованиях жизненного мира человека с точки зрения философии возраста С.А. Лишаев определяет основания возрастной периодизации и вводит ее критерии, базирующиеся на различении *ситуативного и надситуативного* времени, а также анализирует изменения в соотношении размерности прошлого, настоящего, будущего [3]. В молодости содержательное наполнение жизни отнесено в будущее, в зрелом возрасте жизнь непосредственно наполняется конкретным содержанием, в старости содержание жизни — это то, что — в общем и целом — уже исполнилось и подлежит осмыслению. Возрасты взаимосвязаны, и каждый возраст: детство, отрочество, юность, зрелость, старость — имеет ценность в самом себе. Возраст, как время человеческого бытия, представляет собой интенсивную форму жизни человека.

Таким образом, понятие жизненного мира человека может получить философско-антропологическую интерпретацию и стать ключевым в концептуализации жизненного мира как мира жизни человека. В таком случае, следует не только обозначать возможные аспекты исследования этого мира: онтологический, аксиологический, коммуникативный, экзистенциальный и др. и определять их содержательную сторону, но вводить предварительно и своеобразную «метафизику». То есть вводить фундаментальные основания исследования, связанные со значениями таких терминов, как «жизнь человека» и «мир жизни человека».

Библиографический список

1. Быстрова, Т. Ю. Вещь в дизайне / Т. Ю. Быстрова. — Екатеринбург : Архитектон, 1999. — С. 117.
2. Быстрова, Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль. Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2001. — 288 с.
3. Лишаев, С. А. О критериях возрастной периодизации (материалы к философии возраста) / С. А. Лишаев // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2015. — № 4. — Т. 2. — С. 66–76. — (Серия «Философия»).
4. Моторина, Л. Е. Философская антропология : учеб. пособие для вузов / Л. Е. Моторина. — Москва : Высш. шк., 2003. — С. 255.
5. Мотрошилова, Н. В. Жизненный мир [Электронный ресурс] / Н.В. Мотрошилова // Новая философская энциклопедия : Электронная библиотека ИФ РАН. — Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7ee020d20026178128fb7> — (Дата обращения: 30.04.2020)
6. Эпштейн, М. Реалогия — наука о вещах / М. Эпштейн // Декоративное искусство. — 1985. — № 6. — С. 21–22.

Сведения об авторах

Невелева Вера Сергеевна, заведующий кафедрой философских наук, доктор филос. наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия, vsneleva@mail.ru

Neveleva Vera Sergeevna, Head of Philosophy Department, Dr. of Philosophy, Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, vsneleva@mail.ru

Калугина Татьяна Аркадьевна, начальник отдела лицензирования и аккредитации, Южно-Уральский государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации, г. Челябинск, Россия, chibrikta@chelsma.ru

Kalugina Tatyana Arkadyevna, Head of Licensing and Accreditation Department, South-Urals State Medical University of the Ministry of Healthcare of the Russian Federation, Chelyabinsk, Russia, chibrikta@chelsma.ru

УДК 067.01

A.M. Чеботарев, Е.Е. Романова
Челябинский государственный институт культуры

A.M. Chebotarev, E.E. Romanova
Chelyabinsk State Institute of Culture

◆◆◆◆◆

ПУТЕВОДИТЕЛИ ПО МУЗЕЯМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КАК ВИД РЕКЛАМЫ

THE MUSEUMS OF ST. PETERSBURG GUIDEBOOKS AS A TYPE OF ADVERTISING

Аннотация: в статье описываются путеводители XIX века по музеям города Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: музеи, XIX век, Санкт-Петербург, реклама, путеводитель, издание.

Annotation: the article describes the guidebooks of the XIX century of the museums of the city of St. Petersburg.

Keywords: museums, the XIX century, St. Petersburg, advertising, guidebook, publication.

◆◆◆◆◆

Значение различных справочных материалов чрезвычайно велико, особенно это относится к сфере туристического бизнеса. Иметь объективную информацию о стране, области, городе, музеях и различных достопримечательностях всегда было важно. Для этой цели еще с XVIII века в России стали издаваться печатные издания информационной направленности, содержащие в себе материалы по различным местам города.

Эти книги предназначались не только для путешественников, но и были сделаны как современные подарочные издания и вручались посетителям. Так происходило с изданиями Санкт-Петербургской Академии наук. Так, в 1741–1745 гг. Академией наук был издан первый печатный каталог петербургской Кунсткамеры “*Musei Imperialis Petropolitani vol. 1, 2*” на латинском языке. Помимо описания музейных экспонатов было дано описание 58 томов акварельных рисунков. Все рисунки были разделены на группы в зависимости от изображенных на них объектов. Первый том каталога был составлен из трех частей и включал в себя описания анатомической и зоологической коллекций, описания гербариев профессора Ф. Рюйша и профессора И. Аммана, описания минералогической коллекции Кунсткамеры. Второй том состоял из описания научных инструментов и трех коллекций: археологической, этнографической и мемориальной, также было дано описание нумизматического собрания [2].

Издание было переполнено различной информацией об Академии наук и частично о Кунсткамере. Каталог рассыпался почетным членам академии, профессорам, адъюнктам и частично экземпляры поступали в книжную лавку при Академии наук. Как правило, издание было большого формата и не подходило для путешественника.

Другое издание XVIII века больше соответствовало научному каталогу, нежели карманному путеводителю для путешественника. Издание называлось «Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской императорской Академии наук», стало вторым опубликованным каталогом Кунсткамеры. Составителем был библиотекарь И.Г. Бакмейстер, каталог был издан в 1776 году на французском, в 1777 году — на немецком языке, а в 1779 году — на русском в переводе Василия Костыгова. Этот каталог был очень похож на путеводитель по музею. В каталоге было три части: краткая история России, описание библиотеки и описание музея.

В конце века был напечатан труд О.П. Беляева под названием «Кабинет Петра Великого». Это издание предназначалось, как отмечал Осип Петрович, тем, «кои по причине отдалности или по другим какими-либо препятствиям лишены удовольствия оные видеть» [1]. Путеводитель включает три отделения: «Отделение первое, содержащее в себе подробное описание воскового Его Величества изображения, военной и гражданской одежды, собственноручных Его изделий, и всех вообще достопамятных вещей, лично Великому сему Монарху принадлежавших, и ныне в Санкт-Петербургской Императорской Академии Наук Кунсткамере сохраняющихся, с присовокуплением к ним четырех гравированных фигур»; «Отделение второе, содержащее в себе подробное Историческое описание всех вообще достопамятных как естественных, так и искусственных вещей, в Кунсткамере Санктпетербургской Императорской Академии Наук сохраняющихся, с присовокуплением многих таблиц, и разных любопытных анекдотов»; «Отделение третье, заключающее в себе описание древних и новейших Российских и иностранных монет и медалей; разных драгоценнейших золотых и серебряных редкостей; Российских и чужестранных минералов; окаменелостей, кораллов, раковин, травников, и на конец разных живописных картин, с присовокуплением многих таблиц» [1].

И, хотя в издании О.П. Беляева была сделана попытка создания каталога путеводителя, общий объем издания все же не позволял им пользоваться как карманной книжкой для путешественника, так как этот каталог состоял из трех отделений и был объемом в 781 страницу.

Только в XIX веке, когда стали появляться многочисленные музеиные собрания, как государственные, так и частные, появилась необходимость издании небольших путеводителей по этим музеям, количество которых было разнообразно.

Так, описания музеев присутствовали в путеводителе по Санкт-Петербургу 1886 года, автор Р.С. Попов [3]. Это издание уже имело несомненный рекламный характер, в нем описания музеев были краткими. Это уже были не каталоги музеев, а сжатое и емкое сообщение о характере экспонатов музея и адрес. В нем были указаны такие

музеи изобразительных искусств, как Эрмитаж, музеи Академии художеств, Художественно-промышленный музей от общества поощрения художников, Музей памятников искусств и рисовальной школы, Музей общества любителей древней письменности. В путеводителе описаны и частные собрания, такие, как картинная галерея в 8 линии Васильевского острова, расположенная в доме тайного советника Петра Семенова. Это большая картинная галерея с собранием фламандской и голландской живописи. Более подробно были описаны музеи Императорской Академии Наук, они расположились на Васильевском острове. В здании академии находились: зоологический музей в 14-ти залах, минералогический музей, этнографический музей, анатомический кабинет, ботанический музей, египетский музей, азиатский. В путеводителе указывалось местонахождение Лермонтовского музея, музея А.С. Пушкина, в которых хранились рукописи поэтов. В Санкт-Петербурге существовало много различных музеев, которые были указаны и частично описаны: Музей института инженеров путей сообщения, Сельскохозяйственный музей, Музей Лесного общества, Морской музей, Музей Главного интендантского управления, Музей Санкт-Петербургской таможни, Музей Императорской медико-хирургической академии, Минералогический музей института горных инженеров.

Если Морской музей создавался еще Петром I, и экспонаты его относились к XVII веку, то основная масса музеев технической направленности была организована в 1872 году. Так, в 1872 году у Синего моста был открыт музей лесного общества, в котором богатое собрание карт, планов, рисунков, чертежей, которые имеют отношение к лесному делу. В Соляном городке в том же году был открыт музей прикладных знаний, в котором было два отдела: технический и художественно-промышленный, основными функциями которых является наглядное изучение всего того, что сделала наука, искусства, промышленность. Там же, в Соляном городке, был открыт педагогический музей, который являлся самостоятельным отделом музея прикладных знаний.

Музей Санкт-Петербургской таможни был открыт в 1874 году первоначально как выставка образцов товаров. Интересно, что вход в музей был платный: в воскресенье — 10 копеек, в четверг — 1 рубль, в прочие дни — 20 копеек.

Рассмотрев в данной статье только один путеводитель XIX века, которых к концу века было более ста, можно констатировать, что по своему характеру путеводитель является единственной формой рекламы не только для отдельных музеев столицы. В тоже время данное издание показывает, что сам музей своими экспонатами является особым видом наглядной рекламы жизни российского общества.

Библиографический список

1. Беляев, О. П. Кабинет Петра Великого/ [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.prlib.ru/item/713035> — (Дата обращения: 13.05.2020)
2. Каталоги Кунсткамеры, изучение коллекций, авторы каталогов/ [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.ras.ru/kunstkamera/12654fb6-6ba5-4fa1-83ba-724459b9bc_75.aspx?hidetoc=0 — (Дата обращения 13.05.2020)
3. Попов, Р. С. Путеводитель по Петербургу: описание С.-Петербурга и его достопримечательностей. (Соборы, церкви, дворцы, памятники, Эрмитаж, музеи и т. д.) : адрес-

ный указатель С.-Петербурга: с приложением подробного плана С.-Петербурга, 1886 / [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.prlib.ru/item/361385> — (Дата обращения 13.05.2020).

Сведения об авторах

Чеботарев Анатолий Михайлович, доцент, доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна, Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия, one_chebotarew@list.ru

Chebotarev Anatoly Mikhailovich, Associate Professor, Doctor of History, Professor of the Department of Design, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, one_chebotarew@list.ru

Романова Ева Евгеньевна, магистр 2 курса факультета декоративно-прикладного творчества кафедры дизайна, Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия, egoza_romanova@mail.ru

Romanova Eva Evgenievna, Master's Degree Student of the 2nd course, Faculty of Decorative and Applied Arts, the Department of Design, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, egoza_romanova@mail.ru

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
В РОССИИ:
ИДЕИ, ПРОБЛЕМЫ,
ТЕНДЕНЦИИ

УДК 75.017

М.Ю. Бирюков

Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко

M.Y. Biryukov

Lugansk National University n.a. Taras Shevchenko



ФЕНОМЕН ЛОКАЛЬНОГО ЦВЕТА В ЖИВОПИСНОМ ИСКУССТВЕ

LOCAL COLOR PHENOMENON IN PICTORIAL ART

Аннотация: учебная дисциплина «Живопись» входит в базовую часть учебных планов всех высших учебных заведений, выпускающих специалистов художественно-проектных специальностей. Знание специфики и средств живописи способствует ориентации студентов на такие профессиональные компетенции, как глубокие знания основ будущей профессии и овладение профессиональным мастерством. В статье рассматривается понятие локального цвета как одного из неотъемлемых элементов современного живописного искусства, анализируются факторы, влияющие на изменение и восприятие локального цвета в живописных произведениях.

Ключевые слова: студенты художественно-проектных специальностей, живописное искусство, локальный цвет, насыщенность, светлота и цветовой тон, освещение, фактура, воздушная перспектива.

Annotation: the discipline «Painting» is included in the basic part of the curricula of all higher education institutions graduating specialists in art and design specialties. Knowledge of the specifics and means of painting contributes to the commitment of students to such professional competencies as in-depth knowledge of the fundamentals of the future profession and mastery of professional skill.

The article discusses the concept of local color as one of the integral elements of modern pictorial art, analyzes the factors affecting the change and perception of local color in paintings.

Keywords: students of art and design specialties, pictorial art, local color, saturation, lightness and color tone, lighting, facture, texture, aerial perspective.



Одна из главных задач ВПО на сегодняшний день — сформировать самостоятельную, ответственную, социально-активную, с высоким уровнем информационной культуры личность, способную решать производственные и социальные проблемы. Направленность подготовки будущего специалиста по своему содержанию должна быть профессиональной, в частности, студентов направлений подготовки 50.03.02 «Изящные искусства», 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», 54.03.01 «Дизайн». В связи с этим на основе компетенций, указанных в ФГОС ВО 3+ [4], студентов вышеуказанных специальностей необходимо ориентировать на такие профессиональные ценности,

как глубокие знания основ будущей профессии и овладение профессиональным мастерством. В целом подготовка студентов художественно-проектных специальностей должна основываться на синтетическом подходе к профессиональной деятельности, что подразумевает достаточный уровень знаний и профессиональной грамотности.

Цель статьи — проанализировать понятие локального цвета как феномена живописного искусства, с учетом факторов, влияющих на изменение и восприятие его в живописных произведениях.

Цвет — замечательное явление природы. Он не только передает важную информацию о предмете, но и обладает способностью вызывать волнующие человека мысли и чувства. На наш взгляд, наиболее удачно охарактеризовал это явление швейцарский живописец Фердинанд Ходлер: «Цвет характеризует и дифференцирует предметы, он усиливает и подчеркивает, он чрезвычайно способствует декоративным эффектам. Цвет, независимо от формы, вызывает чрезвычайно сильные музыкальные раздражения. Цвет влияет на мораль. В нем заключен элемент радости, веселья. Ощущения такого рода вызывают преимущественно светлые краски, свет. Темные же краски порождают меланхолию, печаль и даже ужас» [1, с. 136–137].

Известно, что каждый предмет имеет определенный природный, натуральный цвет: лимон желтый, морковь оранжевая, огурец зеленый. Такой ярко выраженный цвет предмета называется локальным.

В популярной художественной энциклопедии предоставлено следующее понятие: «Локальный цвет в живописи, основной и неизменный цвет изображаемых объектов, условный, лишенный оттенков, которые возникают в природе под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов и пр. Понятие “локальный цвет” впервые введено Леонардо да Винчи в «Книге о живописи». Применение локального цвета характерно для изобразительного искусства средневековья, раннего Возрождения и классицизма. Локальный цвет был отвергнут импрессионизмом, но вновь используется многими направлениями живописи XX в. (например, экспрессионизмом, кубизмом и др.)» [3, т. 1, с. 409–410].

Однако в живописи под цветом предмета понимают не локальный его цвет, а видимый в определенный момент в конкретной окружающей среде. Это представляет известную трудность в работе над натурой, так как она не только темнее в тени, чем в освещенной части, но и меняет свой цветовой тон. Цветовой тон зависит от различных условий среды: характера освещения, степени удаленности от зрителя, от окраски вещей, окружающих натуру и т.д. Чтобы правильно определить цвет при изображении натуры, нужно знать, как он меняется в различных условиях среды.

Рассмотрим детальнее этот фактор. На изменение локального цвета предмета влияет характер освещения, и прежде всего его сила. Это влияние выражается в изменении насыщенности, светлоты и цветового тона локального цвета предмета. Наибольшую насыщенность все цвета имеют при среднем освещении. При сильном освещении локальные цвета предметов становятся более светлыми, как бы выцветают, следовательно, насыщенность их уменьшается, а светлота увеличивается. При слабом освещении все цвета становятся менее насыщенными и темнеют.

Сила освещения определяет также общее тоновое состояние изображения. В солнечный день разница светлоты освещенной и теневой частей одного и того же предмета усиливается. В пасмурный день и в сумерки все предметы освещены значительно слабее. От этого уменьшается разница в светлоте цветов освещенных и теневых мест каждого предмета, отчего цвета на свету и в тени предмета становятся более близкими.

На восприятие локального цвета предмета будет влиять и цвет освещения. Это связано со спектральным составом света. Утром, на рассвете, все цвета выглядят голубоватыми, розоватыми и синеватыми. Вечером, в час заката, цвета приобретают красновато-оранжевый оттенок.

Изменяются цвета и при освещении электрической лампочкой. Красные цвета становятся насыщеннее и светлее, оранжевые краснеют и светлеют, светло-желтые цвета трудно отличить от белых, голубые цвета зеленеют и темнеют, серые и синие — тоже, темно-синие цвета становятся трудно отличимыми от черных, фиолетовые краснеют и темнеют. Примером изменения локального цвета предметов от изменения освещения является световое оформление театрально-цирковых представлений.

При различном освещении изменяется цвет предмета и в тени. Это объясняется тем, что на теневую часть предмета падают не прямые лучи света, а лучи, отраженные плоскостями других предметов. Следовательно, этот свет имеет уже не тот спектральный состав, как прямые лучи света. Сравнивая освещенные части предмета с полутеневыми частями и теневыми, замечаем, что они различаются не только по светлоте, но и по цветовому тону. Такие изменения цвета объясняются изменением спектрального состава света, падающего на теневую сторону предмета.

Яркий солнечный свет считается теплым, а сумерки называют синими, т.е. холодными. От цвета освещения зависит цвет предмета на освещенной части и теневой. В солнечный день освещенная часть предмета будет иметь более теплый цвет, чем его собственный локальный, а тени будут более холодного цвета. В сумерки или пасмурный день освещенные и теневые части предметов будут восприниматься не так, как в солнечный день. Локальный цвет освещенной части станет более холодным, а цвет в тени предмета потеплеет.

Цвет и свет рефлекса всегда связаны с окружением предмета, т.е. со средой, в которой он находится. Эта среда может быть очень разной и по цвету, и по освещению. Она может быть многоцветной или иметь ограниченное количество цветов, быть более светлой или более темной. Заметнее всего это проявляется на белом предмете и на предметах с блестящей поверхностью. Если поставить рядом два предмета: один белый, а другой желтый — и менять цвет фона, то можно проследить за изменением цвета рефлекса на предметах. Например, от синего фона рефлекс на белом предмете будет синего цвета, а на желтом — зеленого. Если же эти предметы поставить на красном фоне, то рефлекс на белом предмете будет красным, а на желтом — красно-оранжевым.

Обычно мы смотрим на весь предмет в целом, видим его форму, материал, из которого он изготовлен, фактуру и текстуру поверхности. Поверхность может быть шероховатой или гладкой. В диапазоне между ними может быть ряд промежуточных состояний поверхности — от глянцевой до

матовой. Глазурованная керамическая ваза блестит, потому что ее поверхность совершенно гладкая. Прямой отраженный от поверхности предмета луч образует блик. Глянец воспринимается глазом человека только в том случае, если он видит одновременно и затемненные участки предмета.

Пористые и шероховатые поверхности, такие, как ворсовая ткань, бархат, замша и др., кажутся матовыми. Это происходит потому, что здесь свет не концентрируется в каком-нибудь одном месте. Свет, падающий на такую поверхность, рассеивается в разных направлениях. Типичный для шелковых тканей блеск возникает оттого, что их гладкая поверхность покрыта расположеннымми близко друг к другу мелкими углублениями. Такой же блеск можно наблюдать и на других предметах, например, на грампластинках.

