

УДК 7.067

В.Ф. Чирков (Омск)

МЕТРОПОЛИЯ И ПРОВИНЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА В РОССИИ

Исследуется проблема отношений столичного и провинциального искусства, приводятся аргументы в пользу приоритетного значения в современных условиях провинциального искусства в культуре России.

Ключевые слова: столичное искусство, регион, децентрализация, полистилизм, сибирские областники, художественная интеллигенция, коллекционирование.

V.F. Chirkov, Candidate of philosophy, assistant professor, member of commission of the art history and art criticism ARPO CU of RA, Deputy Chairman of the Omsk regional branch ARPO CU of RA, Omsk.

METROPOLIS AND PROVINCE PROBLEMS OF DECENTRALIZATION ART IN RUSSIA

The author examines the problem of the relationship of the capital and the provincial art, is the case for the priority value in the current conditions of the provincial art in the culture of Russia.

Key words: metropolitan art, region, decentralization, polistilizm, Siberian oblastniki, artistic intelligentsia, collection.

Вопросы децентрализация искусства в России не сходят с повестки дня на протяжении последних двух столетий. Об этом говорит весь опыт развития искусства, особенно показательным был XX в. Проблема затрагивает как теоретические, так и практические, организационно-функциональные стороны существования искусства в нашей стране. Проблема видится всеобъемлющей. Нами рассматривается в основном практическая сторона вопроса, ограниченная рубежами XIX–XX и XX–XXI вв. – периодами, когда интересующая нас проблема децентрализации проявляется наиболее выпукло. Столетний промежуток вбирает в себя

70 лет советского искусства, шире – художественной культуры советской эпохи, когда формировались провинциальные художественные центры с их неизбежными обречениями и потерями.

Методологически автор опирается на «теорию культурных циклов» Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, П. Сорокина [1–7].

На примере двух избранных нами для анализа и сравнения рубежей отчетливо видна цикличность, повторяемость культурных явлений, их отличия, обусловленные причинами культурного и внекультурного порядка. Культурные рубежи указанных веков в нашей стране совпали с кризисами социального, политического и экономического уклада страны. Но именно это время отмечено всплеском в развитии искусства: множеством эстетик, стилей, сопровождавших их теорий, прежде всего и в основном в двух столицах – Москве и Петербурге. Но в эти же периоды, а именно 1890–1920-е гг. и 1980–2000-е гг., происходило формирование культурных центров на периферии России – в Саратове, Казани, Уфе, на Урале, в Сибири – на Алтае, в Иркутске, Томске, Омске, Красноярске. Опыт становления и развития центров искусства со всеми немалыми обречениями и потерями в рубежные периоды и внутри столетия представляет огромный интерес для истории искусствоведческой науки, текущей культуростроительной практики.

В образовании периферийных культурных центров видится множество оснований, их формирование целесообразно сгруппировать по двум источникам: внешнему и внутреннему. Внешний источник можно считать ограниченным, но профессионально важным. Он связан с экспансией искусства из центра в провинции, прежде всего за счет насыщения регионов в конце XIX – начале XX в. художниками и педагогами, получившими профессиональное образование в Москве, Петербурге, Киеве, а также через передвижные выставки профессионального искусства. Внутренний источник зарождения, становления, распространения искусства в провинции (на примере Сибири) видится более широким и глубинным. Прежде всего нужно назвать патриотические идеи «возделывания Сибири», идущие от сибирских областников и охватившие практически все стороны жизни общества – экономическую, политическую, социальную, культурную, образовательную. Среди идей областников исключительно важное место занимали вопросы этнических культур, повлекшие за собой сбор памятников материальной и духовной культуры, появление культурных сообществ по изучению вопросов истории и краеведения, прежде всего под эгидой отделений Русского географического общества (РГО). Эти инициативы обернулись созданием первых музеев (в Минусинске, Иркутске, Красноярске, Омске), в их фондах оседали памятники первобытного и народного искусства, связанные непосредственно с Сибирью.

