

EDN: NQQERI
УДК 7.036, 7.044

Visual Turn in Culture and its Reflection in Contemporary Art

Natalia A. Sergeeva*, Elina V. Pashova
and Mariana A. Borodina

*Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 30.11.2023, received in revised form 05.12.2023, accepted 15.12.2023

Abstract. In the first part of the article, the subject of consideration is the “visual culture” concept. The prerequisites for the concept formation that has developed in the modern socio-cultural space are briefly considered. Ancient philosophical views on such categories as “visual”, “visible”, “observable” are presented; the prerequisites for the emergence of a “visual turn” are considered. The second part examines the approaches existing in modern social sciences and humanities to the study of visual culture and visual image in particular, approaches to the study of the image as a representation and as a presence. And the third, practical part of the article is devoted to the analysis of modern painting works, where the phenomenon of visual turn in culture, considered on the example of works of Siberian painting, is interpreted not only in the cultural and historical context and from the point of view of the influence of non-artistic factors (“representation?”), but also as a natural course of cultural history, asserting independent value and fullness meaning of each style and denying the existence of a normative artistic form (“presence”).

Keywords: visual culture, visual turn, visuality, visualisation, visual image, historical and religious painting of Siberia of the 20th– 21st centuries, Christian iconography in the art of Siberia, V. V. Ivankin.

Research area: theory and history of culture, art (cultural studies).

Citation: Sergeeva N.A., Pashova E. V., Borodina M.A. Visual turn in culture and its reflection in contemporary art. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(1), 84–100. EDN: NQQERI



Визуальный поворот в культуре и его отражение в современном искусстве

Н.А. Сергеева, Э.В. Пашова, М.А. Бородина

Сибирский федеральный университет
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. В первой части статьи рассмотрено понятие «визуальная культура». Кратко показаны предпосылки формирования понятия, сложившегося в современном социокультурном пространстве. Представлены античные философские воззрения на такие категории, как «визуальное», «зримое», «видимое»; рассмотрены предпосылки возникновения «визуального поворота». Во второй части исследованы существующие в современных социально-гуманитарных науках подходы к изучению визуальной культуры и визуального образа – в частности, подходы к изучению образа в качестве репрезентации и в качестве присутствия. Третья (практическая) часть статьи посвящена анализу произведений современной живописи, где феномен визуального поворота в культуре, рассмотренный на примере произведений сибирской живописи, интерпретируется не только в культурно-историческом контексте и с точки зрения влияния внехудожественных факторов («репрезентации»), но и как естественный ход истории культуры, утверждающий самостоятельную ценность и наполненность смыслами каждого стиля и отрицающий существование нормативной художественной формы («присутствия»).

Ключевые слова: визуальная культура, визуальный поворот, визуальность, визуализация, визуальный образ, историческая и религиозная живопись Сибири XX–XXI вв., христианская иконография в искусстве Сибири, В. В. Иванкин.

Научная специальность: 5.10.1 – теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Сергеева Н. А., Пашова Э. В., Бородина М. А. Визуальный поворот в культуре и его отражение в современном искусстве. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(1), 84–100. EDN: NQGERI

Введение

Развитие технологических и технических инструментов порождает новую визуальность. Особое значение она получает в рамках смещения парадигмы социально-гуманитарных наук XX в. Обусловлено это так называемым визуальным поворотом, где визуальность выступает в качестве объекта исследования. Однако отсутствие понятийного аппарата не позволяет определить единый теоретический подход и метод исследования визуальности.

В научном сообществе многие склонны к тому, что классические эстетические теории

или теории искусства (в силу интенсивного развития новых визуальных технологий) не способны в полном объеме раскрыть данный феномен, а отсутствие единого понятийного аппарата, разногласия в представлениях об объекте усложняют процесс визуальных исследований, которые сегодня нуждаются в поиске новых междисциплинарных подходов и методов исследования.

Вопросы возникновения визуального восприятия уходят корнями в античную философию, где понятия «визуальное», «видимое», «зрение», «глаз» рассматриваются в большей степени с точки зрения механи-

ческого оптического инструмента. Подобное понимание в истории философии сменилось на исследование восприятия человеком себя и мира как главного объекта гносеологического аппарата, в центре внимания оказались познавательные отношения человека с объективной реальностью.

Методологическим основанием искусствоведческого анализа живописных произведений является формальный подход, позитивистская ориентация которого позволяет обратиться к концепции пространственных построений и научной системе перспективы Б.В. Раушенбаха, геометрическому принципу пропорций в искусстве И.Ш. Шевелева, теории цвета И. Иттена, обобщающей научные и практические художественные концепции цветоведения и колористики. К исследованию привлекаются также теория стилей и терминология Г. Вельфлина, экстраполируемые на анализ художественного языка современной живописи Сибири, и концептуальные положения теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006), (Zhukovsky, 2004), (Koptseva, Zhukovsky, 2008).

Визуальная культура в современном культурологическом знании

Визуальная культура составляет нашу повседневность. Пришедший (вслед за лингвистическим и антропологическим) визуальный поворот требует теоретического осмысления, которого классические эстетические концепции или теории культуры пока не смогли дать.

В семантическом поле визуального поворота лежит понятие «визуальность». В гуманитарных науках сформировалась определенная область исследований – визуальные, которые направлены на изучение новых средств выразительности. Однако это породило ряд методологических проблем.

Впервые о визуальном восприятии говорили еще древнейшие мыслители. Так, например, Платон и Альбин говорили о том,

что создатель чувств породил и силу видеть (чувство зрения), и силу быть видимым. Древнегреческий философ и врач Эмпедокл из Агригента считал, что изображение в глазу возникает при пересечении тончайших истечений от образа с «внутренним светом» из глаз. Эпикур и Тит Лукреций Кар выдвигали свое, противоположное теории о зрительных лучах, видение – о зрительном изображении в глазу. Они считали, что от любого тела отделяется своего рода отпечаток, который, попадая в глаз, как раз и создает изображение. Аристотель об умозрении говорил, что оно есть то, что приятнее всего и всего лучше. Если же мы само знание изначально понимаем и обозначаем как «узрение» сути, то ясно, что именно орган зрения с необходимостью должен занять доминирующее место в нашей дескрипции всякого когнитивного акта как такового.

