

МОЛОДОЙ

ISSN 2072-0297

УЧЁНЫЙ

научный журнал

Two Worlds
True and False
Democracy

After-Peace

This desire of knowledge and the wonder which it
are the driving power behind all the changes that
with careless, question-begging inference, call pro

When was first asked, What
was about to dawn in the

Science is a subordinate category.

When science offers itself as the final stage of
it is guilty of a false quantity, in that it puts th
which belongs elsewhere, upon the penultima

Why Should we Change
our Form of Government

"An expert is one who knows more
and more about less and less."

"Optimism is essential to achievement and it is also the foundation of courage and true prog

"Necessity does the work of courage"

Richard Henry Stoddard

Those people who think only of themselves, are hopelessly uneducated. They are no
no matter how instructed they may be."

"One of the embarrassments of being a gentleman is that you are
not permitted to be violent in asserting your rights"

7

2015

Часть IX

ISSN 2072-0297

Молодой учёный

Научный журнал

Выходит два раза в месяц

№ 7 (87) / 2015

Редакционная коллегия:

Главный редактор: Ахметова Галия Дуфаровна, *доктор филологических наук*

Члены редакционной коллегии:

Ахметова Мария Николаевна, *доктор педагогических наук*

Иванова Юлия Валентиновна, *доктор философских наук*

Каленский Александр Васильевич, *доктор физико-математических наук*

Лактионов Константин Станиславович, *доктор биологических наук*

Сараева Надежда Михайловна, *доктор психологических наук*

Авдеюк Оксана Алексеевна, *кандидат технических наук*

Алиева Тарана Ибрагим кызы, *кандидат химических наук*

Ахметова Валерия Валерьевна, *кандидат медицинских наук*

Брезгин Вячеслав Сергеевич, *кандидат экономических наук*

Данилов Олег Евгеньевич, *кандидат педагогических наук*

Дёмин Александр Викторович, *кандидат биологических наук*

Дядюн Кристина Владимировна, *кандидат юридических наук*

Желнова Кристина Владимировна, *кандидат экономических наук*

Жуйкова Тамара Павловна, *кандидат педагогических наук*

Игнатова Мария Александровна, *кандидат искусствоведения*

Коварда Владимир Васильевич, *кандидат физико-математических наук*

Комогорцев Максим Геннадьевич, *кандидат технических наук*

Котляров Алексей Васильевич, *кандидат геолого-минералогических наук*

Кузьмина Виолетта Михайловна, *кандидат исторических наук, кандидат психологических наук*

Куташов Вячеслав Анатольевич, *доктор медицинских наук*

Кучерявенко Светлана Алексеевна, *кандидат экономических наук*

Лескова Екатерина Викторовна, *кандидат физико-математических наук*

Макеева Ирина Александровна, *кандидат педагогических наук*

Матроскина Татьяна Викторовна, *кандидат экономических наук*

Мусаева Ума Алиевна, *кандидат технических наук*

Насимов Мурат Орленбаевич, *кандидат политических наук*

Прончев Геннадий Борисович, *кандидат физико-математических наук*

Семахин Андрей Михайлович, *кандидат технических наук*

Сенюшкин Николай Сергеевич, *кандидат технических наук*

Ткаченко Ирина Георгиевна, *кандидат филологических наук*

Яхина Асия Сергеевна, *кандидат технических наук*

На обложке изображен Николас Мюррэй Батлер (1862–1947) — американский теоретик и практик педагогики, политик, публицист; лауреат Нобелевской премии мира 1931 года.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Адрес редакции:

420126, г. Казань, ул. Амирхана, 10а, а/я 231. E-mail: info@moluch.ru; <http://www.moluch.ru/>.