Идеи областников, членов РГО, а также, подчеркнем, просвещенного купечества вызвали к жизни учреждение на государственном уровне первого в Сибири университета. С открытием Томского университета так или иначе было связано распространение художественных обществ в Томске, Иркутске, Барнауле, Омске, соответственно, и формирование художественной интеллигенции. Важнейшее значение в формировании художественной культуры провинциальной Сибири имело местное купечество. Золотопромышленники, рыбные, пушномеховые и торговые предприниматели брали на себя материальную и моральную ответственность по строительству и художественному убранству храмов, созданию художественных производств (например, фарфоровый завод в Хайте), просветительству: открываются газеты, журналы, создаются благотворительные школы и библиотеки, основываются кружки по изобразительному искусству, переживает всплеск коллекционирование произведений изобразительного и прикладного искусства, образцов первобытного и народного творчества (А.М. Сибиряков в Иркутске, П.И. Кузнецов в Красноярске, П.И. Макушин и З.М. Цибульский в Томске, М.Д. Бутин в Нерчинске и др.).

В Иркутске открывается первая частная картинная галерея крупнейшего коллекционера Сибири В.П. Сукачева, положившая начало будущему художественному музею. В эти же годы в Сибири появляются первые художественные школы, в которых – в Томске, на Алтае и Иркутске – в основу обучения берутся не только образцы классического европейского и русского искусства, но и прежде всего и искусства местных этносов¹. Внутренний источник зарождения, становления, распространения искусства в провинции (на примере Сибири) видится более широким и глубинным. Увлечение культурой местных этносов, зависимость от мощного эстетического фактора природы породили далеко идущие последствия в виде современного искусства сибирской неоархаики, первые опыты которого относятся к работам «сибирского стиля» учащихся школы И.Л. Копылова в Иркутске и «северного изобразительного стиля» Института народов Севера в Ленинграде. Идеи «сибирского стиля» нельзя рассматривать в отрыве от появления первых профессиональных художников из среды местных народов – прежде всего Г.И. Гуркина и Н.И. Чевалкова на Алтае, Ц.С. Сампилова, Р.С. Мэрдыеева, Галсана Эрдынийна в Бурятии, художников М.М. Щеглова в Томске и Д.И. Каратанова в Красноярске, над которыми «парил» на своей академической высоте красноярец В.И. Суриков, не порывавший свя-

¹ Богатый материал по данному вопросу содержится в ряде изданий, среди них особый интерес представляют издания [8–13]. Фактологическими, теоретическими и прикладными данными отмечены сборники научных трудов «Культурное наследие Сибири» факультета искусств Алтайского государственного университета под редакцией Т.М. Степанской.

зей со своей исторической родиной. Нельзя забывать и «статистический» факт рождения в Сибири М.А. Врубеля, он имел исключительное значение для художников в психологическом плане, его новаторство вдохновляло молодое искусство Сибири в начале XX в., особенно в Омске, где в 1921 г. открылся художественно-промышленный техникум имени М.А. Врубеля.

Обзор искусства (в столицах в пору расцвета серебряного века, в провинции – в состоянии обретения опыта и профессионального становления), а также печатных источников показывает, что и к 1917 г., и, минуя столетие, к началу XXI в., и в центре, и в Сибири существовало профессиональное искусство на многостилевой основе. Пластические идеи столичных объединений Союза русских художников (СРХ), «Бубнового валета», «Мира искусства», «Голубой розы» и других получали распространение, как правило, в ослабленной форме, и в провинциальной Сибири – в работах художников местных объединений, порой по аналогии и в подражание столичным – ИХО (Иркутское художественное объединение), ТОЛХ (Томское общество любителей художеств), АХО (Алтайское художественное объединение в Барнауле), ОХЛИИСК (Общество художников и любителей изящных искусств Степного края в Омске).

