

неполноценность, вторичность культурной информации, а также позволить ощутить «столичность» в провинции.

Таким образом, провинциальная культура в силу территориальной удаленности от центров научных и творческих инноваций, иного темпа жизни, экзистенциальной парадигмы — интереснейшее явление. Здесь лучше сохраняется духовное и этническое наследие, питавшее на протяжении столетий русскую культуру. Несомненно, этот многомерный, неоднозначный феномен нуждается во всестороннем исследовании.

Мемуары в информационном поле провинции — важная составляющая и «мощная» фактологическая база, позволяющая оценить природу и специфику этого мира, отследить проблемы, наметить пути позитивных изменений в жизни региона и одновременно являющая собой действенный способ анализа интеллигентского менталитета. Воспоминания — «связующая нить», творящая коллективную память людей. Несторонний и небезразличный взгляд является значимым и определяющим качеством для исследователя и творца региональной культурной среды. Проанализированные тексты еще раз это доказывают.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Инюшкин Н.М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. С. 27.

² Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: сб. ст. М., 2001. С. 78.

³ См.: Воронина Н.И. Лики провинциальной культуры. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2005. С. 3.

⁴ Инюшкин Н.М. Провинциальная культура ... С. 29.

⁵ Там же. С. 41—42.

⁶ Там же. С. 41.

⁷ См.: Записки о Саранске / сост., вступ. ст. и коммент. В.А. Юрченкова. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1991. 272 с.

⁸ Воронина Н.И. Лики провинциальной культуры. С. 4.

⁹ См.: Инюшкин Н.М. Провинциальная культура ... С. 173.

¹⁰ Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. С. 81.

¹¹ Инюшкин Н.М. Провинциальная культура ... С. 255.

¹² Там же. С. 193.

¹³ Там же. С. 255.

¹⁴ Там же. С. 257.

¹⁵ Там же. С. 258.

Поступила 27.04.10.



Е. В. ЛЫСОВА

Ф. В. СЫЧКОВ: ЯЗЫК ЦВЕТА (ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ)

Ключевые слова: цвет, цветоведение, колорит, живопись, символика цвета, восприятие, выразительность, эмоции

Key words: colour, colour science, colouring, painting, colour symbolism, perception, expressiveness, emotions

«В каждой картине таинственным образом заключена целая жизнь, целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света», — писал В. В. Кандинский, размышляя об особенностях творческого процесса в изобразительном искусстве¹. Русский живописец, народный художник Мордовии Федот Васильевич Сычков посвятил свои полотна жизни родного села Кочелаева. «Я люблю изображать простых людей не только в труде, но и показывать их жизнерадостность, веселье, игры. Я думаю, что в этом неиссякаемом оптимизме простого русского человека сказывается его великая созидательная сила, твердая вера в счастливое будущее», — определял он суть своего мировосприятия². Оптимизм и жизнелюбие художник передает через неповторимое, только ему присущее цветовидение. Гармония цветовых сочетаний и их изобразительная сила выражают чувства и идеи автора, донося их до зрителя. Выразительность составляет главную, внутреннюю основу образа, выразительность цвета — главную, внутреннюю основу колорита картины.

Одно из направлений творчества Ф. В. Сычкова — создание портретов-типов с элементами жанровой картины, воплощенное в полотне «У изгороди. Зима» (1931). Улыбчивая, краснощекая, сильная, жизнерадостная девушка — излюбленный

ЛЫСОВА Екатерина Валерьевна, аспирант кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства Мордовского государственного университета.

персонаж работ мастера. «В нем выразились представления художника о том ярком, здоровом и цельном, что есть в народном характере», — пишет исследователь его творчества М. И. Сурина³. Интенсивность цветового, построенного на контрастах аккорда (на полотне органично сосуществуют синие, красные, желтые и зеленые оттенки) делает образ крестьянки открытым, звонким, праздничным.

Колорит, отражение образа в красках — главное свойство живописи, благодаря которому она способна фиксировать не только внешний облик модели, но и мир ее чувств, переживаний, эмоций. Именно поэтому в искусствознании, психологии и культурологии, изучающих вопросы восприятия произведений искусства, всегда было актуально цветоведение. Цвет в искусстве и культуре вообще привлекал в зарубежной науке Г. Бразма, И. Гете, И. Иттена, И. Ньютона, О. Шпенглера, Р. Штайнера и др., в отечественной — Н. Н. Волкова, С. М. Даниэля, В. В. Кандинского, М. В. Ломоносова, Г. И. Панксенова, Н. В. Серова, В. Б. Устина и др. Реконструкция основных положений их теоретических изысканий помогает осознать важную роль цвета в зрительском восприятии смыслодержания того или иного живописного произведения.

