

УДК 747+738

DOI: 10.17223/22220836/36/13

Н.И. Барсукова

ТВОРЧЕСКАЯ СРЕДА МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Особенности взаимодействия творца с пространством творческой мастерской как необходимым условии создания художественного произведения раскрыты с позиции новых социальных условий, выявлены те процессы, которые демонстрируют преемственность художественных традиций и конструирование новых гибридных форм творческой среды. Данная тема изучена в контексте проблемы статуса и творческих стратегий современного художника – представлена концепция универсальной творческой среды как место образования культурных смыслов, реализованная художником-керамистом Юрием Новиковым в Сочи.

Ключевые слова: творческая среда, художественная мастерская, статус художника, творческие стратегии, художник Юрий Новиков.

Представители традиционных специальностей изобразительного искусства имеют профессиональную потребность в художественной мастерской так же, как и их предшественники. Творческая мастерская (студия, ателье) – это специально выделенное для творческой деятельности особое пространство, где создаются художественные произведения, где практически проходит вся жизнь художника.

История развития европейского изобразительного искусства дает полное представление о том, какой формат имела мастерская художника. Функции ее творческого пространства в разные эпохи модифицировались – она могла быть одновременно и лавкой искусства, и культурно-просветительским центром, и школой мастерства, и резиденцией, в которой принимали высокопоставленных заказчиков. Термин «мастерская» означает в какой-то мере и школу, овладение мастерством и передачу навыков и знаний в художественной области – мастер лично принимал на себя ответственность за воспитание художника. «Применительно к художественному образованию термин „мастерская“ равнозначен общекультурному понятию „академия“, если понимать ее как школу отдельной личности» [1. С. 161].

Роль художественной мастерской во второй половине XIX в. существенно изменилась и в Европе, и в России. Образовательные функции мастерские утрачивают с появлением Академий художеств, Академии берут на себя и обеспечение обучающихся рабочими помещениями для занятий, и в дальнейшем – заказами. Начиная с открытия Императорской академии художеств в 1757 г. в Санкт-Петербурге, творческая мастерская являлась, как правило, казенным помещением, которое выделялось художнику, добившемуся определенных успехов в рамках академической иерархии.

В XIX в. в России мастерская оказалась центром творческой жизни за пределами академии и академического искусства – здесь общались единомышленники, обсуждались проблемы художественной культуры и методы реалистического изображения действительности. Учитывая, что выставочная

деятельность в рамках академической жизни была ограничена, мастерскую стали использовать и для проведения премьерных показов работ. Для художника творческая мастерская была своеобразным микрокосмом, и он старался использовать все ее возможности [2].

Такой подход к профессиональному месту работы художника определил и структуру российской художественной жизни – отношение к месту создания произведений искусства в советское время сложилось во многом благодаря этому периоду. Специфика понимания феномена мастерской российским художником определена в первую очередь тем, что на протяжении большей части истории развития в нашей стране профессионального искусства мастерская была своего рода милостью, дарованной свыше. Нельзя было просто так взять и обзавестись мастерской – ее можно было только получить.

Такое положение вещей сохранялось и в советское время – получить мастерскую было делом первой необходимости для художника. В сознании нескольких поколений советских живописцев, скульпторов, графиков мастерская была не тем местом творчества, что организовано или построено для себя и использовано в собственных нуждах, но тем, что дают свыше. Но могли и не дать – это во многом зависело от того, насколько художник приближен к Союзу художников. Для того чтобы претендовать на мастерскую (они принадлежали в советское время Художественному фонду), нужно было быть членом Союза художников.

Союз художников СССР, созданный в 1939 г., – одна из неформальных добровольных творческих общественных организаций, имела очень высокий статус в тот период и влияла на судьбы многих художников того времени. Объединение по профессиональному принципу фактически определяло уровень профессионализма не только художников, но и реставраторов, искусствоведов и народных мастеров. Считалось, что только признанные творческие деятели изобразительного искусства могут претендовать на членство в Союзе художников. Объединение признанных творческих работников изобразительного искусства происходило в целях создания необходимых условий для их творческой работы. Фактически в советские годы существовала государственная программа культурной, творческой и выставочной деятельности, что являлось частью государственной идеологии. Именно поэтому этот этап был периодом жесткого государственного контроля над творческой жизнью.