Разностильность получила свое развитие и в пореволюционную пору 1920-х гг.: пластические идеи футуризма, конструктивизма сосуществовали в разных формах параллельно с традициями реалистов-передвижников, представителей Ассоциации художников революционной России (АХРР), так называемых ахрровцев, символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна. Первые опыты постоянных экспозиций местного искусства рубежа XIX–XX вв. в Томском художественном музее, искусства XX в. в Новосибирском художественном музее лишь подтверждают правильность и своевременность разработки настоящей темы в нашей науке.

Минуя столетие, на рубеже XX–XXI вв., господствующий художественный метод советской поры канул в лету, а множество эстетик, стилистик, а также разнообразие галерей, творческих объединений, художественных проектов, открытие высших и средних профессиональных учебных заведений достигло своего апогея. Опыты художественной жизни в Сибири в этом отношении особенно показательны: множество объединений разного срока длительности, выставок, проектов, открывающиеся один за другим музеи, активная издательская деятельность. Но прежде чем говорить о современном этапе искусства, надо все-таки не столько критично, сколько позитивно взглянуть в художественные произведения XX в. и постараться вычленив в канве событий того периода истоки, порой незначительные, мизерные, ничтожные, которые готовили современный этап, характеризующийся «многоукладностью».

С изменением методов руководства страны в 1920-е гг. в политической (однопартийность) и экономической (государственная собственность, исключая частный капитал, и, как следствие, зависимость искусства от госзаказа) жизни произошли перемены, как и в сфере искусства, в частности, установился метод соцреализма во всех видах искусства (1932). В нынешних битвах вокруг соцреализма необходимо, как того требует здравый смысл, попытаться извлечь позитивные смыслы, которые в совокупности с другими факторами вели к тому, что мы называем полистилизмом и децентрализацией искусства в нашей стране.

Существование соцреализма как любого большого стиля (новейшие исследования показывают необходимость избегать политизированности в этом вопросе и относиться к нему как к историческому художественному методу) [14–17] продолжалось на протяжении нескольких десятилетий, пережив свой апогей в 1930–1950-е гг. Характернейшая особенность соцреализма видится в том, что стиль носил экстерриториальный характер, на его базе (естественно, с использованием исторических художественных школ) сформировались художественно-педагогические центры в Москве и Ленинграде, в провинции – Пензе, Иркутске, Свердловске, позднее в Красноярске и в других городах. Внутри монолитности любого большого стиля, особенно когда он зиждется на идеологических догмах, как это было в соцреализме, коренятся его недостатки: большой стиль (любой большой стиль) подавляет индивидуальное начало художника, особенно то, что связывается с мифо- и формотворчеством.

Однако, упомянув индивидуальное начало художника, мы тем самым должны сказать о противоположном – о коллективистском, соборном начале в бытии человека, общества, значит, и искусства. Советский метод соцреализма строился не только на политических идеологемах, но и на глубоко гуманистических ценностях коллективистской морали. Они затрагивали не только общество в целом, но и организацию его микроорганизмов (имеется в виду Союз художников). По идее, теоретически творческий союз – глубоко демократическая профессиональная организация, подчиняющая себе всю инфраструктуру по тем же законам коллективистского общества и его морали. Государство, выстроив общество по законам коллективистской морали, взяв на себя материальное обеспечение, требовало соответствия от всех его структур и организаций. Союз художников и все его подразделения, например творческие дачи, не только теоретически, но и практически соответствовали этому самому коллективистскому началу и видели, ощущали себя единой семьей. На творческих дачах, особенно в этом отношении показателен опыт «Сенежа» последнего советского десятилетия (1980-е гг.), царил дух общего, не подавляющий индивидуального [18; 19].