По физическому состоянию цвет — составная часть света. Его физические свойства раскрываются в зависимости от спектрального излучения или «испускания» света и отражения от предметной поверхности. Эти факторы (излучение и отражение) предопределяют образование двух основных видов цвета. Первый вид представляют излучаемые или световые цвета, второй — отражаемые или красочные.

В. Б. Устин констатирует, что среди излучаемых цветов основными являются красный, синий и зеленый. В смешении они дают белый цвет. Среди отражаемых цветов выделяются три основных: желтый, красный и синий. В гармоническом построении они образуют триаду, которая при смешении дает черный цвет, занимающий ее центр⁴. Эти цвета обладают следующими композиционно-художественными свойствами, характеризующимися разным хроматическим составом. Они разделяются на ахроматические и хроматические. К ахроматическим цветам относятся белый и черный, а также серые оттенки, получаемые от их смешения. К хроматическим цветам относятся чистые цвета спектра, получаемые при

разложении дневного света, проходящего сквозь светорепломляющую призму⁵.

Цвета различаются по *тону, светлоте, насыщенности*. В картине Ф. В. Сычкова краски отличаются особой интенсивностью. В. Б. Устин подчеркивает, что в композициях для достижения большего единства используются, как правило, цвета одной степени насыщенности⁶. Резкое отличие цветов по светлоте и насыщенности выражается понятием цветовой контрастности, присутствующей в полотне «У изгороди. Зима». Холодные бело-голубые оттенки пейзажа заставляют активнее «звучать» охристо-красные одежды девушки. Яркость цвета вызывает ощущение повышенной силы света и повышенной освещенности поверхности. Используя подобную цветовую особенность, Ф. В. Сычков, прирожденный и тонкий колорист, создает на полотне ощущение ослепительного солнца, яркими лучами скользящего по крышам изб, заснеженному полю, девичей фигуре в овчинном полушубке.

Рассматривая особенности цветовой палитры, В. Б. Устин отмечает различия цветов по зрительной теплоте, легкости и мягкости. Эти свойства цвета определяются чисто эмоциональной реакцией зрителя, связывающего его с ощущениями разных по цвету природных материалов и форм, например, льда, снега, воды, солнца, огня и т. д.⁷ Н. В. Серов подчеркивает, что цвет практически всегда, везде и во всем является выражением смысла, но энергия цвета преломляется субъективно конкретным человеком⁸.

Чрезвычайно важен для восприятия живописной композиции учет такого художественного свойства цвета, как активность. Она определяется разной степенью его зрительного воздействия на человека. По воздействию различают более активные цвета (яркие красно-оранжевые [в работе Ф. В. Сычкова одежда молодой девушки, выдержанная в этих тонах, делает ее фигуру столь броской]) и менее активные (фиолетово-синие [пейзажный вид воспринимается фоном]). Нейтральными по воздействию считаются желто-зеленые оттенки.

В колористике выделяется также важное композиционно-художественное свойство цвета — его *эмоциональное воздействие* на человека, которое также носит субъективный характер. Однако существуют некоторые общие закономерности его проявления.

«Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств», — утверждает В. В. Кандинский⁹. Важное место в формировании системы чувственного восприятия искусства художник отводит цвету. Он классифицирует воздействие цвета и выделяет два вида его влияния. Во-первых, *физическое воздействие цвета*, при котором зритель испытывает чувство удовлетворения, радости или противоположное чувство раздражения. Эти ощущения затем угасают или утихают. В. В. Кандинский характеризует их как физические и непродолжительные, поверхностные и вовсе не оставляющие после себя никакого длительного впечатления. В то же время он указывает, что поверхностное впечатление от цвета может развиться и перерасти в переживание, а также специально подчеркивает значимость первого впечатления, в результате которого предмет сразу производит на нас глубокое воздействие¹⁰.

Зрителя больше и сильнее привлекают светлые краски, а еще более сильными акцентами для восприятия являются светлые и теплые тона. При более высоком развитии этого элементарного физиологического воздействия оно переходит в более глубокое впечатление.

