



edition / издание

№2

ARTE

Scientific Research Journal

Научно-исследовательский журнал
об искусстве

ISSN XXXX-XXX1 (Print)
ISSN XXXX-XXX2 (Online)

[arte.elpub.ru]

art history / cultural studies / architecture
искусствоведение / культурология / архитектура

УДК 7
ББК 85
А86

A86 ARTE. Вып. 2. (1/2020) / гл. ред. М. В. Москалюк. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2020. – 34 с.

Журнал предназначен для пропаганды и внедрения научных достижений российского искусства в области архитектуры, дизайна, живописи, графики, скульптуры, керамики, народно-декоративного творчества, музыки, пения, дирижирования, театра, хореографии, танца на территории Российской Федерации и за рубежом. Публикуются статьи ведущих отечественных специалистов.

Издание предназначено архитекторам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и обучающимся вузов соответствующих специальностей.

Издается с 2019 года.

Ключевые слова: архитектура, искусствоведение, культурология, дизайн.

Выпускается по решению Ученого совета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

Адрес редакции:

Россия, Красноярский край, г. Красноярск, ул. Ленина, дом № 22, 660049

Тел.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

The journal is intended for promotion and introduction of scientific achievements of Russian art in the field of architecture, design, painting, graphics, sculpture, ceramics, folk decorative art, music, singing, conducting, theater, choreography, dance on the territory of the Russian Federation and abroad. Articles are published by leading domestic experts.

The publication is intended for architects, art historians, cultural scientists, teachers and students of universities of relevant specialties.

Published from 2019.

Key words: architecture, art criticism, cultural studies, design.

Address:

Lenin str., 22, Krasnoyarsk region, Krasnoyarsk, 660049, Russia,

Tel.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

Редакционная коллегия:

Москалюк М. В., доктор искусствоведения, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Строй Л. Р., кандидат искусствоведения, первый проректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Слабуха А. В., кандидат архитектуры, профессор Сибирского федерального университета;

Москалев Л. Л., кандидат философских наук, проректор по научной работе Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Митасова С. А., кандидат культурологии, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гаврилова Л. В., доктор искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гинтер С. М., кандидат педагогических наук, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Мымликова И. А., кандидат искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Главный редактор – **М. В. Москалюк**, доктор искусствоведения; ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Ответственный редактор – **Н. В. Перепич**, старший преподаватель Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Выпускающий редактор – **И. В. Киричков**, научный сотрудник Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Дизайн журнала – **М. П. Куликова**, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № **ФС77-76191** от 08 июля 2019 г.

***Уважаемые коллеги, друзья, авторы и читатели научно-исследовательского журнала
«ARTE» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского!***

Научно-исследовательский статус журнала и его название «ARTE» соединяют две области человеческой деятельности – искусство и науку. На первый взгляд, области далекие друг от друга, но построены они на одном начале – на творчестве, на полной самоотдаче. И искусство, и наука помогают нам жить достойно, отвечая всем вызовам современности.

В нашем журнале будут публиковаться статьи по следующим отраслям наук:

17.00.00 Искусствоведение
24.00.00 Культурология
05.23.20 Архитектура

За этими классификаторами стоит множество направлений научной мысли, открываются возможности как фундаментальных, так и прикладных исследований, плодотворных междисциплинарных подходов.

Журнал призван консолидировать усилия многих ученых – совсем молодых и уже имеющих весомый авторитет в научных кругах. Мы будем рады видеть на его страницах труды сотрудников нашего института, ученых Сибири и России, и, конечно, наших зарубежных коллег.

Редакционная коллегия с благодарностью примет любые предложения по совершенствованию журнала и повышению его научного уровня. Ведь наша общая задача – формировать активную научную среду, способствовать пополнению гуманитарного научного поля новыми открытиями.

Желаю журналу «ARTE» стать одним из самых авторитетных научно-исследовательских журналов в области искусства и культуры, а всем его настоящим и будущим авторам научных и творческих успехов!



Главный редактор журнала «ARTE»
Марина Валентиновна Москалюк



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ CONTENT

edition/издание
№2

- Бородина М. А. *Дизайн среды в Красноярске. История школы во всероссийском контексте* 5
Krasnoyarsk Environmental Design. History of the School in the all-Russian Context
- Строй Л. Р. *Вклад Михаила Рутченко в развитие художественной жизни Сибири XIX века (на примере Иркутска и Красноярска)* 14
Mikhail Rutchenko's Contribution to the Development of Artistic Life in Siberia of the XIX Century (on Example of Irkutsk and Krasnoyarsk)
- Баймуханова С. З. *Изобразительное решение в казахстанских исторических фильмах* 20
Figurative Decision in Kazakhstan Historical Films
- Киричков И. В. *Отображение делезианской парадигмы на состоянии современной архитектуры* 27
Deleuzian Paradigm Projection on the Condition of Modern Architecture

MINISTRY OF CULTURE
OF THE RUSSIAN FEDERATION
Federal State Budget
Education Institution
of Higher Education
**DMITRI
HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное
бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
**СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО**

Дизайн среды в Красноярске. История школы во всероссийском контексте



Бородина Марьяна Александровна

искусствовед, преподаватель, Сибирский государственный институт
искусств имени Дмитрия Хворостовского
maryana-borodina@yandex.ru

Borodina Maryana Aleksandrovna

Art critic, Teacher of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State
Academy of Arts
maryana-borodina@yandex.ru

Аннотация

Осмысление процесса зарождения и развития региональной школы любого вида художественного творчества всегда представляется актуальным вопросом краеведения и регионального искусствознания. Определение «генома» региональной школы, совокупности традиций, предшествующих ее появлению и набора предпосылок для ее возникновения, являются важными ресурсами для понимания ее специфики и перспектив роста. Более 40 лет назад в среде прогрессивных красноярских мастеров возникает профессиональный интерес к новому для Сибири виду творчества – художественному проектированию. Спустя несколько лет в недавно образованном в Красноярске институте искусств появляется кафедра декоративно-прикладного искусства с отделением интерьера и оборудования. Свыше 35 лет кафедра дизайна Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского успешно готовит художников-дизайнеров, чьи проекты пространственных комплексов, городских и парковых ансамблей, ландшафтов, общественных и жилых помещений воплощаются в жизнь и одерживают победы на всероссийских и международных конкурсах. Основной задачей исследования является анализ условий появления красноярской школы средового дизайна и связей регионального дизайна с традициями отечественного средового проектирования. В статье рассматриваются основания и методологические принципы красноярской школы дизайна, направленные на воспитание специалистов, способных создавать полноценные с точки зрения целесообразности, комфорта и представлений об эстетике условий жизни и деятельности современного человека.

Ключевые слова: дизайн, предметно-пространственная среда, модернизм, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, художественно-промышленное образование, декоративно-прикладное искусство.

Krasnoyarsk Environmental Design. History of the School in the all-Russian Context

Abstract

Reflection on the process of origin and development of a regional school of any kind of artistic creativity is always an urgent problem of local history and regional art history. Defining the «genome» of a regional school, the set of traditions that precede its emergence, and the set of prerequisites for its emergence are important resources for understanding its specifics and growth prospects. More than 40 years ago, a professional interest in a new type of creativity for Siberia – art design-arose among progressive Krasnoyarsk masters. A few years later, the Department of decorative and applied arts with the Department of interior and equipment appeared in the newly formed Institute of arts in Krasnoyarsk. For more than 35 years, the Department of design of the Siberian state Institute of arts named after D. Hvorostovsky successfully trains artists and designers whose projects of spatial complexes, urban and Park ensembles, landscapes, public and residential premises are implemented and win all-Russian and international competitions. The main objective of the study is to analyze the conditions for the emergence

of the Krasnoyarsk school of environmental design and the links between regional design and the traditions of domestic environmental design. The article discusses the foundations and methodological principles of the Krasnoyarsk school of design, aimed at educating specialists who are able to create full-fledged from the point of view of expediency, comfort and ideas about the aesthetics of the living conditions and activities of modern human.

Key words: design, subject-space environment, modernism, Vkhutemas/Vkhutein (Higher Art and Technical Workshops/Institute under V.V. Kuzmin), art and industrial education, decorative and applied arts.

Рубеж XIX - XX веков стал временем активного поиска взаимосвязи формы, функции и конструкции как в архитектуре - главном стилеобразующем виде творчества, так и в сфере пространства и предметов. История искусства и история промышленного производства соприкоснулись в это время в связи с возникшей потребностью человека и общества в формировании предметно-пространственной среды в зависимости от функциональных и социальных условий, актуальных научно-технических достижений, эстетики и стиля. Новый универсальный специалист - дизайнер, объединяющий в своем творчестве художественную и инженерно-техническую сферы, смог удовлетворять потребности человека и представлять его интересы в современном мире. Кроме того, в прошлое уходил ремесленный труд, но появился социальный заказ. Сближение художественного, научного и производственно-технического начал стало принципиальным для процессов формообразования и функционирования предметно-пространственной среды.

Причины возникновения отечественного дизайна несколько не соответствовали мировым тенденциям: главным импульсом его становления была не промышленность, а мощное художественно-философское явление модернизма – русский авангард. Как отмечают исследователи, русский авангард имел фундаментальный характер, представлялся равным глобальной антропологической революции. Именно «хулиганское поколение» художников-авангардистов и теоретиков (искусствоведов, историков, социологов) формулировало социальный заказ и определяло его агитационно-идеологический и экспериментальный характер. Авангардистская перестройка быта коснулась формирования новых типов зданий, оборудования интерьеров, общественного праздничного оформления, плаката, рекламы, театрально-декорационного искусства, оформления книг и выставок, дизайна текстиля и фарфора.

На первом этапе становления советского дизайна в 1917-1922 годы этим творчеством занимались мастера разных видов искусства, эпизодически решающие сугубо дизайнерские задачи соответствующими мировосприятию эпохи изобразительными и выразительными средствами. Это А. Веснин, В. Татлин, А. Родченко, Л. Лисицкий, Л. Попова, В. Степанова.

На следующее поколение дизайнеров, учившихся ремеслу непосредственно у представителей русского авангарда, но зачастую не успевших получить систематическое художественное образование – Н. Сутина, И. Чашника, Е. Семенову, Л. Лавинскую, Г. Зимина и др. в 1923 – 1928 годы легла основная практическая работа по созданию массового дизайна и оформлению советской предметно-пространственной среды.

В конце 20-х - начале 30-х годов советские дизайнеры начали получать профессиональное образование на производственных факультетах ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа¹. Преподавателями специальных дизайнерских дисциплин тогда были А. Родченко, Эль Лисицкий, В. Татлин, В. Степанова. Ведущими взглядами педагогического коллектива на дизайн были рациональность использования пространства, экономичность материалов, многофункциональность изделий.

¹ С 1920 года ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), образованный путем слияния Первых и Вторых свободных государственных художественных мастерских на базе Строгановского художественно-промышленного училища и Училища живописи, ваяния и зодчества, и в 1927 году переименованный во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт), был главным учебным заведением страны, готовящим на металлообрабатывающем, деревообделочном, полиграфическом, текстильном и керамическом факультетах профессиональных дизайнеров.

Большое внимание в обучении уделялось инженерно-техническим дисциплинам из-за необходимости развития в это время промышленности. Художественная сторона дизайна проявлялась в качестве поисков оригинальной, функционально и технически оправданной конструкции, что сближало эту школу с немецким Баухаузом [11].

Сложность описания и анализа особенностей отечественного дизайна заключается в отсутствии комплексных научных исследований, касающихся изучения истории и специфики многочисленных художественных объединений и организаций первых десятилетий XX века, которые, несомненно, оказали влияние на становление советского дизайна. На недостаточную изученность таких значимых художественных явлений как ИНХУК, УНОВИС, ГАХН, ЛЕФ, ВХУТЕМАС, ГИНХУК, ИЗОРАМ, Пролеткульт, Живискульптарх, ОБМОРХУ, Художественно-производственный подотдел ИЗО Наркомпроса, Художественно-производственный Совет ИЗО, конструктивизм, супрематизм и т.д., затрудняющую исследование вопроса, обращает внимание один из крупнейших исследователей архитектуры, дизайна и изобразительного искусства авангарда С.О. Хан-Магомедов [11]. Изучению развития отечественного дизайна в последующие десятилетия также препятствует отсутствие серьезных теоретико-философских исследований. В диссертации «Философия дизайна: социально-антропологические проблемы» на соискание степени доктора философских наук Н.Н. Мосорова в 2001 году отмечает: «...за десятилетия функционирования ВНИИТЭ² (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики) не написана даже история российского дизайна, не подготовлено ни одного научно-философского, социологического исследования проблем российского дизайна» [8].

Не достаточная изученность системы свободных художественных мастерских первых послереволюционных лет в провинциях, на которую также ссылается С.О. Хан-Магомедов [11], фрагментарные и разрозненные сведения о республиканских и региональных школах дизайна последующих десятилетий значительно усложняет понимание истории и специфики современного российского дизайна.

Несмотря на обширное проблемное поле, характеризующее нынешнее состояние истории и теории отечественного дизайна, очевидно существование нескольких значительных центров, связанных с именами крупнейших архитекторов, выдающихся деятелей изобразительного и прикладного искусства, в которых по сей день сохраняются традиции и приумножается опыт в подготовке профессиональных дизайнеров, специалистов монументального, декоративно-прикладного и промышленного искусства.

