

## ПРОСТРАНСТВО «МЫСЛИТ СЕБЯ В НАС»: ПОСТИЖЕНИЕ БЫТИЯ В КАРТИНАХ М. УСОВОЙ И Е. ДОРОХОВА

Автор статьи отмечает, что омские художники М. Усова и Е. Дорохов стремятся к выражению целостного экспрессивно-обобщенного впечатления от жизненного пространства. В их картинах отражается неизменность и одновременно текучесть бытия.

*Ключевые слова:* омские художники, художественная форма, постижение бытия.

## SPACE “THINKS ITSELF BEING WITHIN US”: ACHIEVING A STATE OF BEING IN THE PAINTINGS OF M. USOVA AND E. DOROKHOV

The author of the article writes that Omsk artists M. Usova and E. Dorokhov are committed to a holistic expression of an expressive and generalized impression of living space. Their paintings reflect immutability and, at the same time, fluidity of being.

*Keywords:* Omsk artists, art form, achieving a state of being.

Изучение искусства не исчерпывается теми моделями, которые выработаны в сфере собственно искусствоведческой. Основания искусствознания содержатся в эстетике, психологии и социологии искусства, в философии культуры. Диалог искусствоведов и философов раскрывает новые возможности интерпретации художественного высказывания. Например, толчком для цикла статей известного омского искусствоведа Г. Ю. Мысливцевой стала монография В. А. Подороги о «ландшафтных мирах» С. Киркегора, Ф. Ницше, М. Хайдеггера [1]. Попытка понять, как пространство «мыслит себя в нас», как ощущает себя человек в омском ландшафте, помогла ей выйти за пределы цехового суждения в более широкий круг вопросов философско-нравственного порядка [2]. Н. Г. Красноярцова отмечает, что искусство есть форма рефлексии тождества бытия и мышления, утраченного и возможного. Искусство есть одна из форм постижения бытия [3, с. 44]. Вопросы интерпретации и трансформации реального мотива в художественный образ порой перерастают в значительные концептуальные выставочные проекты регионального масштаба, ведь в целом искусство Омска всегда было открыто всевозможным веяниям и влияниям и локально отвечало на глобальные процессы.

Настоящая картина мастера — всегда единство противоположностей, одновременное обобщение известного (и нам, и художнику) и выход в незнаемое, прорыв на новые уровни восприятия. Картина имплицитно содержит признаки времени и меру личности художника.

Неожиданным открытием для многих в 1990-е гг. стала живопись Марины Усовой. Пронзительная искренность, духовная наполненность и отсутствие страха перед темной, некрасивой стороной действительности были непривычны. Картины «Старики» (1991), «Вечер Сусанны» (1994), цикл «Дети» (1990-е) и др. — прежде всего картины-исповеди; вспышки памяти, боли и радости, неотделимые от судьбы своего создателя. Мир Марины Усовой предстает перед нами сумрачным и несколько абсурдным, ведь 90-е гг. были переполнены неясными стремлениями, как будто снами наяву, тревогами, игрой смыслов, внезапно становящейся явью. В работах Марины Усовой отразилось как сознание постперестроечного мира, так и его бессознательное, переплелась надежда и безнадежность, при этом нашла свое выражение социальность человека, для которой надежда

и безнадежность оказываются не только характеристиками внутреннего мира индивида, они также функционируют как групповые и даже общественные настроения [4, с. 77].

Постепенно растерянность перед непредсказуемостью, неопределенностью нашей жизни, чувство неуверенности в будущем рассеиваются — сознание автора перелетает из тени в свет, точнее, к живому, объединяющему людей свету очага (даже если этот очаг — привычный телевизор). Невольно вспоминается ранний период творчества Пабло Пикассо. Одиночество обездоленных, нищих, слепых «голубого» периода исчезло, когда появились семья, духовно близкие люди, друзья, любимое дело. Неприкаяность людей «дна» превратилась в творческую независимость странствующих комедиантов «розового» периода, людей, не страдающих от бездомья, а носящих свой дом в себе, в своем сердце.

