

УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»

VIII ТЕРЕХИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

**Академическое искусство и образование:
традиции и инновации**

2017

УДК 7
ББК 85.1я43
А38

*Печатается по решению Ученого совета Уральского филиала
Российской академии живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, директор А.А. Мургин*

Научный редактор А.П. Крохалева
кандидат искусствоведения

Научный консультант О.М. Власова
доктор искусствоведения

А 38 Академическое искусство и образование: традиции и инновации. Материалы межрегиональной научно-практической конференции «VIII Терёхинские чтения» / Под ред. А.П. Крохалевой. – М.: Издательство «Перо», 2017. – 196 с.

ISBN 978-5-906946-50-8

Настоящий сборник представляет материалы межрегиональной научно-практической конференции «VIII Терёхинские чтения», посвященной проблемам академического искусства и образования в сфере культуры, изобразительного искусства, архитектуры и дизайна.

УДК 7
ББК 85.1я43

ISBN 978-5-906946-50-8

© Коллектив авторов, 2017

Содержание

Раздел I. Теория и история искусства.....	7
Овчинников В.М. Традиции и современность. К проблеме пластического языка	7
Гашева Н.Н. Поиски новых форм культурной идентичности в современном российском кино	15
Подюков И.А. Культурная семантика цвета в традиционной обрядности (на материале русской свадебной традиции Пермского края)	22
Колчанова Л.А. Классические традиции формирования композиционного центра и их перевоплощение в современном творческом процессе	35
Вяткина А.Н. Значение «субъекта» в эстетике М. Фуко	41
Маврина Е.А. Технология обработки кости и рога в Пермском Предуралье в период средневековья: технологические особенности и аспекты изучения	50
Метелев А.А. Легенды и мифы о Белой горе. Храм Воздвижения Креста Господня.....	56
Худякова Т.Г. Благоустройство и озеленение в имении владельцев Пожевского завода.....	65
Первалова Л.П. Творчество В.А. Серова в контексте синтеза искусств на рубеже XIX–XX века	69
Раздел II. Проблемы художественного образования	75
Киселёв В.Г. Реформы высшей школы и академический подход к художественному образованию	75
Костылев С.А. Тенденции развития и роста потенциала российской академической школы	80
Доминьяк А.В. Проблема непрерывного художественного образования в условиях Перми	84
Крохалева А.П. Академическое искусство и образование в провинции: исторический аспект	90

Власова О.М. Интеграционные процессы в научной, образовательной и творческой деятельности Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова	100
Мартынов И.Н. Искусствоведческое образование в Прикамье. Эпилог одного образовательного проекта.....	110
Раздел III. Современная художественная практика	121
Щипалкина Т.В. Традиции классики в современной архитектуре	121
Осколков А.Ю. Отражение классики в творчестве архитектора Л.Г. Иванова	128
Веселкова Е.Г. Неоклассические тенденции в творчестве пермского архитектора Н.Н. Кукина.....	131
Полиев И.В. Классические мотивы в творчестве пермского архитектора О.В. Горюнова.....	135
Галаяутдинов И.О. Проект реконструкции историко-архитектурного комплекса «Маленькая Бельгия» в г. Березники (Пермский край).	139
Бурадчук М.А. Роль строительных материалов в архитектуре	144
Огорокова Н.Г., Ракишева В.В. «О, сколько нам открытий ЧУДНЫХ!...»	148
Жданова А.Д. Классические ориентиры в контексте культуры постмодернизма. (На примере выставки произведений Ксении Козловой)	154
Пахомова Я.В. Современная российская культура: актуализация роли провинции в театральной культуре России конца 1980–2000-х годов	166
Мерзлякова Е.В. Римская мозаика в современном интерьере	175
Филиппева К.С. Традиции современной сицилийской керамики ..	179
Сторожев И.И. Первый открытый Фестиваль ледовых скульптур «Верхнекамский лёд»	182
Пушкарева И.В. Классические ориентиры в скульптуре	186
Сведения об авторах и научных руководителях	190

Раздел I

Теория и история искусства

Овчинников В.М., Ижевск
Традиции и современность.
К проблеме пластического языка

История искусств знает немного полноценных пластических систем, а мировых систем, как и языков, и того меньше.