Московская художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова [13] – старейшее художественно-промышленное заведение России, основанное в 1825 году ценителем искусств графом С.Г. Строгановым как «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам» и преобразованное в послереволюционные годы во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН [1]. В разное время здесь преподавали классики русского искусства – А. Шусев, Ф. Шехтель, К. Коровин, Н. Андреев, С. Ягужинский, В. Кандинский, А. Дейнека, С. Герасимов. Студенты обучаются монументально-декоративному, декоративно-прикладному искусству, промышленному, графическому и средовому дизайну, дизайну интерьера и оборудования.

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица [15] (с 1953 по 1994 годы Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной) – один из наиболее известных и значимых художественных вузов России. Академия основана в 1876 году на пожертвования барона А.Л. Штиглица как Центральное училище технического рисования. Целью открытия учебного заведения была подготовка художников для производства в эпоху развития российской промышленности. Образовательные

² ВНИИТЭ был создан по постановлению Совета Министров СССР в 1962 и поддерживал аксиоморфологическую теорию дизайна, связанную с идеей видовой принадлежности дизайна к сфере художественного проектирования и инженерного проектирования, а также функцией организационно-методического обеспечения новой для СССР дисциплины. С 1962 по 1987 годы Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики возглавлял художник-график, дизайнер Ю.Б. Соловьев, являвшийся с 1964 по 1988 годы главным редактором бюллетеня (впоследствии журнала) «Техническая эстетика» [3].

программы составлялись по образцу программ художественно-промышленных учебных заведений Англии, Франции, Германии, Австрии и представляли синтез художественных и технических дисциплин. Факультеты декоративно-прикладного и монументального искусства вуза включают множество специализированных кафедр дизайна текстиля, керамики, металла, книги, моды, интерьера и оборудования; выпускники вуза внесли весомый вклад в художественную культуру страны.

Богатые традиции в области декоративно-прикладного искусства – керамики, проектирования интерьера и мебели, художественной обработки тканей, монументально-декоративной росписи, художественном конструировании имеют Харьковская государственная академия дизайна и искусства (ранее Харьковский государственный художественный институт и Харьковский государственный художественно-промышленный институт) [17] и Белорусская государственная академия искусств (Минск) [12]. До распада СССР согласно программе распределения выпускников молодые специалисты, вышедшие из стен этих вузов, оказывались востребованными в разных уголках Советского Союза, в том числе – в Красноярском крае. Сегодня это по-прежнему крупные творческие вузы Украины и Белоруссии.

Среди наиболее значимых с точки зрения вклада в историю отечественного дизайна региональных вузов – Уральский государственный архитектурно-художественный университет (бывш. Свердловский архитектурный институт, Уральская государственная архитектурно-строительная академия) [16] и Новосибирский государственный архитектурно-строительный университет (Сибстрин) [14]. Это старейшие нестоличные вузы, готовящие специалистов в области архитектуры, дизайна, монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, известные в стране и за рубежом как школы, специализирующиеся на архитектурной экологии, теории архитектуры и дизайна, индустриальном дизайне.

Временем рождения в Красноярске школы нового для края вида художественного творчества - дизайна принято считать сентябрь 1980 года, когда в недавно образованном Красноярском государственном институте искусств была открыта специальность «Интерьер и оборудование». Однако история художественного проектирования и дизайна в Красноярске началась за несколько лет до появления специальности в институте. Почти одновременно в 1976-1978 годах по государственной программе распределения выпускников в Красноярск приезжают молодые художники-проектировщики, художники монументально-прикладного и декоративно-прикладного искусства, закончившие ведущие творческие вузы Советского Союза. В конце 1970-х годов многие из них работали в Красноярском художественном фонде. Участники процесса формирования красноярской школы дизайна вспоминают это время как волнующую пору обсуждения новых принципов художественно-проектировочного мышления и соответствующего ему способа художественного выражения.

Именно поэтому первые годы официального существования специальности «Интерьер и оборудование» в недавно открывшемся вузе были сложными, но чрезвычайно интересными: нестандартно мыслящие и по-новому творящие мастера формировали уникальную программно-методологическую базу школы регионального художественного проектирования. Тогда участниками этого процесса были В.Н. Одношивкин, Г.А. Харатьян, В.П. Булычева (Ленинград), Е.Н. Павлюченкова (Москва), Е.А. Смирнова (Минск), О.Н. Иванов (Харьков), Н.В. Вандышева (Свердловск), А.М. Муравьев, А.С. Демирханов (Новосибирск) [5].

По воспоминаниям В.Н. Одношивкина³, стоявшего у самых истоков красноярского дизайна и возглавлявшего с 1987 года кафедру «Искусство интерьера» в отмежевавшемся

³ Художник-проектировщик, член Союза художников России, профессор, автор более 400 реализованных объектов и творческих работ в области изобразительного, декоративно прикладного искусства, дизайна и архитектуры. Закончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой (ныне Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. барона Штиглица) по специальности «Интерьер и оборудование» в 1976 году, по окончании приехал в Красноярск для работы в «Гражданпроекте». Часть творческих работ в области изобразительного, декоративно-прикладного искусства, художественного проектирования и экспозиционного дизайна хранятся в отечественных и зарубежных музеях Красноярска, Москвы, Вологды, Турку, Каанкапе (Финляндия), а также в посольстве Филиппин. Лауреат Всероссийской премии «Виктория» Министерства

Красноярском государственном художественном институте, представления о региональном дизайне начали складываться здесь в это время в условиях «необитаемого острова». Эти условия предполагали формулировку совершенно новой специфической методологической программы и создание школы красноярского дизайна носителями разных традиций декоративно-прикладного, монументального искусства и художественного проектирования.

Характер нового для Красноярска вида художественной деятельности во многом соответствовал теоретической концепции и практикам Сенежской студии⁴, опирающимся в большей степени на изобразительное искусство, художественную культуру в целом. Но и другая тенденция отечественного дизайна, разрабатываемая ВНИИТЭ (Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики) - теория художественного конструирования, ориентированного в первую очередь на науку и тесный контакт с инженерным проектированием, не оставалась без внимания В.Н. Одношивкина и его коллег. Позднее благодаря В.Н. Одношивкину в Красноярске появилось Красноярское краевое (региональное) отделение Союза Дизайнеров России, которое он возглавил в 1997 году.

Так в Сибири формировалась новая школа отечественного дизайна и художественного проектирования, основанная на синтезе традиций и лучших достижений старейших вузов большой страны, научных и творческих объединений с собственными наработками и профессиональными открытиями. Новаторским шагом в этом смысле было убеждение педагогического коллектива специальности в КГИИ и КГХИ в необходимости создания собственной комплексной сквозной образовательной программы профилирующих дисциплин, формирующей у учащихся объёмный, панорамный взгляд на профессию и предмет дизайна [6]. Также, подобно классическим принципам образовательной системы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, пристальное внимание преподавателей кафедры было обращено на дисциплины, связанные с культурой материала, конструированием и основами производственного мастерства, поскольку подобный подход способствует пониманию вещественной сущности специальности и овладению студентами ремесленной составляющей профессионального мастерства художника-проектировщика, дизайнера, оформителя.

Более 30 лет развитию дизайн-проектирования в крае, методической и преподавательской работе на кафедре посвятили В.Н. Одношивкин и Е.А. Смирнова. В разные годы на кафедре преподавали народный архитектор России А.С. Демирханов, Е.Н. Павлюченкова, В.И. Окрух, Ю.И. Гринберг, Е.Э. Савочкина, О.Н. Иванов, Г.Е. Карепов, Т.Е. Минакова, Г.Н. Семенов, Р.М. Шпильберг, С.В. Однолько [5]. Среди выпускников кафедры, впоследствии работавших на ней преподавателями – профессор кафедры А.М. Яворский, доценты кафедры И.В. Иванен и Н.В. Порчайкина (Ковалевская-Ассаф), А.И. Порчайкин, Е.А. Васенина, Е.М. Клубович (Гудвилл), М.В. Карпова, А.Ю. Ахмин, Я.Е. Кирилова, А.Г. Парфенова. Многие из них продолжают преподавать на кафедре. Курс специальных дисциплин на кафедре «Дизайн» (в 2019 году произошло объединение кафедр «Дизайн среды» и «Графический дизайн») ведет выпускник академического факультета Красноярского государственного художественного института (ныне художественного факультета Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского) – доцент кафедры В.Н. Гудвилл.

Приоритетными творческими и научными направлениями кафедры на протяжении ее истории были дизайн архитектурной среды (с 2003 по 2013 годы действовала творческая

культуры РФ в области дизайна. С 2013 года живет в Москве и преподает в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

⁴ Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР на Сенежском озере была организована в 1963 году. Наиболее активными ее идеологами являлись исследователь проектного творчества и архитектурного наследия, критик, переводчик, публицист, впоследствии кандидат философских наук, доктор искусствоведения В.Я. Глазычев и философ, кандидат искусствоведения (кандидатская диссертация - «Теоретические проблемы технической эстетики», 1964 г.), один из инициаторов создания в 1957 г. журнала «Декоративное искусство СССР» К.М. Кантор [4].

мастерская «Дизайн городской среды» под руководством профессора Н.А. Истомина⁵), эксподизайн (также с 2003 по 2013 годы функционировала мастерская В.Н. Одношивкина «Синтез искусств и эксподизайн»), теория цвета в современной проектной практике (в 2011 году преподаватели кафедры приняли активное участие в научно-практической конференции «Теория и практика цвета»), проблемы композиционного мышления. Опыт В.Н. Одношивкина и деятельность кафедры положили начало международным творческим акциям института «Интерпленэр» [5].

Творческая мастерская синтеза искусств и экспозиционного дизайна стала своеобразной методологической лабораторией дизайн-проектирования для студентов и преподавателей кафедры. В экспериментальной среде сложилась практика учебной экспозиции: привлекая полученные при освоении разных дисциплин знания и навыки, студенты учились решать задачи образного моделирования выставочного пространства, исходя из концепции выставки и экспонаторного ряда. Подобная практика позволяла объективно представить деятельность дизайнера-проектировщика.

Позднее практика учебной экспозиции вышла за пределы кафедры и вуза, и студенты-дизайнеры стали активными участниками крупных выставочных проектов: международной выставки «Черное и белое» в мае 2011 года в выставочных залах Красноярского Дома художника (инсталляция А. Парфеновой «Структуры»), художественной выставки-конкурса «Молодая Сибирь», МВДЦ «Сибирь» в октябре 2011 года (видео О. Петренко «Дворы-колодцы Санкт-Петербурга», арт-объект М. Копыловой «Миры», инсталляционный проект А. Елисеевой «Калейдоскоп», отмеченный дипломом международной общественной ассоциации «Союз дизайнеров»), международной музейной биеннале «Во глубине», которая прошла в сентябре 2011 года в красноярском Музейном центре «Площадь Мира» (серии пространственных инсталляций группы студентов-дизайнеров «8 яблок», инсталляция А. Ахмина «Сила стрит-арта», инсталляция М. Копыловой «Портал», аудиовизуальная инсталляция О. Петренко «Колодцы», инсталляция А. Парфеновой «Отражения»), выставки «Science Art 2012» в выставочном зале ДНК Центрального дома художника в Москве, организованной философским факультетом МГУ им. М.В. Ломоносова. Руководителем проектов была доцент кафедры Н.В. Порчайкина, в 2013 году защитившая на материале экспозиционной практики дизайнеров-проектировщиков кандидатскую диссертацию по искусствоведению [10].

Специфика направления «Дизайн среды» кафедры дизайна СГИИ имени Д. Хворостовского в настоящее время во многом соответствует изначальному замыслу: студенты изучают все возможные аспекты профессиональной дизайнерской деятельности. Учащиеся овладевают методами выполнения эскизов и композиционных решений, навыками различных видов изобразительного искусства и способами построения художественных образов. Современный этап существования профессии дизайнера предполагает соответствие приобретаемых в вузе профессиональных компетенций актуальным техническим и технологическим достижениям, в связи этим акцент образовательного процесса сделан на дисциплинах, связанных с художественно-промышленным производством, инженерным конструированием, принципами художественно-технического редактирования, макетированием и компьютерными технологиями. Студенты кафедры «Дизайн» посредством экспериментов, исследовательской деятельности и эвристически учатся решать концептуальные задачи; проходят летнюю практику, нацеленную на моделирование реальных условий современной архитектурно-дизайнерской и оформительской деятельности.

⁵ Заведующей кафедрой «Дизайн среды» КГИИ с 2014 по 2019 годы, профессор кафедры «Дизайн», почетный архитектор России, член Союза архитекторов России, доцент. В 1979 году закончил Красноярский политехнический институт по специальности «Архитектура». С 1979 года по настоящее время преподает в инженерно-строительные и архитектурно-дизайнерские дисциплины в вузах города, является автором многочисленных реализованных архитектурных и дизайнерских проектов общественного и жилого назначения в Красноярском крае [7].

Целью образовательной программы является освоение студентами навыков разработки и выполнения оригинальных эстетически полноценных дизайн-проектов проектно-пространственных комплексов, интерьеров, архитектурно-пространственной среды и ландшафта комфортных и целесообразных с точки зрения жизни и деятельности человека.

Образовательная и творческая направленность бакалавриата «Дизайн среды» Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского всемерно соответствует современному уровню развития профессиональной проектной деятельности и современной мировой культуре; курсы профильных дисциплин совершенствуются сообразно научно-техническому прогрессу и актуальным визуальным практикам.

