

Дорогина Елена Алексеевна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ В САРАТОВЕ КОНЦА 1940-Х ГОДОВ: ИСТОКИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Автор впервые исследует особенности художественной ситуации, сложившейся в саратовском изобразительном искусстве в конце 1940-х гг., выявляет идейно-культурную "расстановку сил", позиции художественного музея и Союза художников. Показано, что глубокие традиции и влияние Н. М. Гущина плодотворно сказались на начальных процессах обновления в саратовском изобразительном искусстве. Обоснована гипотеза, что 1947-1948 гг. стали точкой отсчета в истории саратовского неофициального искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 66-70. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. В Дели состоялись учения Его Святейшества Далай-ламы для российских буддистов (г. Дели, 21-23 декабря 2013 г.) [Электронный ресурс]. URL: <https://ok.ru/video/4136895786> (дата обращения: 06.08.2017).
2. Геше Джампа Тинлей. Воззрения четырех буддийских философских школ / под ред. А. Коноваловой. Новосибирск: Издательство ДзеЦонкапа, 2013. 502 с.
3. Гулгенова А. Ц. Кунчен Жамьян Шадпа Дорже (1648-1722) в истории религиозно-философской мысли тибетского буддизма / отв. ред. Л. Е. Янгутов. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2016. 276 с.
4. Торчинов Е. А. Введение в буддизм [Электронный ресурс]. URL: http://buddhism.org.ru/buddhism_06.html#.WB8emdKLTIU (дата обращения: 06.08.2017).
5. Урбанаева И. С. Буддийская философия и медитация в компаративистском контексте (на основе индо-тибетских текстов и живой традиции тибетского буддизма). Улан-Удэ: Изд-во ИМБТ СО РАН, 2014. 376 с.
6. Урбанаева И. С. Становление тибетской и китайской махаяны: в контексте проблемы аутентичного буддизма. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2014. 364 с.
7. Хадалов П. И., Ямпиллов Л. Ж., Дандарон Б. Д. Описание сочинений Гучен-Чжамьян-Шадпа-Дорчже. Улан-Удэ: Изд-во БКНИИ СО АН, 1962. 126 с.
8. Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. М.: Наука, 1988. 427 с.
9. Янгутов Л. Е. Традиции Праздника парамиты в Китае. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2007. 272 с.
10. Kun-mgyen-'jam-dbyangs-bshad-pa-rdo-rje. Grub-mtha'i-rnam-bshad-rang-gzhan-grub-mtha'-kun-dang-zab-don-mchog-tu-gsal-ba-kun-bzang-zhing-gi-nyi-ma-lung-rigs-rgya-mtsho-skye-dgu'i-re-ba-kun-skong (Кунчен Жамьян Шадпа Дорже. Солнце, в совершенстве проясняющее глубинный смысл положений философских школ как буддийских, так и небуддийских. Океан писания и логики суждений, исполняющий все надежды живых существ). Mundgod: Drepung Gomang Library, Lama Camp., 1999. 1020 p.

THE ROLE OF YOGACHARA IN THE DEVELOPMENT OF THE BUDDHIST PHILOSOPHICAL THOUGHT

Gulgenova Aryuna Tsydenzhabovna, Ph. D. in History
 Ministry of Social Protection of Population of the Republic of Buryatiya, Ulan-Ude
 agulgenova@mail.ru

The article is devoted to the study of the development of religious and philosophical ideas of the Mahayana Yogachara system. The dynamics of the early Buddhist conceptions is revealed. In a comparative context the originality of the Yogachara teaching is considered, which consists in the synthesis of the Abhidharma traditions of the Vaibhasiks with the soteriological positions of Mahayana dialecticians and the relevant representation of the individual contribution of the ancient Indian Buddhist thinkers. The paper presents the role and place of Mahayana Yogachara tradition in the history of the Buddhist thought in India, as well as its importance for Tibetan Buddhism.

Key words and phrases: Yogachara; Way; cliché; Abhidharma; prajnaparamita; skandha; ayatana; dhatu.