Как известно, социальные организации являются необходимыми элементами социальной структуры общества – творческий союз обеспечивал правовые гарантии художников в трудовой и пенсионной сфере, содействовал сохранению их творческих мастерских и творческого наследия. Быть членом Союза художников было не только престижно, но и необходимо для подтверждения в социуме своей профессиональной идентичности – в салоны на продажу принимали работы только по удостоверению данного Союза. Необходимые для профессиональной деятельности материалы: краски, холсты, бумага, гипс, керамическая масса, мрамор, бронза, оборудование для художников декоративного искусства и скульпторов – были в руках государства и распределялись только внутри Союза советских художников. Приобрести в открытой продаже большую часть этого художественного ассортимента можно было только по удостоверению в художественных салонах при СХ СССР.

Сложная иерархия власти и выстроенная вертикаль в Союзе художников обеспечивались льготами – творческие дачи, мастерские, участие в выставках, возможность издать альбом работ или монографию о творчестве – и званиями – заслуженный или народный художник. Однако система межличностных связей выстраивалась здесь не только на основе профессиональных интересов и целей, но и на основе взаимного интереса друг к другу вне связи с функциональными нуждами. Это говорит о том, что объединение художников в творческие союзы по профессиональному признаку дополнялось неформальным, межцеховым личностным и творческим общением, основанным на товарищеских отношениях и взаимной симпатии. Это было мощным средством управления – выставкам решал, допускать или не допускать к участию в выставке, закупать произведения или нет, кому дать госзаказ. Система централизованного распределения оказалась по своей сути порочной, были злоупотребления, угодничество, деление на «угодных», которые получали неограниченные возможности, и «неугодных». Часто степень таланта и мастерства при распределении льгот и званий была не всегда определяющей.

Тем не менее членство в Союзе давало художнику социальный статус и гарантировало более или менее твердый заработок, так как обеспечивало госзаказы и участие в выставках. Каждый член Союза художников имел право получить мастерскую, творческую помощь, путевку в Дом творчества. Членство в союзах стало единственно возможной формой творческого существования. Вне союза деятель искусства оказывался никем – человеком без определенных занятий, так как не мог подтвердить свой трудовой стаж, изгоем, тунеядцем. Поскольку союз давал художнику все – от дефицитных красок до персональных выставок – он находился в зависимости от союза и всей централизованной системы. Постепенно основным для многих художников стало не творчество, а звание и должность, система званий стала орудием администрирования. «Место художника на бюрократической лестнице в союзе рождал такой феномен: более высокое место в организационной иерархии союза определяло чувство не только социального, но и творческого превосходства над другими, стоящими ниже членами союза» [3. С. 64].

Несмотря на отрицательные стороны, союз не только ограничивал творчество художников, но и создавал для них неплохие материальные условия. Такова была функция Художественного фонда Союза художников, чья деятельность позволяла финансировать заказы и закупку произведений в музейные фонды, организацию выставок, оказание творческой и материально-бытовой помощи художникам, содержание творческих групп в домах творчества.

Художественный фонд оказывал помощь в приобретении произведений у художников, давал средства на командировки, на их содержание в домах творчества, на лечение и отдых, на ремонт мастерских. Однако фонд мастерских был не во всех городах. Поэтому многие отечественные художники в провинции выходили из положения кто как мог: работали дома, на даче, в гараже и др.