Школа дизайна Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского хорошо известна в Красноярском крае и за его пределами. Под руководством преподавателей студенты-проектировщики кафедры «Дизайн» ежегодно участвуют в мероприятиях Дня города, Красноярской ярмарке книжной культуры КрЯКК, научно-просветительских фестивалях («Наука 0+», экологический фестиваль), конкурсах проектов по оформлению городских пространств («Искра», 2015 год), масштабных культурно-просветительских проектах (выставка «Буквально дизайн» в Государственной универсальной научной библиотеке Красноярского края, 2015 год, событие-спутник форума «Енисей.РФ» «Медианочь», организованное Агентством печати и массовых коммуникаций Красноярского края в 2017 году), международных конкурсах совместно с другими кафедрами СГИИ имени Д. Хворостовского и вузами города (Центр генетики MAGI, Италия, 2018 год) и др., проводят мастер-классы в городах Красноярского края и других городах Сибири.

За четыре десятилетия существования школы накоплен серьезный творческий и учебно-образовательный потенциал, направленный как на реализацию краевых, всероссийских и международных дизайн-проектов, так и на подготовку молодых специалистов в области художественного проектирования. С именами носителей традиций красноярской школы дизайна и выпускников специальности «Интерьер и оборудование», кафедры «Искусство интерьера» Красноярского государственного художественного института и кафедры «Дизайн среды» и совмещенной кафедры «Дизайн» Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского связаны многие значительные культурные события региона. Это авторы крупных архитектурно-художественных и дизайнерских проектов, члены творческих союзов, преподаватели художественных учебных заведений среднего и высшего образования, известные дизайнеры частной практики.

Уникальность дизайнерской деятельности заключается в ее двойственной природе: это вид художественного творчества, происходящий, как и любой творческий процесс, в сфере идеального, но имеющий материальный, прагматичный и функциональный результат [2]. Воспитание подобного отношения к профессии позволяет расширить и углубить представления о сущности, границах и возможностях дизайна. Красноярские дизайнеры используют полученные знания и навыки в ландшафтном и интерьерном проектировании, оформлении и декоративно-прикладном искусстве, работая в Красноярске, других городах России и за рубежом – от Европы до Ближнего Востока. Среди блистательных выпускников кафедры есть художники, связавшие свою творческую судьбу с графикой (С. Элоян, Иркутск), книжной иллюстрацией и живописью (Г. Симоненко, Торжок), иконописью (Г. Адаев, Омск). Универсальность мастерства, гибкость мышления и чувство современности, привитые школой, позволяют использовать профессиональный дизайнерский потенциал на центральном российском телевидении (Ю. Кубицкий, Москва).

Востребованность профессии дизайнера в современном обществе чрезвычайно высока ввиду ее синтетической сущности - возможности эстетически, при помощи художественной образности решать практические задачи, создавать утилитарные художественные формы или формировать пространства по законам прочности, пользы, красоты и гармонии, способности дизайнера мыслить концептуально в соответствии уровнем развития науки, техники и тенденциями современной

культуры. Эти сложные и меняющиеся условия жизни общества обязывают дизайнера к открытости и чуткости, обязательности его «абсолютного слуха» и виртуозного исполнительского мастерства. Осознавая эту особенность, профессорско-преподавательский состав кафедры «Дизайн» Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского непрерывно совершенствуют учебный процесс и учебно-методические материалы, а дизайнеры-практики, воспитанные этой школой, оттачивают собственный профессионализм и шлифуют мастерство в соответствии с требованиями времени и среды.

В связи с тем, что дизайн можно охарактеризовать как процесс материального воплощения и оформления окружающего человека предметно-пространственного мира согласно действующей мировоззренческой и культурной парадигме, дизайн наделяется функцией конструирования образа жизни, опыта и социального контекста.

Список литературы

1. Всероссийская выставка дипломных работ художественных вузов: каталог. Сост. М.В. Москалюк. – Красноярск, 2003. - 76 с.
2. Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. Образовательные и творческие аспекты: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. Ред. коллегия Т.М. Ломанова, Е.А. Краснова, Г.Н. Костюкова, Е.В. Яблушевская. – Красноярск, 2017. - 252 с.
3. Казарин А.В. Дизайн как социокультурный феномен. Диссертация на соискание степени кандидата философских наук. – Нижний Новгород, 2002. – 165 с.
4. Кантор К. Правда о дизайне: Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия 1955-1985. - М., 1996. - 279 с.
5. Красноярский государственный художественный институт 1987 – 1997. Сост. А.А. Покровский, Г.С. Паштов. Авт. текста Е.Ю. Худоногова, Е.Ю. Безызвестных. – Красноярск, 1997. - 26 с.
6. Красноярский государственный художественный институт: альбом. Гл. ред. А.А. Покровский. - Красноярск, 2003. - 156 с.
7. Красноярский государственный художественный институт: альбом в 2 т. (профессорско-преподавательский состав и кафедры). Т. (преподаватели) - Китай, Харбин, 2016. - 352 с.
8. Мосорова Н. Н. Философия дизайна: социально-антропологические проблемы. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. - Екатеринбург, 2001. - 335 с.
9. Палитра: ежегодник художественной жизни Красноярского края № 1, 2001. Гл. ред. М. Москалюк. - Красноярск, 2001. - 70 с.
10. Порчайкина Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство, экспонат, человек. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Барнаул, 2013. - 201 с.
11. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: 1995. - 424 с.
12. Официальный сайт Белорусской государственной академии искусств. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bdam.by> (дата обр.: 15.11.2019).
13. Официальный сайт Московской художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. [Электронный ресурс]. URL: <https://mghpu.ru> (дата обр.: 15.11.2019).
14. Официальный сайт Новосибирского государственного архитектурно-строительного университета (СИБСТРИН). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sibstrin.ru> (дата обр.: 15.11.2019).

15. Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ghpa.ru> (дата обр.: 15.11.2019).
16. Официальный сайт Уральского государственного архитектурно-художественного университета. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.usaaa.ru> (дата обр.: 15.11.2019).
17. Официальный сайт Харьковской государственной академии дизайна и искусства. [Электронный ресурс]. URL: <http://ksada.org> (дата обр.: 15.11.2019).

References

1. All-Russian Diploma Works of Art Universities Exhibition: Catalogue. Comp. M. V. Moskalyuk. Krasnoyarsk, 2003: 76 p.
2. Decorative and Applied Arts, Design and Folk Art Culture. Educational and creative aspects: materials of the all-Russian (with international participation) scientific and practical conference. Ed. Board T. M. Lomanova, E. A. Krasnov, G. N. Kostyukova, E. V. Yablushevsky. Krasnoyarsk, 2017: 252 p.
3. Kazarin A.V. Design as a Socio-Cultural Phenomenon. Dissertation for the Candidate of Philosophy Degree. Nizhny Novgorod, 2002: 165 p.
4. Kantor K. The Truth about Design: Design in the Context of the Culture of the Pre-perestroika Thirtieth Anniversary 1955-1985. Moscow, 1996: 279 p.
5. Krasnoyarsk State Academy of Arts 1987-1997. Comp. A. A. Pokrovsky, G. S. Pashtov. Auth. text E. Y. Khudonogova, E. Y. Ignorant. Krasnoyarsk, 1997: 26 p.
6. Krasnoyarsk State Academy of Arts: Album. Editor A. A. Pokrovsky. Krasnoyarsk, 2003: 156 p.
7. Krasnoyarsk State Academy of Arts: Album. Vol. 2. Harbin, 2016: 352 p.
8. Mosorova N. N. Design Philosophy: Social and Anthropological Problems. Dissertation for the Doctor Degree. Yekaterinburg, 2001: 335 p.
9. Palitra: Yearbook of Artistic Life of the Krasnoyarsk region №1, 2001. Editor M. Moskalyuk. Krasnoyarsk, 2001: 70 p.
10. Porchaikina N. Exhibition of Contemporary Art as a System: Space, Exhibit, People. The Dissertation for the Art Criticism Candidate Degree. Barnaul, 2013: 201 p.
11. Khan-Magomedov S. O. Pioneers of Soviet Design. Moscow: 1995: 424 p.
12. Official website of the Belarusian State Academy of Arts. URL: <http://www.bdam.by> (Access date: November 15, 2019). (in Russian).
13. Official website of the Moscow Art and Industrial Academy. S. G. Stroganov. URL: <https://mghpu.ru> (Access date: November 15, 2019). (in Russian).
14. Official website of Novosibirsk State University of Architecture and Construction. URL: <http://www.sibstrin.ru> (Access date: November 15, 2019). (in Russian).
15. Official website of the Saint Petersburg state Academy of art and industry. A. L. Stieglitz. URL: <http://www.ghpa.ru> (Access date: November 15, 2019). (in Russian).
16. Official website of the Ural State University of Architecture and Art. URL: <http://www.usaaa.ru> (Access date: November 15, 2019). (in Russian).
17. Official website of the Kharkiv State Academy of Design and Art. URL: <http://ksada.org> (Access date: November 15, 2019). (in Ukrainian).

Вклад Михаила Рутченко в развитие художественной жизни Сибири XIX века (на примере Иркутска и Красноярска)



Строй Лилия Ринатовна

кандидат искусствоведения, первый проректор, Сибирский
государственный институт искусств имени Дмитрия
Хворостовского
listroy@ya.ru

Stroy Liliya

Candidate of art history, first vice-rector of the Dmitri Hvorostovsky
Siberian State Academy of Arts
listroy@ya.ru

Проект «Художественное образование как фундамент художественной жизни Сибири» поддержан за счет средств целевого финансирования, предоставленного РФФИ, правительством Красноярского края и Краевым фондом науки.

Аннотация

В статье рассматривается вклад выдающегося российского художника Михаила Александровича Рутченко в развитие художественной жизни Сибири XIX века на примере Иркутска и Красноярска. В качестве метода исследования выступает биографический анализ. Описаны взаимоотношения М. А. Рутченко с не менее известным сибирским художником В. И. Суриковым. В качестве основы исследования используются архивные источники. Имя М. А. Рутченко, деяния которого на несколько лет опережали свое время, вошло в анналы художественной жизни региона. Красноярцы гордятся, что его энергия содействовала проведению первой документально зафиксированной художественной выставки в Красноярске. Результат исследования показал, что послужной список осуществленных художником идей активно приближал тот день, когда Сибирь сможет встать «в ярких красках, в тысячах образах, в реальных картинах, и искусство скажет то, о чем бессильно для глухого сердца горячее слово».

Ключевые слова: Искусство Сибири, Михаил Рутченко, Василий Суриков, художественные произведения, живопись, выставка, Иркутск, Красноярск, художественные классы, Дмитрий Каратанов

Mikhail Rutchenko's Contribution to the Development of Artistic Life in Siberia of the XIX Century (on Example of Irkutsk and Krasnoyarsk)

Abstract

The article considers the contribution of the outstanding Russian artist Mikhail Rutchenko to the development of artistic life in Siberia of the XIX century on the example of Irkutsk and Krasnoyarsk. The research method is biographical analysis. The article describes the relationship between M. A. Rutchenko and the equally famous Siberian artist V. I. Surikov. The research is based on archival sources. The name of M. A. Rutchenko, whose deeds were several years ahead of their time, entered the annals of the artistic life of the region. Krasnoyarsk residents are proud that his energy contributed to the first documented art exhibition in Krasnoyarsk. The research result showed that the track record of the artist's ideas actively brought closer the day when Siberia will be able to stand up "in bright colors, in thousands of images, in real paintings, and art will say what a hot word is powerless for a deaf heart".

Key words: Siberian art, Mikhail Rutchenko, Vasily Surikov, artistic works, painting, exhibition, Irkutsk, Krasnoyarsk, art classes, Dmitry Karatanov.

В истории сибирского искусства творческие взаимоотношения региональных городов имеют особое значение. Каждый культурный центр этой обширной территории развивался по свойственному только ему сценарию, обусловленному интеграцией исторических, политических, климатических, социальных и культурных особенностей. «Сибирские города очень рано получили свой культурный и экономический индивидуальный облик» [1]. Их взаимодействие, усилившееся к концу XIX века, выявляло индивидуальность каждого города, обогащало своеобразие друг друга, притягивало внимание общественности, в том числе и столичной, к проблемам провинций, их развитию и расцвету.

В исторической «метрике» Иркутск и Красноярск – города-ровесники, образованные в XVII веке, развивавшиеся при этом неодинаково, неравномерно и нестабильно. В 1837 году В.И. Вагин, сибирский литератор, публицист, общественный деятель, писал о Красноярске как о мизерном, малонаселенном городе, тогда как Иркутск в его описании поражал современников обилием каменных, порой огромных, домов [2]. Социально-экономический уровень Иркутска, его богатое культурное наследие предопределили роль восточносибирского города как интеллектуального центра региона приблизительно до 1880-х годов. «Щеголеватый иркутянин» [3] активно читал городские газеты, которые раньше всех других региональных изданий обратились к темам культурного развития: творчества художников, организаций выставок, проведения благотворительных акций, направленных на формирование местного художественного образования. Иркутская периодика острее других стала писать о том, что и без того малочисленные живописцы уезжают из региона и не возвращаются назад из-за невостребованности и отсутствия необходимой творческой среды. Художественные таланты не служат малой родине, а вывозятся из нее, и «...Сибирь не представлена <...> в произведениях живописцев» [4].