Во-вторых, *психическое влияние цвета* возникает как результат данного развития и влечет за собой углубление впечатления. В этом случае В. В. Кандинский выделяет психическую силу краски, которая вызывает «душевную вибрацию». Так первоначальная элементарная физическая сила становится путем, которым цвет доходит до души. Художник формулирует вопрос «Является ли это воздействие прямым или достигается путем ассоциаций?», но окончательного ответа на него не дает, а приводит ряд размышлений. Он предполагает, что, возможно, душевное сильное переживание вызывает другое, ему соответствующее, так как душа связана с телом. В. В. Кандинский пишет, что «...красный цвет может вызывать душевную вибрацию, подобно той, какую вызывает огонь, так как красный цвет есть в то же время цвет огня»¹¹. Теплый красный цвет действует возбуждающим образом и обнаруживает сходство с текущей кровью. Ф. В. Сычков особенно часто в своих полотнах использует именно красный цвет, создавая тем самым энергетику праздничного действия.

В. В. Кандинский также указывает на способность сравнивать, сопоставлять и переносить качества одного ощущения

на качества другого. В психологии это явление характеризуется понятием *синестезии*. Разнородные чувственные явления связываются ассоциативно. Различие между холодными и теплыми тонами красок основано на этом восприятии. По мнению художника, некоторые цвета производят впечатление чего-то неровного, колючего, другие воспринимаются чем-то гладким, бархатистым (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак), третьи кажутся мягкими (краплак) или жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись). Обращает внимание он и на общеизвестное выражение «краски „благодаря“»¹².

Основываясь на концепции В. В. Кандинского, В. Б. Устин выстроил ассоциативный ряд отношений между цветом и чувствами человека: черный цвет — горечь, одиночество, страх; темно-серый — усталость, вялость, бездыханность; средне-серый — безмятежность, неопределенность; темно-зеленый — удрученность, подавленность; красный — тревога, беспокойство; оранжевый — энергия, энтузиазм, подъем; желтый — радость, бодрость, восторг; ярко-зеленый — уравновешенность, надежность; голубой — возвышенность, устремленность; синий — тишина, покой¹³. Изучая живописное наследие Ф. В. Сыčkова в соответствии с предложенным исследователем рядом, можно объяснить, чем вызвано столь мажорное впечатление от его композиций. В колористической гамме всегда акцентируются желтый, оранжевый, зеленый и синий цвета палитры.

Приведем таблицу В. Б. Устина, характеризующую психологические и образно-эстетические свойства разных цветов¹⁴.

Цвета	Психологические свойства	Цвета	Образно-эстетические свойства или выражение характера
темно-коричневые	подавление	розовые	изысканности, утонченности
светло-охристые	успокоение	красно-золотистые	роскоши и богатства
фиолетовые	сосредоточение	пурпурно-золотистые	достоинства и власти
карминные	стимулирование	красный и белый	торжества и парадности
красно-белые	возбуждение	черный и белый	деловитости и строгости
ярко-оранжевые	раздражение	розовые и голубые	мягкости, интимности

Вышеперечисленные свойства цвета не только используются художниками при решении тех или иных колористических задач в процессе создания пространства картины, но и играют важную роль при восприятии произведения изобразительного искусства зрителем. «Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника», — считает А. Матисс¹⁵.

Психология зрительного восприятия и цветоведение, по мнению Н. В. Серова, могут разъяснить некоторые из приемов цветового построения, которыми иногда интуитивно, а иногда, опираясь на свои теоретические знания, пользовались художники¹⁶.

Еще И. Гете рассматривал ассоциативные ореолы, сопровождающие восприятие конкретного цвета. В нашем жизненном опыте синее связано с холодным небом, ночными красками и тьмой, желтое — с дневными красками, теплом и светом¹⁷. Традиционное разделение цветов на *теплые* и *холодные* напрямую связано с эмоциональным воздействием цвета на человека.