Каждый материал имеет своеобразные переходные цвета, характер бликов и рефлексов на поверхности предметов. Например, на белом фарфоре блик будет холодным, так как цвет фарфора холоднее, чем цвет гипса. Рефлексы на фарфоре могут быть холодными или теплыми в зависимости от цвета окружающих предметов. На матовой поверхности гипса бликов не бывает, а рефлексы от окружающих предметов имеют малонасыщенные цвета. Блики на цветных металлических предметах будут иметь цвет этого металла. Цвет рефлексов зависит от цвета окружения и от цвета металла. Блики на складках атласной ткани бывают очень светлыми, а рефлексы имеют насыщенный локальный цвет ткани. Блики на бархате похожи на блики атласа, но имеют меньшую ширину полосы, рефлексов бархат чаще всего не имеет.

Локальный цвет предмета изменяется не только от освещения, но и по мере удаления предмета от зрителя. Изображение различной глубины пространства называются планами. С помощью планов передается глубина изображаемого пространства на плоскости.

Различают первый, второй и дальний планы. Расстояния от одного плана до другого (например, от первого до дальнего) колеблются весьма значительно. В зависимости от характера изображения границы между планами могут быть очень неопределенными. Цвета каждого из планов будут отличаться по насыщенности, светлоте и цветовому тону. Такое изменение цвета называется воздушной перспективой. Например, деревья, имеющие одинаковый зеленый цвет листвы и находящиеся на разном расстоянии от зрителя, кажутся разного цвета. Чем дальше расположено дерево, тем менее зеленым оно кажется. Это изменение цвета связано с тем, что окружающая воздушная среда не имеет абсолютной прозрачности, а заполнена мельчайшими частицами.

Частицы влаги и пыли, содержащиеся в воздухе, препятствуют прохождению лучей света. Короткие световые волны (синие и голубые) сильно рассеиваются в атмосфере и придают ей голубой цвет. Степень и характер рассеивания света зависят от количества влаги и пыли, которые находятся в воздухе. Чем мельче частицы, тем чище воздух, а чем чище воздух, тем больше рассеивается сине-голубых лучей света в нем. Если воздух насыщен влагой, то ее крупные частицы рассеивают много света, и он кажется белесым, как в тумане. От состояния воздуха зависят и воспринимаемый цвет неба, и цвет отдаленных предметов. В чистом воздухе все

цвета кажутся более синими, во влажном и пыльном — более белесыми. В очень чистом воздухе в атмосфере рассеиваются не голубые, а фиолетовые лучи, потому горные вершины кажутся слегка фиолетовыми.

Следовательно, цвет предмета изменяется в зависимости от расстояния, на котором он находится от зрителя. Если слой воздуха тонкий, то цвет предмета изменяется мало. Если предмет находится далеко, то, в зависимости от состояния воздуха в данный момент, в его цвете появляются оттенки голубизны или серости.

Темные и светлые предметы при удалении меняют свой цвет по-разному. Темные предметы голубеют и светлеют, а светлые могут не только потемнеть, но и стать желтоватыми или красноватыми, если они освещены солнцем. Это происходит потому, что воздух, рассеивая голубые лучи, пропускает красновато-оранжевые. С удалением предметов от зрителя контрасты между освещенными и теневыми местами предмета сглаживаются, а разница между цветами отдельных предметов уменьшается. Это будет сказываться на четкости восприятия контуров предметов и их поверхности. Следовательно, чем дальше находится предмет от зрителя, тем менее четко по цвету, светлоте, очертаниям формы и объему он должен изображаться.

Художник, показывая резкое различие предметов переднего плана, менее четкое — второго и сглаженное — дальнего, создает на плоскости картины ощущение глубины. Наше зрение так привыкло к подобному изменению предметов, что не воспринимает цвет, свет, объем, пространство, материал без этих изменений, т.е. не воспринимает изображение реалистическим. Особенности создания пространства на плоскости очень заметны при изображении пейзажей. Но эти закономерности необходимо соблюдать и при выполнении любого живописного произведения, когда нужно изобразить пространство и конкретные условия освещения, будь то натюрморт или портрет, изображенные на плоском фоне.

Выбор цветового решения изображения зависит от многих причин: от индивидуальных особенностей органов зрения человека, от настроения, которое он хотел выразить, и от имеющихся в его распоряжении красок. Цвет предмета скопировать невозможно, так как ни в натуре, ни в живописи соседствующие цвета не остаются безразличными друг к другу. Точность и правдивость каждого цвета в изображении определяется не отдельно, а только в соотношении с другими цветами. Замечательный художник и педагог Н.П. Крымов писал: «Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях... Если живописные отношения не верны, то самые чистые краски могут смотреться мазней» [2, с. 79].

Таким образом, каждый предмет или объект имеет свой природный, натуральный цвет, в живописи который имеет название — локальный. На изменение локального цвета предмета влияют: характер и сила освещения, время суток, окружающая среда, расстояние от предмета до зрителя и материал, из которого изготовлен предмет. Перспективами развития рассматриваемой проблемы является внедрение результатов предоставленного исследования в учебный процесс вузов для развития профессиональных компетенций студентов направлений подготовки 50.03.02 «Изящные искусства», 54.03.01 «Дизайн», 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Библиографический список

1. Мастера искусства об искусстве : избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под. общ. ред. А. А. Губера. — Москва : Искусство, 1969. — Т. 5: Искусство конца XIX — начала XX вв. Кн. 2 / под. ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. — 541 с.
2. Николай Петрович Крымов — художник и педагог: ст., воспоминания // ред.-сост. и авт. вступ. статьи С. В. Разумовская. — Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — 212 с.
3. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2-х т. / гл. ред. В. М. Полевой. — Москва : Сов. энцикл., 1986. — Т. 1. — 476 с. ; Том 2. — 464 с.
4. Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. ФГОС ВО по направлениям бакалавриата [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://fgosvo.ru/fgosvo/92/91/4> (дата обращения: 15.02.2020).

Сведения об авторе

Бирюков Михаил Юрьевич, доцент кафедры дизайна и проектных технологий, Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, г. Луганск, ЛНР, birukovmu@rambler.ru

Biryukov Mikhail Yurievich, Associate Professor of Chair of Design and Project Technologies, Lugansk National University named after Taras Shevchenko, Lugansk, LPR, birukovmu@rambler.ru

Работы автора



**Рис. 1. «Закат. Бердянск»,
20x30, тонированная бумага, пастель**



**Рис. 2. «Зимнее утро»,
20x30, тонированная бумага, пастель**



**Рис. 3. «Полдень. Река Северский Донец»,
30x40, бумага «Госзнак», акварель**



**Рис. 4. «Август. пос. Макарово»,
30x40, бумага «торшон», акварель**



Рис. 5. «Теплый октябрь»,
15x20, мелованная бумага,
акварель

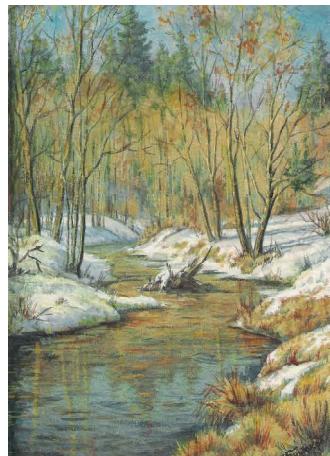


Рис. 6. «Весна. с. Валуйское»,
20x30, бумага «Госзнак»,
акварель

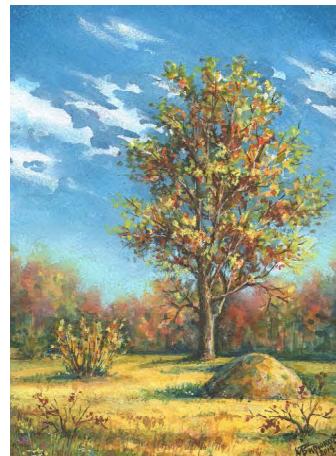


Рис. 7. «Солнечный день.
пос. Тополевый»,
15x20, бумага «торшон»,
акварель



Рис. 8. «Натюрморт с сельдью»
(копия), 40x50, двл, масло

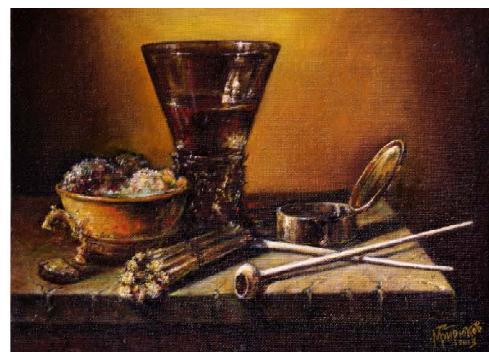


Рис. 9. «Голландский натюрморт»
(интерпретация), 40x50, двл, масло

УДК 378.096

O.Yo. Евсеева

Тюменский государственный институт культуры

O.Yu. Evseeva

Tyumen State Institute of Culture



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОСПИСЬ ТКАНИ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

TEXTILE ART PAINTING IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL ART EDUCATION

Аннотация: статья посвящена вопросу места и роли дисциплины «Художественная роспись ткани» в системе профессионального художественного образования. Показано, как возможно на материале дисциплины способствовать формированию компетенций.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, художественная роспись ткани, профессиональное художественное образование.

Annotation: the article is devoted to the issue of the place and role of the discipline “Textile Art Painting” in the system of professional art education. It shows the possibility of contribution to the formation of competences on the material of the discipline.

Keywords: arts and crafts, textile art painting, professional art education.



Изучение декоративного искусства невозможно без художественного творчества, так же, как невозможно и без ремесленных основ владения технологией обработки тех или иных материалов. Организация процесса обучения по направлению 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль подготовки «Художественное ткачество», строится на освоении различных видов декоративного искусства, направленного на развитие творческих способностей, и предполагает как расширение осваиваемых видов художественной обработки материалов, так и освоение их основных технологических этапов. Роль и значение декоративно-прикладного искусства в системе профессионального образования различного уровня рассматривается многими учеными-педагогами [1, с. 6].

Для реализации обозначенной позиции дисциплина «Художественная роспись ткани» была включена в основную образовательную программу высшего образования по данному направлению подготовки, в состав дисциплин по выбору вариативной части. Она логически связана с дисциплинами «Технология изделий ДПИ», «Технология народных промыслов и ремесел», «Мастерство», «Проектирование».

Организация учебного процесса предлагает систематизированную подачу теоретического материала и выполняемых практических заданий, что способствует повышению уровня профессиональной подготовки студентов.

Лекционные материалы дополняются учебно-методическим пособием и содержат материалы по истории, разновидностям, технологическим аспектам и по методике преподавания дисциплины «Художественная роспись ткани» (ее разделов, частей), что оказывает помощь в работе будущим специалистам. В преподавании дисциплины прослеживается как научное обоснование всех разделов, что способствует комплексному преподаванию художественной росписи тканей, так и осуществляется взаимосвязь компонентов: теоретической, художественно-практической и методической подготовки.

Предложенная система, по нашему мнению, способствует не только освоению содержательной части дисциплины, но и овладению культурой мышления, обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения; стремлению к саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства.

Организация образовательной деятельности в процессе освоения дисциплины «Художественная роспись ткани» не только предполагает ознакомление с различными техниками художественной росписи тканей, основными свойствами естественных и синтетических красителей, но и дает возможность подготовиться к пониманию технологических процессов во время прохождения производственной практики, а также формирует теоретические знания и практические навыки, необходимые в процессе проектирования художественных текстильных изделий.

Все это способствует овладению целым рядом компетенций:

ПК 8 — способностью копировать бытовые изделия традиционного прикладного искусства.

ПК 9 — способностью варьировать изделия декоративно-прикладного и народного искусства с новыми технологическими процессами.

ПК 10 — способностью составлять технологические карты исполнения изделий декоративно-прикладного и народного искусства [2, с. 8–9].

Все это направлено на достижение цели дисциплины «Художественная роспись ткани»: подготовка к реализации в материале художественных проектов и овладению основами и технологиями художественной росписи ткани.

Комплексный подход в преподавании дисциплины, осуществляемый через взаимосвязь компонентов: теоретической, художественно-практической и методической подготовки — позволяет применять частно-диактические методы и приемы.

Основы методики преподавания ДПИ, основанного на традиционной народной культуре, — сравнительно молодой раздел методики преподавания образовательной области. Но уже сегодня, с опорой на исследования в данной области, можно утверждать, что наряду с общезвестными педагогическими в ее содержание должны быть включены следующие принципы:

- опора на изучаемое ремесло и его каноны;
- связь с теоретическими положениями эстетики;
- формирование понятийного аппарата;
- целенаправленное развитие интересов;
- рациональный выбор учебных изделий [3].

Цель применения методики преподавания декоративно-прикладного искусства заключается в формировании личности художника-носителя национальной художественной культуры, способного сохранить и передать эту культуру будущим поколениям [4].

Успешному достижению цели будет способствовать следование кратким методическим рекомендациям:

1. Вести работу с опорой на четкую классификацию декоративного искусства.
2. В системе раскрывать взаимосвязь формы объекта с его функциональным назначением, материалом, украшением в процессе эстетического анализа предметов декоративно-прикладного искусства, уделять внимание взаимосвязи формы украшаемого изделия и орнамента.
3. Учить использовать ритм, линию, силуэт, цвет, пропорции, форму как средства художественной выразительности при создании образа декоративной вещи (рис. 1).



Рис. 1. Абрамова А. Учебная работа в смешанной технике



Рис. 2. Котова Я. Учебная работа

4. В процессе сопоставления и сравнения раскрывать выразительные фактурные свойства различных материалов при художественной росписи ткани и способы их художественной обработки.

5. Учить декорировать формы, предметы и элементы интерьера.

6. В работе широко применять различные материалы, техники и приемы.

7. Формировать навыки конструирования и моделирования из различных материалов.

8. Грамотно вести работу с точки зрения композиции декоративно-прикладного искусства.

9. Учить достигать большой художественной выразительности достаточно простыми и лаконичными средствами: нанесением штрихов и точек на изделие, несложными приемами кистевой росписи.

10. Раскрывать в процессе работы особенности стилизации природных форм с учетом соблюдения правил стилизации реальных форм животного и растительного мира в декоративные:

- выбор положения объекта, наиболее выявляющего характер его формы;

- сохранение в рисунке строения, цвета и других характерных особенностей его общей формы и деталей;

- упрощение формы, ее схематизация, плоскостная трактовка формы, симметрия в расположении деталей (рис. 2);

- выявление и подчеркивание выразительных деталей;
- продуманный выбор оттенков цвета.

11. Обучать основам декоративной орнаментации с выделением структуры декора и орнамента.

12. Использовать фольклор народа, чей национальный орнамент изучается на занятии, прослеживая взаимосвязь ритмов, мелодий песен и танцев с рисунком в орнаменте.

13. Наряду с репродуктивным и раздаточным материалом рассматривать подлинные произведения народных мастеров и художественных промыслов по художественной росписи ткани.

14. Выделять национальные особенности художественной росписи ткани в России.

15. Особое внимание уделять кистевым росписям и упражнениям по выполнению элементов этих росписей.

16. Включать в работу упражнения по копированию народных узоров.

17. Для практического выхода на конечный результат при выполнении упражнений на повтор элементов декора работы можно делать коллективными или собирать их в общую композицию.

18. Предлагать составление композиции декора по схеме с предложенными элементами с последующими творческими заданиями.

19. Выполнять подготовительные упражнения различного типа. Система упражнений и творческих заданий должна строиться по схеме: повтор — вариации — импровизация.

20. Составлять сюжетные композиции по мотивам росписей по плану:

1) сбор материала (выполнение элементов росписи), зарисовок, иллюстративного материала, натуральных изделий;

2) поиск наиболее выразительной композиции (выполнение эскизов в карандаше и цвете);

3) работа над композицией в окончательно выбранном размере, руководствуясь эскизами и набросками;

4) завершение работы в цвете (рис. 3).

Будущему специалисту важно знать, что признаком искусства в бытовом предмете является соединение целесообразности и красоты, что находит отражение и в форме предмета, и в правильно выбранном для него материале, и в характере декора. Художник-прикладник, по сути, выражает мировосприятие современников, свои эстетические взгляды, эмоциональный настрой, не прибегая в



Рис. 3. Рекунова П. Учебная работа

декоре к натуральному изображению предметов. Следовательно, будущие занятия с учащимися необходимо будет строить на основе развития у них понимания органического сочетания декора с формой, материалом, назначением вещи (рис. 4).

Виды росписи ткани, как и всего декоративно-прикладного искусства, очень разнообразны, но при этом они ха-



Рис. 4. Коростелева Е. Учебная работа

рактеризуются некоторыми общими чертами, среди которых, в первую очередь, необходимо назвать художественную ценность предмета и его функциональность.

Реализуемая основная образовательная программа подготовки бакалавров направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» предполагает педагогическую деятельность как один из основных видов профессиональной деятельности. В данном аспекте актуальность и оправданность рассмотрения вопросов методики обоснована. Результаты многочисленных исследований показали, что на сегодняшний день в процессе приобщения школьников к художественной культуре имеются следующие проблемы:

- неполное соответствие методов преподавания с содержанием дисциплины;
- неуверенное владение педагогом понятийным аппаратом;
- недостаточная опора на положения эстетики;
- отсутствие системы объектов труда, специально ориентированных на декоративно-прикладное творчество;
- недооценка мотивирующих факторов при изготовлении изделий;
- отсутствие специальных методических разработок по приобщению учащихся к декоративно-прикладному искусству;
- слабое отражение в содержании школьных программ основ этнопедагогического образования.

Соблюдение положений, предложенных в кратких методических рекомендациях, поможет решению перечисленных проблем при организации образовательного процесса по художественной росписи ткани.

Анализ существующей практики обучения художественной росписи ткани показал, что вопрос информационного обеспечения и организации педагогических условий, направленных на формирование и развитие образного и методического мышления обучающихся, в настоящее время у педагогов недостаточно проработан, поэтому мы считаем целесообразным предложить в учебно-методическом пособии систему, способствующую повышению уровня профессиональной подготовки студентов.

Все, что изложено выше, не стоит понимать, как неизменный и жестко установленный порядок при работе над созданием художественного образа в росписи или планировании занятий. Однако соблюдение правил помогает достигнуть максимально хороших результатов, способствует созданию наиболее яркого художественного образа или проведению успешного занятия.

Вместе с этим варьирование методов обучения, учет индивидуальных особенностей участников образовательного процесса, использование различных форм организации образовательной деятельности позволяет более эффективно решать учебные задачи. Организация обучения дифференцированно позволяет представлять материалы разного уровня и направления, что позволяет выполнять задания как на воспроизведение, так и на сравнение, обобщение, оно будет хорошей опорой при выполнении практических заданий и творческих работ.

Моделирование содержания в учебном процессе на основе современных педагогических подходов дает возможность более успешного достижения цели и решения задач, характеризует педагогические, психологические, организационные условия, необходимые для получения образовательного результата.

Литература

1. Алексеенко, Е. В. Народное искусство и традиционная культура России — системообразующий компонент непрерывной художественно-образовательной системы / Е. В. Алексеенко // материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием Национального педагогического симпозиума «Образование и национальная безопасность». — Орел : Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева, 2017. — 292 с. — С. 9–18.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования. Уровень высшего образования «Бакалавриат». Направление подготовки 54.03.2 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», утвержден приказом Министерства образования и науки РФ 12 января 2016 г. № 10.
3. Место методики преподавания декоративно-прикладного искусства в образовательном процессе в высшей школе [Электронный ресурс]. — <http://art-remeslo.narod.ru/business.html> — (Дата обращения: 26.06.2020).
4. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области декоративно-прикладного искусства «Декоративно-прикладное творчество» и сроку обучения по этой программе. Приказ Министерство культуры Российской Федерации от 12 марта 2012 г. № 159 // Сайт Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]. — https://www.mkrf.ru/documents/ob_utverzhdenii_federalnykh_gos352757/ — (Дата обращения: 26.06.2020).

Сведения об авторе

Евсеева Ольга Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения и изобразительных искусств, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, olscha@mail.ru

Evseeva Olga Yurevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Art History and Fine Arts, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, olscha@mail.ru

УДК 130.2

H.C. Ищенко

*Луганская государственная академия культуры и искусств
им. М. Матусовского*

N.S. Ishchenko

Luhansk State Academy of Culture and Arts n.a. M. Matusovsky

**ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЛНР:
ОБРАЗЫ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ**

**THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE THEATRICAL ART
OF THE LPR: IMAGES, PROBLEMS, TRENDS**

Аннотация: в статье проанализированы две театральные постановки 2019–2020 гг., в которых проводятся аналогии между Великой Отечественной войной и текущими событиями. Показано, что создаваемый на сцене образ войны по базовым характеристикам совпадает с тем образом, который создается украинской пропагандой в войне против республик Донбасса для деформации русского культурного пространства.