И тем не менее в Сибири были мастера, пытавшиеся преодолеть все препятствия времени и обстоятельств. Своей инициативностью, энергией, преданностью искусству они способствовали развитию региона. Среди них – художник Михаил Александрович Рутченко. Его имя связано с историей художественной жизни Иркутска и Красноярска конца XIX века.

Уроженец Малороссии, он обучался в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко, затем был вольнослушателем Петербургской Академии художеств, «где получил право преподавания графических искусств в низших учебных заведениях» [5].

В 1889 году Рутченко приехал в Красноярск, и город встретил его приветливо. Позже пейзажист Каратанов вспоминал: «Он быстро перезнакомился и сошёлся с нашей интеллигенцией, а также с представителями капитала. Вскоре ему было предложено место преподавателя рисования в здешней мужской гимназии. Не помню, кто до него преподавал там рисование, но знаю, что велось оно очень плохо, но когда за это взялся М.А., то под его руководством дело пошло иначе. Я знал многих гимназистов, бывших моими близкими товарищами, которых он умел направить по этому пути, и они в дальнейшем продолжали усовершенствоваться в столицах» [6]. С приездом Михаила Александровича в Красноярск совпало и открытие обществом попечения о начальном образовании воскресных рисовальных классов для всех желающих учеников городских школ без различия пола и возраста. Рутченко «изъявил готовность безвозмездно взять на себя» [7] работу с детьми. Среди них был юный Каратанов, который инициировал первую встречу с Михаилом Александровичем.

Пятнадцатилетний юноша, узнав адрес Рутченко, пошёл к нему знакомиться. «Войдя в его комнату, я увидел перед собой довольно высокого, с тёмными волосами и в короткой, несколько выщипанной бороде, и на голове, стройного, с некрупными, но приятными чертами, с чистым лбом, небольшим носом. В общем его лицо можно было назвать красивым, к тому же приятным. Принял он меня приветливо. Спросил кто я и причину прихода. Я в своём ответе, конечно, упомянул, что

рисую. На стене висели 2–3 его масляных работы, но содержания их не помню, на стуле стоял ящик с красками в тюбиках. С почтением я созерцал и этого человека, и все принадлежавшие ему предметы» [8]. После этого знакомства Рутченко, подыскивающий подходящее жилье, переехал в дом Каратановых по ул. Песочной (ныне ул. Урицкого)⁶, который семья сдавала в аренду. Сюда же вскоре из «России приехала его жена Л.А.⁷. Дружно и хорошо с ними зажила <...> семья» [9] Каратановых.

В 1890 году родители Каратанова уехали на Бирюсинские прииски, где его отец получил службу, и 16-летний подросток остался в Красноярске вместе со своими сёстрами⁸. Рутченко с супругой переехал в дом горожанина Александра Семёновича Чернышева. Вскоре и Каратанов перебрался жить к своему наставнику – в мансарду по Благовещенской улице. Ровесников⁹ – Леонида Чернышева (сына хозяина дома), будущего красноярского архитектора и Дмитрия Каратанова, будущего красноярского художника – Михаил Александрович учил живописи.

Каратанов прожил у Рутченко полтора года [10]. Михаил Александрович, как утверждал его ученик, имел стабильный материальный достаток. Во-первых, он стал получать заказы, как только приехал в Красноярск. «Для правительственных учреждений он написал масляными красками несколько царских, Александра III, портреты. Были заказы на портреты и местных состоятельных людей. Помню, например, как он писал портрет со здешнего владельца стеклянного завода, богача Данилова и многих других. Писал этюды и с людей, и с природы» [11]. В 1890 году заказ по созданию декораций и росписей занавеса для нового деревянного театра, построенного на Тюремной площади Красноярска в стиле ампира¹⁰, он разделил вместе с Каратановым, поручая ему несложную работу. Впоследствии благодаря заработанным средствам юноша в 1892 году поехал учиться в Петербургскую Академию художеств.

Во-вторых, предприимчивый Рутченко открыл в Красноярске иконописную мастерскую. В 1893 году художник публиковал объявления в газете «Енисейский листок» о работе своего предприятия, осуществлявшего «заказы живописи, образов на досках с вызолоченными, цырованными, чеканными, эмалированными и живописными фонами, на стенах, металлах и стекле, позолоты и серебрения по дереву и металлам, иконостасов, киотов, рам, глав, крест., риз и проч. церковн. утвари, резьбы самых сложных рисунков иконостасной, мебельной и всякого рода столярных и малярных изделий. Заказы выполняются по умеренным ценам, с полной гарантией за добросовестность и аккуратность дела. Адрес: Красноярск, Песочная ул., д. Учительской семинарии. М.А. Рутченко» [12].

Впоследствии эта инициатива спровоцировала скандал с участием художника и властей города. В 1894 году Енисейское Губернское Правление представило Губернатору прошение об оштрафовании учителя рисования Красноярской Губернской гимназии Михаила Рутченко за оказанное им неуважение к Красноярской Ремесленной Управе. В документе было указано, что художник в 1891 году записал себя «мастером живописного и малярного ремесла, поименовав себя при этом преподавателем мужской гимназии и не объяснив о своем звании, – и с этих пор продолжает свои занятия. Затем (с начала минувшего года) Рутченко открыл еще иконостасное, резное и мебельное мастерство, не будучи никогда таковым мастером и не имея на это надлежащего аттестата и управского свидетельства, как требуется» [13] правилами Ремесленной Управы города. Более того, он расположил над мастерской вывеску и без разрешения Управы нанял 6 иногородних подмастерьев, которые пожаловались властям, что предприимчивый художник отказывает им в расчёте.

⁶ Семья сдавала комнату в аренду. Когда Каратанов пригласил Рутченко снять комнату в их доме, его отец уже договорился, что жилье снимет чиновник Суриков (однофамилец Василия Ивановича), и Дмитрий об этом знал. Два арендатора столкнулись в воротах, но, к счастью, скандал удалось предотвратить.

⁷ Людмила Аркадьевна

⁸ Сестры Ольга и Вера были старше Дмитрия. Первенцем в семье Каратановых был Николай, который умер во младенчестве.

⁹ Каратанов, рождённый в 1874 году, был старше Чернышева на 1 год.

¹⁰ Театр сгорел в 1898 году.

Начались препирательства Михаила Александровича с городскими властями. Его четыре раза вызывали повестками в Управу, в том числе и через городскую полицию. Вызовы Рутченко игнорировал, объясняя свое поведение нехваткой времени из-за педагогической деятельности. На первые две повестки он кратко отвечал, что прийти не сможет. На третьем документе (заседание назначено на 11 октября 1894 года) художник раздраженно написал: «Третий раз сообщаю Ремесленной Управе, что в понедельник быть не могу по служебным обязанностям, как известно Ремесленной Управе, что я состою на должности преподавателем при Красноярской Губернской Гимназии и в понедельник должен быть на уроках. О своей личности, если это нужно Ремесленной Управе, (она) должна справляться в тех учреждениях, в каких должна быть моя личность известна» [14].

В своих мемуарных набросках Каратанов весьма намекал, что этот конфликт был следствием разлада в семье учителя. В 1895 году он уехал в Иркутск и прожил там до 1905 года.

В Иркутске М.А. Рутченко вновь пытался реализовать идею открытия художественной школы и через объявление, напечатанное в газете «Восточное обозрение» в 1898 году, сообщал, что дает уроки по живописи и рисованию [15]. По свидетельству прессы, в его заведении обучалось 35 взрослых и детей, но и данный опыт оказался кратковременным, хотя потребность в профессиональном художественном образовании в Иркутске становилась все острее, и газетчики писали, что «рисование, хотя и введенное в курс учебных заведений, не пользуется большою симпатией нашего учебного начальства. В качестве предмета необязательного, на него не обращают никакого внимания: один–два урока в неделю. Каждый преподаватель имеет свою особую программу и методу» [16].

В 1900 году Михаил Александрович объединил свои усилия с художником Н.И. Верхотуровым. Вместе они организовали «рисовальные классы при только что возникшем тогда обществе распространения народного образования и народных развлечений» [17]. Школа открылась 17 декабря. Ее заведующий Н.И. Верхотуров преподавал рисунок головы и живопись; Рутченко – рисунок частей человеческого тела; Н.В. Денисов – орнамент; Н.И. Лыткин – рисование геометрических тел; отец Иоанн Дроздов – историю искусств; художники Попов и Клименко – анатомию человека. «Ко дню открытия школы уже успел составиться контингент учащихся в 15 человек» [18].

Известно, что учителя в этой школе работали бесплатно, занятия проходили регулярно в дневное время, было нанято специальное помещение, от Академии художеств получены гипсы, среди учеников обозначились дарования¹¹. Школа просуществовала около года, обучив 35 человек. Однако и это учреждение вскоре закрылось, и, как писали местные газеты, «двое из наиболее деятельных преподавателей должны были уехать из Иркутска» [19]. Это были Верхотуров и Рутченко, между которыми, как отмечает иркутский исследователь Ю.П. Лыхин, возникли разногласия, перешедшие в прямую конфронтацию.

В 1905 году Рутченко переехал в Читу и инициировал открытие художественно-промышленной школы, став первым ее директором. Эту должность он исполнял до 1915 года, сама же школа просуществовала до 1923 года. В 1916 году произошла случайная и последняя встреча Каратанова с Рутченко, который «с востока проезжал в Россию и временно остановился в нашем городе. Вместо темноволосого человека, я увидел надломленного семейной жизнью и другими причинами, седого старика. О дальнейшей его судьбе я ничего не знаю. Среди знавших его, он о себе сохранил хорошую память» [20].

Имя этого человека, деяния которого на несколько лет опережали свое время, вошло в анналы художественной жизни региона. Красноярцы гордятся, что его энергия содействовала проведению первой документально зафиксированной художественной выставки в Красноярске. Для города это было значимое событие 1892 года, состоявшееся «в доме Светлаковой, с тою целью, чтобы сбор с означенной выставки поступил на усиление средств Переселенческого

¹¹ А. Д. Фатьянов утверждает, что школа проработала один год. Была проведена выставка работ учащихся, где неплохо показали свои произведения Николай Лодейщиков, Дмитрий Романов и др.

Комитета в Красноярске» [21]. Организационный комитет выставки, членом которого был и Михаил Александрович Рутченко, обратился к жителям с просьбой предоставить картины, гравюры, фотографии. Сам художник экспонировал не только свои полотна, о которых критика отзывалась положительно, но и начинания воспитанников своей рисовальной школы. Такой эксперимент пресса встретила насмешливо: «О работах учеников Рутченко, к сожалению, нельзя сказать ничего определенного, так как нам, положительно неизвестно, кто такие эти ученики, сколько времени они занимались под руководством г. Рутченко?» [22]. Возможно, что среди этих, неизвестных газетчику, юных художников был 18-летний Дмитрий Иннокентьевич. Творческое мастерство его наставника усиливалось педагогическим талантом, воспитавшим таких крупных художников, как Д.И. Каратанов и Л.А. Чернышев.

Последующие усилия Рутченко открыть художественные классы в Иркутске повлияли на укрепление и расширение творческой среды в этом высококультурном городе региона. Через его личность происходило художественное взаимообогащение Иркутска и Красноярска, а сам он находился в постоянном развитии, в том числе через общение с Василием Ивановичем Суриковым.

К Сурикову Рутченко относился с пиететом, записывая их разговоры¹² во время периодических встреч, первая из которых состоялась в 1890 году в Красноярске. Михаил Александрович вспоминал, что Суриков «всегда говорил несколько в шутиливом тоне и чуть-чуть с добродушной иронией, почему некоторые считали его насмешливым. Но когда Василий Иванович говорил с человеком, которого уважал и которому доверял, то в своей задушевной речи возвышался до большой поэтической красоты языка и мыслей. В области же искусства Суриков не имел ни поверенных, ни друзей. Он был одинок. Сурикова вполне никто не понимал, как художника и как человека» [23].

Возможно, такое одиночество Личности выпало и на долю Михаила Александровича Рутченко, тем не менее послужной список осуществленных им идей активно приближал тот день, когда Сибирь сможет встать «в ярких красках, в тысячах образах, в реальных картинах, и искусство скажет то, о чем бессильно для глухого сердца горячее слово» [24].

Список литературы

1. Азадовский М. Очерки литературы и культуры в Сибири. Иркутск, 1947. С. 46.
2. Мемуары сибиряков. XIX век. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2003. С. 55.
3. Шиловский М. В. Полнейшая самоотверженная преданность науке. Новосибирск, 2004. С. 171.
4. Сибирская жизнь как почва для искусства // Сибирь. 1880. № 6.
5. Чирков В. Ф. Изобразительное искусство Сибири XVI – начала XXI в.: Словарь-указатель в 2-х т. Т. 2. Тобольск, 2014. С. 1049.
6. Архив Красноярского краевого краеведческого музея. О/ф 12020/Д 9709. Каратанов Д. И.
7. Деятельность общества попечения о начальном образовании в городе Красноярске за 1890 год // Восточное обозрение. 1891. № 22.
8. Архив Красноярского краевого краеведческого музея. О/ф 12020/Д 9709. Каратанов Д. И.
9. Архив Красноярского краевого краеведческого музея. О/ф 12020/Д 9709. Каратанов Д. И.
10. Там же.
11. Там же.
12. Объявление о работе иконостасной мастерской М. А. Рутченко // Енисейский листок. 1893. № 35.
13. Государственный архив Красноярского края. Ф. 595. Оп. 17. Д. 6234. Л. 14.
14. Там же. Л. 16.
15. По живописи и рисованию даю уроки // Восточное обозрение. 1898. № 133.
16. Об уроках рисования в наших учебных заведениях // Восточное обозрение. 1898. № 47.