Положительная роль творческих союзов в то время заключалась и в том, что они формировали корпоративное чувство взаимной поддержки, взаимопомощи и определенной независимости. Союз художников создавал условия не только для творческого обучения в художественных заведениях, но и для

неформального обучения на творческих дачах, которые находились на всей территории Советского Союза. Они принадлежали Союзу художников и Художественному фонду и были расположены, как правило, в живописных местах – художники туда выезжали на месяц-два в творческую командировку на этюды. У многих художников путь профессионального становления прошел через эти творческие дома – здесь получали знания и опыт. После распада Советского Союза единственная творческая дача «Дзинтари» для художников-керамистов оказалась за границей, живописцам повезло больше – до сих пор работает Академическая творческая дача им. Репина в Тверской области, «Челюснинская» под Москвой для графиков. Попасть теперь туда можно не по направлению Союза художников, а купив путевку.

Для многих современных художников, не распрощавшихся еще с воспоминаниями об устройстве советской художественной жизни, мысль о льготной мастерской, полученной от государства, сохраняет свою притягательность до сих пор. Хотя для молодого поколения уже существуют альтернативные варианты: кооперироваться и снимать подходящее помещение для совместной мастерской в аренду; переоборудовать собственное жилище; устроиться на работу в те заведения, которые предоставляют служебные помещения под мастерские; участвовать в зарубежных грантах по предоставлению возможности работать на творческих площадках с полным пансионом – участникам оплачиваются проживание и питание, иногда возмещаются затраты на материалы. Образовательный аспект художественной мастерской и актуальность этой темы для современной России подчеркивает П. Чистов, который делает акцент на ее базовые функции при обучении студентов творческих специальностей [4].

Парадоксально, но факт – по подобию советских творческих дач сейчас за границей организуют арт-резиденции. В России деятелей искусства фактически оставили один на один с социально-экономическими проблемами, возникшими в стране за последние 25 лет. Роль и место творческих союзов, призванных оказывать творческим деятелям помощь, служить институтами их поддержки со стороны государства, во многом нивелированы рыночной экономикой. Структура поддержки художников в Европе на сегодняшний день гораздо более развита: больше выставочных площадок, грантов, художественных резиденций. Социальные институты позволяют там художнику быть органично вписанным в общество. Многие начинающие художники пользуются этими возможностями, выезжают за границу на творческие стажировки, но при этом практически теряют связь с художественной средой России – опыт длительного проживания за границей рождает дистанцию. Вместе с тем «реализация врожденного предназначения художника всегда свершалась в пространстве конкретной культуры» [5. С. 34].

Изменилось и само восприятие фигуры художника в современной российской культуре под влиянием западных тенденций. Это связано с новым, не самым почетным местом, которое отводится художественному творчеству в повседневной жизни. Искусство превратилось в художественные жесты и культурные акции, в основном протестные. Формируется в это время стандарт галереи как гибридной формы: вернисаж трактуется как социальное явление, как специфическое пространство современного искусства для радикальной практики идейной экспансии художников в поле культуры [6].

Художники находятся под значительным влиянием социальных перемен и гибридных форм культуры, хорошо чувствуют и болезненно переживают эти процессы. Крушение идеологии привело к пессимистическому восприятию реальности у художников, особенно тех, кто проповедовал реалистический метод изображения действительности, – отсутствие идеологии в постсоветский период стало идеальным периодом для агрессивной художественной эскалации абстракционизма.

В этой связи встает вопрос о статусе художника в современном обществе. Как известно, уже первые попытки начинающего художника по профессиональной идентификации себя с художественной средой, со статусом деятеля искусства заключают в себе элемент выбора, а значит, и творческой стратегии. Другое дело, что «во всякой стратегии всегда смешивается сознательное с бессознательным, расчет с иррациональностью, свободный выбор с вынужденностью, которая зачастую даже не воспринимается в качестве таковой» [5. С. 42].