Учредитель и издатель: ООО «Издательство Молодой ученый»

Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый», г. Казань, ул. Академика Арбузова, д. 4

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Роль живописи в интерьерном дизайне современного Томска

Белоус Анастасия Игоревна, аспирант

Национальный исследовательский Томский государственный университет

В статье прослеживается эволюция понимания живописи для интерьеров Томска: от представления картины как символического статуса и принадлежности к определенному общественному классу до элемента декоративного украшения в помещении. Эксплицируется историко-культурологический и социальный контекст развития художественного искусства в Томске в ракурсе формирования живописной традиции.

Ключевые слова: томская живопись, интерьерный дизайн, культура, томские художники.

Живопись для интерьера априори предполагает функциональность предмета искусства. В классическом понимании «интерьерная живопись» — это противоречивое сочетание, поскольку искусство всегда позиционировало себя вне прагматизма и практики жизни. Однако история развития художественного творчества указывает на то, что реальный контекст размещения объекта творчества также важен, как и сам объект, к тому же, пространство неизбежно задает направление творческого процесса. Актуальными для современного художника становятся следующие вопросы: в какой точке должны соединиться дизайн и искусство, чтобы сущность творчества не была утрачена? Как создавать картины, чтобы не скатиться до уровня «вкусовщины» и, тем не менее, зарабатывать своей профессией? Ответы лежат в плоскости исторического осмысления роли томской живописи в интерьерном пространстве: чем служила картина в разные эпохи при определенном социально-экономическом и культурном запросе; что являлось мотивацией при создании полотен художниками в тот или иной временной период; какие критерии позволяют отделить высокое искусство от «продажного» и многие другие. В данной статье понятие «интерьерный дизайн» не употребляется в узкоспециальном смысле, а в более широком как обстановка помещения, в котором сочетается промышленный и эстетический план. Важным является проследить трансформацию назначения произведения искусства в томском обществе — то, как изменялись темы и сюжеты в картинах, копировали ли художники образцы европейского творчества или формировали самобытное искусство.

Первыми работами для интерьера можно считать иконы. Они подчеркивали сакральный характер помещения (в церкви, в храме) или наделяли священным значением определенное место в доме. Икона одновременно

приобщала человека к духовному миру, а также выполняла функцию художественного образования, поскольку иные предметы искусства зачастую были не доступны. Количество и богатство оформления этого религиозного объекта указывало на достаток в семье, что могло быть не связано с уровнем собственно религиозности. Иконы передавались из поколения в поколение как семейная реликвия и служили своеобразным «проводником» личной истории.

Из иконописной традиции родилась портретная живопись. В XVIII в. среди чиновников Томска было принято вешать на стены портреты значимых людей, на тот момент одним из самых популярных исторических образов был Ермак. Позднее художникам стали заказывать собственные портреты, а также изображения местных губернаторов и других высокопоставленных лиц. Также как и на иконе, обязательно присутствовали символы, которые «усиливали эффект значимости»: ордена, отличительные детали костюма, указывающие на звание.

Томск как уездный город не имел примеры подобных живописных работ: все портреты чиновников доставляли из Тобольска или столицы; они были весьма дорогими как в материальном, так и в символическом смысле. Привозимые полотна служили своеобразным образцом для томских художников. В XVIII веке светское искусство формировалось в аристократической среде, но под большим влиянием народного творчества, иконописи.

Картины, выполненные в жанре портрета, подчеркивали, во-первых, принадлежность к определенному общественному слою, во-вторых, придавали интерьеру торжественность и указывали, как правило, на вовлеченность в государственные дела владельца. Художник в данном случае исполнял роль «фотографа», но такого, который не только отображает объективные данные, а коррек-

тирует черты модели так, как того требует заказчик (например, придает лицу более мужественные черты) и, в тоже время, выдерживает стилистику реализма. Конечно, говорить о свободном творчестве в контексте создания портретной живописи можно с большой натяжкой.