¹² Записи утрачены в 1907 году.

17. Адрианов А. В. Классы рисования и живописи // Сибирское слово. 1911. № 43.
18. Открытие школы рисования // Восточное обозрение. 1900. № 282.
19. Адрианов А. В. Школа рисования в Томске // Сибирская жизнь. 1913. № 283.
20. Архив Красноярского краевого краеведческого музея. О/ф 12020/Д 9709. Каратанов Д. И.
21. Государственный архив Красноярского края. Ф. 595. Оп. 1. Д. 4010. Л. 1.
22. Восемь. Наши меценаты // Енисейский листок. 1892. № 16.
23. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1977. С. 247.
24. Н.Я. Искусство в Сибири // Восточное обозрение. 1889. № 43.

References

1. Azadovsky M. Essays on Literature and Culture in Siberia. Irkutsk, 1947: 46.
2. Memoirs of Siberians. XIX Century. Novosibirsk: Siberian Chronograph, 2003: 55.
3. Shilovsky M. V. Utter Selfless Devotion to Science. Novosibirsk, 2004: 171.
4. Siberian Life as a Soil for Art // Siberia. 1880. № 6.
5. Chirkov V. F. Fine Art of Siberia of the XVI – Beginning of the XXI Century: Dictionary in 2 Vols. Vol. 2. Tobolsk, 2014: 1049.
6. Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. Fund 12020. File 9709. Karatanov D. I.
7. Activity of the Society for Primary Education Care in the City of Krasnoyarsk in 1890 / / Eastern Review. 1891. № 22.
8. Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. Fund 12020. File 9709. Karatanov D. I.
9. Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. Fund 12020. File 9709. Karatanov D. I.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Announcement of the iconostasis workshop of M. A. Rutchenko. Yenisei leaf. 1893. № 35.
13. State Archive of the Krasnoyarsk Region. Fund 595. Inv. 17. File 6234. Fol. 14.
14. Ibid. Fol. 16.
15. Giving Lessons in Painting and Drawing. Eastern Review. 1898. № 133.
16. About Drawing Lessons in Our Educational Institutions // Eastern Review. 1898. № 47.
17. Adrianov A.V. Classes of Drawing and Painting // Siberian Word. 1911. № 43.
18. Opening of the Drawing School // Eastern Review. 1900. № 282.
19. Adrianov A.V. School of Drawing in Tomsk // Siberian Life. 1913. № 283.
20. Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. Fund 12020. File 9709. Karatanov D. I.
21. State Archive of the Krasnoyarsk Region. Fund 595. Inv. 1. File 4010. Fol. 1.
22. Eight. Our Patrons // The Yenisei Leaf. 1892. № 16.
23. Surikov V. I. Letters. Memories of the Artist. Leningrad: Art, 1977: 247.
24. N. Ya. Art in Siberia // Eastern Review. 1889. № 43.

Изобразительное решение в казахстанских исторических фильмах



Баймуханова Снежана Зайнуловна
докторант, КазНАИ им. Т. К. Жургенова
snezhana06@inbox.ru

Baymukhanova Snezhana Zainulovna
PhD student, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
snezhana06@inbox.ru

Аннотация

Целью исследования является анализ наиболее ярких на взгляд автора фильмов, в различной степени отражающих историю Республики Казахстан. Автор проводит изыскание по теме изобразительного решения в казахстанских игровых фильмах с 1938 по 2019 годы. А также задается вопросом: почему ни один из национальных кинематографистов не смог осуществить полнометражный исторический кинофильм, воспевающий красоту казахского народа и земли, наполненный не только патриотизмом и пафосом современности, а любовью к Родине и уважением к деяниям предков (исключение составляет киноэпос «Кыз-Жибек» режиссер С. Ходжиков, оператор А. Ашрапов). Киноленты, выбранные для исследования, являются ярким примером трансформации творческого видения кинематографистов (от идеологического к национальному, и затем к индивидуальному). Исследование этой темы, проведенное на основе историко-киноведческого, сравнительно-сопоставительного и визуального анализов показывает насколько оправдана взаимосвязь исторических фильмов, основанных на фактах и народных легендах с политической пропагандой в различные периоды развития Республики Казахстан в XX и XXI века. В тексте приводятся неоспоримые факты из исследований российских и казахстанских киноведов выражающих свои взгляды на развитие кинематографа.

Ключевые слова: Республика Казахстан, идеология, герой, история, пропаганда, политика, нациостроительство, «Томирис», «Кыз-Жибек», «Подарок Сталину», кинорежиссер.

Figurative Decision in Kazakhstan Historical Films

Abstract

The research aim is to analyze the most striking films in the author's opinion, which reflect the history of the Republic of Kazakhstan in various degrees. The author makes research on the subject of visual solutions in Kazakh feature films from 1938 to 2019 and also asks the question: why none of the national cinematographers could not make a full-length historical film that glorifies the beauty of the Kazakh people and the land, filled not only with patriotism and pathos of modernity, but with love for the Motherland and respect for the deeds of their ancestors (the exception is the film epic "Kyz-Zhibek" directed By Khodzhiikov, operator A. Ashrapov). The films selected for the study are a vivid examples of the transformation of the creative vision of filmmakers (from the ideological to the national, and then to the individual). The study of this topic, conducted on the basis of historical and film studies, comparative and visual analysis shows how justified the relationship of historical films based on facts and folk legends with political propaganda in various periods of development of the Republic of Kazakhstan in the XX and XXI centuries. The text contains indisputable facts from the research of Russian and Kazakh film critics who express their views on the development of cinema.

Key words: Republic of Kazakhstan, ideology, hero, history, propaganda, politics, nation construction, «Tomiris», «Kyz-Zhibek», «Gift to Stalin», film director.

Человек всегда стремился к знаниям, и отчасти именно этим обусловлен его интерес к историческим кинолентам. Изначально первые исторические фильмы были не только коммерческими, но и экспериментальными в области пластического решения кадра, движения камеры, сюжета. Одним из первых таких костюмированных фильмов является «Жанна д'Арк», снятый французским кинематографистом Жоржем Мельесом в 1900 году. Позднее, понимая возможности «великого немого», чиновники тесно связали его с другими формами общественного сознания (например, политикой и религией). Крылатая фраза лидера большевиков В. Ульянова (Ленина): «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» – была сказана им, потому что именно кино – самый быстрый метод насаждения новых взглядов обществу. А для безграмотной части населения строящейся советской страны – прекрасное средство формирования новой идеологии, пропагандировавшейся повсеместно с помощью хроникальных и документальных фильмов.

Киновед Ф. Раззаков в одном из своих интервью говорит: «Кино в странах социалистического режима помогало успешно решать многие грандиозные задачи: провести коллективизацию и индустриализацию, значительно повысить образованность общества, воспитать новое поколение молодёжи. Сошлюсь на один пример. В 1929 году социологи провели опрос в молодёжной среде, который выявил удручающую, с точки зрения идеологов, картину: всего 0,6 % юношей и 1,5 % девушек мечтали подражать героям революции. При этом многие подростки мечтали стать кем угодно – учителем (10,4 %), конторщиком (8,9 %), инженером (5,6 %), а также княгиней, дворянкой, но только не коммунистом (2,2 %) или комиссаром (0,3 %). Такая ситуация стала целенаправленно и энергично исправляться с начала 30-х годов» [1].

Киновед В. Коршунов в своей статье «От Эйзенштейна до «Чапаева»: как советский кинематограф стал массовым» приводит интересные исторические факты: «В августе–сентябре 1934 года на Первом съезде советских писателей соцреализм объявили основным методом советской литературы. В кино курс на соцреализм взяли на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года. «Форма, доступная миллионам» – таким был один из главных постулатов соцреализма» [2].

А. Машурова в своей диссертации на степень доктора PhD пишет: «Исторический фильм является закономерным следствием реконструированных хроник, зародившихся в ранние годы кинематографа, фокусируется на фиксировании важнейших исторических событий, максимально приближаясь к реальности, демонстрируя тем самым тесную связь кинематографа и действительности. Жанр исторического кино, пройдя определенный путь развития, пришел в Казахстан и Центральную Азию, где формирование исторического кино опиралось на воссоздание художественных портретов исторических и легендарных личностей, а также связанных с ними значимыми для хода истории событиями» [3].

В конце 30-х годов ввиду напряжённых советско-германских отношений советское правительство решило ввести в кинофильмы новых героев. А именно – дореволюционных «прогрессивных» исторических личностей, выступавших против иноземных захватчиков. В результате появились фильмы: «Александр Невский», режиссер С. Эйзенштейн (1938 год); «Минин и Пожарский», режиссеры В. Пудовкин и М. Доллер (1939 год) и другие произведения. А также фильмы с героями, воплощающими в себе черты обычного крестьянина: «Чапаев», режиссеры С. и Г. Васильевы (1934 год); «Щорс», режиссер А. Довженко (1939 год) и др.

Именно на фоне успеха этих кинолент в союзных республиках правительством страны было решено снять фильмы о национальных героях, чтобы укрепить дух единства народов в борьбе за строительство нового государства.

В Республике Казахстан таким фильмом стал «Амангельды», режиссер М. Левин (1938 год). Во втором томе «Истории советского кино. 1917–1967» первый казахский киновед, историк кино

К. Сиранов пишет: «Режиссер М. Левин и оператор Х. Назарьянц задумали фильм как героическую эпопею. Это особенно чувствуется в монументальности изобразительных решений и массовых сценах. Таких, например, как кавалерийская атака, смотр боевой готовности сербазов, и других. Эпический характер событий подчеркивается не только внутрикадровыми композициями, но и ритмом монтажного строя фильма» [4]. На взгляд автора этой статьи «первенец» казахского кинематографа практически плакатно демонстрировал зрителю однозначные образы «плохих» и «хороших» персонажей, и можно смело утверждать, что это были инструкции по воспитанию «правильного гражданина» советской страны. И подобных идейных кинолент, где народный герой растет вместе с революцией, было достаточно много, вплоть до развала великой державы.

Слом традиционных общественных отношений и внедрение тотальными методами новой идеологии сформировали у национальных кинодеятелей новую форму изобразительного решения фильмов. Киновед Г. Абикиева в своей диссертации «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе» отмечает важный исторический факт: «Несмотря на то, что официальная история кино в странах Центральной Азии берет отсчет где-то с 1930–1940-х гг. прошлого столетия, именно кинематограф 1960-х можно считать точкой отсчета истинно национального кино в странах советского Востока. Потому что только к этому периоду появились национальные кадры, способные представить свой традиционный уклад жизни казахов, киргизов, узбеков, таджиков, туркмен. Именно в эти годы кинематографисты центрально-азиатского региона создали ленты, представляющие исторических и эпических героев своих народов, открыли национальные мифы и мировоззренческие основы бытия своих культур» [5].

В книге «Кино Центральной Азии (1990–2001)» Г. Абикиева делает выводы: «Период национальной самоидентификации в казахском кино начинается, на наш взгляд, картиной «Меня зовут Кожа» (1964) режиссера А. Карсакбаева и завершается картиной «Кыз-Жибек» (1971) С. Ходжикова, ставшей на долгие годы визитной карточкой казахского кино. Можно сказать, что в этот период – 1964–1972 годы – и были созданы все самые значительные ленты кино Центральной Азии советского периода» [6].

А киновед Р. Оспанова в своей статье «Киноискусство 60-х годов на материале художественных фильмов» пишет: «...обращение казахского кино к эпосу – это следствие общего интереса к истории нации, ее культуре, желание ощутить «времен связующую нить». Мир эпоса – важнейшая сфера духовной культуры казахского народа» [7].

Именно в 1971 году режиссером С. Ходжиковым создается поражающий зрителя своей эпической мощью, красотой изобразительного ряда и чистотой созданных образов киноэпос «Кыз-Жибек». В нем эстетически отразилась жизнь кочевников с ее специфическим восприятием себя и целостности мира. Это историческое кинополотно наполнено глубоким смыслом и идеей единства казахского народа. Этические нормы существования индивида в обществе кочевников четко и ясно раскрыты зрителю – совесть, добро, любовь, сочувствие, дружба, самопожертвование. Благодаря неспешному акцентированию на мелочах, укрупнению различных планов кинооператором Асхатом Ашраповым пластика визуального ряда погружает нас в атмосферу кинопроизведения. Медленное скольжение камеры по деталям костюмов, украшениям, оружию позволяют зрителю увидеть бытовую обстановку XVI века. Эпический масштаб, эмоциональное восприятие, образы, прописанные и сыгранные каждым членом съемочной группы, восхищают и продолжают вдохновлять и современников.

Несмотря на то, что уже существует достаточное количество художественных игровых фильмов с самым разным бюджетом, эта работа творческого тандема Султана Ходжикова и Асхата Ашрапова остается одной из самых лучших и масштабных среди всех созданных в республике кинолент на тему эпоса и древней истории народа.

