



Oksana R. TUCHINA

Dr. Sci. (Psychology, Personality Psychology and History of Psychology), Herd, Department of History and Philosophy, Kuban State Technological University
Krasnodar, Russia
tuchena@yandex.ru

“Man of Culture” through the Eyes of Today’s Youth

The article presents the results of empirical research of modern Kuban students’ ideas about the man of culture. Considering culture as a “social code”, the author considers “man of culture” as the personification of this code, which allows to identify value-semantic vectors of cultural transformation of youth in the modern world. The empirical study revealed the “intertwining” and mutual influence of traditional values and values of globalization in the mass consciousness of young people.

Keywords: culture, “man of culture”, social code, national character.

**Г. Батырева^{*},
К. П. Батырева^{**}**

Живопись в евразийском поле культуры (к 95-летию народного художника РСФСР Г. Рокчинского)

Гарри Олегович Рокчинский (1923–1993) — выдающийся калмыцкий художник, один из основоположников современной изобразительной традиции в искусстве Калмыкии. Живописный язык автора во многом представляет этнический код

^{*} БАТЫРЕВА Светлана Гарриевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая музеем традиционной культуры имени Зая-пандиты, ведущий научный сотрудник отдела истории, археологии и этнологии Калмыцкого научного центра Российской Академии наук, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, Элиста, Россия, электронная почта: batyrevasg@kigiran.com.

^{**} БАТЫРЕВА Кермен Петровна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры фольклора и социально-культурной деятельности Калмыцкого государственного университета имени Б. Б. Городовикова, Элиста, Россия. Электронная почта: sargerel@mail.ru.



традиции, самобытно трансформированной творческой индивидуальностью в процессе приобщения к мировому культурному наследию. От реализма через знаковую систему традиционной культуры народа к импрессионистическим поискам и беспредметной живописи: такова парадигма его творческого пути. На энергетическом перекрестье художественной культуры Евразии родилось его наследие, своеобразно соединившее деятельностный опыт и философскую мудрость человечества. В обращении автора к мифологии и истории народа сконцентрирован национальный Космос, одухотворенный искусством. Этническая модель мироздания воплощена в произведениях, составляющих платформу для культурного диалога, взаимного понимания носителей различных культур.

Ключевые слова: культурное наследие, этническое самосознание, живопись, традиции, диалог, Г. О. Рокчинский.

Традиции и современность — одухотворяющее начало деятельности, органично соединяющей прошлое, настоящее и будущее народа. Этим определяется значимость личности, нашедшей «генетический код культуры, щедро проявившийся в живописи» [3, с. 7]. Жизнеподобие и условность изобразительного искусства, рационально-логическая и мифопоэтическая системы мировосприятия — полюсы в развитии творческой индивидуальности народного художника РСФСР Гаря Рокчинского (1923–1993). Стилистические особенности произведений были выработаны в неустанных поисках адекватного этническому мироощущению изобразительного языка.

Своеобразие колорита живописи помогло обрести художнику знание фольклора и тонко развитое чувство цвета в процессе его профессионального становления. Как когда-то калмычка-вышивальщица выкладывала радужный контур полукружного или т-образного узора «зег», покрывая им одежду и предметы быта, так живописец выстраивает на полотне тональные аккорды цвета, соотносимого со спектром другого. Это могли быть сближенная по цвету тональность или полнзвучный цветовой контраст. Материнский белый цвет в семантике традиции, являясь основой спектра, разлагается на все цвета радуги во множестве тональных переходов. Соединяемые в палитре, они образуют ритмическое своеобразие самобытного колорита. Сопряженная с подчеркнуто контурной структурой калмыцкого орнамента, цветовая гамма не расплывается под прямыми лучами степного солнца. Изысканная тональность цвета выработана в опыте обращения к народному цветовидению. Это определяет развитие живописного языка калмыцкого художника.