Ключевые слова: театр, Луганск, Украина, пропаганда, образ войны, образ победы.

Annotation: The article analyzes two theatrical productions of 2019–2020 where analogies are drawn between the Great Patriotic War and current events. It is shown that the image of the war created on the stage coincides in its basic characteristics with the image that is created by Ukrainian propaganda at the war against the republics of Donbass for the deformation of the Russian cultural space.

Keywords: theater, Lugansk, Ukraine, propaganda, image of war, image of victory.

В бывших советских республиках большую часть населения составляют люди русской культуры, говорящие на русском языке и сохраняющие русскую историческую память. В этих странах культурная политика направлена на смену культурной идентичности этой части населения и замену ее локальной национальной идентичностью. В ходе этого процесса в сфере государственной политики, образования и культуры происходит переформатирование исторической памяти, а именно: ключевые топосы русского культурного пространства уничтожаются, заменяются другими или деформируются [1]. Важнейшим из таких топосов является Великая Отечественная война 1941–1945 гг., занимающая центральное место в русской исторической памяти как период народного подвига, попрания смерти ради жизни, торжества справедливости над злом.

Процесс смены идентичности может идти с разной степенью интенсивности, вплоть до агрессивной пропаганды и военных действий против носителей русской культуры. Последний сценарий разворачивается на Украине, где с 2014 г. идет война с бывшими русскими украинцами, ныне жителями народных республик Донбасса. Переосмысление истории Великой Отечественной войны считается украинскими пропагандистами важнейшей задачей, а замена Войны на Голодомор в культурной памяти — признаком смены идентичности с русской на украинскую [3, с. 95]. В рамках этой программы войну изображают как бессмысленную бойню, в которой нет правых и виноватых, которую нужно отмечать Днем траура 8 мая и вспоминать как катастрофу. Помимо агрессивной пропаганды значительную роль в трансформации культурной памяти играет искусство, потому что созданный искусством образ воздействует на эмоциональную сферу, а потому легче закрепляется в культурной памяти и легче транслируется [2].

Республики Донбасса строят свою современную культуру как культуру русскую. Для этого их жители обращаются как к исторической памяти, так и к современным военным событиям. Великая Отечественная война и ее образ оказываются в центре коллективной творческой работы, идущей в республиках. Общим местом стало уподобление событий текущей войны с Украиной и событий Великой Отечественной войны. Рассмотрим реализацию этого уподобления творческими методами в двух театральных постановках в Луганске, ЛНР, в 2019 и 2020 гг. Это спектакли «Время. Выбор. Воля» Русского драматического театра имени П. Луспекаева и «Книга про бойца», поставленного в рамках творческого проекта «Красная Площадь, 7» в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Оба спектакля ценные тем, что это редкое прямое обращение к военной теме в театральном жанре в настоящее время. В обоих спектаклях проведены прямые параллели между Великой Отечественной войной и текущими событиями в Донбассе. В то же время анализ идейного содержания спектаклей показывает их близость с тем образом войны, который создается украинской пропагандой в настоящее время.

Премьера спектакля «Время. Выбор. Воля» состоялась 20 сентября 2019 г. Сценарий создан на основе стихов донбасских авторов, посвященных текущей войне в Донбассе. Стихи опубликованы в трех сборниках Союза писателей ЛНР «Время Донбасса» (2016), «Выбор Донбасса» (2017) и «Воля Донбасса» (2019).

В спектакле есть многочисленные параллели с Великой Отечественной войной на визуальном и музыкальном уровне. При этом на уровне идеи спектакль разрушает образ Великой Отечественной войны как торжества справедливости. Зрители увидели спектакль одной идеи: справедливых войн не бывает. Война — это ужас, насилие, страх, потери и смерть. Мы страдаем и хотим мира любой ценой. В спектакле очень хорошо показано массовое настроение только начала войны, когда украинская артиллерия и авиация обрушилась на мирные доселе провинциальные города и села. Однако удар, который обрушился на мирные города, выявил их истинную сущность — это не просто глушь и провинция, это порубежье. Здешние жители принимают удар врага и дер-

жат его, не отступая. Почему? Ради чего люди остаются здесь уже шестой год, не уезжают, живут и работают в военном Донбассе? На этот вопрос ответа в спектакле нет.

Итак, несмотря на ряд сильных сторон, в спектакле нет жизнеутверждающей программы, которая дает силы выдерживать невозможное. В произведении не создан художественный образ мира, ради которого идет война, и победы, которая должна быть торжеством, как ни банально это звучит, правды над кривдой. Разрушение образа победы последовательно происходит и в спектакле Академии Матусовского, который мы сейчас и рассмотрим.

Спектакль «Книга про бойца» по произведению А. Твардовского поставлен 20 февраля 2020 г. в рамках проекта «Красная площадь, 7».

Один из первых эпизодов — знакомая со школьной скамьи «Переправа, переправа», в ходе которой первый взвод сделал невозможное — закрепился на вражеском берегу под страшным огнем противника. Напи победили, однако на сцене действующие лица плачут, шатаются, играет мрачная музыка и горят потусторонние огни. Вместо победы на уровне образов зритель видит бессмысленность победы.

Следующий эпизод — единоборство с немцем, которое у Твардовского показано как поединок воли и силы, когда наш боец побеждает за счет мобилизации всех внутренних резервов, мужества, разума и энергии, в спектакле превратилось в какую-то истерику, в ходе которой персонаж впадает в транс, не поднимается над собой, а падает на нижний зверинный уровень, дерется, не помня себя, и в финале истерически рыдает над побежденным фашистом. У Твардовского Теркин победил за счет своей нравственной силы, потому что за ним правда, потому что Бог попираем не бывает, потому что зло должно быть наказано, и читатель ощущал эту нравственную высоту бойца. Зритель в спектакле видит измученного надломленного человека, за которым нет ничего, кроме его животных инстинктов. Ни о какой победе здесь нельзя говорить.

Перечень можно продолжать: родная сторона вспоминается солдату во время пыток и избиений; ни орден, ни медаль боец не получает, потому что он гибнет на операционном столе, и так далее, по всем пунктам. Постоянно на сцене темнота, тоска, ужас, боль, кровь и нескончаемый кошмар. Пока изображалось отступление на восток под ударами превосходящих сил противника, зритель еще может надеяться, что в наступление на запад наши бойцы пойдут бодрее, и наконец-то на сцене покажут обещанную шутку и веселое слово, которые греют солдата в бою, и без которых не прожить и часа. Однако на Берлин они пошли в прямом смысле слова как зомби — шатаясь в красном и синем свете, с пустыми глазами и замедленным движениями. В финале актеры зажигают поминальные свечи и стоят во тьме, освещаемые только этим замогильным огнем. На место Победы поставлена могила.

Таким образом, в двух спектаклях, созданных в воюющем Донбассе, воспроизведены основные мифологемы украинской пропаганды: справедливых войн не бывает, и Великая Отечественная война — это кровь, боль и ужас, в котором не нужно участвовать, победить в войне невозможно, победа — это торжество звериного начала, чисто физического

превосходства, которое не имеет ни нравственного, ни исторического значения. Ради воплощения этой идеи в театре произведена деконструкция как стихов Твардовского, пережившего Великую Отечественную, так и стихов современных поэтов Донбасса, в произведениях которых передан местный менталитет порубежья, в рамках которых защита своей земли, культуры и памяти является не бессмысленным занятием, а нравственным подвигом. Этот дух в спектаклях воплотить не удалось, причем сознательно такая цель и не ставилась. Это особенно заметно на фоне событий в Донбассе, когда подвиг солдат Великой Отечественной войны повторяется в наше время, каждый день с 2014 года, но отражения в театральном искусстве он не находит.

Описанная ситуация — свидетельство глубокого кризиса, который русская культура переживала в постсоветский период, и выход из которого ищется в настоящий период, в том числе благодаря осмыслению событий войны с Украиной в Донбассе. Творческое воплощение культурных ценностей русского мира совершается в современной литературе, поэзии и прозе, однако до сценического искусства этот импульс еще не дошел.

Библиографический список

1. Ищенко, Н. С. Демонизация русских в творчестве современных украинских певцов / Н. С. Ищенко, Е. А. Заславская // Материалы междисциплинарного научного форума «Акмеология: творчество, разрушение и созидание в условиях глобальных вызовов человечеству» (г. Луганск, 11 февраля 2020 г.) — (в печати).
2. Позднякова-Кирбятьева, Э. Г. Виды и элементы социальной памяти / Э. Г. Позднякова-Кирбатьева // Вестник ЮРГГУ (НПИ). — 2013. — № 2. — С. 214–218.
3. Ревізія історії. Російська історична пропаганда та Україна. — Київ : К.І.С., 2019. — 99 с.

Сведения об авторе

Ищенко Нина Сергеевна, кандидат философских наук, факультет музыкального искусства, кафедра музыкального искусства эстрады, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, г. Луганск, ЛНР, niofterna@gmail.com
Ishchenko Nina Sergeevna, Candidate of Philosophy, Faculty of Musical Art, Department of Pop Musical Art, Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky, Luhansk, LPR, niofterna@gmail.com

УДК 397

O.L. Козловская
Тюменский государственный институт культуры

O.L. Kozlovskaia
Tyumen State Institute of Culture

СЛЕДЫ МИГРАЦИИ НАРОДОВ
В ТЕКСТИЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

TRACES OF MIGRATION OF PEOPLE
IN TEXTILE TECHNOLOGIES OF WESTERN SIBERIA

Аннотация: раскрывается историческая картина переселенческих потоков в Сибирь со второй половины XVI до начала XX в. и сложение на их основе своеобразного сибирского стиля ручного ткачества.

Ключевые слова: переселенческая политика, культура ткачества, этно-культурная самоидентификация.

Annotation: the article reveals the historical picture of migratory flows to Siberia from the second half of the XVI to the beginning of the XX century and the formation of a peculiar Siberian style of hand weaving on their basis.

Keywords: resettlement policy, weaving culture, ethnocultural self-identification.

Особый характер культурного пространства Южного Зауралья аккумулировал разновременные и разноплеменные черты нематериального наследия традиционного декоративного искусства.

С миграционными процессами автохтонного населения сарматов и саргатов связано формирование башкирского народа на Южном Урале. Этнографами Института истории языка и литературы Р.Г. Кузеевым, Н.В. Бикбулатовым и С.А. Авижанской в 1964 г. фундаментально исследован традиционный башкирский текстиль Восточной Европы, Урала и Зауралья [5]. С 90-х гг. XX в. изучение башкирского текстиля стало приоритетным направлением исследования С.Н. Шитовой [12]. Культура башкир Восточно-го Зауралья включает территорию Челябинской и Курганской областей и Исетской провинции. В отличие от соседей — киргизов, казахов, башкиры владели навыками обработки не только овечьей шерсти, но и растительных волокон крапивы и дикой конопли, эти материалы издревле применялись в производстве тканей и ковров со своеобразными «кускарными» узорами. Возможность разведения овец в Зауралье позволяла выделывать традиционные валяные кошмы с вкатанным, вышитым узором и аппликацией, а также развивать паласное ковроделие, отличавшееся самобытностью. Для старинных полосатых башкирских паласов характерны натуральные цвета шерсти, с использованием изредка красных или желтых окрашенных по-

лос. С XVI в. к началу XX в. башкиры перешли от простого полотняного полосатого ткачества к высокому искусству ковроделия.

Ткацкий промысел был одним из самых развитых в Зауралье со временем заселения русскими. Это отмечают в своих краеведческих трудах К.С. Патканов [6], И.И. Завалишин [1], И. Давыдов, а также Н.И. Сезева [7]. В их трудах подробно описан процесс зарождения и развития тюменского коврового промысла. На его становление с середины XVII в. и бурное развитие к середине XIX в. повлияли процессы культурных контактов автохтонных сарматских потомков, бухарцев и русских переселенцев в Сибирь.

И.И. Завалишин отмечал, что русские коренные сибиряки — потомки древних новгородцев с Волхова, Двины, Вычегды, Юга, Сухони, из поморских городов и из Устюга, выселившихся или бежавших в Сибирь после разгрома Новгорода Иоанном Грозным и в смуты междуцарствий, и из краев примосковских, после укрепления крестьян за помещиками [1]. В 1631 г. в поморских городах было прибрано 500 человек казаков и стрельцов, в 1635 г. в Устюге Великом 50 человек стрельцов, отчасти из служилых людей, а отчасти из вольных, гулящих. В 1635 г. по государеву указу переведено в Тюмень 500 человек колмогорских стрельцов. Не проходило ни одной посылки служилых людей из Руси в Сибирь по разным случаям, чтобы вместе с ними не сбежало несколько человек; немало указаний и на то, что эти служилые люди сами «подговаривали» ехать с ними девок, баб, холопов, ярыжных и т.п.

Следы северного ткачества в Сибири вплоть до XX в. сохранялись в наиболее простых традиционных видах: в пестрядях и ряднине, в браных ритуальных полотенцах и постилках, деталях ритуального костюма, а также в браной перевивной технике украшения краев полотенец, закладных половиках. Сукно и полусукно, изготавливавшееся в домашних условиях, называли «крестьянское». Оно было грубое и тонкое, в зависимости от качества шерсти. Из полусукна шили повседневную верхнюю одежду: шабуры, сермяги, понитки. Тонкое сукно употреблялось на верхнюю праздничную одежду. В Притоболье было развито и пимокатство, в Сибири XIX в. в большой моде были пимы «писанные» — украшенные вкатанными разноцветными узорами или с «мушками» по всему голенищу. Повседневные пимы могли быть натурального цвета — черные и серые, праздничные — белые, розовые, бордовые. Такие пимы называли «иштимами», по месту возникновения промысла. Русские мужчины издавна носили валяные из овечьей и коровьей шерсти головные уборы — «грешневик», «колпак», «валенка», «самокатка», «черепенник». В праздничных грехневиках укращали тулью, иногда и верх нашивками тесьмы, пучками цветной шерстяной пряжи, позументом, птичьими перьями, пуговицами и т.д.

Пояса и опояски были в повседневном употреблении в русском селении Притоболья в мужской и женской одежде. Поясом опоясывали горничную одежду (в старообрядческих селениях назывались «покромь», «покромка»), а опояской, называемой также «кушак», верхнюю одежду — «лопотину». Выполнялись они в разных техниках: косого плетения, браного ткачества и заправочного ткачества «на дощечках».

Браной техникой, поначалу скромно, оформляли полотенца, скатерти, одежду, а затем и в более изощренной технике северорусского ткаче-

ства «с тяжелой ремизкой». В браной ткани узор имеет двусторонний негативный или односторонний характер с ярко выраженным лицом и изнанкой. Такое ткачество характерно для переселенцев из северорусских губерний — Архангельской, Новгородской и Вологодской, а также центральных — Нижегородской и Вятской.

В 1735 г. русское правительство насильственным образом переселило из польских пределов с Ветки и соседних с нею слобод, занятых беглыми из России старообрядцами, от 13 до 40 тыс. населения. С XVIII века в Сибири прослеживаются пояса и опояски «со словесами» (именные), с буквами и многообразными вариантами геометрических узоров, богатыми, яркими по сочетаниям цветов. Тюменский историк С. Туров, исследуя пугачевщину урало-сибирского региона, признает, что развитие промышленности в Сибири обязано старообрядчеству как наиболее активному и аскетичному слою населения за Уралом. Они внесли большой вклад в развитие торговли и промышленности этого региона, уже в XVIII в. «богатый купец» и «раскольник» были понятиями почти синонимичными [10, с. 133]. Семейные общины староверов, достигавшие 40–50 человек, были очень сплоченными и крепкими [8, с. 125]. В XVIII в. старообрядцы наиболее плотно проживали в Ялуторовском, Туринском уездах, в Исетской провинции с Курганской слободой и Челябинском [2]. В собрании тюменского музея собраны лучшие образцы народного многоремизного и коврового художественного ткачества из сел Исетского, Упоровского, Армизонского, Аромашевского, Бердюжского, Нижнетавдинского, Тюменского районов и Тюмени.

Безземелье и военные конфликты способствовали переселению крестьян с территории современных Белоруссии, Украины, Польши. Польско-литовские земли издавна были центрами сложения ремизных техник ткачества. Переселенцы из этих районов подселялись местными властями к сложившимся ранее старожильческим деревням. Противостояние старожильческих и новопоселенческих крестьянских общин не способствовало их ассимиляции и даже усиливало этнокультурную самоидентификацию последних. С 1885 по 1914 гг. из западных губерний переселилось свыше 550 тыс. человек. В наше время в Тюменской области проживает более 50 тыс. человек. Переселенцев с территории Белоруссии называли самоходами, так же называли выходцев с Украины и центральных губерний России [4].

Белорусские переселенцы культивировали лен для изготовления масла, одежды. На полотенцах, рубахах, сарафанах сохранялись традиционные орнаменты. Женщины продолжали носить традиционные андарики — шерстяные юбки из клетчатой ткани. В технике ложноперевивного или ажурного ткачества выполнялись скатерти и другие интерьерные ткани, кисеи и рубашечные ткани. В технологии выбора ткали занавеси, одеяла, половики и постилки, в которой на территориях выхода ранее ткали традиционные детали костюма плахты и передники. Западнорусское ткачество «дымка», «стлань» наиболее распространено по всей Европе и, естественно, связывается с характерными для Литвы, Белоруссии и Малороссии промыслами. Узор на этой ткани образуется настилами узорного утка, более толстого, чем грунтовый фоновый.

Во многих музеях Предуралья, Урала и Западной Сибири имеются богатые коллекции камчатных скатерей. Для уральских и сибирских скатерей характерна сложная многосводовая структура многоремизного полотна, разнообразные цветовые решения — явный результат целенаправленного развития ткацкого промысла со стороны промышленно-кооперативной администрации региона конца XIX — начала XX в. Однако для такого развития была подготовлена почва — высокие культурно-технологические возможности населения, традиционно занимавшегося различными технологиями ткачества, завезенными из мест выхода переселенцев. Польско-литовская ткацкая культура и ответственное отношение к жизни, сформированное эстетикой старообрядчества, породили высокое искусство сибирского ручного ремизного ткачества.

Переселенческая политика российского правительства в хронологический промежуток 1861–1905 гг. включала в себя последовательно четыре периода: наиболее важным был период 1892–1905 гг., когда в деятельности правительства, осуществляемой через Главное переселенческое управление, начала прослеживаться тенденция решения аграрного вопроса в европейской части страны. Наиболее активным в переселении этого времени было население Центрально-Земледельческого и Поволжского районов. В конце XIX в., особенно после строительства Транссибирской железной дороги, Зауралье становится основным направлением переселенческого движения, чему содействовала также столыпинская реформа [9].

С конца XIX в. до начала Первой мировой войны из Центральной России на окраины выбыло свыше 5 млн. чел. Они в основном расселялись в Западной Сибири (1,7 млн. чел.), что составило треть всех выбывших на окраины страны [11]. Наиболее значительными миграциями в Сибирь отличались некоторые губернии Центральной России — Курская, Воронежская, Тамбовская, Орловская, Самарская, Пензенская и Саратовская губернии. В Сибири реализовывалась практика компактного (погубернского) расселения мигрантов, что в значительной степени способствовало консервации привычного хозяйственного уклада однородной переселенческой массы. Отсутствие или ограниченность контактов со старожилами и староселами, жившими в Сибири несколько поколений, являлись важнейшим фактором сохранения прежней региональной идентичности — куряне, орловцы, тамбовцы, воронежцы [3].

С начала XX в. курянами, орловцами, тамбовцами, воронежцами в Приуралье, на Урале и Южном Зауралье изготавливались яркие узорные ковры, сплавлявшие русскую, башкирскую и бухарскую традиции производства гладких и махровых ковров. На сибирской земле она обогатилась новыми композиционно-художественными приемами, приобрела особый характер и своеобразный сибирский стиль.