Художественное видение Марины Усовой исключает только лишь единственную точку зрения, художник принимает мир в его развитии, взаимопроникновении, смотрит сразу множеством глаз — любопытных, удивленных, тревожных. Нередко у картин имеется культурологический подтекст: мотивы игры, сна, фантазий, движения, состязаний, шестивий, образы детей, стариков, акробатов, канатоходцев, литературных персонажей сквозной темой проходят через многие композиции. Художник словно не может оторваться от рождающегося под ее рукой театра или вселенского цирка, где живут циркачи и дети, актеры, стыдливые Сусанны и мечтательные Маруси, люди разных возрастов и амплуа. Мотив шестивия, путешествия, движения не исчезает, и вслед за людьми пускаются в странствия вещи, фрагменты нашей реальности, обретающие фантазмагорический ракурс.

При этом многофигурные композиции связаны не сюжетным действием, а общностью среды, настроения. Эмоционально содержательное, одухотворенное пространство поглощает персонажей, снимает конфликты, рождает душевное взаимодействие этих людей-фантомов, порой подчеркнута ненатуральных и чуждую странность.

Конкретные люди становятся воплощениями романтической тревожности, напряженности струны-мира. Такова «Натура (Автопортрет)» (2006–2007). Многие персонажи погружены в некое неопределенное вневременное состояние, духовное томление. Замкнутые каждый в себе или собранные

в небольшие группы, они в то же время объединены совместным ожиданием чего-то. Можно сказать, что Марина Усова выработала метод «вероятностных композиций», предполагающий множество сюжетных прочтений: мотив невозможно локализовать в пространственно-временных координатах, обозначить раз и навсегда словом-ярлыком. Он свертывается в точку и ждет сюжетного обоснования.

Перед картинами Марины Усовой человек обретает ощущение пронизательности, понимания тонкого мира. Она и сама — удивленный зритель для своих творений, которые возникают и развиваются спонтанно, помимо воли художника, демонстрируя редкое соединение отстраненности и глубины, поразительную остроту восприятия современности.

Все творчество Марины Усовой пронизывает интерес к единству и взаимодействию противоположных начал. Ощущение дуализма мира, выплеск как будто подсознательно накопленных впечатлений становится ее размышлением на холсте, обретает определенную пластику воплощения, пластическую идею.

В последующие годы интерес к метаморфозам, к динамике формальных и сюжетных превращений усиливается. Предметы разрастаются, разные темы связываются в единый текст. Знаковые для автора фигуры, перемещаясь, появляются в разных контекстах и узнаются, выделяются нами.

Сразу находя композиционно-ритмические решения и почти не меняя их при работе на полотне, Марина Усова часто изменяет частности: цвет, фактуру. Она долго работает над последними картинами, переписывая отдельные фрагменты, а то и целиком все полотно. Впечатление видимой быстроты создания, спонтанности, возникающее у зрителя, обманчиво; просто художник умеет при длительности работы сохранить ощущение свежести и непосредственности.

Марина Усова способна передать течение бытия, не обусловленного какими-либо конечными его формами и обстоятельствами. Композиции с фигурами в интерьерах, то замкнутых, то распахнутых во внешний мир, словно выстраиваются в единое «мироздание» (многоквартирное), каждый кусочек которого требует отдельного внимания к себе, а все вместе они звучат единой сложной симфонией образов, нот, чувств («Летний вечер» (2007–2010), «Метаморфозы» (2010)). Видение внешнее и внутреннее, подсознательное и осознанное, продуманное — два истока творчества Марины Усовой, связанные между собой как сообщающиеся сосуды.

Обращение к природно-стихийным, дологическим, витальным началам отмечается многими искусствоведами, культурологами, философами как важнейший аспект современного мироощущения, который «почти на всем протяжении XX века действует очень сильно и во многом определяет состояние умов» [5, с. 10].