Анализируя процесс во времени, необходимо отметить, что уже в 1960-е гг. цвет его палитры ярок и насыщен, по-особому декоративен. Чистота цветовой гаммы, появившаяся в постоянной работе на пленэре в горах Казахстана, позднее в степях Калмыкии обретает земную плотность, материальную осязаемость пастозного красочного слоя. Явление обусловлено сменой природного ландшафта, для которого характерны особенные взаимоотношения цвета и света, выражаемые в передаче натуры. Таковы созданные им на родине произведения: «Мать-земля родная», «Рыбаки Калмыкии», «Герой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов», «Весна в Калмыкии» и другие. Цветовой характеристикой полотен является насыщенная полихромия, обобщаемая в целостном звучании колорита.

Мастерски владея рисунком в воспроизведении формы в перспективном сокращении на полотне, художник вместе с тем уделяет много внимания плоскостной выразительности письма. Особое значение он придает линии, гибкой и певучей, выразительно упругой в динамике броского рисунка. В многочисленных натуральных зарисовках формировалась чуткая и чувственная основа линейного изображения. Штриховка в светотеневой моделировке объема отходит на задний план: автор добивается декоративной выразительности формы, применяя различную толщину контурного письма.

Графически выразительны портреты мастера, сделанные с натуры, будь они выполнены карандашом, тушью или живописью. Своеобразие стиля родилось в слиянии методов восточной миниатюры и европейской реалистической живописи в полотнах 1960-х — 1970-х гг. К органичной целостности изображения художник приходит, ставя многочисленные опыты, принимая и отвергая многое в различных по происхождению изобразительных системах, связанных с этническими традициями и профессиональным образованием, открывшим горизонты цивилизации. Развитие творческой личности происходит в культурном энергетическом поле «Восток-Запад», в единстве канонической статики и новаторской динамики мирового художественного процесса. При общей доминанте «восточного» направления он не миновал западных веяний XIX–XX вв., проецируемых в творческой деятельности.

Своеобразный синтез технических приемов можно видеть в живописной серии «По краснодарскому краю», появившейся после казахстанских и калмыцких пейзажей в работе на творческой даче



«Горячий Ключ» рубежа 1960-х — 1970-х гг. Насыщенный цвет сохраняет пастозную структуру мазка в линейном рисунке изображения. Период этот чрезвычайно плодотворен в выработке сочной живописной манеры, открыто декоративной в своей броскости и в то же время реалистичной в светотеневой передаче объема и перспективы.

В 1970-е гг. художник последовательно разрабатывает сложный в тональной разработке колорит, очерчивая линией декоративные пятна цвета. Контрастное взаимодействие цвета и формы со временем нарастает, не теряя связи с реалистической основой письма. Интенсивная работа в графике усиливает оформившуюся тенденцию в портретном образе современника из цикла «Труженики земли калмыцкой» и пейзажной серии «По родному краю». В передаче особенностей степного ландшафта живописная манера мастера постепенно теряет пастозность красочного слоя, обретая изысканную тонкость цветовых отношений колорита. Влажная световоздушная среда горного ландшафта Казахстана и субтропиков юга России сменяется сухой атмосферой открытого всем ветрам степного пространства. Это обуславливает свои эффекты цветовой гаммы, формирует иное отображение природы в выразительных особенностях живописи. Реалистическое, без сомнения, изображение вместе с тем тонко прочувствовано в декоративной структуре колорита. Этническое самосознание, целостно оформившееся в процессе создания основополагающих произведений этого периода, воплотилось в особое качество творческой индивидуальности с живым ощущением своих культурных истоков. Органична трансформация образа в призме традиционной символики искусства, накладывающего особый отпечаток на живописную манеру, определяемую «стилем Гаря Рокчинского».

Лаконизм выразительных средств декоративной живописи и стоящее за этим мировоззрение неудержимо влечет его в Азию, приход куда в творческих поисках был закономерен. Со временем его не удовлетворяет выверенное светотеневое воспроизведение формы в визуальном сокращении, принятое в европейской реалистической живописи, не увлекает передача этого на плоскости полотна. Он ищет другой выразительности и находит, обращаясь в 1980-е гг. к древней изобразительной системе — живописной традиции буддизма.