В статье «Визуальные решения казахских и восточно-европейских художественных фильмов в постсоциалистическом кинематографе (1988–2018 гг.)» автор этого исследования отмечала: «Сменился политический режим в стране, и вместо красивых улиц с цветущими по весне

яблонями главный герой оказался помещен на грязные дороги с равнодушными и пьющими от безделья вчерашними одноклассниками. Распался мир, в который так долго верили люди. Мир, ради которого закрыли церкви и мечети, воспитали целое поколение людей без веры в бога, но с верой в коммунизм, партию, страну. Страну, ради которой жили многие, потому что эта мысль закладывалась в детей с малых лет, страну, которая развалилась за одну ночь. Пропала работа в связи с закрытием заводов и фабрик. И люди погрузились в депрессию и пустоту» [8]. Это вызвало в кинематографе необходимость в новых исторических героях. И новое поколение кинорежиссеров тоже обратилось к прошлому, появились кинокартины: «Гибель Отрара» (1991 год) и «Юность Абая» (1995 год) режиссера А. Амиркулова, «Юность Жамбыла» режиссера Кано Касымбекова (1996 год).

В начале XXI века успешным можно считать фильм режиссера Р. Абдрашева «Подарок Сталину» (2008 год). В своем безупречно снятом произведении режиссер соединяет людей разных судеб, характеров и национальностей в бескрайних степях Казахстана. Сталинский режим поставил этих людей в условия сложнейшего выживания. И именно в их гуманном отношении друг к другу кроется на взгляд автора героизм – остаться человеком, не сойдя с ума и не опустившись до уровня удовлетворения своих низших инстинктов. Оператор Хасан Кыдыралиев создает яркие образы не только главных героев, но и эпизодических. Выразительность природной среды, в которой находятся люди, подчеркивает трагичность воссозданного на экране исторического периода.

В свою очередь фильмы: «Кочевник», режиссеры С. Бодров, И. Пассер, Т. Теменов (2005 год); «Монгол», режиссер С. Бодров (2007 год); «Жаужурек мынбала» (2012 год) и «Дорога к матери», режиссер А. Сатаев (2016 год); «Казахское ханство. Алмазный меч», режиссер Р. Абдрашев (2016 год), к сожалению, оказались не достаточно искренними и патриотичными для того, чтобы вызвать отклик в душах и сердцах собственного народа. Даже долгожданный кинопроект «Томирис», создаваемый популярным отечественным кинорежиссером А. Сатаевым в течение трех лет, не стал произведением искусства и, к сожалению, не может, как и вышеперечисленные фильмы, претендовать в будущем на звание «классика казахского кино» [10]. Хотя именно в этой картине есть ясная идея единства народа, идеальный изобразительный ряд. Поражают воображение искусно созданные костюмы и декорации, высокопрофессиональный грим, грамотно выстроенные кадры. Замечательную актерскую игру органично поддерживают компьютерная графика и музыкальное сопровождение. Сложнопостановочные трюки боев, которым уделено очень много времени, а также акцент, сделанный на обрядах того периода (приблизительно 570–520 годы до н. э.), выделяют его из общего ряда казахстанских киноработ. Кинооператор Хасан Кыдыралиев отдает предпочтение масштабным и панорамным съемкам, позволяющим с размахом показать красоту степи и страны, но отсутствует внимание к тонкостям, из которых чаще всего и строится атмосфера. Кажется, что авторы киноленты «Томирис» при написании сценария и раскадровке фильма ориентировались на масштабные блокбастеры типа «Жанна д'Арк» режиссера Люка Бессона (1999 год), «Гладиатор» режиссера Ридли Скотта (2000 год), потому как построение сюжета и кадров в «Томирис» очень их напоминает (рис. 1). К огромному сожалению, в столь дорогостоящем национальном проекте не чувствуется любовь создателей (сценариста, режиссера, кинооператора, кинохудожника и многих других) к истории прекрасной и сильной царицы массагетов – Томирис. И, видимо, поэтому мы получили коммерческий кинопродукт с шикарным бюджетом, но слишком поверхностной и даже пустой историей. А ведь вдохновение при воссоздании столь красивой вековой легенды необходимо было искать внутри истории собственной страны, ее народных преданий, не сильно увлекаясь мировыми блокбастерами с чужой духовностью и идеалами. По мнению автора исследования, этой кинокартине очень не хватает детального любования национальной атрибутикой, символикой, связанной с воссозданной эпохой, для того чтобы ощутить ее. Отсутствует игра света и тени, цвета и символов, позволяющих зрителю додумывать то, что не проговаривается в диалогах героев, и благодаря этому чувству еще более проникаться симпатией к ним.



Рис. 1. Кадр из фильма «Томирис», режиссер Акан Сатаев, 2019 год

На сегодняшний день отечественный кинозритель знает, что большая часть национального кино снимается только ради денег и, к сожалению, является «фильмом на один просмотр». Конечно, автор не в праве осуждать никого, но хочется, чтобы казахстанские кинематографисты поняли, что изобразительные решения в исторических фильмах должны увлекать зрителя в пространство киноленты, рождать интерес граждан к истории своей страны, развивать восхищение своими предками и уважение к национальному кинематографу. Пока же обилие снимаемых кинофильмов на исторические темы выглядит как мода, обусловленная государственным заказом, с реализацией которого в полной мере пока еще не справилась большая часть отечественных кинорежиссеров – то ли потому, что не умеют, то ли потому, что не желают углубляться в более детальную проработку сценариев. Все упомянутые кинофильмы, исследованные автором этой статьи, за исключением фильмов «Кыз-Жибек» и «Подарок Сталину», остаются лишь на уровне масштабных коммерческих кинопроектов с огромными бюджетами, не способными окупиться в собственной стране (рис. 2, 3).



Рис. 2. Кадр из фильма «Кыз-Жибек», режиссер Султан Ходжиков, 1971 год



Рис. 3. Кадр из фильма «Подарок Сталину», режиссер Р. Абдрашев, 2008 год

Но в 2019 году принят «Закон о кино» и создан Государственный центр поддержки национального кино, а потому есть надежда, что эти долгожданные меры помогут спонсировать действительно лучшие сценарии [11].

Подводя итоги киногода в Казахстане, Г. Абикеева в обзорно-аналитическом журнале «Exclusive» говорит: «За последние пять лет в Казахстане было снято порядка 180 полнометражных игровых картин [12]. Причем динамика роста от 20 фильмов, снятых в 2015 году, к 45 в 2019. Из 45 картин 5–6, т. е. 10–15 % фестивального уровня, еще 5–6 картин делают хорошую кассу, т. е. развивают кинобизнес [13]. Ежегодно приток новых имен в кино составляет 50 %, т. е. кино – самая активная креативная индустрия в Казахстане. И это ценный творческий потенциал, который есть не в каждой стране. Он сам по себе активно растет. А если еще будет разумная государственная поддержка, то наше кино, действительно, может сделать еще больший рывок».

Будем надеяться, в скором времени кинополотна, способные всколыхнуть в отечественном зрителе любовь к родной стране и патриотизм, все-таки создадут именно национальные кинематографисты.

Список литературы

1. Раззаков Ф. Чем советское кино отличается от нынешнего российского? [Электронный ресурс]. – URL: <https://msk.kprf.ru/2016/07/22/12871/> (Дата обр.: 22.07.2019).
2. Коршунов В. От Эйзенштейна до Чапаева: как советский кинематограф стал массовым. [Электронный ресурс]. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17074-ot-eyzenshteyna-do-chapaeva-kak-sovetskiy-kinematograf-stal-massovym> (Дата обр.: 22.07.2019).
3. Абдрахманова А. Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии. [Электронный ресурс]. – URL: <http://kazneb.kz/site/catalogue/view?br=1585095> (Дата обр.: 22.07.2019).
4. История советского кино. 1917-1967. Т. 2. 1931-1941. – М.: Искусство, 1973: 488 с.
5. Абикеева Г. О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/kino-iskusstvo/obraz-semi-v-kinematografe-centralnoj-azii-v-kontekste-formirovaniya-kulturnoj.html> (Дата обр.: 22.07.2019).

6. Абикеева Г. О. Кино Центральной Азии (1990-2001): монография / Г. О. Абикеева, – Алматы: [б. и.], 2001: 341 с.
7. Оспанова Р. Очерки истории казахского кино. Наука, 1966.
8. Визуальные решения казахстанских и восточноевропейских художественных фильмов в постсоциалистической кинематографии (1989-2018). [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-history.kz/en/publications/view/1788> (Дата обр.: 22.07.2019).
9. Почему Центр поддержки национального кино скрывает свой бюджет? [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.exclusive.kz/expertiza/obshhestvo/117820/?fbclid=IwAR0UOGS2rYLgnGTMrlbo> (Дата обр.: 22.07.2019).
10. Томирис. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kazakhfilmstudios.kz/> (Дата обр.: 22.07.2019).
11. Назарбаев подписал закон о кино. [Электронный ресурс]. – URL: https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/nazarbaev-podpisal-zakon-o-kino-360750/ (Дата обр.: 22.07.2019).
12. Статьи о кино. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vosmerka.kz/kniga-ob-ottse/> (Дата обр.: 22.07.2019).
13. Абикеева Г. О. История национальных кинематографий в ССР и перспективы развития кино государств – участников СНГ, Балтии и Грузии. Науч. ред. Н.А. Кочеляева, А.П. Николаева-Чинарова, Е.В. Пархоменко; сост. указателей Е.В. Пархоменко, А.В. Рябokonь. — М.: Академический проект, 2018. — 771 с.

References

1. Razzakov F. How does Soviet Cinema Differ From the Current Russian One? URL: <https://msk.kprf.ru/2016/07/22/12871/> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
2. Korshunov V. From Eisenstein to Chapayev: How Soviet Cinema Became Mass. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17074-ot-eyzenshteyna-do-chapaeva-kak-sovetskiy-kinematograf-stal-massovym> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
3. Abdrakhmanova A. Women's Images in the Game Cinema of the Historical Genre of Kazakhstan and Central Asia. URL: <http://kazneb.kz/site/catalogue/view?br=1585095> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
4. History of Soviet Cinema. 1917-1967. Vol. 2. 1931-1941. Moscow: Art, 1973: 488 p.
5. Abikeeva G. O. The Image of the Family in the Cinema of Central Asia in the Context of the Formation of Cultural Identity in the Region. URL: <http://www.dslib.net/kino-iskusstvo/obraz-semi-v-kinematografe-centralnoj-azii-v-kontekste-formirovaniya-kulturnoj.html> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
6. Abikeeva G. O. Cinema of Central Asia (1990-2001): monograph. Almaty, 2001: 341 p.
7. Ospanova R. Essays on the History of Kazakh Cinema. Science, 1966.
8. Visual solutions of Kazakh and Eastern European feature films in post-socialist cinematography (1989-2018). URL: <https://e-history.kz/en/publications/view/1788> (Access: 22.07.2019). (In English)
9. Why is the Support Center of the National Cinema Hides Its Budget? URL: <http://www.exclusive.kz/expertiza/obshhestvo/117820/?fbclid=IwAR0UOGS2rYLgnGTMrlbo> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
10. Tomiris. URL: <https://www.kazakhfilmstudios.kz/> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
11. Nazarbayev Signed the Law on Cinema. URL: https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/nazarbaev-podpisal-zakon-o-kino-360750/ (Access: 22.07.2019). (In Russian).
12. Articles about movies. URL: <http://vosmerka.kz/kniga-ob-ottse/> (Access: 22.07.2019). (In Russian).
13. Abikeeva G. O. History of National Cinematographies in the SSR and Prospects for the Development of Cinema in the CIS, Baltic States and Georgia. Science. Edited by N. A. Kochelyaeva, A. P. Nikolaeva-Chinarova, E. V. Parkhomenko; comp. pointers E. V. Parkhomenko, A.V. Ryabokon. Moscow: Academic project, 2018: 771 p.

Отображение делезианской парадигмы на состоянии современной архитектуры



Киричков Игорь Владимирович

научный сотрудник, Сибирский государственный институт
искусств имени Дмитрия Хворостовского, архитектор, аспирант,
Сибирский федеральный университет
kiri4kov@mail.ru

Kirichkov Igor

Scientific researcher, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of
Arts, architect, post-graduate student,
Siberian Federal University
kiri4kov@mail.ru

Аннотация

История развития общества – сложный, неоднозначный процесс, в котором тесно переплелись стремительные взлеты и тяжелые падения. И в каждом из исторических периодов оно руководствовалось определенным, пусть и не всегда верным, набором парадигм. Их принятию способствовала не столько потенциальная мироописательная сила, сколько удовлетворение определенных запросов социума. Системный анализ, легший в основу данного исследования, направлен на определение влияния делезианской парадигмы на современную архитектуру. Результат исследования показал, что приходу делезианской парадигмы способствовал глубочайший мировоззренческий кризис западноевропейской культуры второй половины XX века, повлекший за собой провал большинства социальных институтов, признавший невозможность решать даже, казалось бы, самые простые задачи. Наряду с трансформацией формы, наполнением проектируемых объектов новым функциональным содержанием, внедрением уникальных концепций делезианская парадигма, если не полностью, то в значительной степени изменила образ архитектурного мышления, которое на фоне бессилия человека перед Природой, погружения в состояние отчаянья перестало следовать привычной траектории – взывать к совершенству, красоте, абсолютной истине, идеалам.

Ключевые слова: делезианская парадигма, складка, формообразование, современная архитектура, научная революция, деконструктивизм, постмодернизм, парадигмальный сдвиг, архитектурное мышление, научно-исследовательская программа.