Со временем вопросы «визуальности» легли в основу поисков и теоретиков искусства. Вопросами визуального восприятия продуктов искусства занимались такие деятели, как русский философ, культуролог М.М. Бахтин; советский и российский литератор, критик, доктор филологических наук Ю.Б. Борев; советский и российский философ, культуролог, специалист в области философии и истории культуры, теории ценности, истории и теории эстетики, доктор философских наук, профессор М.С. Каган; философ П.А. Флоренский, российский философ, религиовед и культуролог, специалист в области теории познания и философии религии, создатель научной школы «Синтетическая парадигма в философии» и научной концепции «Синтетическая теория идеального» Д.В. Пивоваров; ученый и художник В.И. Жуковский; доктор философских наук, профессор Н.П. Копцева; профессор Ю.С. Замараева (Reznikova, Sitnikova, Zamaraeva, 2019); А.В. Кистова (Kistova, 2022); А.А. Шпак (Shpak, 2022) и другие представители современного российского искусствоведения и культурологии (Koptseva, Buralkova, Gerasimova [i dr.], 2015; Karlova, Koptseva, Reznikova, Sitnikova, 2020; Sitnikova, Li, 2022).

В. И. Жуковский пишет, что художник, создавая произведение, порождает своей деятельностью новый чувственный мир: «Эта чувственность обусловлена не столько непосредственным воздействием объектов прежнего эмпирического мира на человека, сколько рождается под влиянием становящейся и материализующейся в новом субстрате сущности, кристаллизующейся по завершении длительного и противоречивого взаимоотражения субъекта и объекта. Сущность выявляется и становится зримой в процессе идеального отражения посредством его духовной и материальной деятельности. Художник получает мощное средство в виде синтетического, в частности, визуального мышления для производства с его помощью наглядных образов, образцы (идеалы) которых способны возродить репрезентативное взаимодействие несовершенного с Совершенством. В процессе творчества с помощью визуального мышления идея художника воплощается в целостную форму, а продукт творческой активности становится культурной ценностью» (Zhukovsky, 1998).

В одной из концепций, а именно в синтетической теории идеального Д. В. Пивоварова, культура представлена как «идеалообразующая сторона деятельности человека» (Pivovarov, 2000: 5–8). Ключевым понятием, которое выделяет автор, является «идеал», обладающий знаковой, чувственно-сверхчувственной природой. Далее мы обратимся к этой теории, чтобы попробовать дать определение понятию «визуальная культура».

Чаще всего исследователи используют термин «визуальность» как синоним к понятию «визуальное», что порождает разногласия в том, что считать объектом визуальных исследований.

В современных теориях культуры понятие «визуальность» рассматривается как некое начало, конструирующее социокультурное пространство, порождающее собой новые виды, формы и практики взаимодействия человека, его познания самого себя, человека и социума, человека и мира в целом.

Что касается визуальных исследований, то появление во второй половине XX в. новых форм искусства породило поиски соответствующих методов исследования. Эта одна из проблем анализа визуальной культуры. Категория видения нуждается в междисциплинарном подходе на стыке науки, философии, религии и искусства, антропологии, социологии, психоанализа, а также иных подходов, возникших вследствие «визуального поворота», в частности медиафилософии, в область исследования которой включено изучение носителей образов как посредников между человеком и социокультурным пространством.

В настоящее время визуальная культура способна расширить понимание культуры в целом, современные цифровые технологии могут воссоздавать визуальные образы, пространства, переводить вербальные и тактильные образы в визуальные, все это способствует расширению познания человеком окружающего мира и его культуры. В ближайшем будущем ученым предстоит переосмыслить и пересмотреть теорию визуальной культуры, ее методологические подходы и понятийный аппарат.

С такой позиции концепция Д. В. Пивоварова становится не просто актуальной, но и одной из наиболее применимых к такому современному феномену, как «визуальная культура». Культура понимается как «идеалообразующая сторона человеческой жизни» (Pivovarov, 2000: 9) или как «области и компоненты реальности, направленные на формирование идеалов» (Koptseva, 2022: 19). Если рассматривать визуальную культуру как идеалообразующую сторону человеческой жизни в современных реалиях, то понятие можно зафиксировать следующим образом: визуальная культура – сфера культуры, где процесс создания, сохранения и трансляции эталонов представлен в визуальной форме, то есть в виде визуальных знаков.

Присутствие и репрезентация в рамках визуального поворота

В 2008 году искусствовед Кит Мокси публикует статью «Visual Studies and

the Iconic Turn» (Moxie, 2008: 131–146). Основной темой данной статьи являются существующие в современных социально-гуманитарных науках подходы к изучению визуальной культуры и визуального образа – в частности, подходы к изучению образа в качестве репрезентации и в качестве присутствия.

К. Мокси предполагает, что ход визуального поворота связывается в том числе с подтверждением того, что как художественные, так и нехудожественные объекты обладают эмоциональным измерением. С одной стороны, они позволяют возвращаться в прежние времена и путешествовать в другие места, напоминая о болезненных, радостных или обыденных событиях. С другой стороны, они могут выступать в качестве памятников коллективной памяти и удовлетворять как общественные, так и индивидуальные потребности. Таким образом, материальное проявление «жизни» мира вновь возвращается в сферу интересов научного сообщества – и происходит в том числе обращение к тенденции «присутствия», вследствие чего, в частности, произведения искусства могут рассматриваться в качестве объектов, скорее подходящих для встречи, нежели для интерпретации.

С такой точки зрения социально-гуманитарные науки в рамках визуального поворота могут обращаться к изучению средств, которыми образы привлекают внимание и формируют реакции – при этом физические свойства рассматриваются наравне с социальной функцией (Voehm, 1994; Mitchell, 1994). Тогда основной задачей становится обращение внимания на то, что визуальный объект сообщает до того, как критик/зритель помещает его в смысловые шаблоны.