Художник принимает условность искусства, особенностью которого является изображение в плоскости разворачиваемого снизу вверх полотна. Пространство воспроизводится параметрами: ниже —



ближе, выше — дальше. Удаленность изображаемого подчеркивается утоньшением контура очерчиваемой формы. Здесь нет иллюзорной передачи объемного мира. Плоскость бумаги или холста принимается как заданное пространство, не нуждающееся в подражании реальности — создании его трехмерного правдоподобия. Важно понять исходные правила творческой игры в этой изобразительной системе, чтобы осмыслить направление поисков калмыцкого художника. Динамика его творчества измеряется осознанным движением от достижений культуры реализма к иной художественной традиции. От светотеневой моделировки объема — к гибкой выразительности линии контурного рисунка изображения. От иллюзии перспективной передачи трехмерного пространства — к двухмерной плоскости и декоративизму линейного письма. Его он создает в обратной перспективе, характерной множественностью точек зрения в воспроизведении многоярусной композиции полотна.

Это обусловлено особыми отношениями Времени и Пространства в традиционной культуре народа, уходящей истоками в далекое прошлое Центральной Азии. Они развиваются от «линейного способа мировосприятия неделимого пространства древнего охотника-скотовода, связанного маршрутом его кочевков» до концентрического, кругового способа восприятия пространства с центром «своей» территории калмыков-кочевников, издревле знавших оседлые и полуседлые поселения. Исследователями отмечается «явное отличие пространственной осведомленности охотников и скотоводов-номадов от пространственной ограниченности земледельцев» [7, с. 17]. Пространство, создаваемое автором, концентрируется в спиралеобразном движении не на земле, а как бы в парении над ней. Композиционный прием обусловлен постоянной сменой точки зрения художника, отсюда ее «распластанность» и в то же время «собираемость» взглядом. Это наглядно иллюстрирует панорамное полотно «Джунгария». Наш взгляд поднимается «ступенями», доходя до центра композиции, отмеченного детальной раскладкой плана — важного в понимании сюжета, — и затем к высшей точке изображения, далее «ярусами по спирали» спускается к центру панорамы.

Расходящееся кругами восприятие пространства обусловлено циклическим ритмом кочевого бытия, что находит выражение в образах и знаках традиционной культуры. Таковой выступает живопись калмыцкого художника. Ее ритмический строй обусловлен семанти-



кой этнического самосознания, образно проецируемого кругом понятий «род-народ-родина». В созданной эпической картине мира, центром которой является родовое начало, преодолевается хаос Времени, последовательно превращаемый художником в упорядоченный этнический Космос. Пространство его живописи, объемлющей глубинную суть творчества, органично совмещает традиции и новации, древнюю мудрость Азии и европейский опыт экспериментирования.

Ментальной диаграммой народного мировосприятия надо воспринимать этническое самоназвание калмыков «улан залата хальмгуд», в образном переводе «дети Солнца». Светило определяет смену сезонных кочевков, обуславливающих динамику функционирования и развития традиционной культуры этноса. Ее знаковую структуру полно и целостно выражает жилище номада, концентрирующее Время и Пространство бытия. В кочевом космосе Солнце, поднимаясь на востоке и заходя на западе, в апогее (его образное воплощение — красная кисть «улан зала» на головном уборе калмыка) фиксируется круговой конструкцией «харач». Через его круглое отверстие «орк» выходит дым родового очага, огонь которого рассматривается в кочевой культуре в качестве проекции солнца в жилище человека [8, с. 142].

Подобно Солнцу в зените, Человек поднимается над землей в композиции «Джангарчи Ээлян Овла», где в образе певца олицетворена животворящая энергия духа народа. Это эпический образ, в осмыслении которого художник проходит все фазы «солнцевращения», сопрягаемые с вехами его творческого пути. Восход озарен «Матерью-землей родной», вершиной этнического самосознания надо воспринимать полотно «Джангарчи Ээлян Овла», измеряемое космической глубиной произведений «Жангрин жиндмн» и синевого неба «Кок Монк Тенгр» его лучезарной монгольской серии. Заход круга жизни ознаменован живописным послесловием «Вечности начинался рассвет...» в эпическом полотне «Эрднин экин цагт...», возвращающем автора и вместе с ним зрителя, опять на землю. Небосклон творчества художника измеряется параметрами традиции, адекватно воспроизводимой в Пространстве и Времени его солнечной живописи. Традиционная культура народа, его упорядоченное мировосприятие есть итог и развитие солнечной модели мира, в котором люди являются детьми Солнца.