Однако на рубеже XX–XXI вв. произошла смена не просто общественного уклада и экономики, но и общественной морали, четко обозначился вектор развития от коллективизма к индивидуализму. В этих процессах, осуществляемых под лозунгами обогащения, государство оказалось в стороне от искусства. Как результат, мы переживаем не просто расцвет, а разгул индивидуализма и сопровождающего его прожектерства, подмены профессиональных понятий и незамедлительно занимающих их место симуляций. Судя по тому, что происходит сегодня в изобразительном искусстве и культурных практиках, живущих по «законам» неизобразительности, очень трудно говорить о наступившей эре полистилизма и децентрализации искусства. И это одно из противоречий, которое сопровождает современный этап развития искусства в дискурсе децентрализации, о чем мы продолжим разговор позднее, а сейчас вернемся в постсталинскую эпоху.

Первые сигналы конца соцреализма появились в конце 1950-х – 1960-е гг., когда сталинские идеологемы пошатнулись, экономика страны расширилась к окраинам, а воздух перемен коснулся ментальных начал, задевших этическую ценность личной свободы человека. В это короткое десятилетие появился так называемый суровый стиль, он возник внутри соцреализма, а не вопреки ему. Этот кратковременный стиль отвечал пафосу преобразований страны. В нем были исключительно сильные черты, питаемые как временем преобразований в стране (содержательная сторона), так и обращением к эстетике художников – членов Общества станковистов (ОСТ) 1920-х – начала 1930-х гг., получившей в искусствоведении определение «романтического монтажа» (А.А. Каменский). В искусстве сурового стиля наблюдается чрезвычайно интересная ситуация, высветляющая неоднозначность устоявшейся парадигмы «центр – провинция».

В специальной литературе суровый стиль, как и соцреализм, расценивается как всеобщий метод. Однако, если присмотреться внимательно к семантике и пластике сурового стиля, можно во всеобщности метода обнаружить и отличия. Так, именно в этот период наблюдается несколько векторов развития искусства Сибири. Первая, скорее всего, самая парадоксальная ситуация, следующая: большинство выдающихся произведений сурового стиля было создано на материале провинций, в том числе в Сибири, однако столичными художниками.

Вопрос отличий требует специального исследования, но думается, ответ надо искать в менталитете художника-сибиряка. То, что казалось суровым и романтическим (в природе, стройках, преодолении суровости климата) для столичного художника (В.Е. Попков «Братская ГЭС», П. Никонов «Наши будни» и др.), было привычным, обыденным для коренного сибиряка. Подчеркну, «суровостильных» картин, линогравюр с образами му-

жественных строителей, совершающих ежедневный подвиг на стройках, и в Сибири было создано великое множество, но сегодня, когда искусствоведческая мысль пылливо пытается понять особенности искусства Сибири, мы назовем немногие картины, отвечающие требованиям этого стиля, например: «Рыбаки Байкала» А.В. Казанского (1962–1967, Улан-Удэ), групповой портрет-картина «Мои земляки» Г.Ф. Борунова (1960–1964, Барнаул), монументальное полотно «Славянский марш» Н.М. Брюханова (1967, Омск). В первых двух картинах нет и намек на борьбу с внешней стихией, герои являются органической частью природного пространства: у А.В. Казанского образы рыбаков подчеркнуто психологичны (черта, практически не встречающаяся в классических примерах сурового стиля), их состояние сосредоточенно спокойное. В брутальной, «земляной» живописи Г.Ф. Борунова сельские хлеборобы исполнены достоинства и крепости, рождают поэтические ассоциации с менгирами, веками стоящими в древней степи. Иные образы у Н.М. Брюханова – они драматичны и отсылают воображение, мысль зрителя к истокам трагедии всего XX в., когда оборвалась нить времен. Всех этих персонажей объединяет то, что они принципиально отличаются от «суровых героев» знаменитых картин столичных художников – это не герои-победители и не плакатные создатели строек индустрии (такими картинами-клонами сурового стиля плотно уставлены фонды всех музеев – от центральных до провинциальных).