УДК 7.036.1

Искусствоведение

Автор впервые исследует особенности художественной ситуации, сложившейся в саратовском изобразительном искусстве в конце 1940-х гг., выявляет идейно-культурную «расстановку сил», позиции художественного музея и Союза художников. Показано, что глубокие традиции и влияние Н. М. Гуцина плодотворно сказались на начальных процессах обновления в саратовском изобразительном искусстве. Обоснована гипотеза, что 1947-1948 гг. стали точкой отсчета в истории саратовского неофициального искусства.

Ключевые слова и фразы: неофициальное искусство; формализм; соцреализм; художественная жизнь Саратова; постановления ЦК ВКП(б); Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева; Союз художников; Гуцин; Миловидов.

Дорогина Елена Алексеевна

*Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
 Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
 dole73@mail.ru*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ В САРАТОВЕ КОНЦА 1940-Х ГОДОВ: ИСТОКИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Пятьдесят-шестьдесят лет, отделяющие сегодняшний день от времени позднего тоталитаризма, сложной и противоречивой эпохи, отмеченной и появлением такого феномена, как неофициальное искусство, не закрыли для культурного сообщества интерес к нему, судьбам творческих личностей, о чем свидетельствуют выставки, фильмы, публикации воспоминаний. Это время попало и в поле внимания искусствоведов. За последние двадцать лет вышли важные исследования И. Н. Голомштока (1994) [5], А. К. Флорковской (2009, 2014) [15; 16], Е. Ю. Андреевой (2012) [1], А. Ю. Чудецкой (2012) [17], Е. А. Бобринской (2013) [2]. Но пути и специфика развития искусства за пределами столиц еще не стали предметом системного внимания. Это относится и к саратовской художественной жизни, хотя статьи И. Н. Пятницыной (1995) [13], Е. И. Водоноса (2006) [3],

Л. В. Пашковой (2009, 2015) [11; 12] приоткрыли занавес. При этом история формирования независимой художественной среды Саратова пока сколько-то полно не изучена.

Главными материалами статьи стали архивные документы Радищевского музея [4, ед. хр. 6.; 14, ед. хр. 19], каталоги выставок произведений саратовских художников 1947-1948 гг. [6; 7], а также газетные публикации [8], тексты выступлений, докладов [14, ед. хр. 19], воспоминания художников [4, ед. хр. 6.; 9]. В центре внимания – события художественной жизни Саратова 1947-1948 годов. Попытаемся выяснить, как отреагировали на официальные постановления ЦК ВКП(б) 1946 и 1948 гг. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева (далее – Радищевский музей) и Саратовский Областной союз советских художников (далее – Союз художников) и как в таких условиях сумело проявить себя неофициальное искусство.

Напомним, что с середины 1946 г. в СССР резко ужесточилась политика тоталитарной власти в области идеологии и культуры. После выхода в свет постановлений ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (14 августа 1946), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946), «О кинофильме “Большая жизнь”» (4 сентября 1946), а через полтора года – «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» (10 февраля 1948) в стране началась кампания по борьбе с «формализмом». Определение «формализм» в считанные месяцы стало «инструментом» для борьбы с целыми направлениями в искусстве, для гонений на отдельных лиц творческого труда, в том числе художников.

Радищевский музей как государственное учреждение привычным образом отвечал на события и «вызовы времени». В 1947 г. музей жил 30-летним юбилеем Октябрьской революции: открывал отдел советского искусства, готовил передвижную выставку «Образы вождей в изобразительном искусстве», затем выставку в связи с 50-летием художественного училища. Но до этого, в феврале 1947 г. имела место отчетная выставка работ саратовских художников, нам особенно интересная в связи с темой статьи. Выставка оказалась многожанровой: от натюрмортов (Б. В. Миловидов, В. П. Бадаква), пейзажей (И. Н. Щеглов, В. К. Данилов, Г. Я. Мельников) и портретов (В. П. Бадаква, Л. М. Кулагин) до тематических полотен (В. Ф. Гуров, В. П. Палимпсестов) [6]. Выставка проявила «расстановку сил» в сообществе художников, вызвав бурную реакцию на работу Б. В. Миловидова, преподавателя художественного училища и председателя Союза художников, и тематическую картину В. Ф. Гурова, члена правления этого же Союза и тоже преподавателя училища.

