

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
“ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)”

СОЦИАЛЬНЫЙ ИНЖЕНЕР 2022

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

«СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ОБРАЗОВАНИЯ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ»

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
10 ЧАСТЬ

МОСКВА 2022

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийская научная конференция
молодых исследователей
с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации»
Социальный инженер-2022**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Часть 10**

МОСКВА – 2022

УДК 378:001.891(06)

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научная конференция молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2022): сборник материалов Часть 10. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 335 с.
ISBN 978-5-00181-375-0

Сборник составлен по материалам Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2022), состоявшейся 12-16 декабря 2022 г. в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 378:001.891(06)

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Гуторова Н.В., начальник ОСНИР; Черноусова Н.В., и.о. директора института Социальной инженерии; Сушкова-Ирина Я.И., директор института «Академия имени Маймонида»; Юдин М.В., директор института Славянской культуры; Морозова Т.Ф., директор института Экономики и менеджмента; Андросова И.В., старший преподаватель; Оленева О.С., доцент; Бузькевич А.О., инженер

Научное издание

ISBN 978-5-00181-375-0

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022

© Коллектив авторов, 2022

© Дизайн обложки Крышевич В.В.

УДК 726.82

ОСОБЕННОСТИ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА СЛАВЯН СРЕДНЕГО ДОНА

Басуева Л.А.

Научный руководитель Мельников Г.П.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Погребальная обрядность является самым ярким и наиболее достоверным источником о мироощущении и религии дописьменных народов. Славянские племена до принятия христианства преимущественно сжигали умерших, распространенным для типа погребения были курганы, которые можно встретить на территории обитания восточнославянской общности. Интересным в этом отношении представляется племенной союз донских славян, расселившийся в бассейне Дона в раннее средневековье. Географически данный этнос являлся барьером между восточным миром в лице Хазарского каганата и восточными славянами.

Показательным для погребального обряда можно назвать Борщевский могильник Среднего Дона, так как именно он наиболее хорошо изучен, и в нем можно проследить относительное единообразие в отличие от других погребений бассейна. Изучение этого памятника происходило в течение всего XX века, так первые исследователи [1] отмечают в курганной общности наличие деревянных погребальных сооружений, которые дошли не в одинаковой сохранности, поэтому с трудом поддаются реконструкции, и обряд трупосожжения, который проходил на стороне с помещением праха умершего в лепной сосуд. Но А.А. Спицын, изучавший памятник первым, еще не может говорить о наличии или отсутствии оградок вокруг кургана в отличие от П.П. Ефименко, производивший раскопки в 1929 г. [2], который уже с полной уверенностью говорит о погребальных деревянных камерах, в которых находились кальцинированные кости и глиняная посуда и о наличии деревянных кольцевых оградок. Также общим признаком для всех курганов является отсутствие какого-либо погребального инвентаря, украшений (кроме попавших в результате трупосожжения), костей животных и указывает на то, что захоронения совершались постепенно, являясь коллективно-родственными. Такие общие черты были выделены первыми исследователями и подтверждены дальнейшими экспедициями.

Подробнее остановимся на описании самого погребального обряда, реконструированного с помощью археологических данных. Славяне Борщевского могильника преимущественно сжигали тела своих умерших

родственников, что, безусловно, говорит о вере в силу огня, преклонении ему, с помощью наличия ровиков вокруг курганов был выявлен факт наличия 5 поминальных кострищ, горевших после возведения насыпи. В восточной части будущего кургана сооружалась камера, размером 1x2 м и высотой 1.5 м из дубовых плах и представляла собой ящик с крышкой без одной стенки (для входа) [3]. Тело умершего сжигали где-то на стороне, т.к. не было найдено следов кострищ на могильнике, прах помещался в специально изготовленный сосуд, очень хрупкий и без следов использования в быту, и перемещали в камеру. До возведения кургана, землю для которого брали со стороны, так как глубина ровика вокруг была небольшой и скорее выполняла ритуальную функцию, по периметру возводилась деревянная оградка. Несомненно, ровик имел ритуальное значение, как подчеркивает В.В. Седов, обращая внимание на параллель ровиков у славянских курганов и ровиков у языческих святилищ, и проводя аналогию с праздником морды, проводившимся в новолуние, когда в неглубоком рве разводили «живой огонь» [4]. Фиксируется также такой обряд как намеренное битье посуды от 1 до нескольких сосудов и только горшков при возведении насыпи на разном уровне и по всей ее поверхности [5] При этом обычай разбивать горшки при соблюдении погребального обряда встречается у различных групп славян, балтов и восточно-финских народов, а также известен в более раннее время – у представителей черняховской культуры. А. Котляревский высказал предположение относительно обряда в целом, что это посуда принадлежала умершему, и выразил идею того, что «домашняя собственность не переживает своего хозяина» [6]. Отчасти такое предположение подтверждается прямой зависимостью количества сосудов с кальцинированными костями, т.е. количества погребённых, к количеству разбитой керамики. Интересно, что именно горшок для приготовления пищи, а не какая-либо другая посуда использовался для олицетворения связи между миром живых и миром мертвых.