Опуская детали, можно говорить, что с 1960-х гг. в нашей стране «пролевывалось» движение к децентрализации искусства, наблюдалось возобновление полистилизма изобразительного искусства в провинции в целом (наиболее яркие примеры из провинциальной художественной жизни 1960–1970-х гг. мы находим во Владимире, Красноярске, на Дальнем Востоке), а особенно в Сибири. В обзорном порядке назовем факторы, подтверждающие сказанное.

Первое – открытие художественных училищ сначала в Красноярске (1958), а затем в Новоалтайске (1971), они появились с большим запозданием после единственного на всю Сибирь Иркутского художественного училища (с 1910 г.), а также открытие художественно-графического факультета (ХГФ) в Омском государственном педагогическом институте (1960) и Нижнем Тагиле (1964) способствовали формированию своих, «доморощенных» художников.

Второе – появление ряда новых художественных музеев: в Тюмени (1956), Красноярске (1957), Новосибирске (1957), Барнауле (1958), Новокузнецке (1961), Кемерове (1969), позднее в Томске (1979), которые сначала создавались по образцу центральных музеев («наши Третьяковки»), комплектовались из центральных фондохранилищ и богатых фондов

местных краеведческих музеев, с годами обрели статус музеев местного искусства. Особенно, подчеркнем, музеи малых городов Сибири, открытые в поздние советские годы и в новейшей российской истории, – в Павловске (1970), Северобайкальске (1979), Саянске (1983), Усть-Илимске (1992). Убедительными примерами местного искусства, укрепления позиций провинциальной культуры стало формирование тематических музеев – городского музея «Искусство Омска» (1991), монографических – музея «Береста Сибири» (2009) в Мариинске, мемориальных – художников К.П. Белова (1988/1991), А.Н. Либерова (1994) в Омске, В.С. Роголя (1999) в Иркутске, Б.Я. Рязова (1995/2005) в Красноярске и др.

Третье – выдающиеся открытия археологической и этнографической науки Сибири вводили в культурный обиход уникальные памятники древности и не могли не вызвать ответного интереса к истории художников; утвердилось искусство «сибирской неоархаики», одного из самых интересных явлений в современном отечественном искусстве – убедительнейший пример укрепления провинциальных культур и искусства, подчеркнем, направление экстерриториального характера [20; 21].

Выше в описании персонажей картины «Мои земляки» Г.Ф. Борунова не случайно было использовано слово «менгиры». Надо пояснить сказанное. Атмосфера 1960-х гг. не только дышала позитивным пафосом хозяйственного преобразования края, но и ряд художников (независимо от жанров и тем) словно бы впервые мифо-поэтически почувствовали ту землю, на которой живут и которая хранит в себе память истории. Именно в это время были написаны хакасские пейзажи Ю.И. Худоногова (Красноярск), пейзажи Боргойской степи в Бурятии Г.И. Баженова (Улан-Удэ), которые метафорически дышали поэзией древности. Именно в те далекие 60-е гг. были созданы первые картины на мифологические сюжеты этносов Сибири, вернувшиеся тем самым к оборванной цепи «сибирского стиля» 1920 х гг.

Четвертое – в 1960-е гг. произошло еще одно важное событие, способствовавшее укреплению художественного статуса провинции: обновление художественных сил Сибири. Среди живописцев и графиков, приехавших из центра, а также получивших образование в Сибири, были имена с ярко выраженным индивидуальным, мировоззренческим и художественным, профессиональным началом. Н.Д. Грицюк в Новосибирске, А.Г. Поздеев в Красноярске, Н.Я. Третьяков и В.В. Кукуйцев в Омске, в начале 1970-х гг. А.С. Новик в Тюмени прокладывали пути к многостильности в искусстве Сибири, они своим авторитетом способствовали становлению и укреплению провинциальных художественных центров в регионе. Обратим внимание на то, что все перечисленные выше художники – сибиряки по рождению и образованию, кроме Н.Д. Грицюка, учившегося в Москве.