Евгений Дорохов — один из тех художников, кто, интуитивно почувствовав величие духа древнего творчества Сибири, стремится актуализировать некие глубинные, архаичные пласты личного и общественного сознания. Орнамент на осколках древних сосудов Сибири, «рукотворная природа» археологической керамики помогли ему создать свою живописную интерпретацию цельного и бесконечного мифа, живущего вне системы координат. Сумев отойти от привычных и испытанных решений, он трансформировал, «отрефлексовал» древние формы, ведь для него искусство — средство гармонизации

мира и постижения тайн мироздания. Отметим, что Дорохова всегда интересовали проблемы философского уровня: искусство и мироздание, человек и планета, извечность природы искусства, т. е. проблемы бытия и небытия в их образном и семантическом повороте. И он остается верен самому себе на протяжении всех лет творческой активности.

При работе над первым проектом на тему сибирской древности — «Художник в знаковом поле архаики» (1995–1997) — Евгений Дорохов опирался на материалы археологических раскопок в районе с. Окунево Муромцевского района Омской области. Проект был осуществлен совместно с профессором ОмГУ археологом Владимиром Ивановичем Матющенко и искусствоведом Галиной Юрьевной Мысливцевой. Экспозиция под одноименным названием 1997 г. в Омском историко-краеведческом музее представила убедительную авторскую версию прочтения далекого прошлого Прииртышья. Керамические сосуды эпохи бронзы и железа, осколки древних емкостей в экспозиционных «песочницах» сосуществовали в едином художественном контексте со звучными, фактурными, многосоставными живописными полотнами Дорохова.

Символично, что спустя более двух десятилетий интерес мастера к сфере мифологического (космического) сознания не угас. Для него сливаются и становятся неразличимыми друг от друга природа и человек, материальное и духовное, прошлое и настоящее, женское и мужское начала. Используя интуицию в качестве инструмента познания мира, живописец по-прежнему рассматривает фрагмент как целостную композицию. Интерпретируя осколки древнего текста, он видит в этих картинах-«перевертышах» идеи вращения, повторяемости, цикличности бытия. Бытия исторически-временного, социального, природного. Можно предположить, что в его картинах также происходит культурфилософский «возврат к некоторому аксиологическому традиционализму» — трактовке культуры как горизонта универсальных, т. е. космических, ценностей, очерчивающего рамки, в которые «изнутри» определена жизнь человека [6, с. 3].

Подобно древним мастерам, он отказывается в своих полотнах от прямого жизнеподобия и создает сложные образные построения, экспериментируя на границе смыслов. Е. Дорохов формирует ту эмоциональную среду, которая становится основой мифа, отражающего представление о вечном хаосе бытия. Это можно интерпретировать как столкновение структурированной культуры и противоположной культуре деструктивной бесформенной массы. В разных вариациях возникает вопрос о единстве бытия, его связности и гармоничности, взаимоотношениях человека и природного мироздания.

Особая содержательность художественной формы многих произведений состоит в том, что по-разному организованные формальные средства выражения, такие как цвет, пятно, линия, ритм и т. д., воздействуют непосредственно на скрытые структуры человеческого сознания, ведь наше восприятие ориентировано и на семантику, и на определенным образом упорядоченную и организованную материю. Орнамент или отдельные знаки-символы всегда выражали религиозно-мифологические представления, удовлетворяли эстетические потребности людей и одушевляли предмет. Используя язык знаков, автор напоминает о сложности, многослойности культуры и о том, что существуют различные формы сознания. Разработанные

им приемы — свидетельство личностной и творческой зрелости Евгения Дорохова. Художник отстраняется от всего мимолетного и смотрит на происходящее как бы с далекой дистанции, подмечая самое главное и существенное. Среди разных тем и пластических находок наблюдается единство волнующих художника философских и мировоззренческих вопросов, например, о нерасколотости (или, наоборот, расколотости) человека и естественного, природного мироздания. Нарастает экспрессия формы и цветового решения, повышается выразительная роль фактуры. Синтетическое живописно-графическое начало дополняется рельефом «цветопластики».