Библиографический список

1. Завалишин, И. И. Описание Западной Сибири : в 3-х т. / И. И. Завалишин. — 1862–1867.
2. Зобнин, Ф. К. Усть-Ницынская слобода Тюменского уезда / Ф. К. Зобнин // Лукич. — Тюмень, 2000. — № 3. — С. 59–85.
3. Крих, А. А. Переселение однодворцев в Сибирь : 1840-е и 1890-е — 1910-е гг. // Культурологические исследования в Сибири [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.sfrik.omskreg.ru/page.php?id=436> — (Дата обращения: 22.11. 2015).

4. Крючек, П. С. Участие белорусов в формировании этнического пространства Сибири в XIX–XX вв. / П. С. Крючек // Труды БГТУ. Серия 6. — № 2. — 2018.
5. Кузеев, Р. Г. Происхождение башкирского народа. Этнический состав, история расселения / Р. Г. Кузеев. — Москва : Наука, 1974. — 576 с.
6. Патканов, К. С. Экономический быт государственных крестьян Богандинской, Бухарской, Кашегальской, Черевищевской и Яровской волостей Тюменского округа Тобольской губернии. Сочинения в 5 т. / К. С. Патканов. — Тюмень : Мандр и К^а, 2003. — Т. 1.
7. Сезева Н. И. Ковры России. Тюменский ковер [Текст] / Н. И. Сезева. — Москва : Интербук-бизнес, 2009. — 158, [2] с. : ил.
8. Сибирская политическая ссылка (конец XVI — начало XX века) // Сибирский тракт. — 1994 (сентябрь). — С. 125.
9. Скляров, Л. Ф. Переселение и землеустройство в Сибири в годы столыпинской аграрной реформы / Л. Ф. Скляров. — Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. — 586 с.
10. Туров, С. Жалую крестом и бородой / С. Туров // Лукич. — Тюмень, 1999. — Часть 4. — С. 133.
11. Турчанинов, Н. В. Итоги переселенческого движения за время 1896 по 1999 гг. (включительно) / сост. Н. Турчанинов. — Санкт-Петербург : Переселенческое упр., 1910. — 85 с.
12. Шитова, С. Н. Народное искусство: Войлоки, ковры и ткани южных башкир (этнографические очерки) / Н. С. Шитова. — Уфа : Китап, 2006. — 200 с. : ил.

Сведения об авторе

Козловская Ольга Леонидовна, доцент кафедры искусствоведения и изобразительных искусств, доцент кафедры ДПИ и этнодизайна, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, olgaryba@mail.ru

Kozlovskaia Olga Leonidovna, Associate Professor of the Department of Art History and Fine Arts, Associate Professor of the Department of DAA and Ethno Design, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, olgaryba@mail.ru

УДК 378.016 : 741 : 766

T.B. Мала

Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко

T.V. Mala

Lugansk National University n.a. Taras Shevchenko



СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ОБУЧЕНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ ИЗОБРАЖЕНИЮ НАБРОСКОВ

MODERN TENDENCIES OF TRAINING OF GRAPHIC DESIGNERS IN DRAWING SKETCHES

Аннотация: статья посвящена проблеме развития целостного восприятия образа будущими дизайнерами с помощью техники наброска на занятиях по дисциплине «Рисунок». Чем ярче выявлены зрительные впечатления, творческое воображение в набросках будущего специалиста, чем больше их запас и умение переносить их на бумагу, тем более свободным студент себя чувствует при решении будущих профессиональных задач.

Ключевые слова: набросок, графический дизайн, композиция, образ, рисунок.

Annotation: the article is devoted to the problem of developing a holistic perception of the image by future designers using the technique of sketching in the classes of the discipline "Drawing". The more clearly visual impressions, creative imagination are revealed in the sketches of the future specialist, the greater their stock and the ability to transfer them to paper, the more free the student feels when solving future professional problems.

Keywords: sketch, graphic design, composition, image, drawing.



Ведущую роль в современной профессиональной подготовке будущих специалистов графического дизайна играет краткосрочный рисунок с натуры, который называется наброском. Именно с помощью наброска по представлению, по памяти или с натуры дизайнер воспроизводит, рождает собственные идеи, творческие находки, художественные образы, лежащие в основе проектирования любого из графических объектов: этикеток, ярлыков, листовок, флаеров, плакатов, афиш, визиток, упаковок, книг и тому подобное. Ведь удачно найденный образ может стать успешным для имиджа определенного предприятия, рекламы, книжного издания, и прежде всего он красноречиво свидетельствует о компетентности специалиста-дизайнера. Чем ярче выявлены зрительные впечатления, творческое воображение в набросках будущего специалиста, чем больше их запас и умение переносить их на бумагу, тем более свободным студент себя чувствует при решении новых профессиональных задач.

Однако в процессе обучения можно наблюдать, что даже студенты-дизайнеры, хорошо владеющие рисунком с натуры (модели), испытыва-

ют большие трудности и порой бывают беспомощными при выполнении тех профессиональных задач, которые требуют с помощью воображения быстро изобразить стилизованный образ, найти целостную композицию для плаката, фирменного знака или книги. Это связано с тем, что в художественных учебных заведениях наброскам и краткосрочным рисункам преподаватели не уделяют так много внимания, как долгосрочным. Однако стоит помнить, что именно работа над набросками, эскизами развивает у будущих специалистов графического дизайна такое крайне необходимое для них цельное видение, образное композиционное мышление, вырабатывает точный взгляд в решении учебных, а затем и профессиональных проблем, умение адекватно подчинять все элементы композиции основному, выражать линии и обобщать образ, выбирать определенные средства художественной выразительности, правильно пользоваться пятном, линией, фактурой, всеми возможностями дизайн-графики. Кроме того, наброски как творческое воплощение мысли требуют умения владеть гибким, подвижным рисунком, который способен воспроизвести действия живого человека, животных и т.п., выявить их характерные черты, выразительность пластики, жестов, выработать стилистику, присущую цели любого проекта. Методика преподавания набросков должна пробуждать у будущих дизайнеров чувство творческой раскрепощенности и свободы в выборе изобразительных средств и технологий. Наряду с этим следует отметить, что наброски развиваются у студентов необходимое в проектировании графических объектов целостное, обобщающее художественное видение [1, с. 21]. Наброски — это лаборатория мышления дизайнера. Подходя именно с этих позиций к оценке работы будущих специалистов этого направления, мы можем активно влиять на их скрытые творческие возможности, развивать их.

Анализ исследований и публикаций по проблеме развития целостного видения образа у будущих специалистов в области изобразительного искусства является предметом пристального внимания педагогической науки. В частности, достаточно глубоко эта проблема исследована в трудах таких ученых, как О. Авсиян (общехудожественная подготовка учащихся), А. Бариз (профессиональная подготовка будущих преподавателей изобразительного искусства в техникумах), Г. Беда (подготовка студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов), Г. Перепелкина и Н. Ростовцев (подготовка будущих художников-живописцев и графиков в художественных вузах). Однако в научных исследованиях не уделяется внимания проблеме развития целостного видения образа через наброски именно у будущих специалистов графического дизайна.

Учитывая все вышесказанное, следует отметить, что целью статьи является выявление современных тенденций развития целостного видения образа у будущих специалистов графического дизайна с помощью набросков.

Рассматривая существующие методы создания набросков, можно дать общие рекомендации. Прежде всего следует обратить внимание на подчиненность и зависимость наброска от композиционного замысла, на целевое назначение дополнительных рисунков проекта, которые уточняют и обогащают задуманный образ. Рисунок, его воплощение находятся в зависимос-

ти от выбранного материала. К таким материалам можно отнести мягкие карандаши, перо, кисть, фломастер, тушь, маркер, шариковую ручку.

Во время работы, чтобы рисунок не был дробным, необходимо постоянно следить за пропорциями, их взаимосвязью. Ошибки исправлять надо решительно. Скорость выполнения наброска не должна означать поспешности. Наоборот, независимо от времени, прежде всего следует представить в своем воображении рисунок, будто он уже воплощен, в определенном материале и созданный соответствующим приемом. И после этого, чем менее поспешно, но уверенно работает перо, карандаш или кисть, тем скорее и правильнее получится рисунок.

Известный российский искусствовед и прекрасный педагог Г. Беда дал очень удачное определение понятию «набросок»: «Это рисунок, который выполняется за короткий промежуток времени и представляет форму объекта, который рисуют в основных пропорциях и характерном движении» [2, с. 97].

Набросок — основа и начало долгосрочного рисунка. С него начинается непосредственное воплощение проектного замысла. Свежесть первого впечатления положительно отразится в работе над любым графическим объектом.

Для развития целостного видения можно рекомендовать делать набросок, не отрывая пера, кисти, карандаша от бумаги, рисуя, будто из одного «удара». Могут при этом быть наброски линейные в соотношении с тоном, штрихом, пятном. Студенты должны в процессе обучения постоянно фиксировать свое воображение, наблюдения и для этого иметь с собой альбом, блокнот, записную книжку. Могут быть более сложные задачи — рисунок без резинки, ведение рисунка от деталей к целому.

Условно можно разделить наброски на следующие виды: эскиз, документ, упражнения. Каждый полноценный эскиз уже в первой зарисовке обнаруживает основное идеино-образное содержание проекта, является подготовительным наброском для масштабной работы дизайнера. Но не только целевая эскизная работа может возбуждать творческую энергию и мнение дизайнера. Иногда эскизы создаются в виде импровизаций на близкие творческому воображению, переживаниям дизайнера темы. И часто такие эскизы своей смелостью, свободой и красотой решения, остротой могут представлять самостоятельную художественную ценность и положительно влиять на степень развития творческого воображения, стимулировать новые замыслы.

Документальность, точность образа — очень существенная примета набросков, имеющих вспомогательный характер. Здесь имеют место быстрые зарисовки отдельных фрагментов, типовых деталей для конкретных композиционных решений. Тут нужна смелость в обобщении, в выборе и подчинении документального материала образному пластическому построению архитектоники объекта курсового проекта.

Если дизайнер пытается достичь высокого уровня профессионализма, он обратит внимание на такую форму рисунка, как рисунок-упражнение. Это не механическая, бездумная тренировка, а стремление выработать снайперский, острый взгляд, решение прежде всего пластических задач, развитие художественного вкуса.

В выразительном творчестве скучных линий необходимо схватить динамику ситуации. А главное, что заложено в факторе времени, — воспитание привычки мобильности метода, что плодотворно отражается в целом рисунке.

Прежде чем начинать работу над композицией, необходимо, как говорят художники и дизайнеры, увидеть изображение внутренним зрением. Естественно, что дизайнер обращается к своим зрительным впечатлениям и наброскам, и чем сильнее, ярче эти впечатления, тем более свободно, уверенно происходит исполнение проекта. Безусловно, исключительно этим не исчерпывается работа над композицией, но не вызывает сомнения роль жизненных впечатлений в создании художественного образа. Умение мгновенно фиксировать живые черты — качество, значимое для дизайнера. Это не срисовывание с натуры, а умение выделить из наблюдений только художественно важное, безжалостно жертвовать второстепенным, что проявляет пластический эффект, выражает движение, создает образ.

Таким образом, работа над набросками будущих специалистов графического дизайна формирует не только остроту видения и помогает развитию проектно-образного мышления, а прежде всего учит целостному видению образа, является первоосновой для будущей профессии. Понятие завершенности образа в полной мере относится к наброску и означает целостное решение поставленных проектных задач.

К перспективным направлениям исследования данной проблемы следует отнести анализ реальной практики развития целостного видения образа с помощью набросков у будущих специалистов графического дизайна в высших учебных заведениях.

Библиографический список

1. Авсяян, О. А. Натура и рисование по представлению/ О. А. Авсяян. — Москва, 1985. — С. 152.
2. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты/ Г. В. Беда. — Ленинград, 1963. — С. 158.

Сведения об авторе

Мала Татьяна Васильевна, доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и проектных технологий, Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, г. Луганск, ЛНР, tanya.malaya2012@yandex.ua

Mala Tatyana Vasilyevna, Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Design and Project Technologies Department, Lugansk National University named after Taras Shevchenko, Lugansk, LPR, tanya.malaya2012@yandex.ua

УДК 130.2

C.H. Оводова

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

S.N. Ovodova

Omsk State University n. a. F.M. Dostoevsky



АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИКИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ В XXI В.¹

ACTUALIZATION OF THE AESTHETICS OF METAMODERNISM IN RUSSIAN CULTURE IN THE XXI CENTURY

Аннотация: в статье анализируется метамодерн как феномен и теория культуры. Описываются основные положения метамодернистской теории. Фиксируется отклик на данную теорию в российской культуре. Приводятся примеры реализации метамодернистских тенденций в российской культуре, в частности, в сибирском современном искусстве. При всей неточности и метафоричности положений метамодерна он оказывается понятным за пределами академического дискурса, что придает ему популярность по сравнению с иными теориями постпостмодерна.

Ключевые слова: метамодерн, эстетика, философия культуры, теория культуры, российская культура.

Аннотация: the article analyzes Metamodern as a phenomenon and theory of culture. The main provisions of the metamodernist theory are described. The response to this theory in Russian culture is recorded. Examples of metamodernist trends implementation in Russian culture, in particular, in Siberian contemporary art, are given. Despite its inaccuracies and metaphorical provisions, metamodern is understandable beyond the scope of academic discourse, which makes it popular in comparison with other post-postmodern theories.

Keywords: metamodern, aesthetics, philosophy of culture, theory of culture, Russian culture.



Идеи о смене постмодерна метамодернизмом были высказаны всего 10 лет назад: в 2010 г. Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер публикуют «Заметки о метамодернизме» [6]. В 2017 г. под редакцией Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера выходит сборник статей, где более развернуто разные авторы пытаются апробировать на материале теорию метамодернизма. Несмотря на то, что этот сборник переведен на русский язык лишь в 2019 г. [3], популярность данной теории в России достаточно значительна.

По примеру журнала-сайта *Notes on metamodernism*, созданного теоретиками метамодернизма, где разными авторами выкладывались ста-

¹ Исследование проводилось при поддержке гранта Президента РФ, проект МК-1512.2020.6 «Влияние эстетических и этических установок метамодернизма на современные философские концепции культуры».

тии, демонстрирующие реализацию метамодернизма [5], в России также создается интернет-журнал МЕТАMODERN: журнал о метамодернизме [4], где российские исследователи осмысляют новую логику культуры. Количество публикаций и их разнообразие позволяет зафиксировать интерес в русской культуре к данному феномену, который оказался созвучен отечественной культурной реальности.

Специфика теории метамодернизма состоит в том, что ее основные положения одновременно обладают и эстетическими, и этическими установками. Предпосылками формирования метамодернизма являются геополитические события 2000-х гг., экологические угрозы, критика капитализма, повсеместная цифровизация, что, по мнению Р. ван дер Аккера и Т. Вермюлена [3, с. 65–77], породило иной тип чувственности, отличный как от постмодернистской иронии, так и от модернистского энтузиазма. Идея «новой искренности», концепция «изменений правил игры», предложенные и культивированные теоретиками метамодернизма Р. ван дер Аккером и Т. Вермюленом, позволяют отнести к объекту исследования как единице принципиально новых социальных условий. В метамодернизме проводится анализ психологического состояния сознания в атмосфере изменений «правил игры» и принятия сущности человека. В рамках метамодернизма соединяются искренность модерна и ирония постмодерна, что порождает специфическую чувственность метамодернизма.

Создатели теории метамодернизма настаивают на том, что это не философия и не проект: «Метамодернизм — это не философия. Это также не движение, не план или программа, не художественная заметка, визуальный концепт, литературный прием или троп» [2], а именно особый тип чувственности: «Если предположить, что это какой-нибудь “-изм”, обладающий художественной ценностью — стиль речи, концепт или литературный прием — значит использовать это явление как объект, который может быть выдернут из текста или изображения и использован где-либо еще. Ничто из вышеперечисленного не является метамодернизмом. Опять же, это не система, движение или прием. Для нас это структура чувства. Когда мы произносим “структуре чувства”, то намереваемся сказать (также как говорили о постмодернизме Фрэдери克 Джеймсон и позднее Дэвид Харви), что это восприятие, которое распространено достаточно для того, чтобы называться структурой» [2]. Такой подход позволяет причислять к метамодерну то, что самими авторами не манифестировалось как метамодерн, ибо данное произведение может быть пронизано особой «структурой чувств», о которой пишут Р. ван дер Аkker и Т. Вермюлен. Также это позволяет раздвигать временные рамки реализации феномена метамодерна, ибо по сути это не эпоха, следующая после постмодерна, а новая система восприятия реальности. Ставшая уже каноничной фраза о метамодерне отражает именно такое восприятие данного феномена: «метамодернизм должен быть эпистемологически расположен “с” (пост-)модернизмом, онтологически “между” (пост-)модернизмом и исторически “за” (пост-)модернизмом» [1].

Предлагаемый авторами язык описания весьма неточен и в большей степени метафоричен, нежели конкретен. Понятия, которыелагаются провозвестниками теории, намечаются лишь эскизом: «новая искренность», «осцилляция», «метаксис». Тем не менее интерес к данной теории намного больше, чем к иным формам постпостмодерна. Возможно, именно термино-

логическая размытость с акцентированием «чувственности» в феномене метамодерна делает его столь популярным за пределами искусства и академического дискурса. В медиадискурсе и искусстве сформировался запрос на искренность, что оказалось созвучным теории метамодерна.

Отказ от жесткой иронии постмодерна, осуществление качания от ностальгии к иронии, ощущение этих противоречивых чувств одновременно вперемешку с искренностью не как позой, а как внутренним порывом, характеризуют искусство, осмысливающее место современного человека в мире. Например, отдельные работы Д. Муратова конструируют образ локальности, которая раздираема противоречиями позднего капитализма и глобализма, но одновременно искренне отстаивает свою самобытность и уникальность. В своих картинах Дамир Муратов пытается сформулировать специфику «сибирской» (например, картина «Соединенные Штаты Сибири»). Цикл работ «Если бы они родились в Сибири» также демонстрирует качание от иронии к искренности, с одной стороны, автор, конечно, иронизирует по поводу сибирской идентичности, вписывая ее в образный ряд глобальной массовой культуры, но одновременно это создает почти неуловимую искренность и привязанность к региону, что сопровождается и использованием, и разрушением штампов о Сибири. Похожие «качания» между иронией, ностальгией и искренностью мы встречаем в спектаклях Центра современной драматургии г. Омска.

Метамодернизм претендует на то, что он высвечивает в современном многоголосье доминирующие культурные практики, демонстрирующие смену логики культуры. Активная публикационная работа русскоязычного журнала о метамодерне демонстрирует отклик на данную теорию, которая перестает быть лишь теоретической рамкой и становится культурной тенденцией.

Библиографический список

1. Вермюлен, Т., ван ден Аkker, Р. Заметки о метамодернизме / Т. Вермюлен, Р. ван ден Аkker. — Режим доступа : <https://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/> — (Дата обращения 15.02.2020).
2. Вермюлен, Т., ван ден Аkker, Р. Недопонимания и уточнения. Заметки о «Заметках о метамодернизме» / Т. Вермюлен, Р. ван ден Аkker. — Режим доступа : <http://metamodernism.ru/misunderstandings-and-clarifications/> — (Дата обращения 21.04.2020).
3. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аkker. — Москва : РИПОЛ классик, 2019. — 494 с.
4. МЕТАМОДЕРН: журнал о метамодернизме. — Режим доступа : <http://metamodernism.ru/> — (Дата обращения 15.02.2020).
5. Notes on metamodernism. — Режим доступа : <http://www.metamodernism.com/> — (Дата обращения 15.02.2020).
6. Vermeulen, T., van den Akker, R. Notes on Metamodernism / T. Vermeulen, R. van den Akker // Journal of Aesthetics & Culture. — 2010. — Vol. 2. — P. 114.