В анализе живописи выявляем доминанты творческого пути автора. Вначале его поиски обозначены европейскими ориентирами, по которым он ощупью находит традицию и, разработав ее досконально в созданной им живописи, возвращается к рубежу девяностых на экспериментальную почву запада.

Тенденции эти явственно прослеживаются в живописной серии «Лотосы» последнего десятилетия жизни. Белый цвет священно-го в буддизме цветка глубоко символичен для понимания творчества художника. Здесь сконцентрированы нравственно-этические критерии, которых автор придерживался всю жизнь. Достичь духовного просветления он сумел в творчестве, дававшем силы в преодолении противоречий бытия. Народная философия, как материнское естество его мировидения, составила основу нравственных приобретений в этике буддизма, «пропущенных» сквозь призму изобразительных традиций народа.

Живописи автора свойственна декоративная линия реализма, глубоко осмысленная чувственность мироощущения импрессионизма, приведшая его к утонченной выразительности плоскостного письма. Художник варьирует пространство полотна, вытягивая его по вертикали или выстраивая по горизонтали. Форма произведений, обусловленная творческими поисками, различна. В одной интерпретируется выразительность живописных средств буддийского свитка, в другой декоративным образом воспроизводится реалистическое изображение. Трудно выбрать из них лучшее, — так много найдено художником в обширном пространстве культуры, обозначенном ориентирами «Восток-Запад». Изысканную завершенность лotosовой серии придает графическая выразительность старокалмыцкого письма «тодо бичиг» (калм. «ясное письмо»), органично входящего в пространство сюжета. Это трудно назвать стилизацией, настолько естественно каллиграфия традиционного письма подчеркивает, образуя и завершая композицию произведений.

Мифопоэтическое содержание одухотворяет творчество художника, начиная с образа «Мать — земля родная» и кончая произведениями последних лет жизни. Обращение его к иконографии, древней изобразительной системе буддизма, прочитывается в череде основополагающих эпических работ автора, таких, как «Джангарчи Ээлян Овла», «Жангрин жиндмн» (калм. «Сокровище Джангара» и полотно монгольского цикла: «Узгдл» (калм. «Видение»), «Сумер-уул», «Овкн-



рин ǵазр» (калм. «Земля предков»), «Сказ о Монголии». Обобщением цикла надо рассматривать полотно «Джунгария». Произведение «Морн-эрднь» (калм. «Лошадь-драгоценность») — ключ к пониманию канонических основ построения трехъярусного пространства, осененного образом парящего в облаках бодхисаттвы Мандзушри, покровителя Искусства. Сюжет получает живописную интерпретацию в полотне «Жанǵрин жиндмн», где круговое вращение животных народного календаря органично сопряжено с верхним эпическим рядом композиции.

Обращение художника к иконописным традициям буддизма связано с образом Белого Старца (калм. «Цаǵан овгн»), воспроизводимым согласно канону в детальной точности композиции, колорита, пропорций и символики атрибутов. Произведение воспринимается самобытным образцом «творческой кухни» художника, детально осваивающего наследие. Воспроизводя канон буддизма, он создает нечто новое в живописи. Появляется свиток «Мандзушри», воспринимаемый интерпретацией иконописного образа в артистизме исполнения композиции. В руках парящего в облаках бодхисаттвы, покровителя Искусства,— цветок лотоса с Книгой Знаний и меч, рассекающий тьму Невежества. Кодом прочтения является знак «инь-ян», символизирующий взаимообусловленное единство Бытия. Формула творчества выражена в синтезе колористических исканий и символики изобразительного языка художника, философским знаком его многогранного наследия.