Исторически случилось так, что децентрализация в искусстве Сибири была искусственно приторможена в 1970-е гг. Но уже во второй половине 1980-х гг. она получила качественно новое наполнение – синхронно политическим, социальным, экономическим преобразованиям, которые начались вместе с перестройкой в 1985 г. и реформами 1990-х гг.

Как видим, на рубеже XX–XXI вв. ситуация в искусстве в стране в целом и в Сибири в частности напоминала обстановку конца XIX – начала XX в. В политическом, экономическом, социальном отношении страна и тогда, и сейчас меняла курс развития. И тогда, и сейчас наблюдаются параллели в структуре и качестве художественной жизни. Ослабление позиций академической и передвижнической эстетик в конце XIX в. обернулось многостильностью серебряного века начала XX в. Революционные преобразования 1917–1920-х гг. вызвали к жизни совершенно новые формы искусства, абсолютно адекватные общественным умонастроениям: с одной стороны, нигилизм и профанация искусства, с другой – футуризм, кубизм, конструктивизм. На 1980–1990-е гг. в Сибири, когда художественные круги переживали состояние растерянности, потери творческих ориентиров, приходится пора, как и в 1920-е гг., с одной стороны, нескрываемого нигилизма в профессиональных вопросах, с другой – инициативы наиболее одаренных художников и людей со стороны – из мира предпринимателей (галеристы, арт-дилеры), преподавателей высшей и средней специальной школы.

Остановлюсь на некоторых весьма показательных фактах художественной жизни 1980–1990-х гг. В сибирских городах наблюдался бум возникновения художественных объединений и частных галерей, нередко трудно различимых и почти не подлежащих учету из-за краткосрочности их существования. По далеко не точным данным их насчитывалось более полусотни: в Омске – творческие объединения ЭХО, «Крест», «Скит», «Ученики Глазунова», «Цирк» и др.; галереи В. Семушкина, «Два Эл», «Да-Да», «Цирк», «Кучум», «Лошадь Пржевальского», «Квадрат» и др.; в Новосибирске – галереи «Зеленая лампа», «Чернофф», в Кемерове – объединение «Бедная Лиза», в Новокузнецке – галерея «Сибирское искусство», в Барнауле – «Турина гора», галерея Щетининых и др.

На 1920-е гг., как и на 1990-е, приходится создание музеев по частной инициативе: в Омске, в 1924 г. – художественная галерея (будущий музей им. Врубеля), недолго просуществовавший музей изобразительных искусств в Барнауле (1920-е гг.), художественный музей в Сургуте и картинная галерея «Метаморфозы» в Нефтеюганске (1994). И на том, и на другом рубеже веков создаются музеи по распоряжению государственных органов: в Иркутске – художественный музей на базе коллекции Сукачева (1921), в Омске в 1990-е гг. – музей А.Н. Либерова (Либеров-центр) и Кон-

драгия Белова, в Красноярске – музейный центр на Стрелке (б. Музей Ленина) и его музейные биеннале; в Ханты-Мансийске – музеи В.А. Игошева и Г.С. Райшева, художественная галерея Фонда поколений (1990–2000-е), в Красноярске – музей Б.Я. Ряузова (2005).

Как в 1920-е гг., в столицах создавались, закрывались и снова открывались учебные и исследовательские институции по искусству, так и в начале XXI в. в Сибири стали повсеместно учреждаться художественно-педагогические вузы и колледжи, сведшие к минимальной отметке зависимость подготовки художественных кадров в столичных городах.

На рубеже двух веков прослеживаются еще несколько особенностей: они связаны с всплеском изданий книг и альбомов по искусству, коллекционированием произведений искусства, как корпоративными владельцами (банки), так и частными лицами, небывалым количеством выставочных проектов и персональных вернисажей, порой в самых неожиданных местах – торговых центрах, офисах, частных особняках и усадьбах.