Вследствие подъема интереса к визуальному становится возможным говорить о том, что в настоящее время существуют два подхода к изучению визуальной культуры и образа, в рамках которых образ может восприниматься:

– в качестве репрезентации – визуального конструкта, который отражает идеологические взгляды своего создателя и чье со-

держание восприимчиво к манипуляциям со стороны критика/зрителя;

– в качестве присутствия – визуального объекта, относительно которого рассматриваются способы его взаимодействия с критиком/зрителем и способы его влияния на критика/зрителя.

Тогда основой для различения направления «репрезентации», представленного в визуальной культуре, и направления «присутствия», представленного в визуальных исследованиях, становится понимание того, что представляет собой образ. Так, для визуальной культуры образ представляет собой репрезентацию культуры, которая наделяется не только внутренним, но и внешними смыслами (Moxie, 2008: 140). Для визуальных исследований образ – присутствие и источник силы, чья природа наделена бытием и своего рода магией, посредством которой он воздействует на критика/зрителя (Moxie, 2008: 140).

Если далее проводить сравнение визуальной культуры и визуальных исследований, то визуальная культура, воспринимающая образ в качестве репрезентации, сосредоточивается на многообразности влияния, которое визуальный объект оказывает на культурную жизнь, на его репрезентационных возможностях. Визуальная культура характеризуется тем, что представляет визуальный объект в качестве бездейственного и нуждающегося в объяснении посредством отсылок к обстоятельствам его создания. Таким образом, интерпретации в рамках визуальной культуры опираются на более стабильную и менее неясную историческую основу.

В свою очередь, визуальные исследования сосредоточиваются на способности визуального объекта оказывать воздействие на критика/зрителя, на его эстетической и поэтической привлекательности. Визуальные исследования характеризуются тем, что привлекают внимание к существованию визуального объекта, призывают к уважительному восприятию его «ауры» в контексте непосредственного расположения в пространстве и во времени. Однако необходимо отметить, что интерпретации

в рамках визуальных исследований являются «ситуативными», поскольку раскрывают уникальное качество конкретного процесса понимания.

В рамках визуальной культуры становится возможным говорить о важности вложенной в визуальные объекты информации (Elkins, 2007), о наличии идеологической составляющей в оригинальном объекте (Moxie, 2008: 133), о культурных и политических функциях образов в социальных ситуациях (Mirzoeff, 1999).

В свою очередь, в рамках визуальных исследований – о «социальной жизни вещей» как способности визуальных объектов выступать в различных ролях в течение своего существования (Appadurai, 1986), о преобразении культурного статуса и ценности в ходе изменения контекста (Thomas, 1991) и о «жизни» и «семьях» образов (Gell, 1998).

Относительно визуальной культуры, ссылаясь на работы Эрвина Панофски и Майкла Баксандалла, К. Мокси говорит о том, что произведение искусства интерпретируется относительно контекста обстоятельств своего создания – и либо противопоставляется ему, либо существует в его рамках (Moxie, 2008: 134). Более того, подчеркивается главенство как создателя, так и критика/зрителя, поскольку интерпретация визуального объекта проявляет их идентичность, их культурные особенности.

Визуальные исследования настаивают на главенстве отзыва критика/зрителя на образ, поскольку предполагается, что именно опыт, в частности, произведения искусства направляет его понимание. Более того, ссылаясь на работы Жоржа Диди-Юбермана, К. Мокси говорит о том, что произведение искусства может восприниматься в качестве аллегории материала духовного происхождения, в котором материал создания является средством, благодаря которому трансцендентные истины нисходят до человеческого существования (Didi-Huberman, 1995).

В общих чертах возможно говорить о том, что в рамках визуальной культуры образ существует в качестве способа переноса информации, тогда как в рамках

визуальных исследований образ, его восприятие и его возможности воздействия разнятся в зависимости от материального проявления.

В то же время К. Мокси предостерегает от восприятия направлений визуальной культуры и визуальных исследований в качестве противоборствующих – с его точки зрения они могут объединяться, тем самым добавляя силу и полноту к пониманию визуального (Moxie, 2008: 133).

Так, визуальная культура сосредотачивается на относительном измерении, в котором проявляются субъективность, идентичность и позиция создателя и критика/зрителя в ролях как продуцирующего, так и воспринимающего образы. В свою очередь, визуальные исследования придерживаются традиционного принципа объективности, подразумевающего беспристрастность и универсальность и скрывающего субъективность интерпретатора.

Визуальная культура фокусируется на социальной и политической функциях визуальных объектов, на социальных результатах, к которым их восприятие способно приводить. Визуальные исследования ставят своей целью выявление механизмов, которыми различные носители влияют на человеческое восприятие, и точек зрения восприятия визуальных объектов на различных носителях.

При этом оба подхода к изучению визуальной культуры и визуального образа сходятся в том, что восприятие визуальных объектов является значимым. Однако если в рамках визуальной культуры преобладает значимость идентичности как создателя, так и критика/зрителя и не учитывается природа носителя, то визуальные исследования подчеркивают значимость «здесь и сейчас» и выносят за скобки идентичность воспринимающего. Так, идентичность создателя в одном случае проявляется и подчеркивается, тогда как в другом случае скрывается во имя проявления идентичности визуального объекта.

В то же время оба подхода содержат в себе возможность непредвиденных обстоятельств, которыми являются, в слу-

чае визуальной культуры, формирование «коммуникативного моста» между идентичностями создателя и критика/зрителя и, в случае визуальных исследований, – современность опыта восприятия, разрушающая различие между произведенным в прошлом и воспринимаемым в настоящем.

Однако практика изучения визуальной культуры и визуального образа говорит о том, что ученые сталкиваются со спектром интерпретативных позиций, в которых так или иначе сходятся и визуальная культура, и визуальные исследования, в связи с чем становится возможным перейти к анализу конкретных визуальных объектов – современных произведений живописного искусства.

Визуальный поворот в культуре на материале анализа живописных произведений сибирских художников

Обширный эмпирический материал для исследования проблемы визуального поворота представляет история художественной культуры и современное изобразительное искусство Сибири. Особенности исторического развития Сибири и встраивание локальных сибирских художественных процессов в общекультурный российский контекст побуждают обратиться в рассмотрении визуального поворота к коренным образным кодам и семантическим характеристикам русского искусства, проявленным в сибирской живописи на разных этапах ее существования.