До определенного периода живопись и интерьерный дизайн существуют в едином стилистическом русле, затем, в промышленную эпоху происходит разрыв. XIX в. провозглашает собой развитие инфраструктуры — Томск становится губернским городом. Сюда начинают приезжать художники из Санкт-Петербурга, но не в целях творческого вдохновения, а для отчетной деятельности по становлению и развитию промышленности. Соответственно, живопись этого периода характеризуется реалистичностью, документальностью и конкретикой. Первые томские художники В. Петров и И. Мягков рисуют для церквей, принимают заказы от частных лиц. Их работы выполняются в основном в стиле фламандской живописи. Колоритные по наполнению и выразительные по стилю картины украшают интерьеры состоятельных граждан, которым не важен вопрос о самобытности творчества, а главным, по-прежнему, остается символическое подчеркивание статуса владельца.

Постепенно происходит расширение спроса на живопись и, как следствие, становится разнообразнее тематика художественных работ: религиозные, картины на бытовые темы и в стиле промышленного реализма, а также портретная живопись.

Особенно бурно процессы развития художественной жизни Сибири происходит в конце XIX-начале XX века на фоне становления социального феномена — общественного движения «сибирское областничество». Е. А. Ветохин в работе «Развитие художественной жизни Сибири в контексте влияния сибирского областничества» [1] утверждает, что культурно-историческая интерпретация этого явления, явившегося одним из первых общественных движений Сибири, способна послужить основой нового осмысления культурной жизни региона переходной эпохи и объяснить предпосылки зарождения таких понятий, как сибирское искусство, сибирская художественная критика и сибирская интеллигенция.

Одной из центральных идей областников была идея о сохранении культурной и художественной вариативности, специфической сибирской поликультурности. Как отмечает Е. А. Ветохин, эти мотивы «подвижников» получили мощную поддержку публицистов, критиков, художников и других представителей сферы искусства: «сибирские областники как самостоятельная социальная группа людей, любивших Сибирь, ее население, природу и связавших свою дальнейшую судьбу с этим краем, оказали значительное влияние на развитие не только экономической, политической жизни этого региона, но и на художественную жизнь сибирского общества. <...> Они явились своего рода организаторским фактором в изучении художественной жизни местного населения в разные исторические периоды. <...> Это такое звено социальной жизни,

которое оказалось значимым для судьбы огромного региона России» [1, с. 25].

Областники ратовали за сохранение национальной сибирской самобытности, в основе которой лежит уникальная парадигма отношений «человек — окружающая природа», и призывали к развитию культурной аутентичности и автономии. Они создали уникальную идейную платформу для научно-культурной деятельности, ориентированной на «защиту» сибирского искусства от вторжения инородных, противоестественных подлинному сибирскому самосознанию художественных влияний. В этой связи сибирское изобразительное искусство, в частности, приобрело ряд специфических особенностей. В начале XX века сибирские художники нередко становились участниками этно-культурологических экспедиций с целью изучить культурное наследие, быт, фольклорные материалы сибирских этнических групп. Они организовывали выставки, публиковали статьи в периодических изданиях, читали лекции, вступали в объединения и сообщества. В их творчестве всё яснее проявлялись этнические, исторические и археологические мотивы, связанные со специфичной сибирской культурностью и духовностью.

О периоде движения областников много сказано в исследовательских работах, но нигде не раскрывается тема «реализации» картин, помимо собственно выставочных пространств. Есть только один факт, о котором стоит упомянуть и, возможно, экстраполировать в более глобальном масштабе.

Под покровительством Г. Н. Потанина в Томске в декабре 1907 г. открылась первая персональная выставка художника-пейзажиста из Алтая Г. И. Гуркина. На ней экспонировалось 20 полотен, 100 этюдов и столько же рисунков пером. Основные сюжеты работ — пейзажи Алтая, зарисовки о жизни аборигенов. Выставка имела ошеломляющий успех: ее посетило свыше 5 тыс. человек, было куплено больше половины картин, а также оформлены заказы на более чем 50 повторений. Через три года художник снова представил свои полотна в Томске и снова был востребован [2].