В отношении деревянных погребальных сооружений можно провести параллель с домовинами Ярославских могильников [7], но схожесть прослеживается только в сакральном значении, а не в схожести самой конструкции, так как домовины имеют больший размер, срубную конструкцию и строились зачастую на кургане, а не внутри. Курган является некой моделью славянского мироздания и кругозора: над курганом – видимый нам мир, настоящее, мир небесный, а под ним – мир подземный.

Таким образом, можно сказать, что в погребальной обрядности славян Среднего Дона мы видим следующие особенности: наличие погребальной камеры, оградки и ровика, целенаправленное разбитие горшков при

совершении обряда. Каждая из особенностей раскрывает разные аспекты мироощущения и культуры славян Среднего Дона.

Список использованных источников:

1. Винников А.З. Славянские курганы лесостепного Дона. Воронеж.: Издательство Воронежского Университета, 1984. 192 с.

1. Ефименко П.П., Третьяков П.Н. Древнерусские поселения на Дону//МИА СССР, №8.-Л., 1948. 127 с

3. Винников А.З., Синюк А.Т. По дорогам минувших столетий: (Археологи о древней истории Воронежского края). Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990. - 318 с.

4. Седов В.В. Древнерусское языческое святилище в Перыни. – КСИИМК, 1953, вып. 50, 234 с.

5. Андреев С.И. Основы археологии: учебное пособие. - Тамбов : Изд-во ТГУ, 2011. - 242 с.

6. Котляревский А.А. Погребальные обычаи языческих славян. - Москва : Вече, 2019. – 286 с

7. Дубов И.В. Спорные вопросы этнической истории Северо-Восточной Руси (IX-XIII вв.) //Вопросы истории №5, 1990, с 15-27.

© Басуева Л.А., 2022

УДК 37.036.5

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ РУССКОГО КОСТЮМА
В ФАНТАЗИЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ЖЕНСКИХ МОДЕЛЕЙ
ИЗ МЕХА РАЗНЫХ ФАКТУР С ВНЕДРЕНИЕМ ВЫШИВКИ**

Белослудцева А.К., Герасимова М.П.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Уникальный, неповторимый, узнаваемый стиль народному костюму, обуви и аксессуарам придают уклад, традиции, формируемые на протяжении многих лет. По определённым признакам – конструкции, сочетанию в крое костюма определённых вещей, цветовым предпочтениям, характеру отделки, головным уборам – можно определить национальную принадлежность.

Сегодня современными дизайнерами возрождаются традиции русского народного костюма, много коллекций одежды и обуви выдержаны в фольклорной стилистике. Некоторые вещи, например, длинные в пол платья с завышенной отрезной талией и пышными рукавами с ластовицами, цветные юбки, меховые жилеты, пёстрые шали и даже рубахи-косоворотки

можно увидеть в гардеробе современного человека. Популярна многослойность в костюме, потому что надевание нескольких одежд характерно для российского климата. Но такие «русские» вещи популярны и за пределами нашей страны.

Впервые активный интерес к России и её искусству проявился во время русских сезонов Сергея Дягилева. Позднее волна иммигрантов расширила интерес, популяризовав национальные вещи в Европе и, позднее, в Америке. Немало распространению русского стиля за границей способствовала русский модельер Надежда Ламанова. Её костюмы, созданные на основе национального кроя, из аутентичных полотенец, были экспонированы на Всемирной выставке в Париже 1925 году.