Одним из самых ярких и специфических феноменов классической русской художественной культуры является живопись исторического жанра, представляющая события как светской, так и священной истории. Картины религиозной тематики с середины XIX века оказываются наиболее сложным и значительным явлением исторического жанра в русской академической традиции, поскольку объединяют христианскую иконографию и аллегорическое мышление и по-новому интерпретируют каноническую христианскую художественную образность в технике масляной жи-

вописи, открывая иные способы взаимодействия живописно-пластических форм, цвета и света, плоскости и пространства, перспективы.

Творчество и личность великого русского исторического живописца В.И. Сурикова (1848–1916), никогда не терявшего связи с Сибирью как со своей малой родиной и сыгравшего непосредственную роль в становлении профессионального искусства Сибири, во многом предопределили своеобразие сибирской художественной культуры (Borodina, 2023a).

Существенную часть творческого наследия В.И. Сурикова составляют произведения на библейские сюжеты, относящиеся в основном к последней четверти XIX века и выполненные в соответствии с требованиями русского академизма. Однако картина «Благовещение», написанная художником незадолго до его смерти, демонстрирует не свойственные Сурикову и академическому письму приемы модернистской живописи: композиционную простоту, отступление от пропорций классицистической композиции (укрупнение и уравнивание антропоморфных фигур), отсутствие специальной символики и выражение божественного присутствия не языком аллегории, а оптическим приемом изображения божественного света через цвет. Чудо Благовещения воспринимается в этом произведении не интеллектуально, а непосредственно и роднит природу его визуального образа с чувственно-явленной сущностью древнерусской мозаики.

Специфика культурно-исторических процессов после 1917 года почти исключает возможность обнаружения прямых религиозных коннотаций произведений советской живописи исторического жанра. Академический импульс возрождения идеологически и педагогически обоснованного интереса к исконной русской художественной образности – древнерусской иконографии – возникает в мастерской монументальной живописи А.А. Мыльникова¹ в начале 1960-х годов.

¹ А.А. Мыльников (1919–2012) – советский и российский художник-живописец, график, монументалист, педагог.

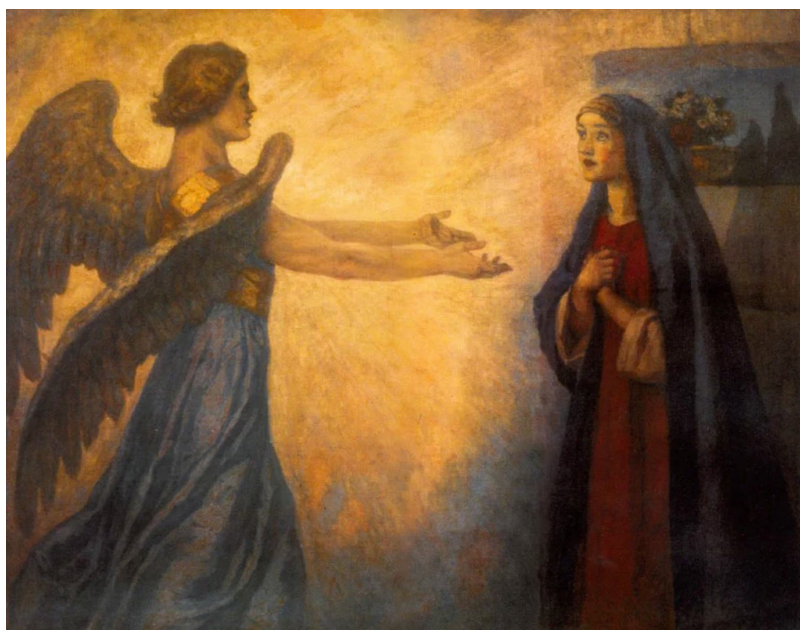


Рис. 1. В.И. Суриков. Благовещение. 1914. Х., м. 160 x 206.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Источник изображения: <https://foma.ru/blagoveshhenie-vasiliya-surikova.html>

Fig. 1. V.I. Surikov. Annunciation. 1914. Oil on canvas, 160 x 206.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov.
Image source: <https://foma.ru/blagoveshhenie-vasiliya-surikova.html>

Жесткий и лаконичный язык монументального искусства, выработанный столичными мастерами для воплощения образа В.И. Ленина и героических образов Октябрьской революции, во многом основывающийся на приемах православной иконографии и раскрывающий религиозную проблематику историко-революционных образов, к концу 1960-х годов усваивается и провинциальными художественными сообществами, а 50-летие советской власти и грядущее 100-летие Ленина способству-

Народный художник СССР (1976), Лауреат Сталинской премии третьей степени (1951), Ленинской премии (1983) и др. Академик АХ СССР с 1966 г. Преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1947–2012). Заведующий кафедрой живописи и композиции, руководитель мастерской монументальной живописи в институте (1953–2012), руководитель творческой мастерской монументальной живописи АХ СССР/РАХ (1962–2012). Автор жесткого занавеса и профиля Ленина для Дворца съездов в Москве (1961) – самого известного и тиражируемого во всем мире изображения В.И. Ленина.

ют укоренению принципов этого языка в станковой живописи.

Наибольшее внимания в контексте обнаружения религиозной проблематики, выявляемой при анализе художественного языка советского изобразительного искусства Сибири, заслуживают выдающиеся произведения «сурового стиля» на темы советской революционной истории красноярского художника С.Е. Орлова (1929–2003), получившего профессиональное образование в Ленинграде (Vorodina, 2023b).

Выпускник Академии художеств (тогда Ордена Трудового Красного Знамени Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина АХ СССР, персональная мастерская члена-корреспондента АХ СССР Е.Е. Моисеенко – бывшая мастерская батальной живописи) красноярский художник А.М. Знак (1939–2002) в 1970-е годы создает ряд выдающихся произведений по мотивам со-



Рис. 2. С.Е. Орлов. Похороны Ванеева. 1969. Х., м. 130 x 105.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Источник изображения: Степан Егорович Орлов: живопись.