Сведения об авторе

Оводова Светлана Николаевна, доцент кафедры теологии, философии и культурологии, заведующий научно-исследовательской лабораторией социальных и институциональных исследований, доцент, кандидат философских наук, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского», г. Омск, Россия, sn_ovodova@rambler.ru
Ovodova Svetlana Nikolaevna, Associate Professor, Department of Theology, Philosophy and Cultural Studies, Head of the Research Laboratory of Social and Institutional Studies, Associate Professor, Candidate of Philosophy, Omsk State University n. a. F.M. Dostoevsky, Omsk, Russia, sn_ovodova@rambler.ru

УДК 7.044 + 76.03/.09

M.B. Омельяненко

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

M.V. Omel'yanenko

Saint Petersburg State Institute of Culture



**ТЕМА «БЕДСТВИЙ ВОЙНЫ»
В ДИАЛОГЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ XIX-XX ВЕКОВ**

**THE THEME OF “DISASTERS OF WAR” IN THE DIALOGUE
OF ART SCHOOLS OF THE 19-20 CENTURIES**

Аннотация: тема войны в изобразительном искусстве Нового и Новейшего времени — одна из самых социально направленных. Вместе с тем она имеет потенциал не только сиюминутного идеиного воздействия, но и эстетического и философского осмыслиения бытия. Воплощая образы войны, мастера XIX–XX веков нередко прибегали к концепции, восходящей к опыту испанца Ф. Гойи: художественное исследование небывалых событий истории через фиксацию катастрофических изменений в жизни обычного человека.

Ключевые слова: война в искусстве, антивоенное искусство, графические циклы, иконография Новейшего времени, Франсиско Гойя.

Annotation: the theme of war in the visual arts of modern age and contemporary times is one of the most socially oriented. At the same time, it has aesthetic and philosophical potential of not only immediate ideological impact, but also of aesthetic and philosophical comprehension of existence. Impersonating the images of war, many artists of the 19th and 20th centuries often used the concepts coming from the experience of Francisco Goya: his artistic research of unusual historical events with a fixation of disaster in the lives of ordinary people.

Keywords: war in art, anti-war art, graphic cycles, modern iconography, Francisco Goya.



В мировом изобразительном искусстве Нового и Новейшего времени тема войны представлена очень разнообразно — в отношении жанровых отраслей и приемов реализации. Ее можно назвать востребованной и социально действенной, даже пропагандистской, особенно когда она воплощена в отраслях политического плаката или монументальной скульптуры и живописи. Однако эта тема несет в себе и потенциал философского осмыслиения бытия, возникающего как результат столкновения человека и художника с войной — явлением, всегда предполагающим гуманистическую катастрофу. Неслучайно в культуре XX столетия возникает понятие антивоенного искусства — посвященного образам различных военных событий, исследующего сам феномен войны, но принципиально направленного на его критику.

Среди различных опытов художественной реализации военной тематики выделяется особая концептуальная и иконографическая традиция, ко-

торая прежде всего ассоциируется с графическим циклом испанца Ф. Гойи «Бедствия войны». Данная линия в развитии станкового (в первую очередь, графического) искусства всегда фигурирует в обзорных исследований военной темы в искусстве, но без достаточной дифференциации (например, у У. Герстера и Р. Хельблинг [1]). В более конкретных публикациях анализируются отдельные фрагменты этой традиции. В том числе в современных российских публикациях влияние метода Гойи на художников XX в. затронуто у С.И. Дроздовой [2, 3].

Настоящее исследование имеет иконографический и типологический характер и рассматривает «бедствия войны» как длительную художественную традицию, включающую в себя жанрово-сюжетную работу с военной тематикой, а также иконографические переклички с опытом мастеров предшествующего времени. Это специфическое художественное явление имеет не только эстетическую, но и большую культурную ценность, так как перед нами случай несомненного и активного диалога национальных школ искусства на разных этапах мировой истории.

До Гойи военная тематика уже была представлена в печатной графике с уклоном в изучение череды бедствий в жизни человека. Импульсом для формирования такого подхода послужили события Тридцатилетней войны в Европе. Самый известный цикл, «Большие бедствия (ужасы) войны» (1633) принадлежит французу Ж. Калло. Но есть и менее прославленные аналоги. В частности, сюжеты Калло были поддержаны в офортах немецкого художника Г.-У. Франка «Ужасы Тридцатилетней войны» (1643, 1655–1656). В центре внимания этих мастеров: обобщенный образ современного солдата; взаимоотношения военных с населением; злодеяния военных — вооруженных и сильных людей, поведение которых находится за границами христианской морали. Данная жанровая графика перекликается по содержанию с тематикой «танцев смерти», «Vanitas», греха и типологий грешников, а также вносит вклад в иконографию отдельных профессий и сословий в искусстве Нового времени.

В XIX в. Ф. Гойя продолжил разработку темы войны в ходе личного осмысливания событий так называемой герильи в Испании 1808–1814 гг. В печатной графике Гойи эта важная для художника задача была реализована в 1810-е гг. в большом цикле из 82 гравюр, впоследствии получившем название «Бедствия войны». Листы цикла относятся преимущественно к бытовому жанру с характерным для него анализом типового случая, хотя есть и аллегории (например, «Правда умерла»), и сцены, подразумевающие конкретное историческое событие («Какое мужество!»). Комбинация аллегорических и жанровых сцен уже была опробована Гойей в серии «Карричос», где автор анализировал человеческие ошибки и заблуждения с характерной для него интеллектуальной позиции на границе Просвещения и романтизма. В «Бедствиях войны» именно жанровые сцены, содержащие вариации темы страданий мирного населения, становятся доминирующими. Они отличаются непосредственной нацеленностью на шокирующий эффект и помогают раскрыть постепенно развивающийся общий сюжет цикла: визуальное свидетельство художника о повторяющемся и бессмысленном кошмаре. Социальная история искусства привычно и справедливо интерпретирует произведения Гойи как патриотическое искусство, создаю-

щее новаторский образ народа-героя (например, в публикации В.И. Раздольской [4, с. 35–36]). Испанцы в этом цикле — несправедливо страдающая сторона конфликта. Действия их противников отличаются автоматизмом и упорством, они имеют подчеркнуто антихристианскую и античеловеческую природу. Однако в фокусе внимания Гойи находится также единичный человек, и даже в какой-то степени само его тело, утрачивающее personalность во множестве ситуаций, драматически отсылающих к мучениям в кругах ада. Этот аспект в содержании цикла одновременно связывает его с искусством из разных временных пластов — от средневековья с его иконографией греха до современного творчества, прибегающего к травмирующим и натуралистическим приемам. Обобщенный характер визуальных свидетельств Гойи помогает ему не только зафиксировать ставшие обычными зверства конкретной войны, но и перейти в экзистенциальную плоскость и интерпретировать «ужасы» как константу бытия.

Жанровый, нарративный и иконографический эксперимент Гойи в «Бедствиях войны» подкреплен новаторскими выразительными средствами — по сути, принципиальными для дальнейших экспериментов с художественной формой в мировом изобразительном искусстве XIX–XX вв. Формальная выразительность в творчестве Гойи в целом была привязана к работе с изображением человеческого тела. Конфигурация, положение, движение тела, мимика, увечья, зооморфность и т.д. — первостепенный для него инструмент формирования визуального текста. В цикле «Бедствий войны», кроме этого, мало задействована и почти не конкретизирована пространственная среда. Предметный мир — характеризуется с предельной лаконичностью. Эти обстоятельства дополнительно усиливали эффект надисторичности образов войны и страдания людей и позже вдохновляли других мастеров антивоенной графики. Также стоит отметить, что концепция жанрового антивоенного цикла Гойи из-за особого изобразительного строя, отталкивающегося от чистой выразительности тела, способна образовывать своего рода систему с такими разными отраслями искусства, как карикатура и монументальная скульптура. Эти пересечения изобразительных отраслей на этапе творчества Гойи не имели такого значения, как в XX в., но мы всегда отмечаем в его гравюрах гиперболизацию формы и эффект монументальности. Спустя столетие иначе стала восприниматься и его работа со светотенью и непосредственной графической реализацией изображения: техника офпорта и акватинты в исполнении Гойи, монохромность гравюр — ассоциируются зрителем Новейшего времени со средствами объективной фиксации истории (документальной фотографией и кинохроникой).

Творчество Гойи оказало сложное, многоаспектное влияние на искусство последующих периодов (особенно XX в.). Идея жанрового цикла с сюжетами антивоенной направленности на долгое время стала привлекательной художественной задачей. Она актуальна даже для ряда современных мастеров, заинтересованных в продолжении работы над «полным каталогом человеческих ужасов», по выражению Л.А. Комарницкой в связи с проектами Дж. и Д. Чепменов [5, с. 26]. Таким образом, тема «бедствий войны» превратилась в уникальное художественное и культурное явление, связывающее тех художников разных времен и национальных школ, которые исследовали типовое поведение человека и социальных групп в рамках военной катастро-

фы вообще либо войн определенного типа (национально-освободительных и гражданских, буржуазных революций, мировых войн и др.).

Конкретные этапы развития этой традиции включают в себя в графике XIX в. творчество французского художника О. Домье. «Бедствия войны» не оказали на него прямого влияния, но весь художественный опыт Гойи был близок Домье, как никому во французской школе. Литографии Домье-реалиста перекликаются с произведениями романтика Гойи в отношении попытки дооцененного исследования социальной реальности и типизации событий (например, в листе «Улица Транснен», 1834 г.). Но для работавшего в середине XIX в. Домье интерес представляли совершенно новые грани феномена войны: внутренние политические конфликты, образ неправедной монархической власти. В формально-стилистическом отношении он часто прибегал к выразительности человеческого тела со смелыми обобщениями и искажениями, которые были характерны и для манеры Гойи, и для опыта всей европейской карикатуры.

В графике XX в. прямое и осознанное обращение к творческому диалогу с Гойей как антивоенным художником заметно прежде всего у многочисленных представителей немецкого экспрессионизма. Влияние Гойи на них не ограничивалось только жанровой графикой. Речь идет об исторической преемственности метода и системы выразительных средств, что делает эту проблему малопригодной для беглого обсуждения в статье. В качестве принципиальных вех в развитии узкой темы «бедствий войны» у немецких графиков первой половины XX в. необходимо отметить произведения К. Кольвиц, О. Дикса и Л. Грундиг. У К. Кольвиц это прежде всего блестящий цикл офортов «Крестьянская война» (1900-е гг.), в основе которого лежит комбинация исторического, бытового жанров и аллегорического обобщенного представления нужды, страдания и бунта. Человеческий и военный опыт Первой мировой войны был интерпретирован О. Диксом в офортах цикла «Война» в 1924 г., во время формирования самой идеи антивоенных культурных и творческих акций. В листах этой серии Дикс использовал разнообразный художественный инструментарий — от прямой демонстрации увечий и трупов до опосредованного представления военной катастрофы через разрушение жизненной среды и ландшафта. Начиная с 1930-х гг. несколько графических циклов на политическую и антивоенную тематику, перекликающихся с графикой Гойи, выполнила Л. Грундиг.

Опыт Гойи, Домье и экспрессионистов вплетается в произведения отечественной жанровой графики, нацеленной на повествовательный анализ типов и ситуаций. В советском искусстве воплощение темы «бедствий» связано главным образом с художественным исследованием образа советского народа во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. В течение этого периода и в послевоенные десятилетия советские графики и живописцы-станковисты создали большой объем тяготеющих к жанровому повествованию серий. На этом этапе работа художника уже всегда осознанно строилась как антивоенный акт. Среди произведений отечественного искусства можно специально выделить цикл рисунков Б.И. Пророкова «Это не должно повториться» (1959). Он наглядным образом показывает, как близко примыкают подобные жанровые изображения к отрасли монументальной скульптуры антивоенного и мемориального содержания.

ния, также использовавшей в XX в. образы различных вариантов телесного и духовного мученичества человека.

За пределами названных национальных школ XX в. тема «бедствий войны» тоже получила немалое распространение. К самым экзотическим и экспериментальным ее реализациям относится серия панно в графических техниках японцев Т. и И. Маруки «Ужасы Хиросимы» (1955). Панно основаны на обильном материале зарисовок, сделанных художниками непосредственно после атомной бомбардировки. Изобразительные мотивы серии активно пересекаются с иконографией загробных мучений в мировых религиях. В образах Маруки доминирует обнаженное, мертвое или все еще страдающее тело. На следующем этапе развития мирового изобразительного искусства, в конце XX — начале XXI в., к теме «бедствий войны» многократно обращались в своем творчестве британские художники братья Дж. и Д. Чепмены. В их постмодернистских по приемам проектах были задействованы средства коллажной графики, скульптуры и инсталляции. Также в течение длительного периода, начиная с XIX в., с переосмыслением с темы «бедствий войны», как она в общих чертах была трактована Ф. Гойей в его цикле офортов, соседствуют и сливаются менее масштабные иконографические традиции, связанные с его вкладом в антивоенное искусство в целом. Прежде всего это линия иконографических интерпретаций картины 1814 г. «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года».

Концепция жанрового повествовательного цикла с сюжетами антивоенной направленности зародилась у художников времен Тридцатилетней войны и приобрела однозначно современный характер в отношении содержания и выразительных средств в гравюрах «Бедствий войны» Ф. Гойи. Мастера печатной графики и других отраслей изобразительного искусства XIX–XXI столетий вместе с развитием самой идеи антивоенных художественных проектов вступили в межкультурный творческий диалог, проявляющийся и чисто иконографически, и на уровне концептуальном — как исследование феномена войны и природы самого человека в контексте ее реалий.

Библиографический список

1. Gerster, U. Krieg und Frieden in der bildenden Kunst / U. Gerster, R. Helbling // Zürcher Beiträge zur Sicherheitspolitik und Konfliktforschung. Heft 39. — Zürich, 1996. — 112 S.
2. Дроздова, С. И. Феномен художественной выразительности Ф. Гойи в интерпретации Р. Лонго / С. И. Дроздова // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2017. — № 2 (8). — С. 135–137.
3. Дроздова, С. И. Иронические интерпретации графики Ф. Гойи в современном искусстве / С. И. Дроздова // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018. — № 2 (10). — С. 114–116.
4. Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм / В. И. Раздольская. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 365 с.
5. Комарницкая, Л. А. Иронический образ в современном искусстве / Л. А. Комарницкая // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. — 2016. — № 2. — С. 23–30.

Сведения об авторе

Омельяненко Мария Валерьевна, доцент кафедры искусствоведения, доцент, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, г. Санкт-Петербург, Россия, omelianenko@mail.ru

Omel'yanenko Maria Valeryevna, Associate Professor of the Department of Art History, Associate Professor, Candidate of Art History, Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint Petersburg, Russia, omelianenko@mail.ru

УДК 746

Н.И. Сезева

Тюменский государственный институт культуры

N.I. Sezева

Tyumen State Institute of Culture

◆◆◆◆◆

**ИЗ ИСТОРИИ ЗОЛОТОШВЕЙНОЙ МАСТЕРСКОЙ
ТОБОЛЬСКОГО ИОАННО-ВВЕДЕНСКОГО
ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА**

**FROM THE HISTORY OF THE TOBOLSK NUNS CONVENT
OF ST. JOHN AND THE PRESENTATION
OF MARY GOLDWORK EMBROIDERY WORKSHOP.
THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY —
EARLY 20TH CENTURY**

Аннотация: судьба Тобольского Иоанно-Введенского женского монастыря тесно связана с деятельностью золотошвейной мастерской. Монастырские летописи, архивно-документальные свидетельства, воспоминания современников второй половины XX — начала XX века сохранили имена тех, кто стоял у истоков ее создания. Статья построена на новых, вновь выявленных архивно-документальных источниках.

Ключевые слова: Тобольский Иоанно-Введенский женский монастырь, Тобольская губерния, Западная Сибирь, золотошвейная мастерская, мастерицы-золотошвеи, изделия золотного шитья, выставки, традиции.

Annotation: the destiny of Tobolsk Nuns Convent of St. John and the Presentation of Mary is closely connected with the activity of the goldwork embroidery workshop. Monastic chronicles, archival evidences, memories of contemporaries from the late nineteenth — early twentieth century preserved the names of those who stood at the origins of its founding. The article is based upon newly discovered archival documents.

Keywords: Tobolsk Nuns Convent of St. John and the Presentation of Mary, Tobolsk Governorate, Western Siberia, goldwork embroidery, goldwork artisans, goldwork products, exhibitions, traditions.



Искусство золотного шитья — уникального художественного промысла — получило широкое распространение в Тобольской губернии начиная с XVIII века. Свидетельства тому встречаются на страницах газет и журналов, в путевых дневниках, трудах ученых, этнографов, краеведов, путешественников, а также архивных и документальных источниках XVIII — начала XX столетия.

Одна из самых ярких страниц в многовековой истории промысла — деятельность золотошвейной (рукодельной) мастерской Тобольского Иоан-

но-Введенского женского монастыря¹. Монастырские летописи, архивно-документальные свидетельства, воспоминания современников сохранили имена тех, кто стоял у истоков ее создания².

Мастерская была организована в 1865 г. игуменьей Дорофеей (ум. в 1874 г.) — первой настоятельницей Иоанно-Введенского женского монастыря. По примеру Екатеринбургского Ново-Тихвинского монастыря — самого крупного и состоятельного в урало-сибирском регионе — для сестер обители ею были введены, кроме золотошвейного, и другие рукоделия: вышивка бисером, шелком и гарусом. Под руководством настоятельницы и прибывшей вместе с ней из Екатеринбургского Ново-Тихвинского монастыря монахини Марии Назимовой — искусствой мастерицы-золотошвеи, «рукоделья женские, особенно вышивание золотом, доведены были до возможного совершенства и им обучали девиц училища, состоящего при обители» [1, с. 405]. В мастерской шились и украшались парадные священнические облачения, плащаницы, ризы и оклады на иконы, другие богослужебные предметы. Монахини в совершенстве владели различными техниками шитья: лицевым и орнаментальным шитьем, вышивкой цветной и белой гладью, бисером.

Из статей, опубликованных на страницах местной периодической печати, известно, что в 1868 г. во время посещения г. Тобольска Его Императорским Высочеством, Великим князем Владимиром Александровичем «настоятельница Дорофея, с старшими сестрами обители, удостоилась поднести Его Высочеству икону Иоанна Предтечи, шитую золотом, работы сестер обители; а от учениц духовного училища — туфли, шитые золотом по голубому бархату, и записную книжку, шитую также золотом по малиновому бархату» [2, с. 159]. «Икона св. Иоанна Предтечи, шитая золотом» была преподнесена также и Великому князю Алексею Александровичу, посетившему Тобольск в 1873 г.

В 1871 г. Иоанно-Введенский женский монастырь впервые (!) принял участие в губернской кустарно-промышленной выставке, «бывшей в городе Тюмени». Из каталога известно, что на выставке в разделе «женские работы» были представлены следующие изделия золотошвейной мастерской: «пояс, шитый гарусом, воздухи белые, шитые золотом, ценою 40 рублей, портфель, шитая по канве, ценою 15 рублей, поручи, шитые по бархату золотом, 5 рублей». От организаторов выставки за участие в ней монастырь получил одобрительное свидетельство и премию в 50 рублей [4, с. 111–113].

В 1880–1890-е гг. изделия золотошвейной, а также иконописной (основана в 1886 г.) мастерских Иоанно-Введенского женского монастыря получили широкую известность не только в Тобольской губернии, но и за ее пределами. Связано это было с подвижнической деятельностью новой настоятельницы обители, игумении Миропии. Искусству золотной вышивки, как и ее предшественница, она обучилась в Ту-

¹ Иоанно-Введенский монастырь, расположенный в 10 км от Тобольска, основан в середине XVII века как мужской. Через двести лет, в 1864 г., был преобразован в женский третьеклассный монастырь.

² Первым исследователем истории женского монастыря сталprotoиерей А.Н. Грамматин (1855–1916). В 1889 г. в «Тобольских епархиальных ведомостях» в ряде номеров публикуется его обобщающий труд, созданный на базе архивных документов и изустных свидетельств.

ринском Николаевском женском монастыре, откуда в 1867 г. переместилась в Иоанно-Введенский монастырь. Известно, что и здесь «монахиня Миропия, постриженная в монашество 1 октября 1884 г., проходила разные послушания — клиросное и рукodelное».

В январе 1891 г. в Тобольск пришло известие о посещении Великим князем Николаем Александровичем древней столицы Тобольской губернии. Подробности пребывания цесаревича в Тобольске широко освещались в местной прессе, а позднее нашли отражение на страницах прекрасно изданного иллюстрированного альбома, подготовленного одним из его участников, крупным ученым-востоковедом князем Э.Э. Ухтомским [5]. По всей видимости, в качестве материалов для альбомных статей автор использовал газетные публикации и отдельные оттиски, изданные в тех странах и городах, где останавливался великий гость. Так, приводимый в роскошном фолианте Ухтомского текст полностью совпадает с «Описанием проезда Его Императорского Высочества... через Тобольскую губернию в июле 1891 г.», опубликованном в «Календаре Тобольской губернии на 1892 г.».