Экспрессивным становится целостный образ произведения, а не отдельные его содержательные или формальные элементы. В картинах Дорохова прежде всего обращает на себя внимание ритм, организующий их пространственную структуру, и яркая, насыщенная цветовая гамма. В обобщении деталей и частностей, в концентрации человеческих переживаний ощущается игра вечно бурлящей живой материи. Материя оборачивается энергией. Борьба полярных энергий выливается в противостояние двух начал: устойчивого живописного пятна и подвижной геометрии. Живописность выражает внутреннее состояние автора. Геометрике отводится роль структуры. Спонтанное чувство победила рациональность. Тонкость оттенков выраженного в колорите чувства, свойственного станковой живописи, соединяется с размахом широких обобщений, чаще всего присущих монументальному искусству.

Как бы ни назывались композиции мастера, с какими бы конкретными деталями и реалиями они ни были связаны, перед нами всегда образная структура, которая лишь ассоциативно перекликается со своими жизненными прообразами, тяготея к символично-метафорическим формам. В них воплощена метафора нетленности. Поглощенные природой, ставшие частью мирового космоса, археологические древности в про-

изведениях художника превращаются в символы сакрального и национального духа. Художественное восприятие артефакта помогло Евгению Дорохову разработать свой индивидуальный и узнаваемый стиль, в котором рациональное и чувственное взаимодополняют и взаимообогащаются. Реконструкция мифологического (космического) сознания продолжается.

Постижение бытия, осмысление через эстетическую и художественную форму его проявления представляют сопряженность в искусстве онтологического и гносеологического уровней [3, с. 45]. Сгущение импульсов развития культуры имеет точечный, очаговый характер и естественную привязку к месту, становящемуся культурным пространством, где очевидны взаимосвязи локального, регионального, общероссийского своеобразия и проявления глобальных социокультурных процессов XX в.

1. Подорога В. А. *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*. М. : Ad Marginem, 1995. 427 с.

2. Мысливцева Г. Ю. *Территория мечты*. Омск : [б. и.], 2014. 383 с.

3. Красноярова Н. Г. *Эстетическое отношение как постижение бытия* // Омский научный вестник. 2015. № 5 (142). С. 43–45.

4. Федяев Д. М. *Надежда и безнадежность* // Рациональность иррационального / под ред. В. И. Колосницына. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 110–129.

5. Якимович А. К. *Магическая вселенная*. М. : Галарт, 1995. 168 с.

6. Максименко Л. А. *Космология в культуре: философско-антропологическое осмысление* : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Омск, 2011. 42 с.

© Бабикова Т. В., 2019

*Г. В. Горнова, С. А. Митягин*  
*G. V. Gornova, S. A. Mityagin*

УДК 130.2

Науч. спец. 09.00.13

DOI: 10.36809/2309-9380-2019-24-19-22

## ЦВЕТА УРБАНИЗМА\*

В статье представлен философский анализ цвета применительно к урбанистическим концепциям и теоретическим конструктам, в которых осуществляется познание материальной, социальной и экзистенциальной реальности города. Рассматриваются цветовые ассоциации профессиональных терминов «greenfield», «brownfield», «greyfield». **Исследуются** символично-семантические комплексы ассоциаций, связанные с цветовыми представлениями **Smart City** и **города-сада**. Демонстрируется возникновение новых ассоциативных цветовых значений, порожденных опытом городской жизни.

*Ключевые слова:* Smart City, умный город, город-сад, greenfield, гринфилд, brownfield, браунфилд, greyfield, грейфилд.

## COLOURS OF URBANISM\*

The article presents a philosophical analysis of colour in relation to urban conceptions and theoretical constructs, in which the cognition of the material, social and existential reality of the city is carried out. Colour associations of professional terms “greenfield”, “brownfield”, “greyfield” are considered. Symbolic and semantic complexes of associations connected with colour representations of Smart City and Garden City are investigated. The emergence of new associative colour meanings generated by the experience of urban life is shown.

*Keywords:* Smart City, Garden City, greenfield, brownfield, greyfield.

\* Статья подготовлена при поддержке РФФИ (18-411-550008 p\_a «Городская идентичность: антиномичность миграционных установок горожан (на материале города Омска)».

The article was prepared with the support of RFBR (18-411-550008 r\_a “Urban Identity: Antinomies of Migration Attitudes of Citizens (on the Material of the City of Omsk)”).