По мнению Е. Мироненко, персонализация статуса художника и создание мифа о своей личности обесценивают культурно-исторический смысл творчества художника [7. С. 246]. Однако Е. Ткач утверждает обратное – рассматривая различные модели статуса современного художника, она делает акцент на сингулярности, особенностях и уникальности современного художника: «...общим свойством различных статусов современного художника является их сингулярность, связанная с персонализацией и эксцентричностью – каждый из них ищет странные, парадоксальные пути в искусстве и в способе быть художником. Именно эта сингулярность и определяет общий облик художника в представлении публики» [8. С. 5]. Речь в большинстве случаев идет о новых формах художественной деятельности, которые строятся на основах эпатажа и сенсации. И. Уварова связывает статус художника с коммерческими условиями, что также отражает особенности современного периода художественной культуры [9]. Л. Коптев называет саму творческую готовность художника феноменом культуры [10].

Самым очевидным способом первоначального накопления социального капитала для художника является творческое сотрудничество с институцией. Любое укрепление статуса художника происходит в музейной экспозиции, поэтому в последнее время расширяется количество выставочных площадок и экспозиционных форм. Но многие зрители хотят видеть современное искусство, с которым можно контактировать, общаться и понимать, что это выражение сегодняшнего дня, в котором проживаешь. Такая возможность появляется сейчас все чаще – творческие стратегии художников современности разнообразны, некоторые открыли двери своих мастерских для посещения, что дает им представление о потенциальной аудитории и непосредственный контакт со зрителем.

Активное развитие дизайна в нашей стране предоставило новые возможности создания индивидуальной среды, имеющей синтетический характер и позволяющей совмещать бытовые условия с возможностью общаться, работать, отдыхать. Еще в 70-е гг. прошлого столетия такая перспектива создания жилища человека как сферы творческой и научной деятельности, духовного роста и общения между людьми рассматривалась как далекое, почти нереальное будущее [11. С. 87].

В этой связи объектом исследования нового статуса художника и создания новых форм художественных мастерских может стать прецедент художника-керамиста Юрия Новикова. Он создал в Сочи универсальную творческую среду, способную вместить в себя все необходимые ипостаси быта и бытия. Мастерская совмещена с выставочным залом, в котором представлены работы самого автора, и расположена рядом с жилыми помещениями.

Керамическая мастерская создана художником для себя в сложное время девальвации ценностей и разрушения культуры, в 90-е гг., когда в нашей стране была фактически уничтожена система художественных комбинатов и фондов с разнообразными производственными мастерскими декоративно-прикладного и монументального искусства. Творческие союзы были лишены государственной поддержки, художники выживали каждый по-своему – многие вынуждены были переквалифицироваться и уходили из искусства. Статус самого художника оказался неопределенным. Такая ситуация обостряла, с одной стороны, чувство ненужности собственного творчества, с другой – авторской ответственности за сохранение памяти культуры, за вложенные в нее произведения искусства.

После 1991 г., когда начались реформы в постсоветской России, Союз художников (теперь уже России) стал полностью независимым от государства, появилась свобода творчества и деятельности, а художественная интеллигенция оказалась предоставленной сама себе. Как показали последующие годы, эта независимость породила не меньшее количество новых проблем, имеющих негативные последствия для художественной культуры в постсоветский период. В это время стали очевидными положительная роль и предназначение творческих союзов для развития искусства советской эпохи.

Ю. Новикову помогли в то время выстоять личностные творческие инициативы и глубокие производственные и технологические знания, без которых создать личную керамическую мастерскую с полным циклом изготовления художественной керамики было бы невозможно. Альтернативное предложение – обосноваться в Испании, помочь в организации керамических мастерских и читать курс лекций по искусству в университете он отверг, так как глубоко убежден в том, что художник вне своей культурной среды никогда не сможет реализовать себя полностью и попросту погибнет [12. С. 98].

Творчество Юрия Новикова широко известно в художественных кругах, до переезда в Сочи он один из ведущих специалистов России в области художественной керамики, представитель петербургского изобразительного искусства, долгое время работавший в столице. В его послужном списке к этому времени уже было воссоздание изразцовых печей XVIII в. Большого Петергофского дворца, уничтоженного в годы войны 1941–1945 гг., работа над интерьерами общественных организаций в московском «Росмонументискусство», участие во многих всесоюзных и всероссийских выставках.