Б. В. Миловидов (1902-1975) представил на выставке один натюрморт [Там же, с. 10] (его местонахождение неизвестно). Он был учеником голуборозовца П. С. Уткина, одного из самых тонких и поэтичных пейзажистов первой трети XX в., приобщившего начинавшего художника к традициям сдержанно-изысканной пейзажной школы, берущей свое начало в творчестве В. Э. Борисова-Мусатова. В 1940-е гг., в том числе после официальных постановлений, искусство Борисова-Мусатова и Уткина было объявлено «буржуазным», «реакционным», «упадническим», а сами они попали в ряд «формалистов». Б. В. Миловидов в эти годы отчасти подстроился под веяния времени, но сущностные черты «саратовской школы» (повышенное внимание к свето-воздушной среде, декоративность колорита, символизм цвета) подспудно сохранялись в его искусстве и в последующие десятилетия.

В. Ф. Гуров (1903-1989) предложил для выставки несколько работ, в том числе тематическую картину «В фашистском плену» [Там же, с. 4]. Он прошел основательную художественную школу в Саратове и Ленинграде, в ранний период творчества уделял большое внимание колористическим проблемам, позже превратился в последовательного проводника социалистического реализма. И хотя многие его произведения выполнены вполне профессионально, творческий почерк художника лишается яркой индивидуальности.

У Радищевского музея и его дирекции, очевидно, никаких вопросов к работам художников не возникало, и, как становится ясно из Книги отзывов, публика тоже приняла их с большим интересом. Но Б. В. Милоvidову как председателю правления Союза художников пришлось на постановления 1946 г. реагировать – скорее всего, был дан «сигнал». Во время работы выставки он назначил собрание художников и сделал на нем программный доклад. Его суть сформулирована в первой части речи так: «Художники должны помнить, что содержание и форма неотделимы, и марксистско-ленинская теория искусства, утверждая примат содержания, отвергает примитивное использование чуждых форм западно-европейского искусства, созданных на основе чуждого нам содержания для выражения наших советских мыслей и чувств» [14, ед. хр. 19, л. 5]. В речи уловима жесткая риторика времени, осуждение «чуждого» как чуждого и «примитивного» по определению. Акцент сделан на высочайших достоинствах советского искусства, в том числе – следовании марксистско-ленинской теории. Тем самым Б. В. Миловидов повторяет тезисы постановлений 1946 г., увязав «формализм» с конкретной областью искусства.

Во второй части речи в Миловидове «заговорил» профессионал: большое внимание он уделяет пейзажным работам, отмечает живописность и лиричность многих из них, хотя недостатком считает их этюдный характер. Более того, критикует «недостаточную глубину и незначительность идей» жанровых картин выставки, недостаток живописного мастерства художников. Больше всего критики он обращает на названную выше работу Гурова. Он признает ее идейную «убедительность» и «остроту», но считает неудачной с точки зрения профессионального мастерства.

По существу Б. В. Миловидов обозначил, что следование «заказу» власти автоматически не ставит работу в ряд произведений искусства, что «официальное» не означает художественно-беспорное. Думается, в такой позиции можно усмотреть один из объективных «признаков» непризнания официальности-неофициальности как критерия оценки произведения искусства. «Подтекст» речи Миловидова вступает в противоречие с официальным «текстом» ее первой части.

Убежденным сторонником критериев «от постановлений» показал себя Гуров. Он подверг критике натюрморт самого Миловидова: «Вот я смотрю на этот натюрморт... В нем запах эпохи Людовика XIV, Рококо, вот

этот фаянс, фарфор – все это вещи из прошлого, не принадлежащие нам. Конечно, они красивы, но чужды нам по духу времени... В них чувствуется мир дворянства, голубой крови, мир изоощренных чувств. <...> Поэтому натюрморт этот не несет в себе идейного содержания. Борис Васильевич... никак не соберется духом написать большую жанровую картину, достойную наших советских людей. Или он не видит, или не хочет видеть новое в нашей жизни?» [Там же, л. 18, 18 об.].