Настоящей энциклопедией народного костюма стали картины художников XIX века, в которых с любовью передан дух ушедшего времени. Костюмные жанровые картины писал прославленный Виктор Васнецов. На его полотнах словно остановилось время, сохранив красоту русского народного костюма. Костюм на полотнах художника может сказать столь же много, как и лицо персонажа. Чаще всего под его кистью рождались образы боярышень, царевен, девушек знатного происхождения. Их богато украшенные наряды всегда вызывали восхищение и не раз поражали великолепием иностранцев. Именно картина В. Васнецова «Иван-Царевич на Сером Волке» явилась вдохновением для создания коллекции на тему «Интерпретация идей русского костюма в фантазийной коллекции женских моделей из меха разных фактур с внедрением вышивки».



Рисунок 1 – Эскизы коллекции женской одежды

После анализа источники пора приступать к процессу проектирования художественной коллекции, отражающей особенности выбранной тематики (рис. 1). Так как данное направление отличается сдержанной роскошью, наличием дорогих материалов, сложной отделки – модели ориентированы на потребителя с высоким уровнем достатка, с потребностью в исключительном стиле. Помимо выраженной симпатии в отношении к русскому костюму, спроектированная одежда должна обладать практичностью, быть комфортной при эксплуатации.

В качестве основных особенностей коллекции можно выделить основную цветовую гамму: оттенки серого бежевого, коричневого, присущие натуральным материалам, и их сочетание с насыщенным красным, зелёным, синим, золотым. Для коллекции были предложены следующие материалы: натуральные льняные, полульняные полотна,

парчовая ткань с узорами, выполненными металлическими нитями, легкая шелковая ткань и атласная, матовая бархатная материя. Сочетание данных фактур с главным материалом – натуральным мехом, представляет взаимодействие гладких поверхностей с активно выраженной фактурой.

Ассортимент коллекции обуславливается осенне-зимним сезоном, включает в себя: меховые полушубки, комбинезоны, шубы, широкие длинные юбки, сарафаны, передники, блузы с широкими рукавами, платки и шали. Среди материалов одежды, которые характерны для русского стиля, можно отметить парчовую отделку, богатую вышивку, расписные узоры, кокошники, туяски, красные сапожки.

Модели в коллекции образуют симметричные формы, представляют сочетание объёма меховых элементов со струящимися деталями, которые также поддерживают объём фигуры. Вместе с тем, приталенность силуэтов на естественном или слегка завышенном уровне, подчеркивающие стройность фигур линии членения и длина нарядов обеспечивают женственность и элегантность образов.

Подводя итоги, стоит отметить, что популярность возрождения одежды в фольклорной стилистике обусловлена богатством народного костюма, который сочетает в себе эстетические ценности, идеалы красоты, гармоничность первоначальных форм. Этим обусловлена актуальность таких образов, ведь они способны выделить из толпы, проявить индивидуальность, уникальность или принадлежность к русской культуре. Для повседневного образа в фольклорном стиле достаточно нескольких элементов. Для тематического мероприятия допустимо создание более выразительного и насыщенного образа – в любом случае он не останется незамеченным.

Нужно полагать, что интерес к данной тематике не угаснет и в будущем, ведь даже учитывая феномен цикличности моды, в то время как некоторые тренды пропадают и проявляются снова, дизайнеры, независимо от своей популярности, модельеры не перестают прибегать к мотивам национального костюма.

Список использованных источников:

1. Музей Виктора Васнецова <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/dom-muzey-v-vasnetsova/>, дата обращения 12.03.2022
2. «Дом русской одежды» на показе Вячеслава Михайловича Зайцева <http://slavmoda.com/dom-russkoy-odezhdy-na-pokaze-vyacheslava-mihaylovicha-zaitseva/>, дата обращения 18.03.2022
3. Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой https://lamanova.com/16_biography.html, дата обращения 20.04.2022

© Белослудцева А.К., Герасимова М.П., 2022

УДК 908

**ЛЕГЕНДЫ И ПРЕДАНИЯ ТОРЖКА:
ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ГОРОДА
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Белоусова М.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Торжок – город с многовековой историей. Он прошел путь от крупного населенного пункта до областного центра; Его историю можно увидеть в зданиях, расположенных по всему городу, прочитать в названиях улиц и услышать в рассказах старожилов. Конечно, в истории Торжка не могло обойтись и без историй и легенд. У многих достопримечательностей города есть своя биография.