Из этих публикаций известно, что во время пребывания цесаревича Николая Александровича в Тобольске «... Высокому путешественнику была представлена игуменья Межигорного женского Иоанно-Введенского монастыря Миропия, поднесшая Его Высочеству образ Почаевской Божией Матери, шитый золотом в мастерской монастыря, и подушку, шитую шелками» [5, с. 8–9].

Отметим, что в конце 1893 г. эти дары, как и многие другие, были представлены в сибирском отделе грандиозной по масштабу выставки в Императорском Зимнем дворце в Петербурге. Выставка была организована по инициативе Императорского российского общества спасения на водах «с целью дать возможность всем желающим обозреть в высшей степени ценные, разнообразные и характерные вещи, привезенные Великим Князем из Путешествия на Восток и Сибирь». Из каталога выставки, составленного и прокомментированного князем Ухтомским, участником и талантливым летописцем путешествия цесаревича на восток, узнаем, что в сибирском отделе, наряду с другими предметами от Тобольской губернии (например, подносным блюдом от Тобольского городского общества, исполненным мастером Филимоновым по его рисунку, шкатулкой из мамонтовой кости первой образцовой косторезной мастерской С.И. Овешковой, альбомом известного тобольского художника М.С. Знаменского «От Тобольска до Обдорска»), были представлены также изделия золотошвейной мастерской Иоанно-Введенского монастыря [7].

В начале XX в. монастырь активно участвует в специальных выставках, благотворительных акциях и паломнических поездках. В 1903 г. изделия мастерниц Иоанно-Введенского монастыря были представлены на Первой Всероссийской выставке монастырских работ в Санкт-Петербурге. В разделе «Работы золототканые и вышивальные» демонстрировалась небольшая коллекция тобольских золошвей — «воздухи, вышитые шелками и золотом; подушка, вышитая бисером» [8, с. 160].

Отметим, что развитию золотошвейной мастерской в этот период во многом способствовала последняя настоятельница монастыря игумения

Мария. Сама она прекрасно владела искусством золотной вышивки. Как и ее сестра Миропия, свои первые навыки в этом ремесле она получила в Туринском Николаевском женском монастыре.

Вплоть до закрытия (1923 г.) Иоанно-Введенский монастырь продолжал оставаться одним из самых крупных центров золотошвейного искусства Западной Сибири. Именно здесь создавались и укреплялись традиции золотной вышивки в нашем крае, в монастыре обучались десятки искусных мастерниц, руками которых созданы прекрасные образцы золотной вышивки. Небольшая коллекция изделий золотошвейной мастерской находится в музеиных собраниях Тобольска и Тюмени. Она в полной мере дает возможность представить уровень исполнительского мастерства золотошвей прошлого. Бережное сохранение традиций древнего искусства, а также глубокое постижение его основ — одна из задач современных мастерниц золотного шитья Иоанно-Введенского монастыря.

Библиографический список

1. Грамматин, А. Иоанно-Введенский третьяклассный женский монастырь // Тобольские епархиальные ведомости. — 1889. — № 20.
2. Тоболяк. Местные известия. Тобольск. 23–26 июля 1868 года // Тобольские губернские ведомости. — 1868. — № 30.
3. Описание публичной выставки, бывшей в городе Тюмени в 1871 г. — Омск, 1872.
4. Путешествие Государя Императора Николая II на Восток в 1890–1891 гг. Автор-издатель князь Э.Э. Ухтомский. — Санкт-Петербург — Лейпциг, 1897.
5. Крылов, А. Наследник Цесаревич Николай Александрович в Тобольске /А. Крылов. — Тобольск, 1891; Календарь Тобольской губернии на 1892 год. — Тобольск, 1892.
6. Каталог выставки предметов, привезенных Великим Князем Государем Наследником Цесаревичем Николаем Александровичем на Восток в 1890–1891 гг. — Санкт-Петербург, 1893.
7. Щербич, С. Н. Развитие художественных ремесел в Иоанно-Введенском женском монастыре Тобольской епархии в конце XIX — начале XX веков // Словцовые чтения — 2003 : материалы докладов и сообщений XV Всероссийской научно-практической конференции. — Тюмень, 2003.

Сведения об авторе

Сезёва Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, член Союза художников РФ, арт-директор «Ассоциации художественных промыслов Тюменской области», руководитель регионального отделения «Ассоциации искусствоведов РФ», профессор кафедры музейных технологий, истории и туризма, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, sezevani@yandex.ru

Sezeva Natalya Ivanovna, D.A., member of Artists' Union of Russia, Art Director of Artisanal Handicraft Association of Tyumen Region, head of regional branch of Art History Association of Russia, Professor at the Department of Museum Technologies, History and Tourism, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, sezevani@yandex.ru

УДК 726

В.И. Семенова

Тюменский государственный институт культуры

V.I. Semenova

Tyumen State Institute of Culture



СТРОИТЕЛИ ТЮМЕНСКОГО БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА (к 320-летию закладки храма)

BUILDERS OF THE TYUMEN ANNUNCIATION CATHEDRAL (on the 320th anniversary of the laying of the temple)

Аннотация: данная статья посвящена строителям первого каменного здания в Тюмени, Благовещенского собора, к 320-летию его закладки. В строительной практике XVII — начала XVIII века значительна роль заказчика. Мастера, каменщики и другие участники стройки отвечали за конструкцию здания, технологии, их применение и пр. В статье представлена роль тюменского воеводы О.Я. Тухачевского не только как талантливого организатора, руководителя стройки, но и автора проекта.

Ключевые слова: Тюмень, Благовещенский собор, каменное строительство, нарышкинский стиль.

Annotation: this article is dedicated to the builders of the first stone building in Tyumen, the Annunciation Cathedral, to the 320th anniversary of its laying. In the construction practice of the XVII — beginning of the XVIII century, the role of the customer is significant. Masters, bricklayers and other construction participants were responsible for the construction of the building, technologies, their use, etc. The article presents the role of the Tyumen governor O.Ya. Tukhachevsky not only as a talented organizer, construction manager, but also as the author of the project.

Keywords: Tyumen, Annunciation Cathedral, stone building, Naryshkin style.



Первое каменное здание в Тюмени — Благовещенский собор — занимает особую страницу в истории сибирского зодчества (1700–1715). Оно стоит особняком в плеяде тюменских церквей XVIII в. Собор строился в период расцвета модного для русской архитектуры последнего двадцатилетия XVII в. и начала XVIII в. нарышкинского барокко, определившего все провинциальные стили допетровского барокко (в том числе и сибирского, уральского и пр.). Логичнее было бы предположить ориентацию на более близкие образцы, но он отличается от более раннего тобольского Софийского собора (1681–1686), начатых позднее верхотурского (1703–1712) и тюменского (1708–1715) Троицкого соборов.

Одним из нерешенных до сих пор вопросов является установление личности главного строителя, архитектора, которому принадлежали замысел и воплощение проекта. Вопрос о главном строителе собора поднимали В.И. Кочедамов [6], Н.А. Копылов [3], С.В. Копылова [4, 5], Н.А. Миненко [8].

В.И. Кочедамов предположил, что собор построен стараниями Якова Афанасьева [6, с. 93]. Его мнение нашло поддержку у А.Н. Копылова и первоначально у С.В. Копыловой [4]. Этому противоречат даты приезда Я. Афанасьева в Тюмень в 1704 г., когда строительство уже заканчивалось, и передача ему обязанностей «уставщика» только в 1705 г. [5, с. 156]. Летом 1705 г. Я. Афанасьев приступил к строительству колокольни и паперти.

С учетом этого противоречия С.В. Копылова основную роль в строительстве собора отвела Федору (у В.И. Кочедамова он назван Федотом) Меркурьеву Чайке и Кириллу Григорьеву Шадрину, которые приступили к строительству амбаров в августе 1702 г. [5, с. 98]. О Ф. Чайке известно, что он был каменщиком, отправленным в Тобольск из Москвы строить Софийский собор [6, с. 26], К. Шадрин работал творильщиком извести на строительстве Софийского двора и принимал участие в «городовом строении» [5, с. 238]. Если согласиться с утверждением С.В. Копыловой, что Ф. Чайка и К. Шадрин вернулись в Тобольск в 1705 г., то ее версия выглядит убедительной [6, с. 156]. Н.А. Миненко считает, что они вернулись в Тобольск в том же 1702 г., завершив строительство амбаров [8, с. 114].

Н.А. Миненко в качестве главного строителя Благовещенского собора называет Ивана Борисова Сорокина (Сороку), крестьянина князя П.Л. Собакина из с. Красное Ярославского уезда [8, с. 114]. В 1699 г. он был послан из Москвы в Верхотурье в составе бригады Тимофея Гусева для каменного строительства (в 1701–1703 гг. строил гостиный двор). В первой ревизии Тобольска он записан как каменщик, 50 лет, имеющий свой дом. В Тобольске в 1728–1729 гг. выполнял подряд на изготовление кирпича для строительства Казанской церкви Тобольского монастыря [8, с. 232]. В Тюмень И.Б. Сорока прибыл в мае 1703 г. и работал до 1708 г. В отписке тюменского воеводы О. Тухачевского верхотурскому воеводе Алексею Калитину (ноябрь 1703 г.) говорится о том, что подмастерье Иван Борисов «остался на Тюмени за подрядом в обжигах кирпича» [2, с. 66]. В 1708 г. он принимал участие в строительстве Далматова монастыря, где в документах назван тюменцем, видимо, потому, что прибыл из Тюмени [5, с. 168].

Всеми исследователями была проигнорирована версия В.Г. Молодых, который в 1924 г. опубликовал архивный документ о строительстве собора. Он дал анализ выплат, произведенных за выполнение разных работ на протяжении всего строительства. Особо он отметил вклад Саввы Андреева Черепанова и предположил, что «...кирпичный мастер Савва Андреев не был ли вместе с тем и архитектором, составившим план и фасад храма» [9, с. 202]. В документе указано, что деньги были выданы «Черепану за дверные шпренгели и формованные столбы и балясины» и за приобретение материалов для строительства [9, с. 209].

Таким образом, все претенденты на роль архитектора Благовещенского собора принимали активное участие в его строительстве практически с самого начала — Ф. Чайка и К. Шадрин (1702–1705?), И. Сорокин (1703–1708), Я. Афанасьев (1704–1715). С. Черепанов как тюменец был вовлечен в строительство с 1699 г. для изготовления кирпичей [5, с. 39, 95]. Практически все они (Ф. Чайка и К. Шадрин под вопросом) находились в Тюмени к завершению основного объема работ в 1704–1705 гг. (весной 1705 г. была закончена кровля).

Благодаря отчетам (отпискам воевод), документам об оплате работ известны строительные специальности того времени — каменщики, кирпичники, подмастерья каменных дел, «уставщики». Самые квалифицированные строители именуются как подмастерья каменных дел, «уставщики». В их компетенцию входило руководство строительными работами, составление сметных росписей [5, с. 175]. Из всех рассмотренных выше кандидатур только двое были подмастерьями каменных дел — И.Б. Сорокин и Я. Афанасьев.

В целом можно сделать вывод, что все строители Благовещенского собора были замечательными мастерами своего дела, владеющими всеми современными им технологиями. Но ни об одном из них нельзя сказать, что он был автором проекта, представляющим в полноте весь замысел. В этой связи необходимо рассмотреть роль тюменского воеводы Осипа Тухачевского, который был связан со строительством Благовещенского собора с 1699 по 1707 г. (следующий воевода, Дмитрий Копьев, сменил его на посту в 1707 г., когда собственно храм был готов и шло возведение колокольни).

Приказ из Москвы о подготовке к «городовому каменному строению» получил воевода Т.В. Раевский в декабре 1697 г. [5, с. 39]. В следующем году он умер, а его сын А.Т. Раевский, исполнявший обязанности до назначения нового воеводы, в феврале 1698 г. отписался о невозможности каменного строительства в Тюмени. Сибирский приказ отправил 8 сентября 1698 г. подтверждение своего распоряжения [5, с. 94, 95]. Решать поставленную задачу пришлось новому воеводе Осипу Яковлевичу Тухачевскому, приступившему к службе в январе 1699 г.

О.Я. Тухачевский не случайно оказался в Тюмени. Он происходил из московских дворян. Его отец Яков Тухачевский служил в Сибири, в 1630 г. возглавлял поход против телеутов и чатского мурзы Тарлава [7, с. 576]. Сам О.Я. Тухачевский обладал военным, управленческим и строительным опытом. В 1676–1677 гг. в чине стряпчего находился у государевых работных дел в Александровой слободе, построил государев двор и Успенский каменный монастырь. В 1696–1697 гг. находился в Москве и надсмотрывал за починкой церкви Архангельского собора и Большого денежного двора.

Первоначально О. Тухачевский занимался подготовкой к строительству каменного кремля в Тюмени, но позднее было получено указание строить только церковь на амбарах для хранения государственной казны [5, с. 39, 95]. К концу XVII в. в России при строительстве стали применяться новые технологии, связанные с широким использованием кирпича и металла. Для стройки необходимо было заготовить кирпич, известняк, лес, бутовой камень, железо, черепицу, тес и дерн. О.Я. Тухачевский организовал доставку в Тюмень известняка, свай, бутового камня, железа, наладил производство кирпича и черепицы. Лиственница для свай была привезена из Пелымского уезда с Тавды, бутовый камень для уплотнения оснований фундаментов из Верхотурского уезда, рр. Нейвы, Турры, известняк, основной связующий материал, с р. Реж (выложили по подряду 500 бочек московский каменщик Васька Шапов сын Мягковца), железо — с уральских заводов. Основной путь доставки — по воде. В процессе строительства практиковались назначение повинностей на горожан (мировой расклад) и подряды.

Следующая группа проблем, с которой воевода также справился, заключалась в поисках и привлечении к стройке мастеров. В 1699 г. Туха-

чевский заключил подряд на кирпичи с девятью тюменцами. Среди них стрельцы Савватей Андреев Черепанов, Алексей Трепизонов, Емельян Кстинин, Петр Пачкалов, казачьи дети Роман Андреев, Василий Кстинин, Алексей Савватеев, ямщики Антроп Васильев Черепанов, Афанасий Кумин Яргаков. На месте было организовано обучение кирпичному делу, Тюмень стала производить кирпич и для Тобольска.

Благодаря О.Я. Тухачевскому, строительство шло быстро. В 1700 г. приступили к рытью котлована и строительству кирпичных сараев. Во время строительства Благовещенского собора постоянно приходили подробные инструкции об изготовлении кирпича, черепицы, закладке фундаментов и пр. В июле 1701 г. О.Я. Тухачевский сообщил, что С.А. Черепанов сделал 100 черепиц на станках, присланных из Москвы [5, с. 117]. Острая необходимость была в каменщиках. Можно сказать, что подмастерья, которые строили Благовещенский собор, также оказались в Тюмени благодаря организаторским способностям, активности и, наверное, связям О.Я. Тухачевского. Только под напором из Москвы в результате переписки тобольские воеводы М.Я. и А.М. Черкасские отправили в Тюмень Чайку и Шадрина в августе 1702 г., которые начали строить амбары и параллельно обучали строительному делу местные кадры. В декабре 1703 г. были готовы алтарь, трапезные своды и заведены на кровлю. В феврале 1706 г. паперть и амбары закончены, стены колокольни до первого свода высотой в 2 сажени, остались «своды да шатер» [5, с. 40, 41].

Таким образом, О.Я. Тухачевский проявил себя как незаурядный руководитель и организатор строительства. Но это неполная оценка его вклада в создание Благовещенского собора, который не ограничился административным надзором и руководством. В 1706 г. он отправил в Москву отчет о строительстве собора с цветными рисунками с изображением южного и северного фасадов храма без еще незаконченной колокольни [10, с. 26, 28, 167–169, 196, 197] (рис. 1, 3). На нем стены собора окрашены в темно-красный цвет, кровля — из шахматного черно-белого кровельного кирпича, центральная глава покрыта желтой черепицей, малые покрашены в зеленый и красный цвета наподобие луковок Покровского собора в Москве. В углах четверика белые пилястры, заканчивающиеся внизу строенными полуколонками, на внешних углах апсиды и трапезнай тонкие сдвоенные полуколонки, карниз выделен зеленым цветом. На северном фасаде прорисовано стековое панно с растительным орнаментом. Украшают фасады балюсины северной паперти и четверика, идущие между малыми главками. Под карнизами изображены ложные балюсины, напоминающие подкарнизные пояса верхотурского Троицкого собора. Декор подробно не передан, но отмечено богатое обрамление окон с крестами наверху. В нишах для икон на фасадах изображений нет, но традиционно там всегда размещали сюжеты Рождества Богоматери на северном фасаде и Благовещения со стороны входа на южном фасаде. Все эти детали вполне корреспондируют с фотографиями собора начала XX в.

Сравнение рисунка О.Я. Тухачевского с современным ему видом сделал П.М. Головачев. «Основная масса храма осталась без изменения... но изменился декор, большие кресты в лучах над средним окном исчезли,

как и лики (вероятно, херувимов) в лучах под архитравом по сторонам окон, с каждой стороны, которые теперь имеют вид прямоугольников, а раньше были пятистенниками... исчезли и балясы между малыми главками, изменился цвет стен, большой купол был желтый и заканчивался восьмиконечным крестом» [10, с. 27, 28]. Все несоответствия он объяснил неграмотными ремонтами и пр. (рис. 1, 2).



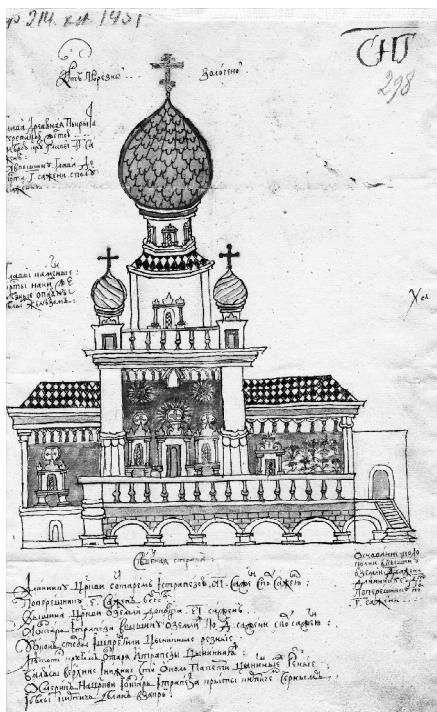
Рис. 1. Южный фасад
Благовещенского собора.
Рисунок 1706 г.



Рис. 2. Южный фасад
Благовещенского собора.
Фотография начала XX в.

В.И. Кочедамов назвал рисунок неумелым, но передающим первоначальный вид собора [6, с. 93]. На наш взгляд, этот рисунок не вполне соответствовал реальности и передавал не столько фактический облик, сколько представление о нем. Он более проект, чем констатация факта. Сразу бросаются в глаза «солнца» с лучами, в которых П.М. Головачев увидел головы херувимов, которых на фасадах никогда не было. В рисунке воплощено представление об идеальном храме как эталоне красоты. Здесь можно вспомнить, что О.Я. Тухачевский наблюдал строительный бум в Москве и видел много храмов в стиле модного нарышкинского барокко, особенно построенных подмастерьем каменных дел Я. Бухвостовым. Недалеко от Кремля он мог видеть домовую церковь Знамения на Шереметевом дворе (1691), а также строения в Новоерусалимском (Входоиерусалимская надвратная церковь, 1690–1697) и Новодевичьем (колокольня с церковью Варлаама и Иоасафа, 1690) монастырях, в Сергиевом посаде (1693), подмосковные церкви Бориса и Глеба в Зюзине (1688) и Спасскую в Уборах (1694–1697) и другие.

Главной особенностью этих храмов было появление на традиционном кубовом основном объеме (четверике) восьмерика и наличие широких круговых обходов-гульбищ. В дальнейшем на основе этого прототипа разрабатываются разные варианты многоярусных построек — центральные, трапезные, трехчастные с гульбищами. Храмы трапезного типа вытянуты по оси «кораблем». Главным их элементом оставался четверик, с востока выступала апсида, с запада — трапеза и колокольня. Основной



▲ Рис. 4. Северный фасад церкви «Знамение» на Романовом дворе в Москве. Современный вид

◀ Рис. 3. Северный фасад Благовещенского собора. Рисунок 1706 г.