Гуров подхватывает тональность первой части речи Миловидова и обращает его риторику против оппонента. Он предъявляет Миловидову обвинения в «чуждости» его искусства духу времени и четко указывает на признаки этой «чуждости»: безыдейность, красивость, буржуазность. Намеки на «голубую кровь» явно ведут к голуборозовцам, упреки в нежелании заняться жанровой работой – на, позволив себе определить так, «молчаливое неприятие» линии власти. Оценка Гурова была принята многими художниками, но не всеми. Некоторые из них продолжили «разбор» картины самого Гурова, резко акцентируя ее недостатки и, напротив, отмечая художественные достоинства работы Миловидова. («Прагматическая» составляющая не замедлила официально проявиться: в конце 1947 г. Б. В. Миловидов покинул пост председателя Союза художников, и его место занял В. Ф. Гуров.)

В целом обрисованные события позволяют понять, что в саратовской художественной жизни не «вымерли» традиции, что авторы работ имели собственные, не совпадающие с официальными представления об искусстве и его критериях. Подтверждение этим предположениям обнаруживается и в газетной публикации 1948 г. «О саратовских художниках» научного сотрудника Радищевского музея Г. И. Кожевникова [8]. Она выглядит реакцией на новые постановления власти. Автор утверждает, что «в Саратове еще живучи ложные понятия о “свободе” творческого развития личности художника, стремление отгородить искусство от политики». Он называет и имена художников – Б. В. Миловидова, И. Н. Щеглова (творчество этого художника требует специального рассмотрения), которые «до сих пор преклоняются перед Борисовым-Мусатовым». Как видим, автор статьи «поневоле» признает, что в саратовском изобразительном искусстве многое не соответствует «нормативной лексике соцреализма» и строится на другом понимании пластических ценностей, что уже напрямую связывается с традициями декоративного символизма В. Э. Борисова-Мусатова и художников «Голубой Розы».

Становится понятно, что «состав» местных художников не был однородным. В конце 1940-х гг. продолжали работать как те, чье творчество не укладывалось в рамки постановлений, кого по-прежнему интересовали такие эстетические категории, как цвет, свет, форма, так и те, кто считал своей задачей воплощать официальные идеи, пусть и лакируя действительность. Сообщество художников распалось, но разное понимание задач и целей искусства сохранилось. Так, Б. В. Миловидов и И. Н. Щеглов продолжали писать пейзажи и натюрморты и не превратились в портретистов и авторов тематических полотен, не отвечая тем самым на «заказ», предъявленный советскому искусству. Иными словами, художественная среда, сформированная еще П. С. Уткиным и его учениками, с ее эстетическими запросами и разными способами их выражения, сильно «разредилась», но не выжгла почву для появления в Саратове уже в изучаемые годы ростков неофициального искусства.

Более того, в художественной жизни этих лет произошло событие, существенно обогатившее эту почву. Оно связано с именем художника-репатрианта Н. М. Гущина¹. В 1947 году он прибыл в Саратов, по предписанию органов государственной безопасности был принят на работу реставратором в Радищевский музей, устроился в 1948 г. преподавателем живописи и художественных материалов в училище.