Россия за свою только обозримую историю сумела воспринять, развить и частично обосновать Иконописную традицию, традицию Возрождения, Авангард (по сути, знаковую систему). Каждая из этих систем по-своему выражает общественную мысль и влияет на нее. Естественно, традиции влияют и друг на друга. Нельзя не отметить пагубность «объемов» Возрождения на иконопись или принципиальную борьбу реалистического и абстрактного подхода в искусстве. Но достаточно назвать имена А. Рублева, В. Сурикова, М. Врубеля, В. Кандинского, чтобы понять, какой вклад в мировую культуру внесли эти традиции, укоренившись в России.

Конечно, любая традиция не возникает на пустом месте. Более того, пластическая система скорее пластически оформляет, при этом, естественно, внося присущие только изобразительному искусству аспекты, что-то уже созревшее в обществе, в философии, религии и т.д. Новое искусство на-

стойчиво искало и ищет новых подходов в постановке целеуказаний, самих критериев изображения. Особенно активно эти процессы заявили о себе в Европе начала XX века. Здесь начались глубокие изменения в стилистическом качестве пластических искусств, в коренной ломке традиционных методов изображения, традиционных, т.е. идущих от возрожденческих принципов. Нельзя сказать, что все европейское искусство возвращается к принципам доренессансным. Все гораздо сложнее. Возникает что-то совершенно другое, хотя какие-то черты старых эпох усваиваются художественным сознанием современников. Но не напрямую, а только как опора для поисков и выработки своего миропонимания и мировидения. И то, что воспринимается: будь то искусство доренессансной Европы, народное творчество Африки, аборигенов Австралии, традиции Иконописи, звериный стиль пермяков – все это в другой историко-социальной ситуации, в других условиях ощущения человека на земле, в другой их взаимосвязи. Все востребованное из прошлых эпох кардинально меняет смысл и философский, и эстетический.

Чем, например, сильна традиция, сама эстетика Возрождения? Это комплекс. Социальный, философский, религиозный, система миропонимания и места человека на земле в его связи с космосом. Это *система*: и принципы изображения – только часть данной системы.

Что такое традиция Возрождения в изобразительном искусстве, если рассмотреть ее сквозь взаимосвязь художник – окружающий мир? Художник здесь – Созерцатель, созер-

цающий глаз. Конечно, он не уподоблен какому-то пассивному зеркалу. Но все его мысли, чувства, вся его индивидуальность в пределах этого, и выражаются только так, как они преломляются через *объективное* начало, объективное свидетельство о мире – *свидетельство зрения*. Именно *глаз*, его информация – это и есть граница художника, положенная и замыслу, и вымыслу; показатель истины и ограничение ее. Все, что за пределами этого – литература, внепластический вымысел. Все, что делалось и делается в стремлении отойти от традиций Возрождения в прошлом веке – это и есть во многом та самая литература. Художник понимается не как удивленный, взволнованный, думающий «глаз». Скорее, наоборот. Зрение участвует в работе художника как один из компонентов, часто далеко не самый главный, по сути. Отпечатки сновидений, звуков, мыслей, эмоций, воспоминаний... – все это и образует тот творческий позыв, который рождает произведение художника. Ибо главное при таком подходе – выразить поток сознания художника. И если этот напор и порыв принимает форму картины, скульптуры и т.д. (что совсем не обязательное условие) и выполнено, казалось бы, в традиционных материалах (холст, краски, медь, бронза, камень...) – если все получившееся воспринимается зрением, а не иначе – следует естественный вывод, что это, как и в возрожденческих традициях, всецело искусство *зрительское*. Так ли это и нет ли тут подмены понятий?