объем бесстолпный. Выбор этого варианта можно объяснить тем, что храм строился для общества и должен был вмещать большое количество народа (центровые церкви, несмотря на их красоту, для массового посещения не были приспособлены), храм в городских условиях был компактным и выполнял главный царский заказ — строить «анбары» для хранения казны. Гульбище было редуцировано до паперти с севера для устройства цокольных помещений — амбров (то же было повторено в Енисейске Ф. Чайкой в Богоявленском соборе).

По своему внешнему виду Благовещенский собор напоминает храм иконы Божьей Матери «Знамение» в Москве, построенный на Романовом дворе (сейчас за зданием Московского госуниверситета в Романовом переулке рядом с Кремлем) по заказу родственников царя Нарышкиных Яковым Бухвостовым (1689–1691). При сравнении фасадов видно, что на месте тюменских «солнц» на Знаменском храме расположены парные окна-люнеты, также очень модная деталь нарышкинского барокко (рис. 4). Такие же окна-люнеты в обрамлении изразцовых лучей есть на Троицком храме в Верхотурье. Изразцовые «лучи» использованы в закомарах Покровского собора на Красной площади в Москве.

Таким образом, можно предположить, что в рисунке О.Я. Тухачевского отражено проектное видение еще продолжавшего строиться Благовещенского собора. Авторство рисунка также можно приписать О.Я. Тухачевскому. Известно, что он самостоятельно готовил чертежи и сметы для каменного строительства тюменского кремля, которые, к сожалению, не сохранились. Осталась только нанесенная им разметка кремля на более раннем плане Тюмени [6, с. 92].

Такое положение вещей, когда замысел будущей постройки принадлежит заказчику, а не исполнителям, характерен для строительной практи-

тики XVII в. [1, с. 46]. М.Я. Черкасский, с которым вел переписку О.Я. Тухачевский, также был сведущ в строительном деле, тонко в нем разбирался и много строил. Достаточно сказать, что по его распоряжению построен удивительный храм Троицы Живоначальной в Останкино с узорочьем и изразцами. Он первый начал кирпичное производство для строительства в Томске.

И.Л. Бусева-Давыдова установила «точную долю участия в строительстве всех лиц, перечисленных в документах» [1, с. 43]. Изучая документы подряда на строительство церкви для П.В. Шереметева, она обратила внимание на то, что подрядчики строили не по своему замыслу, а «против образца, каков нам образец дан». Проект проговаривался в общих частях, частности уточнялись в соответствии с пожеланиями заказчика в ходе строительства, и роль заказчика была значительной [1, с. 43, 45].

Заказчиком Благовещенского собора выступало государство. Его представителем в Тюмени был О.Я. Тухачевский. Скорее всего, полный образ храма сложился в его голове, а источником этого образа, запечатленного в рисунке, были его личный опыт и знания, полученные в процессе долгой государственной службы. Конечно, привлеченные к строительству подмастерья также хорошо понимали заказчика и ориентировались на уже виденные постройки, выполненные в модном и еще свежем нарышкинским барокко. Позднее в строительном деле появится фигура архитектора. Первым архитектором в Сибири по праву можно считать С.У. Ремезова [5, с. 192].

Таким образом, XVII в. является поворотным в русской архитектуре. В это время происходило сложное взаимодействие древнерусских и западноевропейских традиций. Патриарх Никон вернул традиционное пятиглавие как канон культового здания, а через нарышкинское барокко, обогащенное московским узорочьем (от светских палат), проникали элементы ордерности (обломы, пилasters, колонки и пр.) и вытянутость по оси за счет пристроя к основному объему трапезной и колокольни с запада, бесстолпность, что уже было русским осмыслением западноевропейской базилики. В архитектуре Благовещенского собора выражено наследие XVII в. — наличие основного объема в виде восьмерика на четверике, возвращение традиционного русского пятиглавия с большим куполом в центре с пятиглавием по углам четверика (а не по сторонам света, как на тюменском Троицком соборе), московский стиль — появление трапезы и колокольни, являющимися продолжением оси от апсиды и главного объема, то, что позднее, в XVIII в. будет широко распространенным типом строительства, характерным для петровского барокко и сибирского барокко. Новшеством были бесстолпность основного объема храма (Ф. Лещинский вернулся к столпам в построенный им тюменский Троицкий собор), архитектурные изразцы, использование лекального кирпича, металлических конструкций и пр. Благовещенский собор предвосхитил норму сибирского барокко и в этом смысле до своего уничтожения был уникальным храмом, отразившим этот важный переходный период в формировании сибирской архитектуры XVIII в.

История строительства Благовещенского собора, деятельность целой плеяды замечательных зодчих, архитектура храма делают его уникаль-

ным сибирским наследием. Для тюменцев это не только первое каменное здание города, но и связь с новой России времени Петра Великого, с новым мироощущением народа, что отразилось в новой архитектуре на рубеже XVII–XVIII века.

Библиографический список

1. Бусева-Давыдова, И. Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII в. / И. Л. Бусева-Давыдова // Архитектурное наследство. — Москва, 1988. — Вып. 36. — С. 43–53.
2. Ефремов, В. Тюмень восемнадцатого столетия / В. Ефремов // Лукич. — 1999. — Часть 4. — С. 56–73.
3. Копылов, А. Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII — начала XIX в. / А. Н. Копылов. — Новосибирск, 1974. — 251 с.
4. Копылова, С. В. Некоторые вопросы организации и техники каменного строительства в Сибири в кон. XVII–XVIII вв. / С. В. Копылова // Города Сибири. Эпоха феодализма и капитализма. — Новосибирск, 1978. — С. 285–312.
5. Копылова, С. В. Каменное строительство в Сибири. Кон. XVII — XVIII века / С. В. Копылова. — Новосибирск, 1979. — 256 с.
6. Кочедамов, В. И. Строительство Тюмени в XVII–XVIII вв. / В. И. Кочедамов // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея. — Тюмень, 1963. — Вып. 3. — С. 83–106.
7. Миллер, Г. Ф. История Сибири / Г. Ф. Миллер. — Москва, Ленинград : Наука, 1937. — Т. 2. — 637 с.
8. Миненко, Н. А. Тюмень: летопись четырех столетий / Н. А. Миненко. — Санкт-Петербург, 2004. — 512 с.
9. Молодых, В. Г. Новое о постройке первого каменного здания в Тюмени. К постройке Благовещенского собора / В. Г. Молодых // Записки Тюменского общества научного изучения местного края. — Тюмень, 1924. — Вып. 1. — С. 201–210.
10. Тюмень в XVII столетии : собрание материалов для истории города с «Введением» и заключительной статьей прив.-доц. П. М. Головачева: Состав населения и экономический быт в XVII в., с приложением плана старинной Тюмени и 2 видов Благовещенского собора начала XVIII в. — Тюмень, 2004. — С. 200.

Сведения об авторе

Семёнова Валентина Ивановна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой музейных технологий, истории и туризма, факультет социально-культурных технологий, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, Valivsem8@mail.ru

Valentina Semyonova, Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Museum Technologies, History and Tourism, Faculty of Social and Cultural Technologies, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, Valivsem8@mail.ru

УДК 74

E.G. Сулейманова
Тюменский государственный институт культуры

E.G. Suleimanova
Tyumen State Institute of Culture

ПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ
«ЭНЕРГИЯ ТЫСЯЧЕЛЕНИЙ:
ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ»
И ФОТОКАТАЛОГА «ИСКУССТВО ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

PRESENTATION OF THE METHODICAL MANUAL
“THE ENERGY OF MILLENNIA:
REVIVAL OF GOLD SEWING TRADITIONS”
AND OF THE PHOTO CATALOG
“THE ART OF GOLD SEWING: HISTORY AND MODERNITY”

Аннотация: искусство золотного шитья наряду с другими художественными промыслами и ремеслами получило широкое распространение в Тюменском крае как среди городского и крестьянского населения, так и в золотошвейных мастерских при крупных монастырях и храмах. Об этом свидетельствуют архивные и литературные источники, а также записки, отчеты сибирских, отечественных и западноевропейских ученых, историков, путешественников XVIII — начала XX века. При разработке методического пособия и фотокаталога был использован вновь выявленный архивно-документальный и изобразительный материал. Основная задача разработчиков: ввести в научный оборот уникальное явление — производство строчевышитых изделий народных художественных промыслов (золотное шитье) Тюменской области и познакомить с вновь выявленными уникальными изделиями золотого шитья, которые хранились в течение многих десятилетий, а порой и столетий, в фондах региональных музеев и монастырских ризницах.

Ключевые слова: производство строчевышитых изделий народных художественных промыслов, золотное шитье, национальные традиции, золотошвейное искусство, историко-культурное наследие.

Annotation: the art of gold embroidery, along with other artistic trades and crafts, has become widespread in the Tyumen region both among the urban and peasant populations, and in gold-sewing workshops at large monasteries and temples. This is evidenced by archival and literary sources, as well as notes, reports of Siberian, domestic and Western European scientists, historians, travelers of the eighteenth and early twentieth centuries. In developing the methodological manual and photo catalog, the newly revealed archival, documentary and graphic material was used. The main task of the developers is to introduce into the scientific revolution a unique phenomenon — the production of embroidered handicrafts of folk art (gold embroidery) of the Tyumen region

and to acquaint with the newly discovered unique gold embroidery products that have been stored for many decades and sometimes centuries, in the collections of regional museums and monastery sacristy.

Keywords: Production of stitched embroidered products of folk art crafts, gold embroidery, national traditions, gold embroidery art, historical and cultural heritage



Народные художественные промыслы являются уникальной частью отечественной культуры, духовным наследием страны и национальным достоянием народов Российской Федерации. Государственная политика в сфере сохранения и развития народных художественных промыслов как части традиционной народной культуры является ключевым фактором стратегии устойчивого развития современного российского общества [3]. Фундаментальной особенностью сферы народных художественных промыслов, относящихся к нематериальному культурному (интеллектуальному) наследию, является то, что основные результаты этой деятельности выражаются, как правило, в социокультурном эффекте и проявляются постепенно в увеличении интеллектуального потенциала, развитии духовного самосознания, формировании творческого капитала и ценностных ориентаций всего общества.

Для возрождения, сохранения и развития народных промыслов и ремесел требуется объединение усилий ученых, творческой интеллигенции и широкой общественности — всего культурного потенциала региона, страны. В целях возрождения традиций золотного шитья в Тюменской области Фонд развития «Содружество» при поддержке регионального департамента культуры и Представительства кафедры ЮНЕСКО ТГИК в 2019 году разработал научно-исследовательский проект «Живопись иглой — золотное шитье Сибири», который вошел в национальный проект «Культура России».

В Тюменском крае искусство золотного шитья бытовало как среди городского и крестьянского населения, так и в золотошвейных мастерских при крупных монастырях и храмах, в частности Тобольском Иоанно-Введенском женском монастыре. Об этом свидетельствуют архивно-документальные и литературные источники, а также записки, отчеты сибирских, отечественных и западноевропейских ученых, историков, путешественников XVIII — начала XX века. Академик И.П. Фальк так писал о сибирских крестьянках: «...Прядут холст и крестьянское сукно, вяжут чулки и перчатки, плетут тесьмы, кружева и бахрому, вышивают кокошники золотом и серебром, ткут шелковые кушаки, ковры, попоны...» [2].

В истории развития золотошвейного промысла переломным моментом стали события 1917 года. После революции повсеместно стали закрываться монастыри и храмы, промысел был практически утрачен. Проведенные исследования показали, что уникальные произведения золотошвейного искусства, хранящиеся в фондах региональных музеев, монастырских и частных собраниях, обладают большой историко-культурной и художественной ценностью и могут служить базой для возрождения промысла в регионе. И, как бы ни менялись с годами ассортимент изделий, их назначение и размеры, основные техники древней вышивки остались неизменными.

На основе научных исследований Фондом развития «Содружество» были разработаны методическое пособие «Энергия тысячелетий: возрождение традиций золотного шитья в Тюменской области» и электронный фотокаталог «Искусство золотого шитья: история и современность», основная цель которых — ввести в научный оборот уникальное явление — производство строчевышитых изделий народных художественных промыслов (золотое шитье) Тюменской области [1].

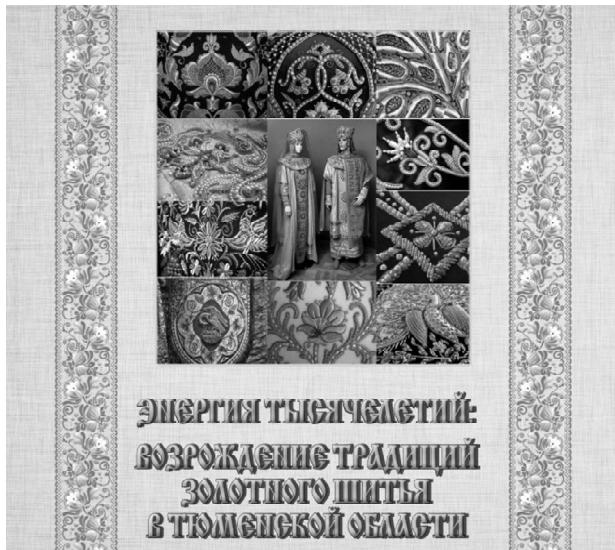


Рис. 1. Обложка Методического пособия «Энергия тысячелетий: возрождение традиций золотного шитья в Тюменской области»

Методическое пособие «Энергия тысячелетий: возрождение традиций золотного шитья в Тюменской области» состоит из введения, 4 глав и приложений (рис. 1).

Глава 1. История возникновения и развития золотного шитья в России.

Глава 2. Иоанно-Введенский женский монастырь: история и современность.

Глава 3. Возрождение золотошвейного промысла в Тюменской области.

Глава 4. Основные техники, инструменты и материалы, используемые в золотом шитье.

При разработке методического пособия был использован вновь выявленный архивно-документальный и изобразительный материал, результаты научных экспедиций и мероприятий научно-исследовательского проекта «Живопись иглой — золотное шитье Сибири», что позволит узнать не только историю развития промысла, но и овладеть навыками золотого шитья для современного использования.

Электронный фотокаталог «Искусство золотого шитья: история и современность» состоит из следующих разделов:

Раздел I. Экскурс в историю. «Сохранять обычай старины».

Раздел II. «Блеск и сияние золотного шитья...».

Раздел III. «...То из золота я узор сплела».

Раздел IV. «...Прилежно работают над вышиванием шелком, серебром и золотом...».

В фотокаталоге представлены уникальные коллекции золотого шитья из фондов музеев Тюмени, Тобольска, Ялуторовска и села Ембаево, дана характеристика золотошвейных традиций Иоанно-Введенского женского монастыря на современном этапе, который на протяжении многих лет являлся центром золотошвейного промысла Западной Сибири [4]. История монастыря и деятельность при нем золотошвейной мастерской запечатлены в летописях и архивных источниках. В 1872 году, во время посе-

щения Тобольска Великим князем Владимиром Александровичем, настоятельница Дорофея со старшими сестрами поднести ему икону Иоанна Предтечи, шитую золотом, а также туфли и записную книжку, расшитые золотом по голубому и малиновому бархату [5]. Иоанно-Введенский женский монастырь, обладая богатейшим историко-культурным наследием, и сегодня бережно хранит традиции и произведения, выполненные в древнерусской технике, которые являются уникальными памятниками русской православной культуры.

Со второй половины XIX века золотное шитье становится народным промыслом. Производство изделий золотного шитья в этот период было особенно широко распространено в Тюменском, Ишимском, Ялуторовском уездах Тобольской губернии. В этой технике вышивали женскую одежду, головные уборы, пояса, обувь для себя, на заказ и просто на продажу. Для изготовления женских головных уборов использовали бархат, парчу, плотную шелковую или хлопчатобумажную ткань, вату и картон для придания формы, украшали ручной вышивкой, металлическими и золотыми нитями, канителью, блестками, бляшками и различной тесьмой. В фотокаталоге проиллюстрирована богатая коллекция традиционного праздничного народного костюма и женских головных уборов XIX — начала XX вв., показаны образцы шитых золотом традиционных мужских и женских костюмов татарского населения: бархатные калфаки, сараузы, тюбетейки, верхние нагрудники (изю), накосные украшения и др.).

Методическое пособие и электронный фотокаталог ориентированы на широкий круг специалистов: учителей технологии, ИЗО и дополнительного образования, мастеров декоративно-прикладного творчества, а также преподавателей и студентов вузов по направлениям культурология, музеология, региональная история, индустрия туризма и дизайн.

Примечания

1. Приказ Минпромторга России от 15.04.2009 № 274 «Об утверждении Перечня видов производств и групп изделий народных художественных промыслов, в соответствии с которыми осуществляется отнесение изделий к изделиям народных художественных промыслов».
2. Творчество народов Тюменской области. Тюменский областной краеведческий музей им. И.Я. Словцова / сост. Т. М. Исламова, А. А. Шишキン, Т. Г. Симоненко. — Москва : Советский спорт, 1999.
3. Указ Президента РФ от 19 декабря 2012 г. № 1666 «О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года».
4. Щербич, С. Н. Развитие художественных ремесел в Иоанно-Введенском женском монастыре Тобольской епархии в конце XIX — начале XX веков. Материалы докладов и сообщений XV Всероссийской научно-практической конференции. — Тюмень, 2003.
5. Официальный сайт Тобольской митрополии [Электронный ресурс]. — [Тобольск] : Иоанно-Введенский женский монастырь. — Режим доступа : <https://www.tobolsk-eparhia.ru/> — (Дата обращения: 23.04.2019).

Сведения об авторе

Сулейманова Елена Гертрудовна, магистр музеологии, президент Фонда развития «Содружество», соруководитель Представительства кафедры ЮНЕСКО, Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень, Россия, grad72@list.ru

Suleimanova Elena Gertrudovna, Master of Museology, President of the “Commonwealth” Development Fund, Co-director of the Representative Office of the Chair of UNESCO, Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, Russia, grad72@list.ru

УДК 75

A.M. Чеботарев
Челябинский государственный институт культуры
A.M. Chebotarev
Chelyabinsk State Institute of Culture

ИМЯ ЖИВОПИСЦА НА СТЕНЕ
КАК ПРООБРАЗ ТОВАРНОГО ЗНАКА

THE NAME OF PAINTER ON THE WALL
AS A PROTOTYPE OF THE TRADEMARK

Аннотация: статья посвящена исследованию авторских надписей в церковной живописи XIII–XVII вв. в контексте складывания и развития знаковой системы на товарной продукции. Обнаруженные на стенах подписи мастеров отражают процесс индивидуализации произведений искусства в истории русской церковной живописи и декоративно-прикладного искусства. Это может быть интерпретировано как особенность развития товарного знака в России и позволяет продолжить более глубокое изучение произведений искусства в этом аспекте в целом.

Ключевые слова: церковная живопись, авторская подпись, товарный знак.

Annotation: the article is devoted to the study of copyright inscriptions in church painting of the XIII–XVII centuries in the context of a sign system development for commercial products. The signatures of the masters found on the walls reflect the process of individualization of works of art in the history of Russian church painting and decorative and applied art. This can be interpreted as a feature of the trademark development in Russia and allows us to continue a deeper study of works of art in this aspect as a whole.

Keywords: church painting, author's signature, trademark.

В настоящее время понятие «товарный знак» широко распространено и используется повсеместно. Существует закон о товарных знаках и знаках обслуживания, который определяет товарный знак как обозначение (словесное, изобразительное, комбинированное или иное), служащее для индивидуализации товаров юридических лиц или индивидуальных предпринимателей. Сегодня художник может зарегистрировать свою подпись как авторский товарный знак. Так, широко известный в России художник Никас Сафонов зарегистрировал свою подпись как товарный знак [7].

История возникновения товарного знака имеет большую историю, но, к сожалению, в России к товарному знаку и рекламе стали обращаться только в последние десятилетия. В стороне остались такие проявления обозначений, которые непосредственно связаны с христианской религией.