Свою приверженность к русским художественным традициям он доказывает не только творчеством, но и широкой просветительской деятельностью в Сочи. Естественная среда возникновения произведения искусства творческой мастерской получила широкое признание у общественности под названием «Музей керамики Юрия Новикова» [13. С. 38]. Однако здесь разыгрывается принципиально другая, нежели замкнутая на себя музейная

ситуация – среда эта рассказывает не об этапах творчества, а о целом мировоззрении и жизненной философии современного художника. Мастерская открыта для посещений, здесь регулярно проводятся тематические экскурсии о культурном наследии России, истории развития русского изразцового искусства, технологии художественной керамики и дается возможность познакомиться с ее изготовлением [14. С. 176].

Образ дома-мастерской очень популярен среди художников – не хочется тратить время на дорогу к месту творчества, гораздо удобнее иметь возможность в любое время суток обратиться к любимому делу. Прообразом для создания универсального места жизни и работы для Новикова в какой-то степени послужили и «боттеги» – итальянские художественные мастерские эпохи Возрождения, примыкающие к жилым помещениям. Они возглавлялись крупными художниками, имевшими возможность с помощью учеников выполнять сложные и масштабные заказы. Наряду с непосредственной творческой деятельностью эти мастерские исполняли роль образовательных центров – обучение в них велось по принципу творческой преемственности «от наставника к подмастерью».

В данном случае мастерская Ю. Новикова оказывается способной запечатлеть личные черты художника и дает исчерпывающее представление о творчестве хозяина – для него искусство керамики не существует в отрыве от ее сложной технологии, от культуры материала, поэтому она оборудована всем необходимым [15. С. 291]. Художник создал творческую мастерскую керамики с полным технологическим циклом – «от карьера» до высокохудожественной расписной майолики. Это означает, что и керамическая масса создается здесь, а не покупается готовая, и все подготовительные процессы для росписи проводятся здесь же. Техническая оснащенность мастерской создавалась художником по подобию керамического завода и имеет все те процессы, которые есть на любом производстве керамики – электрифицированные глиномялки, вытяжки, дробилки, компрессоры, мешалки. Технологическая независимость позволила художнику разработать заново технологические карты изготовления майоликовых изделий. Печи для обжига в его студии имеют современное компьютерное оборудование, которое позволяет программировать любые графики обжига, начиная от просушки, заканчивая выдержками на нужных температурных режимах, практически неограниченные по температуре и времени для создания художественной майолики.

Все произведения художника из мастерской попадают в выставочный зал – расписные декоративные панно, пласти, блюда, вазы, скульптурные композиции, изразцы для каминов и печей (рис. 1). В центре двусветного выставочного зала художник спроектировал шестиметровую расписную изразцовую печь в петровском стиле. Печь функционирует, отопляет дом и в то же время является частью экспозиции авторских работ художника. Ю. Новиков работал над ней 8 лет, для нее было изготовлено и расписано более 600 изразцов, что сделало ее уникальным произведением искусства, не имеющего аналогов в мировой художественной практике (рис. 2). Это и своеобразный рекорд – самая высокая изразцовая печь в мире, и своеобразное послание потомкам – в сюжетах изразцов воплощены многие биографические факты художника, его семьи и друзей, русские архитектурные памятники и пейзажи.



Рис. 1. Работы Ю. Новикова (фрагмент выставочного пространства его мастерской)

Fig. 1. Creative works of Yu. Novikov (a fragment of the exhibition space of his Studio)



Рис. 2. Изразцовая печь, спроектированная и выполненная Ю. Новиковым в петровском стиле

Fig. 2. Tiled wood stove, designed and executed Yu. Novikov in his Studio in the Petrovsky style

Проблема означивания творца через его окружение, вещи и предметы, созданные им, поднимает и проблему мастерства художника. Развивая мысль В. Тасалова о «сущностном равенстве Человека его Искусству» [16. С. 70], можно предположить, что творческая среда мастерской художника также проявляется в его произведениях.