Конечно, это искусство *зримое* (т.е. видимое глазом как результат), но в основе своей не *зрительское* или не со-

всем таковое. В работе автора приоритет зрения в восприятии мира уступает место комплексу различных чувств, импульсов... В этом смысле такой подход действительно схож с доренессансным подходом, как в общественном сознании, так и в искусстве. Например, с иконой, где, в частности, показателем мышления является обратная перспектива. Все, что от нас удалено, кажется более важным и значительным. Но в иконе свои законы и нормы, это тоже не произвол художника. За всем этим Дух и его высшие нормы, каноны: религиозные, магические, сакральные. Именно эти *«высокие нормы»*, наряду с гением автора, и делали это искусство религиозно, социально и эстетически высоким, необходимым общественному мышлению. Именно эти *«высокие нормы»* не позволяли уйти искусству в волхвование и шаманство, художник пел о важном для многих, а не просто заявлял о своем внутреннем мире (пел о себе).

Многим кажется, что нормы сковывают художника. Но ведь работа в любой традиционной пластической системе, где есть эти высокие нормы (что и является одной из характеристик качества пластической системы) позволяла и позволяет развиваться *«искусству для искусства»*. Нужен талант, который знает что-то, знает, как это сказать. И глаз, как главный судья в восприятии и отборе ценностного (для искусства) в мире, дает простор для творчества, работы с формой, ибо видит глаз формы и только формы.

Человеку современному, освободившемуся от сословных границ, во многом от традиций предков с присущими им

табу, во многом утратившему суть веры и, как следствие, не могущему часто оправдать саму жизнь свою – трудно. Все это связано с угрозой разрушения личности, когда нет привязки к каким-то регламентирующим жизнь человека на земле понятиям, тем самым «высоким нормам». Естественно, монолитность личности, ее связь с природой, обществом рвется, но... взамен обостряется поиск смысла внутри самой личности, обостряется способность к рефлексии. Все это выливается в поиск чего-то сокровенного в подсознании, за пределами разума, особенно в периоды общественной растерянности, «потерянности» самой личности. Наука также участвует в этом (например, фрейдизм), но у науки свои пределы, у искусства функция, науке неподвластная. Отразить сам изменчивый поток сознания, который, конечно же, не расшифровывается и не дает ответа или формулы. Но зато обладает главным – громадной силой воздействия на сознание человека.

Искусство во многом пошло по этому пути. Искусству изобразительному пришлось для этого отбросить то, что держало само изображение – *сам предметный мир, выраженный в его природных формах*. Как следствие из искусства в первую очередь уходит человек, ведь путь «вижу – пишу» кажется уже исчерпанным. Не лицо, не жест, не одежда с их индивидуальными особенностями кажутся важными, а что-то другое, «более важное» и неуловимое. Ни границ, ни пластического языка для всего этого у изобразительного искусства не было. Все это в гораздо большей степени было у СЛОВА,

как у средства гораздо более древнего, изначального способа общения между людьми и отражения всех идущих в мире процессов. Но любое изображение должно быть как-то упорядочено в смысле самих изобразительных средств. «Предмет изображения», сам поток сознания, не содержит порядка, иначе это не поток, а инструкция. Здесь все в причудливой, совершенно непредсказуемой последовательности. Что делать искусству? Ему нужен порядок, только ясность позиции формирует художника. Где хаос, там смерть искусству. Даже чтобы передать сам хаос, нужно подняться над ним, чтобы из обломков его построить какое-то «изобразительное здание». И чем величественнее будет это здание – тем крупнее художник. Естественно, искусство искало то, чем можно обеспечить какую-то упорядоченность изображения, если сам «предмет» художественного исследования не поддавался какой-либо логической узде, да и был бы не нужен искусству при наличии таковой. Определение того, что важно, а что нет в потоке подсознательных ощущений и снов – удел гадалок, для художника дело бесперспективное. Отразить все это без какого-либо каркаса – связки в произведении – значит лишить изображение не только какой-то смысловой, а главное эстетической системы и ценности.

И этот каркас-связка был найден. Первичные природные формы с их общими и изначальными свойствами ритма, пропорций, силуэта..., треугольники, овалы, квадраты..., кубы, шары... – вот это и стало заменой и подменой той естественной и предметной многообразной первооснове мира,

тем каркасом, который примерило на себя искусство в надежде выразить невидимое и неосязаемое «что-то». При этом новое искусство восприняло все наработки искусства в умении пользоваться этими природными формами. Свет, тень, ритм... вертикаль как ощущение подъема, горизонталь – покоя. Ритмом пятен, цветом можно «взорвать», а можно «успокоить» холст. Все это искусство знало, пользовалось этим. Но ранее все эти первичные элементы изображения как бы умирали в изображении предмета, работая на художественную и жизненную правду и ценность, на сам предмет, на те самые *«высокие нормы»*.