Наконец, на рубеже XX–XXI вв. в Сибири происходит официальное оформление искусствоведения как научного направления. Так, в Алтайском государственном университете открывается сначала кафедра, затем факультет искусств, аспирантура, ученый совет по защите диссертаций по специальности «История изобразительного, прикладного искусства и архитектуры», в Красноярском госуниверситете, Иркутском техническом университете и ряде других университетов (Улан-Удэ, Ханты-Мансийск, Омск) – специальности по искусствоведению и музееведению. Словом, к 2000-м гг. ситуация в художественной жизни российской провинции обрела такие качества, что стало возможным говорить о децентрализации искусства в России – желанное состояние любого цивилизованного общества. Однако ситуация не безоблачная, в ней просматриваются как позитивные, так и озадачивающие практиков и историков искусства тенденции.

На начало 1930-х гг. пришлось печально известное партийное постановление о введении метода соцреализма и распространение соцзаказа на произведения искусства. В начале XXI в. подобных постановлений мы не знаем, но нам стали знакомы такие инициации руководства страны, как правительственные, федерального и регионального статуса гранты, которые так или иначе протекционизируют художественный процесс, и так или иначе ставят в неравные условия художников, если учитывать индивидуальное своеобразие отдельно взятого творца. Есть и прямая аналогия начала двух веков. С установлением единого метода в искусстве произошла вольная или невольная трансляция искусства из центра в провинцию, в начале XXI в. происходит распространение, если не насаждение, так называемых центров современного искусства в провинции (Нижний Новгород, Екатеринбург,

Пермь, Новосибирск), практически не учитывающих специфику местного искусства, его традиций и условий, его порождающих. Особенно ярко это видно на примере актуального искусства Сибири, оно имеет качественные и принципиальные отличия от западных и московских актуальных практик.

Тем не менее процесс децентрализации остановить невозможно. Еще несколько фактов в его пользу. Отдельные российские регионы взяли на себя инициативу проведения проектов всероссийского уровня: Курган – «Акварель», Липецк – «Скульптура», Томск – «Рисунок России», Омск – «Пастель России», Вологда – «Пейзаж России» и «Декоративно-прикладное искусство России», Красноярск – международная музейная биеннале, Екатеринбург – международный фестиваль «Меццо-тинто», Новосибирск – международная биеннале графики, Уфа – международная триеннале печатной графики и др. Как видим, налицо совершенно новая (по сравнению с 1930–1985 гг.) ситуация, позволяющая говорить об изменении соотношений между центром и провинцией.

В заключение можно сказать, что процесс децентрализации искусства в России, обретения провинциальными городами статуса региональных культурных центров – следствие объективных, нередко весьма противоречивых причин развития нашей страны на протяжении прошедшего столетия. Можно считать, что заложен фундамент для дальнейшего развития искусства на местах, расцвета уникальных дарований художников.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Культурных циклов теория // Философский словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.edudic.ru/fil/639/>
2. Историческая динамика культуры [Электронный ресурс] URL: http://revolution.allbest.ru/culture/00027292_0.html
3. Культурных циклов теория [Электронный ресурс]. URL: http://www.artap.ru/cult/kultura_ct.htm
4. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. М., 1993. Т. 1.
6. Тойнби А. Исследование истории : в 12 т. М., 1991.
7. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. М., 1992.
8. Мурагов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л., 1974.
9. Тюрина И.П. Хроника художественной жизни Томска. 1909–1919. К 90-летию ТОЛХ (по материалам газеты «Сибирская жизнь»). Томск, 2000.
10. Девятьярова И.Г. Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. Омск, 2000.
11. Лыхин Ю.П. Художественная жизнь Иркутска. Иркутск, 2002.