Первое косвенное упоминание о Торжке мы находим в Лаврентьевской летописи, где в 1015 году летописец упоминает Ефрема Новоторжского [1]. А первое упоминание самого города есть в Новгородской летописи, где упоминается, что в 1139 город захватил суздальский князь Юрий Долгорукий [2].

Из-за того, что город возник и развивался как торговое поселение, его часто упоминали как Торг, Новый Торг или Торжец. Удачное расположение на пересечении сухопутных и водных путей способствовало развитию города в данном направлении. По легенде, в Торжок вело 6 путей – три сухопутных и три водных. Поэтому на гербе города изображены 6 голубей – три золотых и три серебряных. Другая легенда происхождения знамени Торжка опять напрямую связана с историей. В 1238 году, во времена похода Батя на Русь, Торжок сдерживал осаду монголо-татарских войск целых 2 недели. Почувствовав, что долго город продержаться не сможет, новоторы послали 6 голубей с просьбами о помощи. 3 из них вернулись, а 3 – нет. Но подмога не успела подоспеть вовремя – 5 марта город был взят, и большая его часть сожжена [3]. События этого времени описаны в «Сказании о Косте Новоторженине» [4].

Покровитель города – Ефрем Новоторжский, он считается основателем поселения, из которого позже и появился Торжок. Поэтому, о древнем Торжке рассказывает «Житие преподобного Ефрема Новоторжского», в котором описаны события XI века. Сам монах, в начале его биографии работал конюхом и был одним из трех братьев-венгеров, которые следовали за князем Борисом, сыном Крестителя Руси, Владимира.

Князь пал от рук убийц 6 августа 1015 г. С ним вместе закололи верного ему младшего дружинника, «отрока», Георгия и его старшего брата, которые и оказались братьями Ефрема. Когда тот обнаружил, что вместе с Борисом убили и его братьев, он отправился в скитания, оплакивать погибших. В них он набрел на небольшое поселение, где позже стал монахом [5].

В период XIII-XV веков город часто разоряли, он переходил из рук в руки и даже чуть было не был сожжен дотла. Об этих событиях можно встретить множество упоминаний в литературе того времени.

Однако ни в одном из этих произведений нет описания города, его местностей, нравов жителей, их быта и уклада жизни. Первые подобные тексты возникают в XVI-XVII вв. в путевых заметках иностранцев. Эти тексты можно прочитать в собрании «Торжок в путевых заметках и мемуарах» авторства И.А. Бочкаревой [6].

Еще один автор, Н.И. Рубцов, писал, что в 1787 году, во время приезда Екатерины II в ее новый путевой дворец произошел инцидент, который впоследствии создал репутацию новоторам. Дело в том, что на одной из городских площадей, группа молодежи поссорилась с прислугой императрицы и затеяла драку. В ее процессе разбили царскую кухню и гардероб. По этому делу даже проводилось разбирательство и судебный процесс, в итоге которого суд приговорил каждого 10 жителя к наказанию кнутом. Однако наказание никогда не было приведено в исполнение, так как городское общество просило у императрицы помилование, которое она им даровала. Этот случай дал волю слухам, что новоторы – буйные, неудержимые драчуны, а в народе их стали называть «драными». Сам Рубцов отмечает, что это не более, чем слухи, «если судить по тому, что осенью, или зимою в девять, десять часов вечера, в Торжке, кроме лая собак, не услышишь почти никакого другого звука» [7].

Современный Торжок мало отличается от Торжка XVIII века – до сих пор, уже под вечер жизнь в городе замирает, к ночи исчезают все звуки и становится настолько тихо, что кажется, будто оглох.

Самое подробное описание Торжка XVIII века можно найти в путеводителях и справочниках того времени. Например, «Ручной дорожник для употребления на пути между императорскими всероссийскими столицами» И.Ф. Глушкова [8].

В настоящее время мы имеем возможность сравнить отдельные памятники Торжка в описаниях прошлого и в настоящее время.