Рисунок. Сборник. Авт.-сост. А.Н. Орлова, Л.М. Запятая. СПб, Русская коллекция, 2010. 240 с. С. 15.

Fig. 2. S.E. Orlov. Vaneev's funeral. 1969. Oil on canvas, 130 x 105.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov.

Image source: Stepan Egorovich Orlov: painting. Drawing. Collection.
Auto-stat. A.N. Orlova, L.M. Comma. St. Petersburg, Russian collection, 2010. 240 p. С. 15.

бытий революции и Гражданской войны в Сибири, композиционно и символически выстроенных на прямых ассоциациях с христианским искусством и метафорически высказывающихся на тему общечеловеческих ценностей (Vorodina, 2022).

Тенденция обращения советских художников к многообразию многовекового отечественного художественного опыта, которая наметилась в советском искусстве 1960-х годов, была инициирована оттепелью и продолжилась в 1970-е годы возможностью более свободного творческого осмысления истории и культурного насле-

дия, после 1991 года обернулась уверенным и открытым интересом российских художников к искусству русского средневековья и иконописным традициям.

Ключевым жанром творчества ученика А.М. Знака – красноярского живописца А.И. Волокитина (1956–2019) – является картина религиозной тематики. Реализм в качестве главного художественного средства, академическая точность пропорций и колорита, ясность композиционных схем, обращение как к православным, так и к западноевропейским художественным традициям, метафористика и символизм –



Рис. 3. А. М. Знак. Конец колчаковщины. 1977–1979. Х., м. 130 x 205.
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.
Источник изображения: www.pinterest.ru

Fig. 3. A. M. Sign. The end of Kolchakism. 1977–1979. Oil on canvas, 130 x 205.
Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov. Image source: www.pinterest.ru

как условия создания семантических характеристик визуального образа его произведений приближают их художественную методологию, изложенную языком современного изобразительного искусства, к истокам классической русской исторической (религиозной) живописи.

В тенденциях сибирского художественного полистилизма первой четверти XXI века содержательные и формальные проблемы современной живописи решает один из активнейших общественных деятелей и уникальный современный российский художник В. В. Иванкин², чье творчество требует немедленной философской, культурологической и искусствоведческой рефлексии.

² В. В. Иванкин (род. 1961) – советский и российский художник, живописец, акварелист. Член СХ России, заслуженный художник РФ, академик РАХ, председатель Новосибирского РО ВТО «Союз художников России», педагог, профессор, руководитель творческой мастерской живописи Регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» РАХ в Красноярске.

Библейские (не канонические, а апокрифические) сюжеты главенствуют в творчестве новосибирского художника В. В. Иванкина (род. 1961) с начала 1990-х годов и объединяются им в цикл «Эскизы утраченных фресок». Художник, трансформируя и обобщая формальные признаки древнерусской иконописи и традиции византийского искусства, адаптирует их к современному визуальному мышлению и предлагает авторский взгляд на современный мир, взаимоотношения людей и соотношение явлений, извечные нравственные проблемы человечества.

Главными выразительными средствами религиозной художественной образности у Иванкина являются особые формально-пластические и цветовые отношения на плоскости холста. Проблема передачи объектного мира на плоскости, совмещенная у Иванкина с проблемой языка абстрактного искусства и православными художественными традициями, решает-



Рис. 4. А.И. Волокитин. Человек спасенный. 2005. Х., м. 163 x 280.
Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А.И. Кытманова.
Источник изображения: личный аккаунт художника <https://vk.com/club94377571>

Fig. 4. A.I. Volokitin. A saved man. 2005. Oil on canvas, 163 x 280.
Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after. A. I. Kytmanova.
Image source: artist's personal account <https://vk.com/club94377571>

ся автором через уплощение пространства и построение перспективы, основанной на законах проективной геометрии (аксонометрии), то есть решается художником математически. Древний или современный художник, обращаясь к этому методу, стремится изобразить на плоскости неискаженный объект и передать его образ безошибочно: без нарушения подобия и масштаба, что в символическом и метафизическом аспектах религиозного искусства представляется как отпечаток божественного лика. Простота и естественность восприятия такого художественного образа зрителем понимается как его абсолютная наглядность и возможность непосредственного общения с первообразом.

Отсутствие перспективных сокращений в работах В.В. Иванкина также указывает на аксонометрию и обратную перспективу, приближая зрительно воспринимаемое искусственное пространство к естественному видению предметов, как

и плоскостность изображений оказывается формой наилучшей обозримости.

Архитектоника произведений В.В. Иванкина также строится по математическим принципам симметрии (в рассматриваемых работах используется осевая симметрия – в «Эскизе двух фигур в экспрессивных взаимодействиях полей» и центральная симметрия относительно точки на плоскости – в «Эскизе фигуры упавшего Вестника»).

Посредством геометрического подобия и линейности Иванкин создает основу кодирования зрительных образов, представляет концентрированную характеристику этих образов. Композиционная и ритмическая структура произведений, фигуративность и узнаваемость образов всегда подчеркивается цветом, при этом цвет в работах является самостоятельной композиционной ценностью.

Избегая классических светотеневых и колористических моделировок, для обо-



Рис. 5. В.В. Иванкин. Эскиз двух фигур с экспрессивным взаимодействием цветовых полей. 2022. Х., синт. темпера, рельефная паста 180 x 150. Собственность художника. Источник изображения: фото сделано М.А. Бородиной на межрегиональной художественной выставке «Сибирь XIII» в Барнауле в июле 2023 г.

Fig. 5. V.V. Ivankin. Sketch of two figures with expressive interaction of color fields. 2022. X., synth. tempera, relief paste 180 x 150. Property of the artist. Image source: photo taken by M. A. Borodina at the interregional art exhibition "Siberia XIII" in Barnaul in July 2023

значения формы и усиления художественной драматургии В.В. Иванкин создает взаимодействие цветовых полей, вызывая проявления разных типов цветовых контрастов: контраста по цвету, контраста по цветовой температуре, контраста светлого и темного, контраста по насыщенности, достигающих гармонии и согласия в общем колористическом звучании картины.