Новый для художника род деятельности потребовал от него раскрытия и новых качеств личности – эмоционально, доступно рассказать о сложных явлениях искусства неподготовленному заранее зрителю, заинтересовать, вовлечь в этот удивительный мир. За 20 лет функционирования сочинской

мастерской в ней побывало более 60 тыс. человек. Дистанция между художником и зрителем, часто бывающая непреодолимой, в данном случае растворяется в единой творческой среде, в которой появляется возможность рассмотрения произведений искусства в момент их становления как «живого», постоянно осуществляемого творческого акта.

Универсальная среда такой мастерской позволяет отделиться художественному процессу сполна, но не чувствовать себя при этом «отшельником», оторванным от общества и собственного зрителя. Она способна эмоционально и энергетически передавать информацию не только о самом художнике, но и об огромном культурном пласте русского искусства. Аутентичность личности в такой предметно-пространственной среде проявляется через организацию творческого процесса, когда опредмечивается замысел, отражающий индивидуальность и духовный мир человека, материализуется и реализуется метафора «человек – это образ мира», а в качестве основных символов художественного процесса выступают «человек – искусство – среда».

Особого внимания заслуживает в данном контексте культурологическая установка на пространство обитания – в среде всегда отражается культурная самобытность. Известно, что люди национальной или региональной культуры осваивают пространство в соответствии с принятыми именно их культурой «моделями». В зависимости от специфики своей культуры люди так или иначе относятся к организации пространства, к его размерам и форме, к размещению в нем предметов, соответственно строится их отношение к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений.

В этом смысле в понятие «среда» воплощается неразрывная связь микрокосма человеческого Я со всей Вселенной. Данная антитеза возникла неслучайно – можно предположить, что среда творческой мастерской художника Ю. Новикова несет в себе возможность существовать как самоценный культурнозначимый микромир, как место общения, лаборатория и школа, доступная для заинтересованных людей. В творческой мастерской художника Ю. Новикова были реализованы в разные годы многие культурные проекты: симпозиум по керамике, научно-практический семинар Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), стажировки студентов и преподавателей, мастер-классы и консультации.

Таким образом, искусство обретает свой истинный статус не только покидая место своего возникновения – культурные контакты со своей аудиторией у творца могут состояться и в привычном для художника пространстве его мастерской. Благодаря личной творческой стратегии и твердой социальной позиции художника, в Сочи удалось создать новый для российской действительности объект – пространство жизни, творчества, общения и передачи знаний, универсальную среду обитания, насыщенную культурными смыслами, где сохранение художественных традиций представлено в современной модели реализации творческого процесса.

В результате исследования этой темы были выявлены наиболее характерные признаки организации универсальной творческой среды мастерской как особого сакрального пространства, идентифицирующего современного российского художника, раскрыть основы проектирования универсальной среды на примере его повседневной жизни. Это позволило осмыслить ма-

стерскую художника не как место творческого отшельничества, а как особое культурное пространство, как культурный феномен; показать изменение роли искусства в российской культурной жизни и статуса художника в постсоветской России, который связан теперь с его личными инициативами и стратегией. На подобной постсоветской ментальности основано практически все искусство современной России, где среди обязанностей постсоветского художника главной является ответственность за себя и за свою деятельность, которая не может быть переложена ни на правительство, ни на творческий союз. Тем не менее существует острая необходимость возрождения художественных фондов в нашей стране, что связано прежде всего с задачей сохранения традиций декоративно-прикладного и монументально искусства, так как создать личную мастерскую со всеми технологическими процессами могут далеко не все художники.