ей. Имя мастера, которым обозначали церковные изделия ювелиры, кузнецы и в особенности живописцы, практически никак не учитывалось в истории рекламы и товарного знака. Ранее мы рассматривали происхождение знаков, обозначавших разные религиозные изделия [9]. Имя мастера-живописца не представляло ценности в период советской власти, и многое из этого национального наследия исчезло. Но вместе с тем сохранились отдельные образцы имен мастеров-живописцев, которые позволяют нам судить о том, что история товарного знака имеет определенные особенности в религиозном, живописном и декоративно-прикладном искусстве.

Известно, что христианская традиция подписывать свою работу имеет глубокие корни. Одна из старейших надписей мастера-живописца была обнаружена во время раскопок древней церкви в Болгарии. Это церковь Святого Иоанна Предтечи в Кырджали (на болгарском храм — «Свети Йоан Предтеча»). Расположена на правом берегу реки Арда в городе Кырджали. Руины церкви были обнаружены ещё в 1930-е годы. Но только в 1985 году археологи нашли подпись мастера на обновленной росписи стен на староболгарском языке «Аз, Добромир, идвах в Свети Продром». В переводе с болгарского: «Я, Добромир, написал в Святом Продроме» (продром (предвестник, предтеча) — церковный эпитет Иоанна Крестителя) [1]. Эта надпись относится к XIII веку. В России надпись живописца такого времени ученым-археологам не встречалась. Известно только, что сохранилось предание, записанное в Киево-Печерском патерике, в котором упоминается имя легендарного художника Алимпия, удивлявшего своим мастерством киевлян [3]. Вероятно, самой ранней сохранившейся надписью в храме является надпись, выполненная в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Эта надпись свидетельствует об авторстве росписей в храме мастера Дионисия. Текст в интерпретации И.И. Брилиантова 1898 года гласил: «*В лето 7010-е месяца августа в 6 на Преображение Господа нашего Иисуса Христа начата бысть потписыватца сия церковь. А кончана на 2 лето месяца сентября в 8 на Рожество пресвятыя владычица нашия Богородица Мария. При благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при великом князе Василие Ивановиче всея Руси и при архиепископе Тихоне. А писци Деонисие иконник с своими чады. О владыко Христе, всех царю, избави их, Господи, мук вечных*» [4]. Длина композиции, в которую вписан текст летописи, вместе с разграничительной линией составляет 453 сантиметра, ширина 55 см. Дата росписи храма и, соответственно, надписи — по уточнению И.Н. Федышкина, храм был расписан за 34 дня в конце лета 1502 года [6].

Сделать в храме надпись со своим именем было большой редкостью. Это могли позволить себе только живописцы такого уровня, как Дионисий, и то уже в XVI веке. Так, подобных надписей мы не найдем в Новгородской Софии, а только граффити мастеров, которых В. Медынцева называла Стефаном и Георгием [3]. Обычно в подобного рода надписи говорилось о правителях, во времена которых расписывалась церковь. Так выполнена надпись в церкви Сопшествия Святого Духа в Троице-Сергиевой лавре, выполненной вокруг по стенам в 1655 году. В ней говорилось: «*В лето 7163 (1655) году подписана сия церковь Пресвятаго и Животво-*

рящаго Духа повелением великого господина святейшаго Никона патриарха Московскаго и всея Великия и Малыя России и его государево патриаршею казною, при державе благовернаго Государя Царя и Великаго Князя Алексея Михаиловича, всея Великия и Малыя России Самодержца, и при его благоверной и христолюбивой Царице и Великой Княгине Марии Ильиничне, и при благородном и благоверном Царевиче и Великом Князе Алексее Алексеевиче, и при благоверной Царевне и Великой Княжне Ирине Михаиловне, и при благоверной Царевне и Великой Княжне Анне Михаиловне, и при благоверной Царевне и Великой Княжне Татиане Михаиловне, и при благоверной Царевне и Великой Княжне Марфе Алексеевне, и при благоверной Царевне и Великой Княжне Анне Алексеевне, при архимандrite Андриане, и при келаре старце Арсении Суханове, и при казначее старце Дионисие с братиего. А совершена в 164 году сентября в 10 день» [2].

Другим примером такой надписи является несохранившаяся надпись 1684 года, располагавшаяся на стене по обеим сторонам западных дверей Успенского собора в Троице-Сергиевой лавре: «*В лете седьмымъ ты-
сячи 192 (1684), по повелению благочестивейших и Великих Государей
Царей и Великих Князей Иоанна Алексеевича, Петра Алексеевича, всея
Великия и Малыя и Белыя России Самодержцев, и по благословению в
духовном чине отца их и богомольца великаго господина святейшаго
Иоакима патриарха Московскаго и всея России, украшена сия святая
церковь Успения пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Присноде-
вы Марии стенным писанием, при архимандrite Викентии, при кела-
ре старце Прохоре, и при казначее старце Сергие, и при всей во Христе
братии святыя обители сея. Начаша писати церковь сего мая в 20
день, а совершена сего настоящаго лета августа в 30 день» [2]. Интересно и то, что помимо этой надписи существовала и другая, в которой перечислялись ярославские живописцы. Она располагалась в Успенском соборе на западной стене по левую сторону около гробниц: «*Трудивши-
ся во святом храме сем Ярославские кормовые иконописцы: Дмитрий
Григорьев, Василий Григорьев, Феодор Игнатьев, Симон Игнатьев, Фе-
дор Савин, Тимофей Федотов, Иван Анофриев, Иван Семенов, Иван Ан-
дреянов, Афонасий Петров, Дмитрий Иванов, Иван Андреянов, Стефан
Андреянов, Иван Васильев, Иван Сергеев, Иван Семенов, Кондратий
Игнатьев, Федор Константинов, Осип Козмин, Никита Федотов, Лука
Иванов, Петр Кононов, Федор Иванов, Сергей Константинов; а Троиц-
ких домовых иконописцев: Данила Глебов, Иван Карпов с товарищи, 10
человек, а всех мастеровых было 35 человек» [2].**

Как были выполнены эти надписи, теперь восстановить, наверное, невозможно, но сохранилась другая надпись ярославских живописцев, которую можно видеть и сегодня. Это надпись с перечислением живописцев, выполнявших роспись в 1640–1641 годах в ярославской церкви Николы. Эту работу художники выполняли под руководством Иоакима Елепенкова. Артель из двадцати изографов в течение трех месяцев летом и частично осенью с 5 июля по 5 октября расписала все объемы церкви, а это главный интерьер храма Благовещенский придел и галереи. По окончании столь значительной работы, так как подобной роспи-

си не было в Ярославле, на южной стороне юго-западного столба храма появилась надпись, в которой перечислены все мастера, работавшие над этой грандиозной фреской: «*А подписывали стеню иконною подписью сию церковь Николы Чудотворца на стороне юго-западного столпа в храме иконописцы: костромитин Иоаким Агеев сын Селпенков, а прозвище Любимо, да нижегородец Иван Лазарев, сын Муравей, да ярославец Стефан Евфимиев, сын Дьяконов, да москвичи Иван Никитин, Борис Алексеев да Андрей Мартемьянов, Никифор Ульянов, Федор да Борис Тимофеевы, да ярославцы Севастьян Дмитриев, Михайло Сидоров, Данило да Федор Ульяновы, да костромичи Илья Данилов, Василей да Прокопий да Дмитрий Ильины, дети Запокровские, Иван да Иван же Ивановы, дети Поповы, да Матфей Дементьев, сын Бородин и прочих с ними трудившихся о Господе» [5].*

Известно, что Елепенков Иоаким Агеев, по прозвищу Любим Агеев — родом из с. Шуньга, расположенного в 4 верстах от Костромы. Кроме росписи в Ярославле, Любим Агеев возглавлял артель иконописцев, которая расписала в 1641 году Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря. Об этом сообщает летопись на стенах собора: «*Благоволением Отца поспешением Сына и совершением Святого духа подписана бысть сия святая соборная церковь Успения Пресвятая Богородицы лета 7149 от рождества Христова 1641 при державе благочестиваго государя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руссии и при сыне его при благоверном царевиче Алексее Михайловиче, при великом господине Варлааме митрополите Ростовском и Ярославском и при игумене Антоне, строил по обещанию государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руссии диак Никифор Шипулин в славу и честь Троицы славивому Богу отцу и сыну и Святому духу и Пречистой Богородице, и всем святым, вовеки аминь» [8]. Конец этой надписи, содержащий имя исполнителя, был открыт только 1930 году, и она гласила: «*Подписывали иконное стенное письмо иконописцы Любим Агеев с тое[ариши]*» [8]. В этой надписи не раскрываются все участники росписи храма, а только глава артели.*

Большинство из приведенных надписей обширны по своему текстовому наполнению. Несомненно, такие надписи являются своеобразным обозначением авторства живописцев. Они всегда выполнены старославянской вязью, шрифтом строгим и праздничным. Наряду с пространными надписями имен живописцев в этот же период — XVII век — встречаются и тексты с указанием имен и фамилий живописцев, выполненных в круге. Такое расположение фамилий и имен живописцев создает впечатление о клейме. Знак, выполненный в круге, состоящий из нескольких фамилий, создает запоминающийся образ действительно клейма мастеров. Костромские и ярославские живописцы участвовали в XVII веке во многих работах по росписи храмов и, оставляя на стене храма список фамилий мастеров, не стеснялись своего авторства. Такое клеймо являлось не только рекламой конкретных мастеров и артели, но и всей живописной школы. До настоящего времени сохранился образец такого клейма в ярославской церкви Ильи Пророка. Там, в клейме на западной стене, перечислены имена мастеров, расписавших храм: «*7189 г. (1681 г.) сен-*

тября в 8 день трудившиеся о Боге изографы града Костромы Гурий Никитин, Сила Савин да ярославец Дмитрий Семенов, Василий Кузьмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марк Назаров, Василий Миронов, Фома Ермилов, Тимофей Федотов, Иван Петров, Иван Андреянов, Иван Иванов, Филипп Андреянов, Степан Павлов» [8]. Все члены артели живописцев перечислены с именами и фамилиями. Известно, что в начале списка шли, как правило, руководители артели и знаменщики. В составе артели из 15 человек были костромские и ярославские художники, возглавляли ее знаменитые изографы костромичи Гурий Никитин и Сила Савин, местными мастерами руководил ярославец Дмитрий Семенов. Глава артели Гурий Никитин Кинешемцев был крупнейшим художником-монументалистом XVII века, он создал замечательные ансамбли росписей храмов Переславля (Троицкий собор Данилова монастыря), Ростова (церковь Воскресения), Костромы (Троицкий собор Ипатьевского монастыря), Суздаля (Преображенский собор Спасо-Евфимиева монастыря), Ярославля. Его многолетним помощником был кормовой иконописец первой статьи Сила Савин. Третий знаменщик Дмитрий Семенов позднее участвовал в росписи церкви Рождества Христова в Ярославле, Введенского собора Толгского монастыря. В артели, как правило, существовало строгое разделение труда [8].

Таким образом, подводя итог всему сказанному, следует отметить, что богатая история русской церковной живописи и декоративно-прикладного искусства позволяет говорить о том, что русские особенности развития знаковой системы не только на товарной продукции, но и на произведениях искусства далеко еще не изучены.

Библиографический список

1. Живкова, П. С литийно шествие пренасят одежди на 1000 г. в Кърджали [Электронный ресурс]. — Режим доступа : https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100723/catid,14/id,3207/view,article.
2. Леонид. Надписи Троцкой Сергиевой Лавры. — Санкт-Петербург : Академия наук, 1881. — С. 11.
3. Медынцева, А. Предшественники Андрея Рублева (автографы художников Древней Руси) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://rublev-museum.livejournal.com/341595.html>.
4. Стенопись Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря [Электронный ресурс]. — Режим доступа : https://vologda Oblast.ru/o_regione/kultura/tserkvi_monastyri/ferapontov_monastery/stenopis_dionisiya_v_sobore_rozhdestva_bogoroditsy_ferapontova_monasteryuga.
5. Федорычев, Е. А. Образ святого Николая Чудотворца в системе росписи церкви Николы Надеина в Ярославле / Е. А. Федорычев // Краеведческие записки. Материалы VIII и IX Тихомировских чтений. — Ярославль, 2005. — Вып. 8. — С. 445.
6. Федышин, И. Н. Летопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря [Электронный ресурс] / И. Н. Федышин // Материалы международной научно-методической конференции (13–15 сентября 2011 года). — Москва : Индрик, 2012. — Режим доступа : <https://www.booksite.ru/civk/data/fedysh.pdf>.
7. Художник Н. Сафонов регистрирует свой автограф в качестве товарного знака [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.mskagency.ru/materials/2621342>.
8. Церковь Ильи Пророка в Ярославле [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.projects.uniyar.ac.ru/Elijah/rus/fresco2_r.htm.
9. Чеботарев, А. М. Начало государственного регулирования товарными знаками в металлургической промышленности Урала / А. М. Чеботарев // Культура — искусство — образование: сохранение традиций и новаторство : материалы XXXII науч.-

- практ. конф. проф.-препод. состава академии. Ч. I. ; Челяб. гос. акад. культ. и искусств. — Челябинск, 2011. — С. 138–140.
10. Чеботарев, А. М. Развитие системы товарных знаков на металле уральских заводов в период правления Анны Иоанновны / А.М. Чебатарев / Экономические, юридические и социокультурные аспекты развития регионов : сб. науч. тр. / М-во образования и науки Челяб. обл.; Обществ. палата Челяб. обл.; НОУ ВПО «Челяб. ин-т экономики и права им. М. В. Ладошина»; редкол.: В. Л. Виницкий, Г. И. Ладошина, С. Б. Синецкий, В. Р. Салыев. — Челябинск : НОУ ВПО «ЧИЭП им. М. В. Ладошина», 2011. — С. 160–162.
11. Чеботарев, А. М. Начало государственного регулирования товарными знаками в металлургической промышленности Урала / А. М. Чебатарев / Культура — искусство — образование: сохранение традиций и новаторство : материалы XXXII науч.-практ. конф. проф.-препод. состава академии. Ч. I. ; Челяб. гос. акад. культ. и искусств. — Челябинск, 2011. — С. 138–140.
12. Чеботарев, А. М. Отечественные мастера-изготовители православных колоколов: первые исторические свидетельства / А. М. Чебатарев // Духовно-нравственная культура России: православное наследие : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. IX Славян. науч. Собор «Урал. Православие. Культура» / сост. И. Н. Морозова ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2011. — С. 331.
13. Чеботарев А. М. Рекламные знаки на предметах древнерусского искусства / А. М. Чебатарев // Кирилло-Мефодиевская традиция в культуре России : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. XVI Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура» / сост. О. В. Терехова ; Челяб. гос. институт культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2018. — С. 344–346.

Сведения об авторе

Чеботарев Анатолий Михайлович, доцент, доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна, Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия, one_chebotarew@list.ru

Chebotarev Anatoly Mikhailovich, Associate Professor, Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Design, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, one_chebotarew@list.ru

**Требования к материалам,
представляемым к публикации в научном журнале
«Вестник Тюменского государственного института культуры»**

К печати принимаются материалы, содержащие результаты ранее не опубликовавшихся самостоятельных научных исследований авторов. Тематика публикаций должна отвечать направлениям «Вестника» (в присланных материалах необходимо указывать название направления журнала).

Магистранты должны предоставить письмо-рецензию, подписанное научным руководителем.

О материале, отклоненном от публикации, редакция сообщает автору.

Рукописи не возвращаются.

Рукопись в электронном виде направляется на электронный адрес nauka_tgaki@mail.ru

Параметры представляемых материалов: объем статьи не должен превышать 15 страниц (40 тыс. знаков, включая пробелы и библиографический список); формат А4, поля с каждой стороны — 2 см, межстрочный интервал — 1,5, кегль — 14, абзацный отступ — 1 см, расширение документа *.doc.

Нумерация страниц не ставится. Табуляция, принудительные переносы, увеличенные интервалы между абзацами не используются, не должны пропускаться лишние пробелы и пустые абзацы. Между инициалами и фамилией необходимо проставлять пробел, например: И.И. Иванов.

Файл может содержать таблицы. Они набираются 14 кеглем через один интервал без заливки.

Графики, рисунки, иллюстрации, диаграммы и др. прилагаются в электронном виде отдельным файлом; они должны быть качественными, четкими, все надписи должны хорошо просматриваться (шрифт Times New Roman).

Первая страница текста должна содержать следующую информацию:

□ **на русском языке:** УДК (индекс универсальной десятичной классификации); заголовок (название) статьи; фамилия, имя, отчество автора (авторов — в алфавитном порядке); полное название организации — места работы автора (авторов); должность, звание, ученая степень автора (авторов); адрес электронной почты автора (авторов); контактный телефон и почтовый адрес; аннотация (объем не более страницы); ключевые слова или словосочетания (5–7); текст статьи; пристатейный библиографический список.

□ **на английском языке (перевод):** фамилия, имя автора (авторов); полное название организации — места работы автора (авторов); название статьи; аннотация; ключевые слова.

Статья должна быть написана в научном стиле, четко, ясно, без повторений и тщательно выверена.

Сокращения слов (аббревиатуры) допускаются для повторяющихся в тексте ключевых выражений или для часто употребляемых терминов, при этом все сокращения должны быть сначала приведены в статье полностью. Количество сокращений не должно быть более 5–6.

Таблицы и рисунки должны быть построены наглядно и иметь название; их заголовки — соответствовать содержанию граф, все цифры в таблицах — тщательно выверены автором.

Материал научной статьи должен быть выстроен в логической последовательности, которая предполагает:

- постановку проблемы и анализ существующих подходов к ее решению;
- описание методического замысла и процедуры его реализации;
- обоснование основных исследовательских результатов и их научную интерпретацию;
- формулирование основных теоретических выводов и их аргументацию;
- разработку конкретных рекомендаций для работы специалистов в соответствующей сфере.

Список источников и литературы должен содержать не менее 5 позиций.

Ссылки на источники и литературу в тексте должны быть указаны в квадратных скобках [номер источника по библиографическому списку], в случае дословного цитирования источника необходимо указывать номера цитируемых страниц [номер источника по библиографическому списку, номера цитируемых страниц]. Например: [3; с. 15].

Источники в пристатейном библиографическом списке следует составить в алфавитном порядке и пронумеровать; каждый оформляется с новой строки. В списке перечисляются только те источники, ссылки на которые приводятся в тексте.

Библиографические списки оформляются в соответствии с ГОСТ 7.12003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления», ГОСТ 7.80-2000 «Библиографическая запись. Заголовок. Общие требования и правила составления», описание электронных ресурсов — по ГОСТ 7.822001 «Библиографическая запись. Библиографическое описание электронных ресурсов. Общие требования и составления». Сокращение слов в библиографической записи на русском языке производится строго по ГОСТ 7.122011 «Библиографическая запись. Сокращение слов на русском языке. Общие требования и правила».

Источники на иностранных языках приводятся после отечественных. Фамилии иностранных авторов даются в оригинальной транскрипции.

За правильность приведенных в библиографическом списке данных ответственность несут авторы.

Все представленные работы редакция журнала направляет на рецензирование. Решение о публикации принимается редакционной коллегией на основании экспертных оценок рецензентов с учетом соответствия представленных материалов тематической направленности журнала, их научной значимости и актуальности.

Статья, нуждающаяся в доработке, направляется автору с замечаниями рецензента.

Автор должен учесть все замечания, сделанные в процессе рецензирования и редактирования статьи, ответить на каждое из замечаний; в случае несогласия с рецензентом кратко и четко обосновать свою позицию.

Адрес редакции

625003, Россия, г. Тюмень, ул. Республики, д. 19, каб. 301

Тел./факс: (3452) 29-70-64

Е-mail отдела по научной работе и аспирантуре:

nauka_tgaki@mail.ru

ВЕСТНИК
ТЮМЕНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА
КУЛЬТУРЫ

HERALD
OF TYUMEN
STATE
INSTITUTE
OF CULTURE

03 (17) / 2020

Подписано в печать 20.07.2020 г.
Формат 70x108/16. Гарнитура «SchoolBook»
Печать цифровая. Бумага белая 80 г/м²
Усл.-печ. л. 9,63. Заказ № 32. Тираж 100

Редакционно-издательский центр
Тюменского государственного института культуры
625049, г. Тюмень, Московский тракт, 41
e-mail: kniga102@gmail.com