Ощущение использования чистых пигментов – кобальта, ультрамарина, желтого и красного кадмия, сиены, умбры, сажи –

проявляет качество ясности и истинности художественных образов, их откровенности, искренности и непосредственности.

К искусству Иванкина применимо не только понятие ее оптических (зрительных) характеристик, но и понятие гаптической (тактильной, осязательной) ценности. Авторская техника в некотором смысле расширяет материальные возможности живописи; преодолеваются границы живописи в качестве двухмерного пространственного искусства, сообщая произведению качество

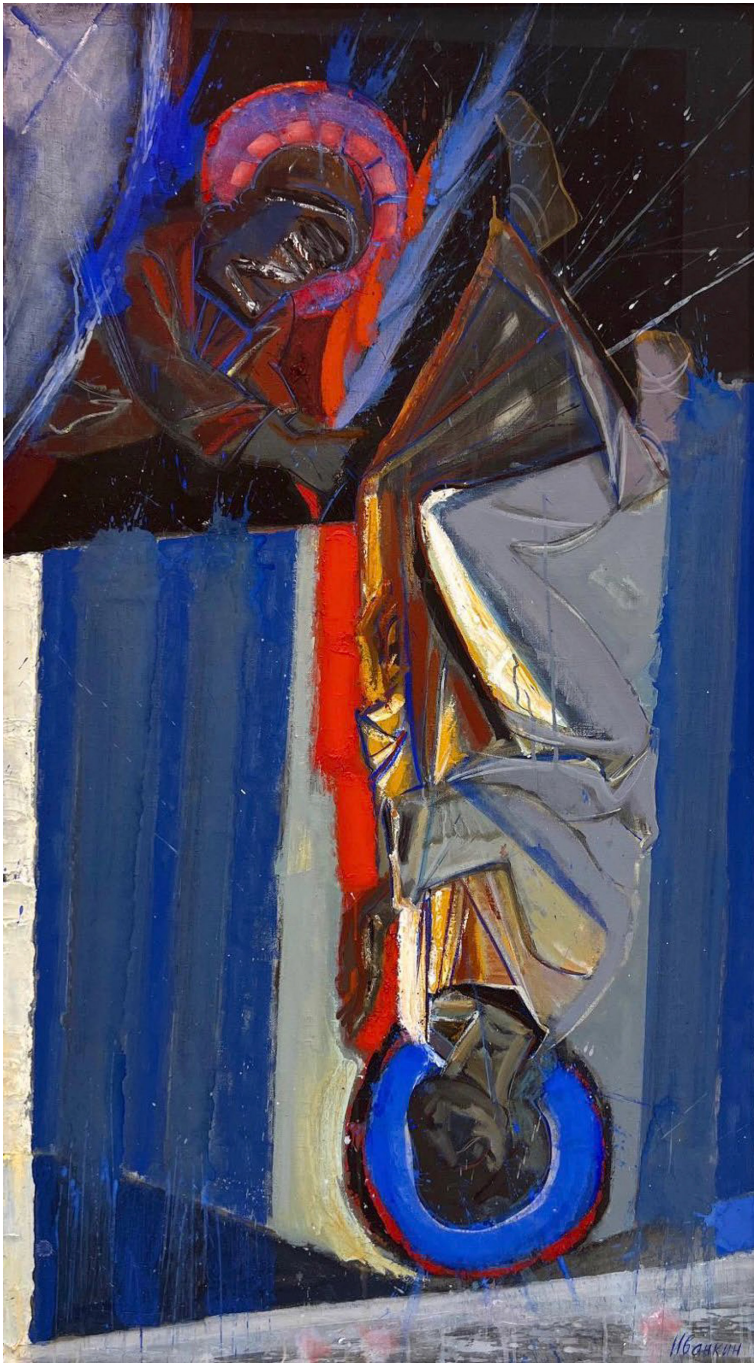


Рис. 6. В. В. Иванкин. Эскиз фигуры упавшего Вестника. 2022.
Х., синт. темпера, рельефная паста 180 x 100. Собственность художника.
Источник изображения: фото сделано М. А. Бородиной на межрегиональной
художественной выставке «Сибирь XIII» в Барнауле в июле 2023 г.

Fig. 6. V.V. Ivankin. Sketch of the figure of the fallen Messenger. 2022.
X., synth. tempera, relief paste 180 x 100. Property of the artist.
Image source: photo taken by M. A. Borodina at the interregional
art exhibition "Siberia XIII" in Barnaul in July 2023

«открытости». Об открытости произведений Иванкина на религиозные сюжеты говорит их общее название. Называя свои произведения «эскизами» («Эскизами утраченных фресок»), автор указывает, с одной стороны, на попытку восстановления утраченной связи с первоисточником, а с другой – на принципиальную незавершенность сакральных художественных образов в материальном воплощении.

Экспрессивное письмо В. В. Иванкина, его «игра» со свойствами художественного материала могут указывать на интуитивный характер работы художника, однако технологические особенности его творчества, точная композиционная структура и общий колористический строй произведений художника, образующие соразмерность и подлинную визуальную целостность, указывают на кропотливую интеллектуальную работу мастера, глубокое знание художественных традиций и источников.

Видимый образ, совпадающий с естественным зрительным восприятием, цветовая и тональная гармония, ясная тектоника и подлинное композиционное единство частей внутри целого, подчеркивание художественной (мастерской и человеческой) уязвимости перед абсолютностью излагаемых смыслов представляют уникальные визуальные образы, стилистически и философски объединяющие разнообразные и разнонаправленные тенденции современного искусства.

Философско-искусствоведческий анализ произведений сибирской живописи на исторические (религиозные) сюжеты XX – первой четверти XXI веков показывает, что изменение формальных признаков стиля, способов художественного изложения и даже сюжетной ориентации фиксирует явление визуального поворота в культуре, но не говорит об утрате эмоционального, интеллектуального или духовного содержания произведений искусства.