Литература

1. Фомин Г.А. Европейские художественные традиции и русская академическая школа рубежа XIX–XX вв. Проблема культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 161–167.
2. Кошелев Е. Мастерская художника как реальная аллегория. URL: <http://artguide.com/posts/389-mastierskaia-khudozhnika-kak-rieal-naia-allieghoriia> (дата обращения: 12.02.2018).
3. Конев В.П. Постсоветская художественная культура. Новосибирск : СГГА, 2013. Т. 1. 171 с.
4. Чистов П.Д. Условия формирования образовательной среды художественной мастерской // Вестник МГОУ. 2016. № 2. С. 122–130.
5. Кривцун О.А. Поиски смысла творчества и новые стратегии художника в XX веке // Искусство в современном мире. М. : Памятники исторической мысли, 2004. С. 27–48.
6. Столярков Д. Чествование невидимого: как постсоветские художники открыли повседневность // Художественный журнал. 2017. № 100. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1024> (дата обращения: 12.02.2018).
7. Мироненко Е.А. Смысловое содержание творчества художника в современном обществе // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. С. 243–247.
8. Ткач Е.Г. Статус современного художника: социально-философский анализ // Вестник РУДН. 2003. № 1. С. 22–28.
9. Уварова И. Статус современного художника в условиях рынка // XXI век – век дизайна: материалы междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 18–19 мая 2009 г. / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. Екатеринбург, 2009. С. 133–138.
10. Контев Л.Н. Творческая готовность как феномен культуры. СПб. : СПбГАСЭ, 2005. 227 с.
11. Рябушин А.В. Футурология жилища за рубежом. 60–70-е годы. М. : ВНИИТЭ, 1973. 147 с.
12. Иванова Л. Жизнь как творчество, или Личность художника как культурно-эстетический феномен // Синописис. 2002. № 3. С. 98–99.
13. Мельников А.П. Частный музей керамики и живописи Юрия Новикова // Круг интересов. 2005. № 4. С. 38–39.
14. Тулаев П.В. Керамика Юрия Новикова // Атены. 2008. № 8. С. 176–177.
15. Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. М. : ВНИИТЭ, 2009. С. 290–292.
16. Тасалов В.И. Светозенергетика искусства. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. 461 с.

Natalia I. Barsukova, National Institute of Design (Moscow, Russian Federation).

E-mail: bars_natali@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 140–151.

DOI: 10.17223/22220836/36/13

CREATIVE ENVIRONMENT OF THE ARTIST'S STUDIO AS A CULTURAL PHENOMENON

Keywords: creative environment; the artist's Studio; artist status, creative strategies; artist Yuri Novikov.

Features of interaction of the creator with space of a creative workshop as a necessary condition of creation of the work of art in many respects the development of art creativity caused by all history are shown in article. The comparative analysis of those phenomena in modern Russian art practice which indicate continuity in the organization of creative workshops since opening of Academy of Arts in St.-Petersburg is carried out.

The role of the Union of artists and Art fund of the USSR in the organizations of professional activity of the artist, positive and negative sides of the period of the state providing artists is considered. This perspective is studied in the context of a problem of change of the status of the modern artist during the Post-Soviet period and activation of his personal creative strategy.

These questions are opened on the example of the organization of a workplace of the artist according to new social conditions, the embodiment of art traditions in modern models of the creative environment is analyzed. The precedent of creation of the universal environment by the Russian artist-ceramist Yuri Novikov in Sochi which includes a creative workshop, showroom and the inhabited environment is considered. The ceramic workshop is created by the artist for itself in hard time of devaluation of values and destruction of culture, in the 90th years. Then the system of art plants and funds with various production workshops of arts and crafts and monumental art has been actually destroyed in our country. The creative unions have been deprived of the state support. Profound production and technological knowledge has helped to create a ceramic workshop with a full cycle of production of art ceramics.

As a result of a research of this subject, the most characteristic signs of the organization of the universal creative environment of a workshop have been revealed as the special sacral space identifying the modern Russian artist bases of design of the universal environment on the example of his everyday life are opened. It has allowed to comprehend an art studio not as the place of creative asceticism, and as special cultural space, as the place of formation of cultural meanings, to show change of a role of art in the Russian cultural life and the status of the artist in Post-Soviet Russia who is connected with his personal initiatives and strategy now. Practically all art of modern Russia where among duties of the artist, responsibility for itself and for the activity which can't be shifted neither to the government, nor to the creative union is main is based on similar Post-Soviet mentality. Nevertheless, there is an urgent need of revival of Art funds in our country that is connected first of all with a problem of maintaining traditions arts and crafts and monumentally arts as to create a personal workshop with all technological processes, not all artists can do.