И мы вновь сталкиваемся с неординарными в рамках официального «контекста» фактами. Буквально через месяц после выхода статьи Кожевникова, осуждающей «аполитичность» художественной жизни Саратова, в декабре 1948 г. в музее (наряду с тематическими выставками из фондов) открывается очередная выставка работ саратовских художников. Каталог показывает, что в ней принимали участие 30 авторов, было представлено 117 произведений [7]. Тематических картин экспонировалось немного, преобладали пейзажи и эскизы декораций. Это означает, что «оргвыводы» февраля 1947 г. не были приняты саратовскими художниками во внимание, что за полтора года не произошло «перестройки». И не только в тематике работ, но и в позиции Радищевского музея: на выставке экспонировались две работы Николая Гущина: графический рисунок «Голова мужчины» и живописная композиция – «Голова девушки» [Там же, с. 6]. Местонахождение их неизвестно, однако в каталоге произведений Гущина есть живописная работа под названием «Прекрасная Франция» («Франция в огне») [10, с. 26]. Она-то и была представлена на выставке 1948 г. под безликим названием «Голова девушки». Об этом свидетельствуют сохранившиеся в архиве Радищевского музея воспоминания А. Ненашевой – известного московского скульптора, учившейся в 1948 г. в Саратовском художественном училище и много лет тесно связанной с Гущиным. Она пишет: «На областной выставке в Саратове была

¹ До возвращения в 1947 году в СССР жизнь Н. М. Гущина никогда не была связана с Саратовом. Художник родился в 1888 году в селе Богородское Вятской губернии, детские и юношеские годы провел в Перми, затем проучился два года в Санкт-Петербургском психоневрологическом институте (1908-1910), одновременно занимаясь рисованием и живописью в студиях Я. С. Гольдבלата (Петроград) и П. И. Келина (Москва). Увлечение живописью было осознано как призвание, и, закончив два курса института, он поступил в 1910 году в МУЖВЗ, где учился у А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина, С. В. Малютина, К. А. Коровина, Л. О. Пастернака. В 1918 году вернулся в Пермь, преподавал в Народном художественном училище, стал одним из организаторов Союза свободных художников Перми. В 1919 году покинул Россию, так началась его почти тридцатилетняя эмиграция. До 1922 года он жил в Харбине, работал как художник и педагог, устраивал персональные выставки. В 1922-1933 – жил во Франции. В 1932 году подавал прошение и ходатайствовал о возвращении на родину, но ответа не получил. Еще одну попытку предпринял в 1946 году – написал портрет Сталина и преподнес в дар Советскому посольству в Париже. В 1947 году Гущин получил разрешение вернуться в СССР, но без права проживания в столице и крупных городах. Так он оказался в Саратове. К моменту возвращения на родину ему было 59 лет.

показана живописная работа Н. М. Гущина “Прекрасная Франция”. <...> На черно-красном светящемся фоне была изображена запрокинутая в резком движении голова прекрасной девушки. Все поражало в этом произведении – романтическое настроение вещи, необычная живопись, мастерский рисунок и манера исполнения. Картина была написана в технике лессировки, манерой старых мастеров, которой никто не пользовался в нашем окружении. Была необычной и фактура полотна – то гладкая, то резко шероховатая, комочками краски. Общее впечатление от цвета светящихся рубинов» [4, ед. хр. 6, л. 43].

Описание позволяет дать общую искусствоведческую характеристику работы с учетом манеры других картин художника. Перед нами свободная, темпераментная живопись, созданная в экспрессивной манере с использованием сложной техники многослойного письма. Для декоративного эффекта и достижения психологической выразительности художник использовал насыщенные, контрастные цветовые сочетания, сложную систему разнообразных по форме и фактуре мазков, которые, накладываясь многочисленными слоями, позволяли цвету звучать-светиться изнутри, что усиливало ощущение материальности изображения, создавая эффект переливающейся пригоршнями драгоценных камней поверхности. Все это создавало романтический образ, демонстрировало по содержанию «родовую» принадлежность к европейскому романтизму и русскому символизму, а по манере – общеевропейскую художественную традицию.

Работа, созданная совсем в иной эстетике, вызвала большой резонанс среди студентов художественного училища, посетителей, деятелей искусства, оставивших свои воспоминания. Свобода, с которой Гущин работал, отсутствие какого-либо страха перед «системой», динамичная, экспрессивная манера письма, особое внимание к колориту (цвет являлся основным выразительным средством гущинской живописи) – показывали совсем иной метод построения произведения, нежели было принято тогда, в том числе – в художественном училище. Воспоминания той же Ненашевой показывают, что студенты воспринимали творческие манифесты Гущина как важнейшее открытие, начинали понимать, что внутреннее содержание творческого акта должно являться для художника главным.