Выводы

Визуальный поворот обусловил новые реалии в современной культуре и искусстве. Визуальная культура стала неотъемле-

мой частью повседневной жизни человека. В поле интересов современных художников лежат не только технологические аспекты создания визуальных образов, но и их трансляция в современное общество. Прочтение визуальных образов представляет особый интерес для искусствоведов и культурологов. Методологические подходы в области визуальной культуры направлены на определение единого понятийного аппарата современного феномена и поиски новых и актуальных методов исследования.

Рассматривая существующие в современных социально-гуманитарных науках подходы к изучению визуальной культуры и визуального образа – в частности, подходы к изучению образа в качестве репрезентации и в качестве присутствия, становится возможным говорить о том, что визуальные исследования или направление присутствия придерживаются традиции академической объективности и определяют механизмы, которыми различные носители влияют на человеческое восприятие (включая отсылки к культурному контексту и историческим обстоятельствам). В свою очередь, визуальная культура или направление интерпретации идентифицирует и уточняет позицию субъекта как создателя и зрителя и фокусируется на социальной и политической функциях носителей.

В то же время оба направления утверждают тот факт, что восприятие визуальных объектов имеет значение – с точки зрения места и момента восприятия или с точки зрения идентичности создателя, критика и зрителя, отмечая современность опыта восприятия для зрителя или коммуникационный мост между идентичностями создателя, критика и зрителя.

Философско-искусствоведческий анализ художественных образов, выбранных по принципу тематического и смыслового сходства и выявляющих актуальную историческую и мировоззренческую проблематику, показывает идеалообразующий потенциал визуальных объектов культуры, способных вне зависимости от изменения их формальных признаков и знаковых систем, оставаться эталонными визуальными

ми сущностями. Организуя разные виды, формы и практики взаимодействия зрителя и художественного образа, произведение искусства (в данном случае – сибирская живопись исторического жанра и современная сибирская религиозная живопись)

сообразно понятию визуального поворота демонстрирует возможности духовного и интеллектуального взаимодействия человека и социума, человека и времени, человека и идеологии, человека и мира в целом в пространстве визуальной культуры.

Список литературы / References

- Appadurai A. Introduction: Commodities and the Politics of Value, *In The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 1986, pp. 3–63.
- Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder, *In Was ist ein Bild?* 1994, pp. 11–38.
- Borodina M. A. Obraz Grazhdanskoj vojny v Sibiri v tvorchestve A. M. Znaka [The Image of the Civil War in Siberia in the Works of A. M. Znak], *In Severnye arhivy i jekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*, 2022, 6(1), 154–163.
- Borodina M. A. Religioznaja problematika istoriko-revoljucionnyh proizvedenij «surovogo stilja» [Religious Issues of Historical and Revolutionary Works of the “Severe Style”], *In Severnye arhivy i jekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7(2), 15–26.
- Borodina M. A. Hudozhestvennyj obraz sibirskoj identichnosti V. I. Surikova kak vizual’nyj pattern v izobrazitel’nom iskusstve Krasnojarska [Artistic Image of Siberian Identity by V. I. Surikov as a Visual Pattern in the Fine Arts of Krasnoyarsk], *In Sibirskij iskusstvedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2023, 2(2), 36–45.
- Chirkov V. F. Zhivopis’ Vadima Ivankina (nabroski k issledovaniju tvorchestva hudozhnika) [Painting by Vadim Ivankin (Sketches for a Study of the Artist’s Work)], *In Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East]*, 3(12), 50–59.
- Didi-Huberman G. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago, University of Chicago Press, 1995, 274 p.
- Elkins J. *Visual Practices across the University*. Munich, Fink, 2007, 304 p.
- Fradkina A., Mosin I. *U vremeni v plenu. Jepoha Myl’nikova [Captured by time. The era of Mylnikov]*. Available at: <https://yandex.ru/video/preview/3531778246933585675> (accessed 15 November 2023)
- Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998, 271 p.
- Itten I. *Iskusstvo cveta [The Art of Color]*. Moscow, Izdatel’ D. Aronov, 2011, 96 p.
- Karlova O. A., Koptseva N. P., Reznikova K. V., Sitnikova A. A. Vospitatel’nyj potencial literaturnogo zhanra fjentezi dlja sovremennoj podrostkovoju kul’tury [The educational potential of the fantasy genre for moder teenage culture], *In Science for Education Today*, 2020, 10 (4), 189–201. DOI 10.15293/2658–6762.2004.12. EDN DUJLUL.
- Kistova A. V. Sinteticheskaya model’ kul’tury i kul’turnye praktiki [Synthetic model of culture and cultural practices], *In Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2020, 4 (2), 111–121.
- Kistova A. V. Dashi Namdakov. Transformacija. Chto hotel skazat’ avtor? [Dashi Namdakov. Transformation. What Did the Author Want to Say?], *In Sibirskij iskusstvedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2022, 1(1), 53–72.
- Kolesnik M. A., Leshinskaia N. M., Sertakova E. A. Obraz pojeta-tvorca v simbolizme Gjustava Moro [The image of the poet-creator in the symbolism of Gustave Moreau], *In Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2019, 3 (4), 25–37. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–25–37. EDN BTGMGM.
- Koptseva N. P. Novoe kul’turnoe prostranstvo Sibiri (na materiale Krasnojarskogo kraja): monografiya [The new cultural space of Siberia (based on the material of the Krasnoyarsk Territory): monograph] N. P. Koptseva, A. M. Borisenko, N. O. Nemaeva; rec.: V. S. Luzan, M. I. Bykova. Sibirskij federal’nyj universitet, Gumanitarnyj institute, 2022, pp.19.

Koptseva N.P., Buralkova A. V., Gerasimova A. A. [i dr.] *Novaya art-kritika na beregah Eniseya [New Art criticism on the banks of the Yenisei]*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University, 2015, 340 p.

Koptseva N.P., Zhukovsky, V.I. The Artistic Image as a Process and Result of Game Relations between a Work of Visual Art as an Object and its Spectator, *In Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2008, 1(2), 226–244. EDN IUDTOF.

Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. London, Routledge, 1999, 274 p.

Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn, *In Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*, 1994, pp. 11–34.

Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2005, 408 p.