На рубеже 1980-х — 1990-х гг. автор продолжает эксперименты с формой, и рождается фантастическое полотно, материализующее в цвете неповторимый запах лотоса. Тональная нюансировка голубого и розового подобна флюидам тончайшего аромата, зримо «растекающегося» по полотну. Черный прямоугольник рамы окаймляет сказочную феерию цвета, довлеющего над формой. Близкое по живописной структуре «Запаху лотоса» полотно «Синие звуки» представляет начало беспредметного творчества художника. Музыка отображена в композиции, глубоко насыщенной переливами сине-фиолетового цвета. Она звучит мерным волнообразным движением синих лентообразных форм, сплетенных и перетекающих из одного объема в другой на фоне бархатной черноты звездного неба.

Абстрактная живопись автора органично соединяет восток и запад в произведениях, озаряемых светом традиционного мирови-



дения. Нефигуративная изобразительность — закономерное явление создающего пути. К началу 1990-х гг. он подошел к рубежу, когда уже мало изобразить то, что видишь, и показать, как это реальное явление, субъект или предмет понимаешь и что в это изображение вкладываешь. В совершенстве овладев формой и цветом реалистической живописи, он подводит итог жизни, обращаясь к изображению беспредметному. Его интересуют вечные истины Бытия в произведениях «Далекое прошлое», «Белое, серое и черное», «Радость бытия»... Каждый из нас рано или поздно к ним приходит, измеряя опытом бытия триединство времени: прошлого, настоящего и будущего [1, с. 72–75].

В живописи автора это преодоление правдоподобия иллюзорно изображаемого мира, но уже в русле европейской художественной традиции, вместе с тем далекой от супрематизма К. Малевича, геометрического абстракционизма П. Мондриана или жесткой динамики кубизма П. Пикассо. Запад пришел к беспредметному формотворчеству в поисках, приведших его на Восток. В творчестве калмыцкого художника приход к абстрактной живописи был прочерчен знаками этнического мироощущения. Произведения последних лет жизни несут одухотворенную им образную память предков. Сделано это было не в преодолении себя, как программируется в европейском самосознании, а в органичном самовыражении. Это важно подчеркнуть в анализе творчества художника, рассматриваемого диалогом «Восток-Запад». Путеводной звездой плодотворных поисков явилась «условность традиционного искусства», основополагающее начало мифопоэтического осмысления мира [6, с. 1].

В мифологии народа, представляющей «вселенную как арену непрекращающейся борьбы хаоса и космоса, наряду с образом начального Времени Мифического (отображенного в эпическом цикле автора — *авт.*), возникает образ конечных времен гибели мира, подлежащего или не подлежащего затем циклическому обновлению» [5, с. 253]. Таково полотно «Йиртмжин хойр ўндсн», в авторском переводе «Противоборство», или «Двуединство Вселенной». Красное, синее и желтое на буро-коричневом фоне, противостоя друг другу, активно взаимодействуют. Неразделимость их также ясна, как и возможность сокрушающей гибели одного в другом. Противоречия современного мира, его катаклизмы, возможность крушения изначально данной людям гармонии в Природе выражены в напряженной выразительности композиции и насыщенной динамике колорита. Надежду на обнов-



ление мира несет изображение бело-розового цветка, связывающего воедино красочные формы.

Не разрушение, а творческое созидание провозглашает живопись, родившаяся в диалоге разных художественных традиций. Подлинное творчество предполагает умение выйти за пределы этнической культуры и соотнести себя и мир в искусстве. «Способность ввести себя в некий культурный контекст, соотнести с культурной традицией и отделить то, что действительно может иметь культурный резонанс» [4, с. 646] — основа творческого метода автора. В обращении автора к мифологии и истории народа сконцентрирован национальный Космос, одухотворенный искусством. Этническая модель мироздания воплощена в произведениях, составляющих платформу для культурного диалога, взаимного понимания носителей различных культур.

Диалогом творческим надо рассматривать произведения Г. О. Рокчинского. Живописный язык автора во многом представляет этнический код традиции, самобытно трансформированной творческой индивидуальностью в процессе приобщения к мировому культурному наследию. От реализма через знаковую систему традиционной культуры народа к импрессионистическим поискам и беспредметной живописи: такова парадигма его творческого пути. На энергетическом перекрестье художественной культуры Евразии родилось его наследие, своеобразно соединившее деятельностный опыт и философскую мудрость человечества. Оно наглядно иллюстрирует «диалогическую концепцию взаимоотношений художественных культур в принципе дополнительности двух сторон одного культурного целого, противоречивого по своей природе в создании мировой культуры» [2, с. 176–180].