Deleuzian Paradigm Projection on the Condition of Modern Architecture

Abstract

The history of society is a complex, contradictory process in which rapid rise and heavy fall, inspirational successes and deep disappointments are closely intertwined. And society was guided by a certain, not always right set of paradigms in each of the historical periods. The adoption of new paradigms was facilitated not so much by their potential world-describing power as by the satisfaction of fleeting demands of a part of society. Method of this research is a systematic analysis, the purpose of which is to consider Deleuzian paradigm in the context of modern architecture. The research result has showed that the Deleuzian paradigm success was caused by the deepest ideological crisis of Western European culture of the second half of the XXth century, which led to the failure of most social institutions, the recognition of almost complete inability to solve even the simplest problems. The Deleuzian paradigm, if not completely, partially has significantly changed the way of architectural thinking along with the transformation of the form, filling the designed objects by the new functional content. Architectural thinking on the background of human impotence in front of Nature, immersion in a

state of despair ceased to follow the usual trajectory – to appeal to perfection, beauty, absolute truth, ideals.

Key words: Deleuzian paradigm, fold, morphogenesis, modern architecture, scientific revolution, deconstructivism, postmodernism, paradigm shift, architectural thinking, scientific research programme

Введение

XX век ознаменовался множеством парадигм и зачастую совершенно противоречивых (классическая, функционалистская, деконструктивистская и пр.). Конфликты парадигм то усиливались, то ослабевали. Представители ученого сообщества сходятся во мнении, что устоявшемуся образу мышления рано или поздно на смену приходит совершенно новый. Время жизни парадигм стремительно сокращается. Если ньютоновская парадигма находила в себе силы существовать столетия, то на сегодняшний день, существование редко какой парадигмы превышает десять лет. Практически все парадигмы приходят в архитектуру запоздало, что является следствием отсутствия пассионарности архитектурного мышления, стремления предать себя в жертву высоким целям. Как правило, концепции заимствуются архитекторами из философии, истории, искусствоведения и пр. областей науки, и лишь в весьма редких случаях создается нечто кардинально новое. Когда в архитектуре господствует одна парадигма, то в философских (искусствоведческих) кругах, как ни показалось бы странным и нелепым, уже обсуждается новая. И было бы весьма обнадеживающим думать, что конфликты парадигм приводят к существенным, позитивным результатам. Но конфликты, как ни печально, приводят к еще большим конфликтам.

В XX века произошло два наиболее острых конфликта парадигм, значительно повлиявших на науку, культуру, философию, в частности, архитектуру. Первый конфликт произошел в 1910-х – 1920-х годах, второй конфликт – в 1960-х, 1970-х годах. Оба конфликта были обусловлены политическим, экономическим, идеологическим кризисом и отразились на обществе весьма болезненно. Причинами первого конфликта парадигм стала Первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция, приведших к установлению авангардных течений, слоому традиций, почти полному уничтожению классического искусства. Причинами второго конфликта парадигм стала Вторая мировая война, противостояние СССР и Запада в холодной войне, приведших к смене мировоззренческих ориентиров, провозглашению постмодернизма, усилению глобализационных процессов. (Рис. 1) Появление новой парадигмы почти всегда полностью отрицает предыдущую. Так произошло в случае механистической, деконструктивистской парадигмы. Одновременно с основными парадигмами развивались блуждающие (неявные) парадигмы. Они не оказали на общество большое влияние, но их наличие нельзя отбросить. В конце XX века наметились цифровая, делезианская, нелинейная парадигма, влияние которых на данный момент непосредственно претерпевает мировое сообщество. По оценкам некоторых исследователей цифровая парадигма уже потеряла свое влияние. Так, итальянский историк, архитектурный критик Марио Карпо, считает, что само выражение «цифровая революция» вышло из употребления, если не сказать приобрело дурную славу; оно звучит устало и архаично, в лучшем случае напоминая об ушедшей эпохе. [1] Нелинейная парадигма пока еще находит в себе силы на существование, хотя ее потенциал во многом снижен. Но ей, как ни печально признавать, в течение нескольких лет все-таки придется уйти с театра действий.

Делезианская же парадигма нашла возможность относительно мирного сосуществования с деконструктивистской, классической, цифровой парадигмой. Некоторые исследователи даже видят в ней некое логическое продолжение постмодернистских идей – Жака Дерриды, Мартина Хайдеггера и т. д. Делезианская парадигма не отрицает полностью никакую из парадигм. Благодаря Делезу они «сливаются» воедино, низводя их в единую плоскость, так называемое плато, где отсутствует какое-либо преимущество, доминирование одной над другой. «Делез видит

мир своеобразно и философствует необычно, и у него есть на это основания». [2] Философская мысль Делеза признает, что все парадигмы верны и, в тоже время, одинаково бесполезны. Делез отмечает: «барокко – это уже кризис теологического разума: речь идет о последней попытке перестроить мир, прежде чем он обрушится». [3]

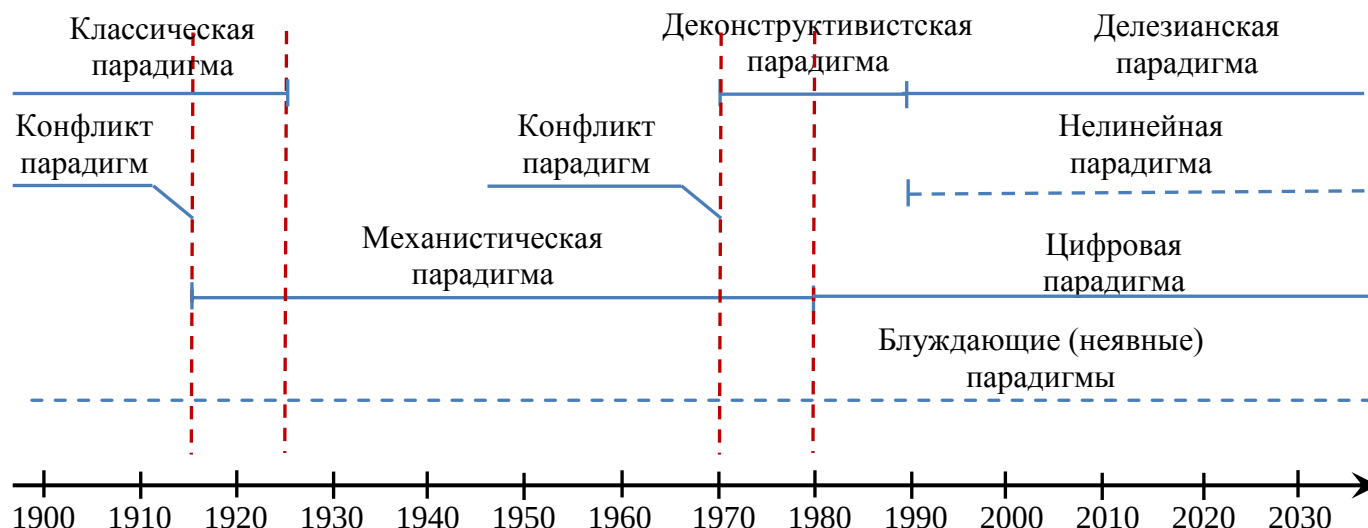


Рисунок 1 Смена парадигм в архитектуре XX – начала XXI века
Источник: разработка автора

Казалось бы, действительность должна диктовать свои законы. Но, как ни парадоксально звучит, не теория подстраивается под факты, а факты подстраиваются под теорию. Не история определяет взгляд на сегодняшний день, а сегодняшний день определяет историю. Появление делезианской парадигмы, как в философии, так и в архитектуре, представляется вполне объективным и закономерным процессом. «В условиях, когда старая парадигма философии уже не вызывала особенного доверия, а новая еще не вызрела, французскому мыслителю не оставалось ничего иного, кроме обращения к историко-философским студиям». [4] Парадигма Делеза стала особенно актуальной на фоне утраты человеческих идеалов, целей и смыслов, когда человек в прямом смысле слова стремится к порабощению самого себя. Когда теории прошлого оказываются неспособными объяснить явления настоящего, приходится конструировать новые, необычные концепты. Философские работы **Жюль Делеза**, несмотря на присущую им ироничность, в целом не блещут жизнерадостностью. Разочарование Делеза по поводу будущего человеческого существования, сводимого к абсурду, разделили многие представители постмодернизма, в числе которых оказались Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, Феликс Гваттари, Морис Мерло-Понти и пр. Абсурдное сознание формируется за счет понимания непринятия внешнего окружения и самого себя. [5] **Жан-Поль Сартр** быющую в глаза очевидность назвал не больше, не меньше, а самой «тошнотой» (фр. «La Nausée»), представляющуюся хоть и весьма болезненным, но все же внезапным осознанием мира. [6]

Смена парадигм

Последовательный переход от одной парадигмы к другой через революцию, согласно **Томасу Куну**, является обычной моделью развития зрелой науки». [7] Исторические исследования в силу их описательного характера не способствуют концептуальному преобразованию, а смешение различных областей науки не способно породить ничего, кроме путаницы. Изменение научного знания – от одной «парадигмы» к другой – мистическое преобразование, у которого нет, и не может быть рациональных правил. Если в качестве главной причины смены парадигм Томас Кун считал бессознательную психологию толпы, то представитель критического рационализма **Имре Лакатос** считал, что

причиной смены парадигм является возможность прогрессивного сдвига научной проблемы. Источник развития науки – конкуренция исследовательских программ, каждая из которых имеет внутреннюю стратегию развития. [8] Зачастую в качестве силы смены парадигм выступает само время и естественное исчезновение носителей старого убеждения. **Макс Планк** писал: «Новые научные идеи никогда не возникают из общего тела, каким бы организованным оно ни было, а скорее из головы индивидуально вдохновленного исследователя, который борется со своими проблемами в одинокой мысли и объединяет все свои мысли в одной точке, которая является всем его миром на данный момент... Старые идеи уступают новым таким образом, что носители старого умирают, а новое поколение воспитывается в новых идеях, воспринимая их как нечто само собой разумеющееся.» [9]

Смена парадигмы от модернистской к постмодернистской, по мнению **Чарльза Дженкса**, произошла вынужденно и была вызвана вполне объективными причинами – невозможностью архитектуры модернизма решить остросоциальные проблемы, связанные с расовой дискриминацией, культурным неравенством, бедностью населения и т. д. [10] Архитектура, как он считает, должна выполнять активную роль в формировании, удовлетворении нужд общества, с чем невозможно не согласиться. Приходу постмодернистской парадигмы в немалой степени способствовало довольно сокрушительное признание **Роберта Вентури** о любви к сложностям и противоречиям, что ввергло весьма консервативное архитектурное сообщество, если не в шок, то в глубокое недоумение. Работа Роберта Вентури начинается со следующих строк: «В архитектуре мне нравятся сложность и противоречия. Я не люблю ни произвола или бессвязности малограмотной архитектуры, ни сложности манерно-изысканной живописности и экспрессионизма». [11] По неожиданному мановению судьбы оказалось, что сложности и противоречия любить можно, более того активно применять на практике, что американский архитектор и делал. Российский архитектор **Александр Раппапорт** условия перехода к новой парадигме, как ни странно, видит в «равенстве прав» и «всестороннем согласии». «Распад синтетического состояния архитектуры, – говорит он, – совмещавшей в одном лице все роли и все знания, и переход от профессиональной коммуникации Нового времени к какой-то новой парадигме предполагает, что в этой парадигме все участвующие в коммуникации сферы будут обладать равными правами, а дистанции между ними будут регулироваться не односторонним увлечением, а всесторонним согласием». [12] Таким образом, на основе высказывания возникает вопрос, возможно ли в принципе, так называемое Александром Раппапортом, всестороннее согласия, и было ли оно когда-либо? Похоже, что нет.

Внедрение делезианской парадигмы в архитектуру

Внедрению делезианской парадигмы в архитектуру предшествовало более чем десятилетнее доминирование деконструктивистской парадигмы, основанной французским философом Жаком Дерридой, смысл которой заключался в упразднении, развенчивании самой себя. **Жак Деррида** писал: «Успокоительную очевидность, в рамках которой некогда сложилась и поныне живет западная традиция, можно сформулировать так: порядок означаемого никогда не одновременен порядку означающего, в лучшем случае он выступает как его изнанка или чуть сдвинутая, на один вздох, параллель». [13]

Принципы традиционной архитектуры, направленные на установлении порядка, гармонии, ясности, перестали быть обществом востребованными. Произошел практически полный отказ от традиционных принципов. Трансформировавшись, опыт деконструктивистской архитектуры довольно плавно перешел в складчатую. Складчатая архитектура в отличие от деконструктивистской своей целью ставит не столько разрушение, сколько формирование нового представления об окружающем мире – мире, где все относительно, субъективно, изменчиво. Делезианская парадигма отрицает существование абсолютного пространства и абсолютного времени, она отсылает к идее многомерности, континуальности пространства. «В архитектурной теории философская концепция «складки» преломляется метафорически. В начале 90-х

произведение архитектуры рассматривается не как вещь, не как объект, а как некая топологическая структура». [14]

Делезианская парадигма уже успела проявить себя во многих аспектах архитектуры, среди них – концепции зданий, их форма, коммуникация с людьми, взаимосвязь с окружающим пространством и т. д. Но полностью ее потенциал, как представляется на данный момент, так и не раскрыт. Делез, судя по стилю его произведения «Складка. Лейбниц и барокко», черпал вдохновение именно из архитектуры – барочные комнаты, пышный орнамент, блеск зеркал и позолоты. Теперь же выглядит весьма интересным и интригующим возвращение философских концепций обратно – в архитектуру. Внедрению делезианской парадигмы предшествовал длительный этап – более шестидесяти лет активного использования складчатых конструкций. В этом отношении приход делезианской парадигмы оказался весьма запоздалым. Но даже и к тому времени, когда она пришла (1993 год), ставшие традиционными конструктивные решения зданий за редкими исключениями оказались практически без существенных изменений. Все что архитектурное сообщество вынуждено наблюдать под довольно броским названием «складчатая архитектура» – не вполне удачные попытки применения традиционных типов конструкций, время которых прошло, уж как минимум, полвека назад – балки, рамы, фермы, колонны и т. д. – все до боли знакомые элементы. Теория складки непосредственно отразилась на внешнем облике зданий, но новые типы конструкций пока так и не создала.