Остается загадкой, как работа Гущина попала на выставку 1948 г., если выставочный комитет, куда обязательно входил и председатель Союза художников, т.е. в данном случае уже Гуров, занимался отбором произведений. Сеем предположить, что здесь сыграл свою роль эффект «целевого распоряжения»: благодаря высокой власти Гущин был «допущен» в Саратовский музей, значит, и его работы можно допустить до выставки. Возможно, за него высказались сотрудники музея. Тем самым на выставку прошло произведение, по официальным критериям 1946-1948 гг. подпадавшее под определение «формализм». Механизм по устранению «ошибки» был запущен сразу: если не в декабре 1948, то в начале 1949 г., как только завершился учебный семестр, Гущин был отстранен от преподавательской деятельности и уволен из художественного училища. Официальным поводом явился коллективный донос преподавателей, о котором стало известно со слов И. Н. Щеглова (признание перед уходом из жизни), что приезжий из Франции не должен учить советскую молодежь [9, с. 137].

Отстранение от преподавательской деятельности обернулось для Гущина исключением из участия в официальной художественной жизни Саратова (следующая и последняя городская выставка, на которой будут экспонироваться его произведения, состоится в 1955 году). Но вокруг Гущина постепенно сформировался круг творческой молодежи, интеллигенции; это, как и работа в музее, давало возможность влиять на развитие художественной жизни города, в том числе – на процессы ее обновления.

Анализ материала позволяет выдвинуть гипотезу о том, что 1947-1948 гг. стали точкой отсчета в истории саратовского неофициального искусства. Необходимо отметить, что его формирование происходило не на пустом месте. В городе подспудно сохранялась художественная среда, сформированная еще П. С. Уткиным, его учениками и художниками, творчество которых и содержательно, и стилистически не совпадало с жесткими эстетическими измерениями «социалистического реализма». Н. М. Гущин с 1948 г. превращается в прецедентную для саратовского изобразительного искусства фигуру. Его личность, творчество, не вписывавшееся в рамки нормативного советского искусства, формально недолгая преподавательская деятельность, но долгая реставраторская работа оказали огромное влияние на начинающих саратовских художников, открыли им, что в искусстве существуют иные пути, кроме официально признанного и «единственно верного» соцреализма. В первой половине 1950-х гг. через этих художников состоится знакомство Гущина с будущими яркими представителями саратовского андеграунда, что, в свою очередь, очень расширит независимую художественную среду города.

В конце 1940-х гг. достаточно явно определились и позиции официальных «институций», влиявших на судьбу саратовской художественной жизни. С одной стороны, это Союз художников, во многом превратившийся в рупор власти и пытавшийся регулировать все процессы в жизни саратовского изобразительного искусства; с другой, – Радищевский музей, который, как понятно даже из рассмотренных фактов, имел свою позицию. Он не совершил ни одного действия, направленного против Гущина, как, собственно, и других художников «неофициального» крыла, кроме газетной статьи. В 1949 г. директор музея И. Д. Бурмистров покинул свой пост, на его место пришла В. Ф. Завьялова, которая в 1950-е – середине 1960-х гг., в «оттепель», открыто «защищала» Гущина, художников его круга, в том числе – ценой нелегкого противостояния Союзу художников. Музей превратился в Саратове в особое пространство свободы и сыграл яркую роль в истории неофициального искусства города.

Список источников

1. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946-1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. 464 с.
2. Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Бреус, 2013. 496 с.