«Мирочувствование более развитого человека... наияснейшим образом нашло свое символическое выражение в изобразительных искусствах...», — утверждает О. Шпенглер¹⁸, выстраивая оригинальную концепцию цветовой символики. При рассмотрении общепринятой палитры красок он выделяет следующие цвета: желтый и красный, синий и зеленый, золотой и коричневый. Символика цвета выводится им из идеи взаимодействия пространства и судьбы. «Синий и зеленый — краски неба, моря, плодоносной равнины, теней южного полудня, вечера и отдаленных гор»¹⁹. Это «атмосферические», а не предметные краски. Они холодны и вызывают впечатление простора, дали и безграничности. Синий цвет, также перспективная краска, всегда связан с чем-то темным, беспросветным, нереальным. Он не проникает, а влечет вдаль. Синий и зеленый — трансцендентные, духовные, нечувственные цвета²⁰.

Желтый и красный (античные краски) — цвета матери, близости «языка крови». Это популярные цвета, цвета толпы, детей, женщин и дикарей; цвета переднего плана, а также и в социальном смысле цвета шумного общения, рынка, народных празднеств, цвета наивной беспечной жиз-

ни. В противовес этому *синий* и *зеленый* — «фаустовские», монотеистические краски — цвета одиночества, заботы, связи мгновения с прошлым и будущим, цвета судьбы. *Зеленый* цвет предполагает наличие внутренних пространств для расположения произведений искусства, в противоположность желтому и красному. *Коричневый* цвет картин открывает чистую, насыщенную формами бесконечность. Он единственный «основной цвет», которого нет в радуге. Коричневый — исторический цвет, он преобразует атмосферу пространства картины в некий символ направленности в будущность²¹.

Рассматривая проблему восприятия цвета, Н. Н. Волков указывает, что художник располагает только цветом краски и возможностью смешивать и наслаивать краски. Природа же располагает несравненно большим богатством средств для создания своих гармоний²². Каждый новый цвет на полотне картины может разрушить гармонию и завершить ее, погасить сильное пятно другого цвета и зажечь это пятно. Соседние цвета влияют друг на друга и в реальном пространстве.

Способ нанесения краски тесно связан с впечатлением от нее. Рыхлое, плотное или прозрачное нанесение краски меняет цвет даже в тех случаях, когда сама краска не изменяется. Цветовые эффекты от наложения одной краски на другую расширяют возможности колорита. Контрасты обогащают колорит картины.

Восприятие цвета не сводится к простой регистрации спектров и интенсивностей, а представляет собой связный перевод этой внешней информации на выработавшуюся у человека систему цветоощущения. Для Ф. В. Сычкова влияние цветов друг на друга, особенно цветов, уравновешенных в картине, — факт основной и универсальный.

В живописи существуют контрастные пары цветов, создающие большее цветовое и эмоциональное напряжение. Такие пары порождают в авторском и зрительском восприятии открытую дисгармонию, драматизм, напряжение. Особенно следует выделить контраст красного и синего (киноварь — ультрамарин). Контраст красных и синих — прообраз контраста холодных и теплых, лежит в основе колористического строя картин Ф. В. Сычкова «Колхозный базар», «У изгороди. Зима», «Катание с гор», «Молодуха»

и др. Н. Н. Волков отмечает, что необходимость разрешения цветового противоречия стимулировала поиск нового цветового решения в работах многих художников. Он указывает, что иногда согласование достигалось введением третьего интенсивного цвета (например, оранжевого), иногда сдвигом красного к оранжевому или, напротив, к фиолетовому, сдвигом синего к сине-зеленому, введением масс черного, белого или серого. Очень большого напряжения достигают контрасты насыщенного цвета и малонасыщенного, даже ахроматического цвета (белого, черного), например, контраст красного и белого, красного и черного²³. Так, гроздья спелой рябины еще ярче горят на белом поле блюда в натюрморте Ф. В. Сычкова «Рябина».

Кроме того, Н. Н. Волков констатирует, что цвета контрастируют по светлоте и тяжести, массивности и дробности наложения. Контраст как противопоставление цветов в картине является основным приемом художественного мышления²⁴.

Особенность впечатления от цвета окрашенной поверхности предмета и впечатления от цвета прозрачной (полупрозрачной) среды получили в науке отдельные названия. Цвет, который воспринимается как цвет поверхности предмета, называют «поверхностным»; «пространственным» цветом считается цвет, наполняющий глубину. Деление цвета на поверхностный и пространственный не ускользнуло от острого взгляда И. Гете. Первый он называл «телесным», второй — «прозрачным». Если цвет не связывается ни с поверхностью предмета, ни с глубиной, а остается лишь неопределенно локализованным пятном, то его называют «абстрактным», или «свободным»²⁵.