Moxie K. Visual Studies and the Iconic Turn, *In Journal of Visual Culture*, 2008, 7 (2), 131–146.

Pivovarov D. V. Kul'tura i religiya. Sakralizaciya bazovyh idealov [Culture and religion. Sacralization of basic ideals]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2013, pp.9. ISBN 978–5–7996–0846–0

Pivovarov D. V. Kul'tura kak idealoobrazovanie [Culture as idealization], *In Kul'turologiya i hudozhestvennaya kul'tura [Culturology and artistic culture]*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk. un-t, 2000, pp. 5–8.

Rausenbah B. V. *Sistemy perspektivy v izobrazitel'nom iskusstve. Obshhaja teorija perspektivy [Perspective Systems in the Visual Arts. General Theory of Perspective]*. Moscow, Nauka, 1986, 255 p.

Reznikova K. V., Sitnikova A. A., Zamaraeva YU. S. Filosofiya iskusstva v tvorchestve Egona SHile [Philosophy of art in the work of Egon Schiele], *In Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2019, 3(4), 38–48. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–38–48. EDN TYAFFZ.

Rigl' A. *Sovremennyy kul't pamjatnikov: ego sushhnost' i vozniknovenie [Modern Cult of Monuments: Essence and Origin]*. Moscow. CJEM V-A-C press, 2018, 95 p.

Rumjancev I. A. Filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz hrama Notr-Dam-dju-o v Ronshane [Philosophical and Art Analysis of the Notre-Dame-du-eau Temple in Ronchamp], *In Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2023, 2(1), 78–95.

Seredkina N.N., Kistova A.V., Pimenova N.N. Tri kartiny Jedvarda Munka: filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz cikla “Friz zhizni” [Three paintings by Edvard Munch: philosophical and art analysis of the cycle “Frieze of Life”], *In Sibirskij antropologicheskij zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2019, 3 (4), 49–64. DOI 10.31804/2542–1816–2019–3–4–49–64. EDN WSEXKK.

Shevelev I. Sh. *Princip proporcii. O formirovanii v prirode, mernoj trosti drevnego zodchego, arhitekturnom obraze, dvojnomo kvadrato i vzaimopronikajushhijh podobijah [The Principle of Proportion. About the Formation in Nature, the Measuring Stick of the Ancient Architect, the Architectural Image, the Double Square and Interpenetrating Similarities]*. Moscow, Stroizdat, 1986, 200 p.

Shpak A. A. Monumental'naja mozaika v tvorchestve Pavla Dmitrievicha Korina [Monumental Mosaic in the Work of Pavel Dmitrievich Korin], *In Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2022. 1(3), 21–28.

Shurmanova A. A. Filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz kartiny «Igroki v karty» Polja Sezanna [Philosophical and Artistic Analysis of the Painting “The Card Players” by Paul Cezanne], *In Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2023, 2(3), 20–32.

Sitnikova A. A. Vizualizaciya sushchnosti tvorchestva Anri Russo na kartine “Prazdnik rebenka (rebenok s marionetkoj)” (1903) iz sobraniya Vinterturskogo hudozhestvennogo muzeya [Visualization of the essence of Henri Rousseau's creativity in the painting “A child's Holiday (a child with a puppet)” (1903) from the collection of the Winterthur Art Museum], *In Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal [Siberian Art History Magazine]*, 2022, 1(2), 32–54. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–2–32–54. EDN YPIDOW.

Sitnikova A. A., Li S. Obraz Kitaya v tvorchestve Krasnoyarskogo hudozhnika Sergeya Forostovskogo [The image of China in the work of the Krasnoyarsk artist Sergei Forostovsky], *In Severnye Arhivy i Ekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*, 2022, 6(4), 87–98. DOI 10.31806/2542–1158–2022–6–4–87–98. EDN OOXNN.

Sitnikova A. A., Sertakova E. A. Hudozhestvennyj obraz iskusstvennogo intellekta v animacii XXI veka [The artistic image of artificial intelligence in the animation of the XXI century], *In Sociologiya*

iskusstvennogo intellekta [Sociology of Artificial Intelligenc], 2022, 3(2), 57–70. DOI 10.31804/2712–939X-2022–3–2–57–70. EDN FNLDPE.

Smolina M. G. Reprezentacija cennostej i jetnicheskoj kul'tury v dekorativno-prikladnom iskusstve korennyh narodov Sibiri (na primere nagrudnyh ukrashenij) [Representation of values and ethnic culture in the arts and crafts of the indigenous peoples of Siberia (on the example of breast decorations)], *In Severnye Arhivy i Jekspedicii [Northern Archives and Expeditions]*, 2023, 7 (3), 103–108. EDN SGUVYD.

Thomas N. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991, 276 p.

Woelflin H. *Osnovnye ponjatija istorii iskusstv: Problema jevoljucii stilja v novom iskusstve [Basic Concepts of Art History: The Problem of Style Evolution in New Art]*. Moscow, Izdatel'stvo V. Shevchuk, 2013, 344 p.

Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. Propozicii teorii izobrazitel'nogo iskusstva [*Propositions of the theory of fine arts*]. Krasnoyarsk, Krasnojarskij gosudarstvennyj universitet, 2004, 266 p.

Zhukovsky V. I. Vizual'noe myshlenie v strukture nauchnogo poznaniya [*Visual thinking in the structure of scientific cognition*] / V. I. Zhukovsky, D. V. Pivovarov, R. YU. Rahmatullin. Krasnoyarsk, 1988, 178 p.

Zhukovsky V. I. Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: teksty leksiy. CH. 2. Metodologiya istorii iskusstva [The theory of fine arts: texts of lectures. Part 2. Methodology of the history of art]. Krasnoyarsk, KGU, 2004, 198 p.

Zhukovsky V. I., Koptseva N. P., Pivovarov D. V. Vizual'naya sushchnost' religii [The visual essence of religio]. Krasnoyarsk, KGU, 2006, 460 p.

Zotova O. I. Vadim Ivankin: avtoportret v masterskoj [Vadim Ivankin: self-portrait in the studio], *In Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East]*, 2021, 4(9), 124–131.