На примере успешности выставки Г. И. Гуркина не без основания стоит констатировать интерес «потребителей» к культурно-этнической тематике в художественных картинах начала XX в. Ориентир художников на локальные особенности своей истории во многом послужил основанием для такого аутентичного явления в 50–60-х гг. как «суровый стиль». В плане изобразительного мастерства томские художники еще значительно отстают от столичных коллег, но компенсируют недостатки оригинальными сюжетами.

В период советской власти направления в живописи как Томска, так и других городов России диктуются государством. Важным событием становится открытие филиала крупнейшего Всесибирского общества «Новая Сибирь», руководство которым принимает В. И. Мизеров, ученик Н. Т. Фешина. Как отмечает известный историк культуры П. Д. Муратов [3], следствием струк-

турных реорганизация стало увеличение активности передвижных выставок, сотрудничество с представителями художественной жизни других регионов, попытка учреждения единой сибирской художественной школы, развитие инфраструктуры и промышленности, исследовательская работа, нацеленная на интеграцию образцов народного творчества в профессиональное искусство. По словам П. Д. Муратова, укрепление и рост художественной культуры сибирского региона повлекли за собой общую тенденцию повышения самосознания сибирской интеллигенции, взявшей курс на высокую чуткость восприятия окружающего мира и, в первую очередь, местного колорита. Вследствие этого, в научно-исследовательской литературе этого периода фигурирует понятие «сибирский стиль».

Художественная жизнь Томска в этот период, по мнению исследователя Л. И. Овчинниковой [4], имеет яркий динамичный характер. В городе наблюдается высокий темп развития и масштабность художественного проектирования. Происходит расцвет художественного образования, выставочной деятельности, музейного строительства. Острым реакционным действием на разворачивающиеся в регионе политические и социальные события становится поиск новых методов и форм художественности, экспериментаторская деятельность художников, культивация авангардных идей в творчестве. Художественная жизнь Томска «насыщается» прогрессивными тенденциями и ценностными ориентациями, привнесёнными «извне», однако они получают новую интерпретацию и преломление в контексте существования особой сибирской художественности на территории томской области и модифицируется в «новое» специфическое искусство. В результате общая картина художественной жизни города на протяжении рассматриваемого периода отличается особой сложностью, многоплановостью, вариативностью тенденций и направлений.

Первая половина 1920-х годов, согласно П. Д. Муратову, ознаменовалась мощным влиянием новой экономической политики государства на художественную жизнь страны в целом, и сибирского региона в частности. Отношение к искусству переменилось, понимание его задач модифицировалось, соответственно, и сами формы изобразительного искусства стали другими. Всё более распространёнными становятся сюжеты общественной и хозяйственной жизни. Стимул к развитию получает графическое искусство. Сибирская художественность обретает манеру широких обобщений, плакатный стиль. Популярными формами художественного искусства являются коллажи, вырезки из бумаги, аппликации, гравюры. Возрастает и роль народного искусства, способного к простому и изобретательному творчеству. Сибирские художники с энтузиазмом изучают орнаменты аборигенов народностей Сибири, предметы их прикладного искусства. В результате этих процессов происходит зарождение новой формации сибирской художественности на пересечении примитивизма, экспрессионизма

и сибирского стиля. Получивший популярность в то время лозунг «искусство в массы» интерпретируется художниками как распространение и доступность их творчества для общественных масс, поэтому территорию региона охватывает новая волна активизации деятельности передвижных выставок. Однако, наряду с общесибирскими движениями, художественная жизнь Сибири большей частью представляет собой работы отдельных творческих групп и индивидуальных живописцев, графиков и скульпторов.