Попытки заставить эти первоосновы быть самими собой в изображении явственно показали, что вне предметного контекста они многое теряют в эмоциональной силе, качестве, а главное – ясности привносимой ими эстетической и содержательной информации. Искусство убедилось в невозможности выразить ими какое-то более конкретно осмысленное проявление человеческого духа. Стало очень важным, жизненно необходимым концептуальное (словесное) сопровождение изображения. Без этой подсказки изображение часто теряет какой-либо смысл. Лишенная духовной плоти и крови картина какого-либо явления легко достигается при оперировании этими первородными формами. Боль вообще, покой вообще, динамика вообще... все как-то незаметно опустилось до того, что сейчас называется *«формальной композицией»*. Нет нюансов человеческих проявлений, мало

иконографической, бытовой, исторической, социальной информации. Для искусства это потери невозполнимые.

Однажды Микеланджело, глядя на маньеристскую скульптуру, сказал, что такое искусство многих сделает дураками. Но соблазнительная идея выразить себя, якобы доступная каждому, породила множество художественных нелепостей. Критерии размыты, важно качество пиара, отсюда множество дутых репутаций. Лишь единицы творцов новых направлений выдержали проверку даже тем небольшим временем, что прошло с зарождения этих направлений. И лишь очень и очень немногие смогли коснуться того желанного «невидимого», приоткрыв новые грани непознанного человеком, открыв и новые границы самого пластического искусства. «Ибо много званых, а мало избранных» (*Евангелие от Матф. 22:14*).

В заключение хотелось бы отметить, что значение *пластической системы* для искусства как общественного института гораздо шире рассматриваемой связки «пластический язык – художник». И уровень естественной обусловленности появления пластического языка в любой стране, у любого народа сродни появлению (выбору, привитию) языка общения. То и другое жесткий, хорошо сбалансированный механизм. Это не в последнюю очередь воплощение системы ценностей, выработанных социумом, стоящим у истоков этих систем. Основы, лежащие в самой их сути, могут работать как на собирание нации и государства, так и на запуск механизма перекодировки сознания. Данные непростые процессы

зачастую проводятся осознанно и имеют цель унификации общественного сознания на определенных принципах. В современных условиях расширения информационных потоков эти вопросы будут приобретать все большую актуальность.

Гашева Н.Н., Пермь

**Поиски новых форм культурной идентичности
в современном российском кино**

Сегодня подлежит специальному выяснению, что представляет собой в наши дни философия культуры, какую специфическую информацию она может и должна добывать в условиях параллельного развития конкретных культурологических дисциплин и активизации различных способов художественного моделирования культуры. Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культурологических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного постижения культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе – с другой. Нам представляется, что современное кино вполне адекватно и внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как актуальный и репрезентативный для культуры рубежа XX–XXI века вид художественного творчества, как форма культурного самосознания.

19. **Метелев Александр Александрович**, доцент кафедры дизайна архитектурной среды Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, почетный архитектор России, член Союза архитекторов России (Пермь).

20. **Овчинников Виктор Михайлович**, профессор, заведующий кафедрой изобразительных искусств Удмуртского государственного университета, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России (Ижевск).

21. **Огорокова Надежда Георгиевна**, директор некоммерческого фонда «Нанук» (фонд поддержки средствами кино и телевидения образования и творчества национальных меньшинств и коренных народов в местах их компактного проживания (Пермь).

22. **Осколков Алексей Юрьевич**, преподаватель кафедры архитектуры Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Пермь).

23. **Пахомова Яна Игоревна**, ассистент кафедры культурологии Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь).

24. **Перевалова Людмила Петровна**, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Пермь).

25. **Подюков Иван Алексеевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории искусств и гуманитарных