Использованная литература:

1. Батырева С. Г. Образная память предков. Элиста: Джангар, 2013.
2. Каган М. С., Хилтухина Е. Г. Методологические принципы изучения взаимоотношения художественных культур Запада и Востока // Искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1987. С. 176–180.
3. Кичиков А. Ш. Образная память народа как знак культуры // Образная память народа: библиограф. пособ. Элиста: Джангар, 1998. С. 7–8.
4. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.
5. Мелетинский Е. М. Время мифическое // Мифы народов мира: энциклопедия: В 2-х т. М.: Наука, 1982. Т. 2. С. 252–253.



6. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997.

7. Тишков В. А. Культурный смысл пространства // V конгресс этнографов и антропологов России (9–12 июня 2003 г., г. Омск): тез. докл. М.: Б. и., 2003. С. 14–31.

8. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Отв. ред. И. Гемуев. Новосибирск: Наука, 1988.

Svetlana G. BATYREVA

Dr. Sci. (Fine and Applied Art and Architecture), Prof.,
Head, Museum of Traditional Culture, Leading Researcher,
Department of History, Archeology and Ethnology Kalmyk Scientific
Center, Russian Academy of Sciences,
Elista, Russia
batyrevasg@kigiran.com

Kermen P. BATYREVA

Cand. Sci. (Aesthetics), Senior Lecturer,
Department of Folklore and Social and Cultural Activity,
Kalmyk State University,
Elista, Russia
sargerel@mail.ru

**Painting in the Eurasian Field of Culture
(To the 95-th Anniversary of the People's Artist
of the RSFSR Garry Rokchinsky)**

Garry O. Rokchinsky (1923–1993) — an outstanding Kalmyk artist, one of the founders of the modern fine tradition in the art of Kalmykia. The artist's pictorial language in many ways represents the ethnic code of the tradition, which was originally transformed by a creative individuality in the process of familiarizing with the world cultural heritage. From realism through the sign system of the traditional culture of the people to the impressionistic quest and pointless painting: this is the paradigm of his creative path. On the energy crosshairs of the artistic culture of Eurasia, his heritage was born, which uniquely combined the activity experience and the philosophical wisdom of mankind. In the author's appeal to the mythology and history of the people, the national cosmos, inspired by art, is concentrated. The ethnic model of the universe



is embodied in works that constitute a platform for cultural dialogue, mutual understanding of the bearers of different cultures.

Keywords: *cultural heritage, ethnic self-awareness, painting, traditions, dialog, Garry O. Rokchinsky.*

С. И. Фомина*

Стратегии и технологии освоения ресурсов регионов России в процессе проектной деятельности студентов (на примере магистерской программы «Региональный культурно-познавательный туризм»)

В статье представлена характеристика стратегий и технологий реализации проектов, направленных на изучение ресурсов регионов России, выполненных магистрантами программы «Региональный культурно-познавательный туризм». Интердисциплинарность анализируется как ключевая стратегия проектной деятельности. На основании изучения более чем ста проектов выделяются четыре группы проектов различных форм (сетевые проекты, квесты, интегрированные занятия, образовательные программы, маршрутные листы и т. д.), демонстрирующие возможности формирования профессиональных компетенций будущих профессионалов в области культурно-познавательного туризма.

Ключевые слова: культурно-познавательный туризм, основная образовательная программа, педагогическое образование, магистратура, ресурсы культурно-познавательного туризма, проектная деятельность, образовательные проекты, туристский контент.

В современном образовательном процессе все большую актуальность приобретает проектная деятельность как педагогическая стратегия в области подготовки профессионалов для работы в области культурно-познавательного туризма. Названная стратегия позволяет эффективно решать комплекс задач, связанных с формированием профессиональных компетенций в области проектирования

* ФОМИНА Светлана Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства Российского Государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия. Электронная почта: svig73@yandex.ru.