Предвоенный период развития сибирского изобразительного искусства 1930-х годов описывается исследователями как период художественных перспектив, планов и проектов, которым так и не суждено было сбыться. На территориях Новосибирска, Красноярска, Иркутска, Томска, культурных центров Алтая продолжают свою работу художественные выставки, конференции, собрания и съезды, участники которых обсуждают перспективы развития сибирского изобразительного искусства и строят планы совместной художественной деятельности. Принимаются долгосрочные решения о создании новых художественных организаций, планируется выставочная деятельность, проводится работа по выявлению художественных сил региона, организуется художественное обучение талантливой молодежи и повышение профессионального мастерства сибирских художников, вырабатываются новые художественные концепции. Однако большинство долгосрочных проектов так и не получило реализацию и потерпело крах в результате трагических событий военного времени в истории всей страны, и сибирского региона в частности.

В годы Великой Отечественной Войны складывается особое положение культуры в целом и художественного искусства в частности. Наиболее востребованными становятся плакатная и агитационная живопись. Ведущей темой, естественно, в эти годы становится героический реализм, в котором присутствуют сюжеты бытового характера, а также материнства. Также ощущается интерес к пейзажу и натюрморту. В целом искусство Сибири выходит на новый профессиональный, — в плане исполнения и техник — а также содержательный, концептуальный уровень. Конечно, спрос населения на художественные объекты не высок, живопись, а также другие формы искусства поставлены на служение патриотическим и прагматично-информационным целям.

В конце 50-х начале 60-х наблюдается значительная тяга сибирских художников к русскому импрессионизму. Исследователь В. Лапшина [5] констатирует возросший к этому времени профессиональный уровень. Художники интересуются «Севером Томской области», сопровождают все значительные промышленные события: строительство нефтедобывающих объектов, прокладка железной дороги. В основном живопись в этот период носит этюдный характер. Стоит назвать такие имена как В. Г. Гороховский, Г. М. Ламанов. Их сюжеты свя-

заны с таежными реками, зарисовками жизни в остяцких поселках. Импрессионистская стилистика распространилась и на создание портретов. Знаковыми работами служат «Портрет Котовой», «Портрет сына Вадики» Г.М. Ламанова.

В послевоенной живописи Томска с притоком молодых художников Я.Я. Панова, В.Ф. Попова, К.Г. Залозного, В.Г. Гроховского, Г.М. Ламанова наблюдается обращение к историческим жанрам и бытовым сценам. Знаковые работы в этой стилистике: «Их судьбы», «За советом» (Ф.М. Гробатенко); «Хозяева тайги» (В.Г. Гроховский); «Первый русский металлург П.П. Аносов» (Г.М. Ламанов). Картины этого периода продолжают военно-патриотическое настроение, а также появляется явная сюжетно-повествовательная линия. Некоторые томские художники в этот период активно приобщаются к общероссийской художественной традиции, стремясь преодолеть провинциальную оторванность, не без успеха выставляются на всероссийских, международных и всесоюзных выставках. Можно говорить о повышении общего культурного уровня как со стороны тех, кто создает произведения искусства, так и со стороны «массового зрителя».

Говоря о временном отрезке 50–70-х гг. невозможно обойти тему «сурового стиля», который, во многом, явился идентификацией сибирской культуры как самобытной. «Суровый стиль», по мнению исследовательницы Е.А. Мальцевой [6], послужил своеобразной реакцией на консерватизм в живописи и стал новаторским, самобытным направлением в сибирской культуре. Как полагает автор, этот стиль являлся своеобразной формой модернизации метода социалистического реализма, только с расширением и углублением связей с отечественными и мировыми традициями, повышением эстетических достоинств произведения. «Суровый стиль» был характерен для многих жанров, но особенно для сюжетно-тематических картин. Основные признаки названного стиля — это расширение тематики, монументализация станковой картины, повышение внимания к изобразительной форме, эмоциональная активность живописной техники, выраженная гражданская позиция художника, публицистичность языка. Основными чертами «сурового стиля» можно считать упрощение, «огрубление» линии рисунка, жесткая форма силуэтов, цветовая напряженность, выбор необычных нетривиальных ракурсов и многое другое. В этом стиле работали такие томские художники как Ал.А. Шумилкин, Ан.А. Шумилкин, Г.Н. Завьялов, которые обращаясь к темам войны, труда, революции.