Перед художником всегда возникает задача соединения в одном пятне цвета поверхности предмета и окрашенности среды, отделяющей предмет от зрителя. Одно из двух неизобразительных пятен, положенных рядом, нередко читается как нечто плотное, материальное, как «фигура», другое — как нечто пронизываемое, пространственное, как «фон». Пятно, воспринимаемое как предмет, кажется лежащим ближе, плотным, непроницаемым. Пятно, воспринимаемое как фон, отступает в глубину, кажется неплотным, пронизываемым, продолжающимся и за фигурой. Восприятие «фигура-фон» по отношению к черно-белым пятнам, при-

меры которых даются обычно в курсах психологии, крайне изменчиво, неустойчиво. Введение хроматических цветов часто делает восприятие «фигура-фон» более устойчивым. Коричневое пятно рядом с голубым почти всегда выглядит плотным предметом (фигурой)²⁶.

В. В. Кандинский выявляет принцип необходимости для художественного произведения: гармония красок может основываться только на целесообразности затрагивания человеческой души. В связи с этим он рассматривает взаимоотношения формы и краски и приводит к наблюдению воздействия формы на краску. Форма подчеркивает значение цвета или притупляет его. Так резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, нагнетают свое воздействие в округлых формах (синий цвет в круге). Количество красок и форм бесконечно, следовательно, возможно неограниченное количество их комбинаций и воздействий. Так, в портрете Л. В. Сычковой «Портрет в черном» (1904) особенно ощутим принцип контраста «фигуры» и «фона». Но в большинстве работ Ф. В. Сычкова фон так же активен и предметен, как и костюм, и лицо.

Восприятие цвета нельзя отделить от восприятия пространственного положения пятна. Краски предметов мы видим лежащими на разном удалении. Н. Н. Волков рассматривает выступающие и отступающие цвета и в связи с этим выделяет следующие пары: коричневый рядом с голубым кажется выступающим вперед, голубой — лежащим дальше; в паре белый и светло-серый выступает белый, отходит назад светло-серый; светло-оранжевый кажется дальше киноварно-красного и т. д. Проблему отступающих и выступающих цветов заметил еще И. Гете²⁷.

Зрители, рассматривающие живописное произведение, еще не проникнув глубже в его суть, оценивают предложенное художником с точки зрения красоты цвета. Очевидно, подобная оценка связана с восприятием содержательных качеств произведения.

Если красота цвета — необязательное условие выразительного колорита картины, то изобразительность цвета — его обязательное условие. Какая-то доля изобразительности содержится в любом пятне цвета, положенном на плоскость. Пятно цвета, создающее силуэт предмета, еще сложнее,

богаче изобразительными качествами и определеннее, чем пятно свободного цвета²⁸. Так, цвет на полотнах Ф. В. Сычкова по сравнению с натурной постановкой наполнился новыми изобразительными качествами, стал говорить о материальной природе изображаемых предметов и характере изображаемой среды. Он стал многоговорящим цветом.

Красота цветовых сочетаний и изобразительная сила цвета присущи сочной цветовой гамме работ Ф. В. Сычкова. Они существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека, донесения их до зрителя. В связи с этим даже пятно свободного цвета всегда несет в себе значительный запас изобразительных качеств, выразительность, как внутреннюю необходимую основу колорита²⁹. Поэтому яркая эмоциональность цвета — отличительная черта лучших произведений мастера.

Благодаря колористическому решению живописные полотна Ф. В. Сычкова пронизаны ощущением радостного восприятия жизни. Наиболее часто художник использует в цветовой палитре красный цвет, создающий праздничное настроение. «Свое творчество я посвятил изображению простого народа. Героями моих картин являются, главным образом, жители села Кочелаева Мордовской республики. Я люблю изображать простых людей не только в труде, но и показывать их жизнерадостность, веселье, игры. Я думаю, что в этом неиссякаемом оптимизме простого русского человека сказывается его великая созидательная сила, твердая вера в счастливое будущее...»³⁰.