References

1. Fomin, G.A. (2017) The European artistic traditions and Russian academic school at the turn of XIX-XX centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 161–167. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/15
2. Koshelev, E. (n.d.) *Masterskaya khudozhnika kak real'naya allegoriya* [Artist's workshop as a real allegory]. [Online] Available from: <http://artguide.com/posts/389-mastierskaia-khudozhnika-kak-real-naia-allieghoriia> (Accessed: 12th February 2018).
3. Konev, V.P. (2013) *Postsovetskaya khudozhestvennaya kul'tura* [Post-Soviet art culture]. Vol. 1. Novosibirsk: SGGA.
4. Chistov, P.D. (2016) The conditions for forming an educational art studio environment. *Vestnik MGOU – Bulletin of Moscow Region State University*. 2. pp. 122–130. (In Russian). DOI: 10.18384/2310-7219-2016-2-179-189
5. Krivtsun, O.A. (2004) Poiski smysla tvorchestva i novye strategii khudozhnika v XX veke [The search for the meaning of creativity and new strategies of the artist in the twentieth century]. *Iskusstvo v sovremennom mire* [Art in the Modern World]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. pp. 27–48.
6. Stolyarov, D. (2017) Chestvovanie nevidimogo: kak postsovetskie khudozhniki otkryli povsednevnost' [Honoring the invisible: how post-Soviet artists discovered everyday life]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 100. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1024> (Accessed: 12.02.2018).

7. Mironenko, E.A. (2010) The Meaning Content of Artist's Creative Activity in Modern Society. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill.* 4. pp. 243–247. (In Russian).
8. Tkach, E.G. (2003) Status современного khudozhnika: sotsial'no-filosofskiy analiz [The status of a modern artist: a socio-philosophical analysis]. *Vestnik RUDN.* 1. pp. 22–28.
9. Uvarova, I. (2009) [The status of a modern artist in a market]. *XXI vek – vek dizayna* [The 21st Century as the Century of Design]. Proc. of the International Conference. Ekaterinburg, May 18–19, 2009. Ekaterinburg. pp. 133–138. (In Russian).
10. Koptev, L.N. (2005) *Tvorcheskaya gotovnost' kak fenomen kul'tury* [Creative readiness as a cultural phenomenon]. St. Petersburg: SPbGASE.
11. Ryabushin, A.V. (1973) *Futorologiya zhilishcha za rubezhom. 60–70-e gody* [Futorology of housing abroad. 1960–70s]. Moscow: VNIITE.
12. Ivanova, L. (2002) Zhizn' kak tvorchestvo ili lichnost' khudozhnika kak kul'turno-esteticheskiy fenomen [Life as a work or artist's personality as a cultural and aesthetic phenomenon]. *Sinopsis.* 3. pp. 98–99.
13. Melnikov, A.P. (2005) Chastnyy muzey keramiki i zhivopisi Yuriya Novikova [Yuri Novikov's Private Museum of Ceramics and Painting]. *Krug interesov.* 4. pp. 38–39.
14. Tulaev, P.V. (2008) Keramika Yuriya Novikova [Yuri Novikov's Ceramics]. *Ateney.* 8. pp. 176–177.
15. Kalinicheva, M.M., Zherdev, E.V. & Novikov, A.I. (2009) *Nauchnaya shkola ergodizayna VNIITE. Predposylki, istoki, tendentsii stanovleniya* [Scientific School of Ergoddesign VNIITE. Background, sources, tendencies of formation]. Moscow: VNIITE. pp. 290–292.
16. Tasalov, V.I. (2004) *Svetoenergetika iskusstva* [Light energy of art]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.