Для семидесятых годов характерным направлением в искусстве, как подчеркивает историк культуры Сибири Т.В. Бабилова, является развитие рефлектирующего сознания с «наивным» мироощущением [4]. Большинство произведений того времени пропитаны обостренным чувством разлада с окружающей действительностью. К середине XX века намечается тенденция

перехода от реалистического языка к образному, метафорическому, особенно, отмечает Т.В. Бабилова, в искусстве выпускников художественных училищ Средней Азии, которые стремятся к авангардным тенденциям. Искусствовед образно называет это время периодом взрыва, ускорения и наверстывания тех форм и традиций культуры, которыми уже давно «питается» мировое общество, но которое только дошло до отдаленных мест России.

Томская живопись, поддержанная лично Егором Лигацевым, испытывает небывалый подъем. Яркими представителями живописи этого периода были Ан.А. Шумилкин, А.А. Шумилкина, Г.И. Панаркин, Г.Н. Завьялов, Г.М. Ламанов и др. Их работы обладают большой искусствоведческой и культурной ценностью, несут «отпечаток» того времени. Позднее приобретают известность такие томские графики как Р.В. Пантелеева, Т.И. Бельчикова, Н.В. Ратомская и Ю.А. Фатеев.

В 90-е гг. в России с распадом СССР происходит идеологическая разобщенность в среде художников. Упрядняются общие темы, идеи, которые, в основном, директивно подавались «сверху». Картина больше не является отражением общественного настроения, не задает нужный тон, не формирует мнение. Художники оказались предоставлены сами себе, в том числе, и в финансовом плане. Постепенно тематика художественного выражения движется к декоративности. Коллекционирование известных авторов имеет место, но это, скорее, исключение на общем фоне стремления к украшательству. Работа становится тем ценнее, чем больше способна радовать глаз.

Начало века технологий, на наш взгляд, подводит определенную черту, которая разделяет понимание живописи «до» и «после». «До» — это время, когда картина была самостоятельным элементом интерьера, она была ценна сама по себе, хотя могла нести функциональную нагрузку: быть символом социального положения, указывать на состоятельность владельца, отражать состояние эпохи (особенно в военное время), демонстрировать интерес к истории собственного региона. Однако при том или ином назначении, тем не менее, статус произведения искусства не подвергался сомнению и не упразднялся. В современном мире ситуация меняется. Технологии сегодня позволяют практически каждому создавать собственные картины, искусство становится доступнее. Соотношение искусства и технологии — обширная тема, которую мы не будем затрагивать в данной статье. Укажем на то, что даже в классические инструменты художника стали гораздо доступнее: каждый может приобрести холсты и все необходимое для живописи.

Многие эксперты говорят о моде на искусство и, как следствие, появлении высокого спроса на интерьерную живопись. По мнению художника Алексея Рыжкова, задача современного художника упростилась. Теперь он не открывает новое видение мира со всеми трагедиями, конфликтами и деформациями, а лишь стремится сделать клиенту приятно [8]. Для большинства представителей

классической школы такое положение дел фактически означает «гибель искусства»

На сегодняшний день в Томске существует четыре арт-галереи (картинная галерея на Карташова, арт-галерея в Облсофпрофе, художественный салон «Art Class», выставочная площадка в «Томском Доме Художника»), которых можно приобрести картина для интерьера. На этих площадках наравне с искусством высокого уровня, большинство работ представляют собой салонную живопись, реже встречаются творческие полотна, действительно такие, которые является продуктом «душевных мук». Уклон в сторону массового потребителя связан с тем, что современному художнику приходится совмещать многие виды деятельности, чтобы иметь возможность «прокормить» себя и свою семью. Это и преподавательская деятельность и оформительская (в качестве дизайнеров интерьеров ресторанов, отелей и др. частных помещений), собственно, написание картин «на продажу». Основные сюжеты для продажи — это «березки», городские сюжеты, зарисовки природы Томской области, интерьерные пятна в абстрактном стиле. Практически нет поддержки со стороны власти: выставочные мероприятия мало освещаются в прессе, отсутствуют государственные заказы, нет материальной поддержки в качестве программ и грантов. Художник, предоставленный сам себе, выбирает писать то, что продается. Лишь немногие могут позволить писать творческие полотна. К ним, на наш взгляд, относятся П. П. Гавриленко, Р. Е. Асланян, В. Н. Долинский, Татьяна и Николай Коробейниковы, Г. Н. Завьялов, Lina Velina. Наполнен-