Мажорное настроение полотен отражено и в пейзаже. В основном это виды родного Кочелаева и его окрестностей, изображенные то в яркий, зимний солнечный день, то в пасмурное осенне-весеннее межсезонье, то в зрелое урожайное лето. «При этом в общем колористическом звучании каждого полотна нет раздражающей глаз пестроты. Все краски сливаются в единый звучный цветовой аккорд», — отмечает М. И. Сурина³¹. С. М. Даниэль точно подмечает особенности взаимоотношения цветов в сочиняемом художником колорите, их сходство и различие, согласие и несогласие: «Полная аналогия цветов означала бы отсутствие колорита как такового. Колористический принцип связан с контрастом, природа которого, по замечательному определению Леонардо да Винчи, „заключается в том, что он являет предметы

тем более совершенными по своему цвету, чем более они несхожи»³². В своих полотнах Ф. В. Сычков создает неповторимую авторскую колористическую систему, основанную на принципе организации цветовых контрастов.

В одном из писем Ф. В. Сычков писал: «...Жизнь художника в полном смысле есть самая интересная из всех занятий...»³³. Современнику можно проследить ее в многоцветных полотнах живописца, выражающих душевные переживания героев и самого мастера. Их колорит вызывает активный эмоциональный отклик зрительского восприятия. Сюжет любой картины нельзя отделить от цвета, тогда как колорит есть своеобразная фиксация мира на языке цвета на двухмерной плоскости холста. Лишь выражая чувства, мысли, представления, рассмотренные свойства цвета становятся элементами живописного языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Изд-во «Архимед», 1992. С. 14.

² Федот Васильевич Сычков: альбом / сост.: Л.А. Букина, М.И. Сурина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. С. 6.

³ Там же. С. 11.

⁴ См.: Устин В.В. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. М.: АСТ: Астрель, 2007. С. 40.

⁵ Там же. С. 42.

⁶ Там же. С. 43.

⁷ Там же. С. 48.

⁸ См.: Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2003. 672 с.

⁹ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 41—42.

¹¹ Там же. С. 43.

¹² Там же. С. 44.

¹³ Устин В.В. Композиция в дизайне ... С. 49—50.

¹⁴ Там же. С. 50.

¹⁵ Цит. по: Панксенов Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение. М.: Издат. центр «Академия», 2008. С. 101.

¹⁶ Серов Н.В. Цвет культуры. С. 45.

¹⁷ Там же. С. 208.

¹⁸ Шленглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свастьяна. М.: Эксмо, 2006. С. 464.

¹⁹ Там же. С. 502.

²⁰ Там же. С. 502—503.

²¹ Там же. С. 503—504, 510—511, 513.

²² См.: Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 214 с.

²³ Там же. С. 62—63.

²⁴ Там же. С. 63.

²⁵ Там же. С. 79.

²⁶ Там же. С. 81.

²⁷ Там же. С. 82.

²⁸ Там же. С. 87.

²⁹ Там же. С. 87, 88.

³⁰ Федот Васильевич Сычков ... С. 36.

³¹ Там же. С. 11.

³² Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 116.

³³ Федот Васильевич Сычков ... С. 51.

Поступила 15.09.10.



А. Н. РУСЬКИН

ЗАВОДСКОЕ ПОСЕЛЕНИЕ ВЫКСА В РОССИЙСКОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Ключевые слова: город, город-завод, заводовладельцы, заводское поселение, культурный ландшафт, периферия, социокультурное пространство

Key words: city, factory city, factory owners, factory settlements, cultural landscape, periphery, socio-cultural space

В современных отечественных гуманитарных исследованиях отчетливо выражено стремление рассматривать регион не только в качестве единицы географического пространства, но и как особое социально-пространственное образование, имеющее политические, производственно-экономические и культурные особенности. Такие подходы тем более оправданны, когда речь заходит об истории региона, его генезисе. К одному из методологических подходов, дающих возможность комплексного рассмотрения социокультурных особенностей территории региона, можно отнести концепцию культурного ландшафта. Несмотря на отсутствие однозначной трактовки понятия «культурный ландшафт» в современной науке, в наиболее общих чертах под ним можно понимать комплекс материальных и духовных форм культуры, сформировавшихся в процессе развития территории¹.

Несомненно, культурный ландшафт города и прочих населенных пунктов может и должен быть подвергнут исследованию. Однако здесь возникает проблема терминологии. Например, В. Л. Каганский отмечает, что «понятие „город“, которым сейчас пользуются — это понятие ненаучное, это понятие статуса поселения, установленное органами государственной власти. У него нет научного обоснования»².

РУСЬКИН Алексей Николаевич, аспирант кафедры экономической истории и информационных технологий Мордовского государственного университета.