12. Крепкая О.Н. Живое прошлое: история Омского музея изобразительных искусств, 1923–1960-е годы : сб. документов. Омск, 2006.
13. Данилова Л.Г. Из истории художественной жизни Новокузнецка 1920-1950-х годов. Новокузнецк, 2013.
14. Иезуитов А. Социалистический реализм в теоретическом освещении. М., 1975.
15. Чегодаева М. Соцреализм – миф и реальность. М., 2003.
16. Манин В. Неискусство как искусство. СПб., 2006.
17. Морозов А. Соцреализм и реализм. М., 2007.
18. Морозов А. «Молодость страны – 1982» // Советская живопись. 1984. №6.
19. Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты. М., 1990.
20. Сибирская неоархаика : сб. материалов / сост.: В.Ф. Чирков, О.М. Гальгина; отв. ред., предисловие: В.Ф. Чирков. Новокузнецк, 2011.
21. Сибирская неоархаика : альбом / сост. О.М. Гальгина; вст. статья, информация об авторах В.Ф. Чирков. Новокузнецк, 2013.

BIBLIOGRAPHY

1. The theory of cultural cycles // Philosophical Dictionary. [Electronic resource]. URL: <http://www.edudic.ru/fil/639/>
2. The historical dynamics of culture [Electronic resource]. URL: http://revolution.allbest.ru/culture/00027292_0.html
3. The theory of cultural cycles [Electronic resource]. URL: http://www.artap.ru/cult/kultura_ct.htm
4. Danilevskii N.Ya. Russia and Europe. M., 1991.
5. Shpengler O. Decline of the West. Essays on the morphology of world history. Gestalt and reality. V.1. M., 1993.
6. Toinbi A. The study of history. In 12 v. M., 1991.
7. Sorokin P.A. Human, civilization and society. M., 1992.
8. Muratov P. D. Art life of Siberia of the 1920th years. L., 1974.
9. Tyurina I.P. Chronicle of art life of Tomsk. 1909–1919. To the 90 anniversary of TOLH (on materials of the «Siberian Life» newspaper). Tomsk, 2000.
10. Devyatyarova I.G. Art life of Omsk XIX – the first quarter of the 20th century. Omsk, 2000.
11. Lykhin Yu.P. Art life of Irkutsk. Irkutsk, 2002.
12. Strong O. N. Live past: history of Omsk museum of Fine Arts, 1923-1960th years. Omsk, 2006.
13. Danilova L.G. From history of art life of Novokuznetsk of the 1920-1950th years. Novokuznetsk, 2013.

14. Iezuitov A. Socialist realism in the theoretical coverage. M., 1975.
15. Chegodaeva M. Socialist realism - myth and reality. M., 2003.
16. Manin V. Non-art as art. St. P., 2006.
17. Morozov A. Socialist realism and realism. M., 2007.
18. Morozov A. "Youth of the country - 1982" // Soviet painting 6. M., 1984.
19. Yakimovich A. Young artists of the eighties. Debuts. M., 1990.
20. Galygina O.M., Chirkov V.F. Siberian neoarhaika. Coll. materials. Novokuznetsk, 2011.
21. Galygina O.M., Chirkov V.F. Siberian neoarhaika. Album. Novokuznetsk, 2013.

УДК 7.011

О.А. Шелюгина (Барнаул)

СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Рассмотрены некоторые подходы к определению понятия «художественная жизнь», проанализированы концепции художественного мира и художественной жизни современных культурологов, социологов, искусствоведов.

Ключевые слова: художественная жизнь, художественный рынок, художественный мир, художественная культура, художественная коммуникация

O.A. Shelyugina, Candidate of art, assistant professor of the chair of the History of the world art of Altai State University, Barnaul.

THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF ARTISTIC LIFE IN THE CONTEXT OF MODERN RESEARCH

This article considers some approaches to the definition of «artistic life» in a context of modern humanitarian research, analyzes concepts of art world and artistic life of modern culturologists, sociologists, art critics.