ность галерей картинами с продаваемыми сюжетами приводит к тому, что падает общий уровень искусства, а также потребительского вкуса.

Современные запросы для интерьера можно условно поделить на несколько видов: классический (в такой манере представлены работы И. Г. Панаркина, С. В. Панаркиной и тех томских художников, которые пишут в классической манере), абстрактный, в стиле импрессионизма и экспрессионизма («цветовые пятна» на стене) — В. Н. Долинский, Lina Velina. Работы в последней группе в большей степени «интерьероориентированы», подойдут как для классического, так и современного дизайна. Они создают в помещении яркий цветовой акцент, настроение.

Историческое назначение картины в интерьере Томска претерпело эволюцию в связи с экономическим, социальным, культурным положением искусства. Так, если в XVIII в. наличие живописной работы в доме указывало на высокий статус его обладателя, то теперь картину может позволить практически каждый, она не несет той символической и ценностной функции, в большей степени является украшением дома, частью общего дизайнерского замысла. Сегодня интерьерная живопись непосредственно связана с высокими технологиями. Современный художник должен владеть различными материалами, техниками и технологиями. Неизбежно встает множество вопросов о статусе художника, о назначении искусства, которые поднимаются как в специально-научных исследованиях, так и в дискуссиях профессионального сообщества. Показательной является высказывание Крейга Элимелиаха — вице-президента и директора по



Рис. 1. С. В. Панаркин. Сибирский пейзаж (2014)