Благодаря воззрениям Делеза современной архитектуре стали в большей степени свойственны криволинейные, текучие, обтекаемые формы, отдаленно напоминающие всплески воды. (Рис. 2-4) Питер Эйзенман эти «всплески» назвал «потенциальной энергией становления события», когда объемы плавно перетекают друг в друга, граница между пространствами – как внутренними, так и внешними становится нечеткой, размытой. Здание становится своего рода проводником между бушующей природной стихией и человеком. Формы образуются из общего контекста, обрывая порой привычные, устоявшиеся связи. Уже не объект архитектуры, как считалось ранее, должен соответствовать существующему контексту, а контекст должен соответствовать объекту архитектуры, в результате чего создается особый конфликт. Делезом утверждается новая гармония – гармония континуальности, бесконечности. Если Ролана Барта волновал вкус, в различных его проявлениях, то Делеза волнует влечение к раскрою как образно-чувственной ткани мысли.

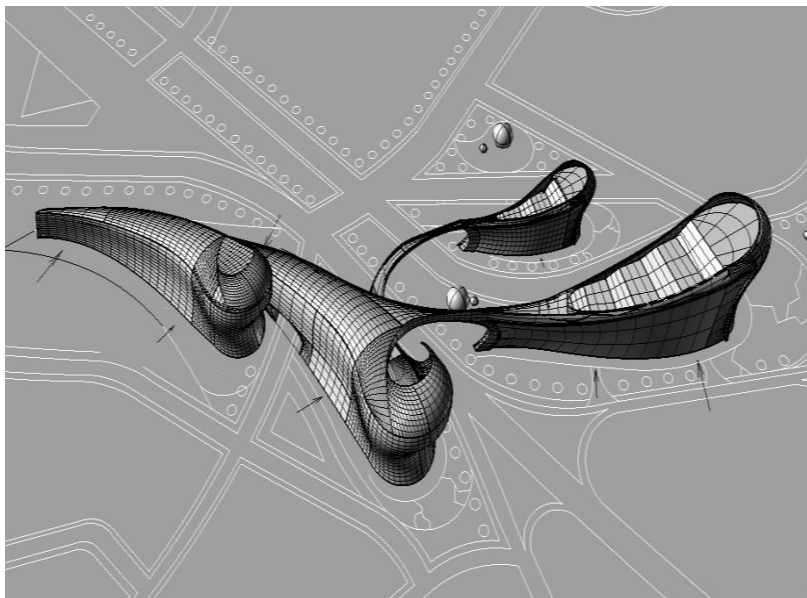


Рисунок 2 Проект многофункционального делового центра в Москве, вид с северной стороны
Источник: разработка автора

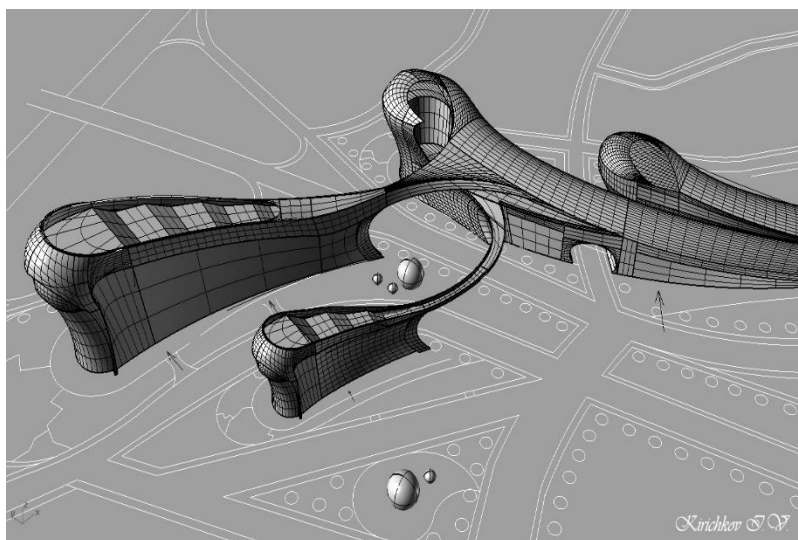


Рисунок 3 Проект многофункционального делового центра в Москве, вид с южной стороны
Источник: разработка автора



Рисунок 4 Проект многофункционального делового центра в Москве, планировочная схема
Источник: разработка автора

Влияние делезианской парадигмы на архитектурное мышление конца XX – начала XXI века

Архитектурное мышление конца XX – начала XXI века претерпело значительные изменения во многом благодаря делезианской парадигме. Суть изменений заключалась в смене мировоззренческой картины мира, определении новых целей, ценностных ориентиров. Наиболее ценным, согласно Делезу, является отнюдь не человек с его заносчивыми амбициями, субъективным, ненадежным мнением, а представление о мире, каков он есть на самом деле – сложный, многомерный, где абсолютного пространства, также, как и времени не существует. Большие сомнения появились по поводу существования Творца. Мир со столь сложной организацией крайне сложно представить результатом чьего-либо творения. Идеал, к которому столетия стремилось человечество, оказался в принципе недостижим. Оптимистический настрой по поводу научно-технического прогресса сменился глубоким разочарованием, вызванным пониманием бессилия перед Природой. Человек опять остался наедине с леденящей душу бездной. Поскольку достойной альтернативы делезианской парадигме, при всем желании ее обнаружить,

пока найти не удалось, единственное, что остается – играть с аморфными, утешающими делезианскими складками, которые, по словам Делеза, «радуются самим себе», они же заменяют и любовь, и веру, и надежду. Складки то вдруг «выныривают» из-под толщи небытия, то вдруг, движимые своими неведомыми пока законами, «ныряют» обратно.

С точки зрения философов постмодернистов, для искусства, в частности, архитектуре, важно уже не объективное отображение реальности, поскольку ее в их понимании нет, а субъективный, во многом предвзятый, искушенный мир отдельного человека (личности). Если никакая из существующих религий, идеологий, концепций уже не способна объединить людей, то почему бы не сконцентрировать общество относительно нейтральных вещей – свободных от ничем неподкрепленной веры, призывов к активным действиям. Мышление всегда содержит в себе три взаимосвязанных элемента – господствующая парадигма, социокультурное окружение, личностные предпочтения. Каждый из элементов является относительно независимым и изменяемым с течением времени. Между ними происходит ожесточенное противостояние. Господствующая парадигма может подавлять личностные предпочтения, также как существующее социокультурное окружение может подавлять господствующую парадигму.

Заключение

Современная архитектура, как бы ни хотелось признавать, представляет собой обширное поле ожесточенных парадигмальных боевых действий. Между архитекторами, представителями различных идейно-концептуальных лагерей, представителями традиций и инноваций, идеалистов и материалистов ведется активная борьба. Уровень накала в полемике высказываний, в характере действий время от времени достигает наивысшей отметки. В архитектуре, следует признать, никогда не было однозначных оценок, исключительного доминирования какой-либо из конфликтующих групп. И чем выше была неоднозначность архитектуры, тем, пожалуй, была выше ее концептуальная ценность. Если расцвету механистической парадигмы в архитектуре начала XX века способствовал безудержный восторг достижениями в области машиностроительной техники, параметрической (цифровой) парадигме – восторг стремительно развивающимися компьютерными программами, то расцвету, если можно так сказать, делезианской парадигмы способствовал практически полный провал социальных институтов, невозможность решать даже самые, казалось бы, простые вопросы.

Многочисленные конфликты свидетельствуют, что мир развивается не в соответствии с рациональной логикой, направленной на установление всеобщего порядка, а в соответствии со спонтанными и непредсказуемыми иррациональными позывами, когда темное прошлое способствует приходу не менее темного будущего. Задача парадигм – предвидеть конфликты эпохи, пытаться их предотвратить, а если предотвратить не представляется возможным, то, по крайней мере, уменьшить их неблагоприятные последствия. Слова предназначены не для того, чтобы передавать информацию, а для того, чтобы ее скрывать, так и предназначение парадигм – не для того, чтобы обмениваться смыслами, а для того, чтобы вводить в неясность, заблуждения.

Смена парадигм представляет для всего общества серьезную экзистенциальную проблему. Проявление ее весьма изощренно и безжалостно: представители прежней парадигмы, не успев или не сумев встроиться в новую, довольно быстро и окончательно становятся неактуальными, переставая заниматься наукой, творчеством. Представителям предыдущего поколения, как ни печально, ничего не остается, кроме как открыть дорогу новому, сойдя на обочину. Все в этом мире подчиняется непреложному закону: в схватке нового со старым всегда побеждает новое. Поиск выхода из сложившегося мировоззренческого хаоса, как для нас, так и для будущих поколений, и является главной целью на данный момент.

Список литературы

[1] Карпо М. Алфавит и алгоритм. Лондон, Массачусетс: MIT Press. 2011: 9 с.

- [2] Писарчик Л. Ю. Ж. Делез о философии Г. В. Лейбница и стиле барокко. Вестник ОГУ №7 (113). 2010: 28-38 с.
- [3] Делез Ж. Переговоры. 1972 – 1990. С-Пб.: Наука, 2004: 209 с.
- [4] Шалагинов Д. Жиль Делез: история или становление. Литературно-философский журнал Топос. URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zhil-delez-istoriya-ili-stanovlenie>. Дата обр.: 07.07.2019.
- [5] Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990: 6-22 с.
- [6] Сартр Ж.-П. Тошнота. 2-е изд. Т. 1. — С-Пб.: Азбука, 2007: 10-15 с.
- [7] Кун Т. Структура научных революций. – М.: ПРОГРЕСС, 1977: 28-30 с.
- [8] Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ. — М.: Медиум, 1995: 10-12 с.
- [9] Планк М. Куда идет наука? Нью-Йорк: W.W. Norton & Company, Inc, 1932.
- [10] Дженкс А. Ч. Язык архитектуры постмодернизма. / Пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; Под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта — М.: Стройиздат, 1985: 14 с.
- [11] Вентури Р. Сложности и противоречия в архитектуре. Нью-Йорк: Музей современного искусства, 1966: 16 с.
- [12] Раппапорт А. Г. Историческая парадигматика архитектуры. URL: <https://archi.ru/russia/49901/istoricheskaya-paradigmatika-arkhitektury>. Дата обр.: 13.06.2019.
- [13] Деррида Ж. О грамматиологии. Пер. с франц. Н. Автономова — М.: Ad Marginem, 2000: 134 с.
- [14] Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004: 181 с.

References

- [1] Carpo M. The Alphabet and the Algorithm. London, Massachusetts: The MIT Press, 2011: 9.
- [2] Pisarchik L. Yu. G. Deleuze on the Philosophy of G. V. Leibniz and the Baroque Style. Vestnik № 7 (113). 2010: 28-38.
- [3] Deleuze G. Pourparlers. 1972 – 1990. Saint-Petersburg: Nauka, 2004: 209.
- [4] Shalaginov D. Gilles Deleuze: History or Formation. Literary and Philosophical Journal Topos. URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zhil-delez-istoriya-ili-stanovlenie> Access: 07.07.2019.
- [5] Camus A. The Myth of Sisyphus. Essay on the Absurd. // Camus A. The Revolting Man. Philosophy. Policy. Art. Moscow: Politizdat, 1990: 6-22.
- [6] Sartre J-P. 2nd ed. Vol. 1. S-Pb.: Azbuka, 2007: 10-15.
- [7] Kuhn T. The Structure of Scientific Revolutions. Moscow: PROGRESS, 1977: 28-30.
- [8] Lakatos I. Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes. Moscow: Medium, 1995: 10-12.
- [9] Planck M. Where is Science Going? New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1932.
- [10] Jenks A. Ch. The Language of Postmodern Architecture. / Trans. from English. A. V. Ryabushin, M. V. Uvarova. Edited by A. V. Ryabushin, V. L. Hait. M.: Stroizdat, 1985: 14.
- [11] Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1966: 16.
- [12] Rappaport A. Historical Paradigmatics of Architecture. URL: <https://archi.ru/russia/49901/istoricheskaya-paradigmatika-arkhitektury> Access: 13.06.2019.
- [13] Derrida J. Of Grammatology. Trans. N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem, 2000: 134.
- [14] Dobritsyna I. A. From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science. Moscow: Progress-Tradition, 2004: 181.



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st. Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Marina Moskalyuk

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина 22, 660049
главный редактор:
М.В. Москалюк

arte.elpub.ru
e-mail: info@kgii.ru
8 (391) 212-41-74