3. **Водонос Е. И.** Вспоминая и размышляя о Гушине. Саратов: Бенефит, 2006. 63 с.
4. **Воспоминания Альдоны Михайловны Ненашевой. 1987** // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева. Личный фонд № 9. Оп. 1.
5. **Голомшток И. Н.** Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
6. **Каталог выставки работ саратовских художников.** Саратов: Саратовский областной союз советских художников, 1947. 18 с.
7. **Каталог выставки работ саратовских художников.** Саратов: Саратовский областной союз советских художников, 1948. 22 с.
8. **Кожевников Г.** О саратовских художниках // Коммунист. 1948. 27 ноября.
9. **Лопатин В. В.** Цвет – звук; свет, тьма // Волга. 2008. № 1 (414). С. 133-231.
10. **Николай Михайлович Гушин. К столетию со дня рождения:** каталог выставки / сост. Л. В. Пашкова, Р. А. Резник; авт. вступ. ст. Л. В. Пашкова. Саратов, 1991. 62 с.
11. **Пашкова Л. В.** Николай Гушин. Возвращение. Саратов, 2015. 24 с.
12. **Пашкова Л. В.** Николай Изумительный Гушин // Золотая палитра. 2009. № 1. С. 2-9.
13. **Пятницына И. Н.** Художники круга Гушина // Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Материалы и сообщения. Саратов, 1995. Вып. 7. С. 134-162.
14. **Стенографический отчет о собрании саратовских художников, посвященном обсуждению выставки в свете решений ЦК ВКП(б) от 14 и 26 августа 1946 года. 17 февр. 1947 года** // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева. Ф. 369. Оп. 2.
15. **Флорковская А. К.** К проблеме изучения неофициального искусства СССР 1950-1980-х годов // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы / ред.-сост. А. К. Флорковская; отв. ред. М. А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; БуксМАрт, 2014. С. 12-21.
16. **Флорковская А. К.** Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976-1988. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 254 с.
17. **Чудецкая А. Ю.** Открыто в закрытом режиме: о выставке группы «Девять» // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы / ред.-сост. А. К. Флорковская; отв. ред. М. А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; БуксМАрт, 2014. С. 143-155.

ARTISTIC LIFE IN SARATOV AT THE END OF THE 1940S: ORIGINS OF UNOFFICIAL ART

Dorogina Elena Alekseevna

Sobinov Saratov State Conservatory

Radishchev Art Museum in Saratov

dole73@mail.ru

The author studies for the first time the features of the artistic situation in the Saratov fine arts at the end of the 1940s. The paper reveals the ideological and cultural “alignment of forces”, the positions of the art museum and the Union of Artists. It is shown that the deep traditions and influence of N. M. Gushchin had a beneficial impact on the initial processes of renovation in the Saratov fine arts. The author substantiates the hypothesis that 1947-1948 became a starting point in the history of the Saratov unofficial art.

Key words and phrases: unofficial art; formalism; socialist realism; artistic life of Saratov; resolutions of the Central Committee of the All-Union Communist Party of the Bolsheviks; Radishchev Art Museum in Saratov; the Union of Artists; Gushchin; Milovidov.

УДК 113

Философские науки

В данной научной статье формируется структура философских оснований современного научного знания. В этих целях вначале определяется понятие философских оснований. Затем выделяются и выясняются философские принципы в структуре оснований современной науки: объективность, взаимодействие объекта и субъекта научного познания, развитие, целостность, внерациональность и неопределенность в познании. На такой системно-философской основе глубже осмысливаются стратегия и программа развития науки конца XX – начала XXI века.

Ключевые слова и фразы: философские основания; объективность познания; субъект познания; объект познания; человекоразмерные системы; антропный принцип; развитие в познании; целостность в познании; внерациональность познания; неопределенность познания.

Доронина Марина Вячеславовна, к. филос. н., доцент

Табуркин Вячеслав Иванович, д. филос. н., профессор

Государственный аграрный университет Северного Зауралья, г. Тюмень

bio-farm24@yandex.ru

СТРУКТУРА ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЙ СОВРЕМЕННОГО НАУЧНОГО ЗНАНИЯ

Современная эпоха связана с мощным развитием научного прогресса. Науке постнеклассического периода принадлежит ведущая роль в функционировании и развитии человеческого общества и культуры. Такое состояние науки, естественно, требует совершенствования и обновления и ее методологической базы исследования. При этом особое место в ней занимает разработка философских оснований современной науки.