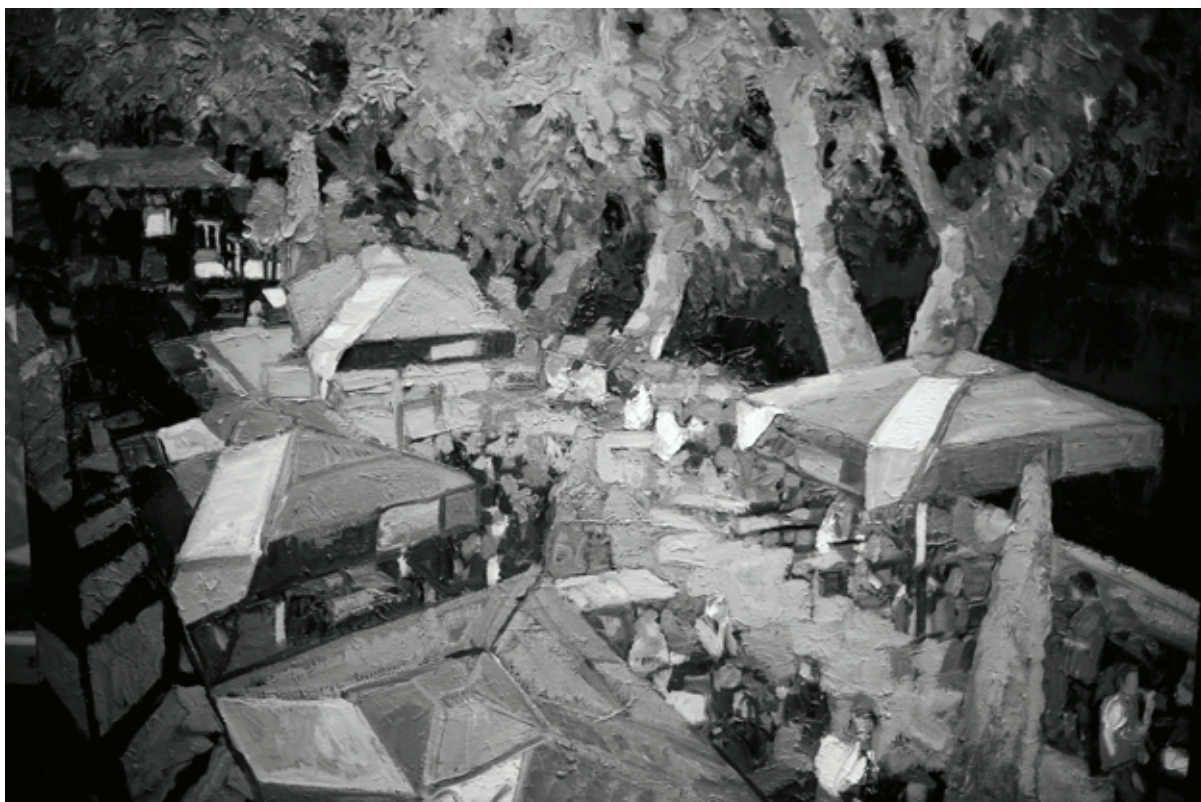


Рис. 2. Н. Н. Коробейников. Прага (2014)

креативным технологиям компании RAPP, Нью-Йорк: «Я не претендую на должность эксперта, чтобы решить, что есть искусство и чем искусство не является, но я знаю, что если мы посмотрим на различия между искусством и дизайном, мы увидим очень четкую разделяющую линию между ними. Инженер может создать красивый сайт, если дать ему точные координаты для вставки разных цветных пикселей, или же следуя определенным инструкциям; большинство из проектов дизайна имеют

подробные инструкции и большинство дизайнов основаны на текущих тенденциях. Художник, с другой стороны, никогда не может получить каких-либо инструкций для создания нового хаотичного и уникального шедевра, потому что его эмоции и душа будут диктовать его руки движения. Арт-директор не будет кричать на художника из-за того, что он создал что-то абсолютно уникальное, потому что это и делает художника художником, а не дизайнером» [9].

Литература:

1. Ветохин, Е.А Развитие художественной жизни Сибири в контексте влияния сибирского областничества [Текст]: автореф. дис. канд. искусствоведения / Е. А. Ветохин. — Барнаул, 2008. — 24 с.
2. Письма, Г. Н. Потанина
3. Муратов, П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов // Текст: П.Д. Муратов — Л.: Художник РСФСР — 1974 // Печатный аналог: П.Д. Муратов, Художественная жизнь Сибири 1920-х годов // [Электронный ресурс]: П.Д. Муратов, Персональный сайт Павла Дмитриевича Муратова: <http://www.pdmuratov.org>
4. Овчинникова, Л.И. Художественная жизнь Томска в переломные годы истории Сибири: 1917–1922 [Текст]: дис. канд. искусствоведения / Л.И. Овчинникова. — Барнаул, 2006. — 200 с.
5. Лапшин, В. Сибирь Социалистическая. Зональная выставка. Художник РСФСР. — Л., 1967. — с. 5–15.
6. Мальцева, Е. А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х начала 1970-х гг.: проблема «сурового стиля» [Текст]: дис. канд. искусствоведения / Е. А. Мальцева — Барнаул, 2005. — 218 с.
7. Бабилова, Т.В. Омск — региональный центр художественной жизни Сибири во второй половине XX века: автореф. дис... канд. искусствоведения / Т.В. Бабилова. — М., 2005. — 183 с.
8. Алексей Рыжиков. Интерьерная живопись — есть уничижительное что-то в этом термине [Интервью] // [Электронный ресурс]: <http://www.berlogos.ru/interview/interernaya-zhivopis-est-unichizhitelnoe-chto-to-v-etom-termine.php>
9. Разница между искусством и дизайном // [Электронный ресурс]: <http://habrahabr.ru/post/70470/>