«Вблизи Торжка глубокие пески, тем не менее сносные, переехать можно, что займешься рассмотрением правого берега текущей тут Тверцы, усеянного небольшими рошицами и кустарниками, а особенно прекрасного дома Г-жи Львовой» – писал Глушков. Действительно, на правом берегу реки стоит усадьба дворян Львовых, дальних родственников великого

архитектора Николая Львова, который спроектировал большую часть зданий исторического центра Торжка. Глушков запомнил этот дом деревянным, с приусадебным участком и фонтанами. Однако дом был перестроен в 1840 х годах и теперь он полностью сделан из камня. Но, доведенный до крайне плачевного состояния он был продан Дмитрию Романову, а участок сдан под дачи. После национализации 1920 х годов, территория стала принадлежать санаторию «Митино», а усадьба осталась стоять, заброшенная и забытая всеми, которой остается и до сих пор.

В том же путеводителе, Глушков пишет: «[город] лежит на обеих сторонах реки Тверцы, которою и разделен на две части. На правой стороне находящаяся называется Борисоглебская, а на левой Затверецкая». Правое побережье получило свое название от наиболее важной для истории Торжка церкви. Борисоглебский монастырь разросся до Борисоглебского комплекса, на территории которого находится и мужской монастырь. Его основал Ефрем Новоторжский, почти сразу же после прибытия в поселение. Спустя года, вокруг обители собрались монахи. Оригинальное здание погибло в бесконечных пожарах Торжка, его возрождением занялась сама Екатерина II в 1785 году, автором проекта выступил Н.А. Львов. С этим монастырем связано множество легенд, которые можно услышать до сих пор. Например, говорят, что сама императрица положила первый камень в его основание, а на память об этом ей подарили лопатку из серебра и золотой кирпич. Ходили легенды, что эти подарки потом были закопаны на территории комплекса, и кстати очень многие мечтали найти этот клад. Также еще живет легенда, что между мужским и женским монастырем, расположенным на другом берегу, проходит секретный проход, прямо под рекой. Хотя реставраторы и архитекторы уверяют, что тоннеля не существует, старожилы уверяют, что видели ход своими глазами. Еще при советской власти комплекс разрушили и закрыли. На данный момент ведутся реставрационные работы и потихоньку комплекс принимает свой исходный вид.

Из путеводителя Глушкова: «В старину Торжок имел крепость, окруженную высоким земляным валом и каменной стеною с башнями; но после многих разорений ничего не осталось кроме вала, который ныне засажен березками и составляет приятное для здешних девиц гульбище». На сегодняшний день, уже не существует березовой рощи, о которой пишет Глушков. Зато на ее месте возвышается реконструкция Новоторжского кремля. Восстановлена не вся крепостная стена, а только часть. Теперь это – часть музейного комплекса Торжка, в нем часть проходят праздники и реконструкции исторических битв. С Вала открывается прекрасный вид на город и набережную, с него хорошо видна территория Борисоглебского монастыря.

«Ежели встать у Дворца в Затверецкой части на высокой горе построенного, то каждая улица и дом видны будут в особенности». Автор говорит о Екатерининском путевом дворце. Его приказала построить сама императрица, когда проезжала через город в 1775 году. Еще во время строительства народ говорил: «Строим дворец за ненадобностью». Так и вышло. Екатерина, да и вся царская семья после нее, почти не останавливались во дворце, поэтому здание перешло во владение города и переделано в женскую гимназию. В советское время дворец решили оставить в качестве учебного заведения, им он и оставался вплоть до развала СССР. Теперь же здание заброшено и находится в весьма плачевном состоянии. К дворцу ведет «почтовая лестница», которую назвали так в народе потому, что она когда-то вела от здания почты прямо к железному мосту, поэтому доставлять почту на другой берег было быстрее с помощью такого короткого пути. Она была очень крутой, поэтому никто, кроме торопливых почтальонов ее не использовал. Ее разбомбили во время войны, поэтому позже ее перестраивали, изменив планировку так, чтобы теперь не только почтальоны могли по ней передвигаться. Но не учли, что склон очень крутой, а фундамент у лестницы получился не очень крепким. Конструкция поплыла, поэтому пользоваться ей стало не так удобно, как задумывалось. Местные шутили, что «в Торжке метро еще не построили, а эскалатор уже действует». Сейчас лестница находится все в таком же немного деформированном состоянии, но люди уже настолько привыкли, что не обращают внимания. От почтовой лестницы отходит еще одна, которая зовется «хромой». По легенде, ее построил хромой граф, который хотел, чтобы его уродство не так выделялось, когда он шел по этой лестнице. Поэтому она и кривая – чтобы каждый, кто идет по ней прихрамывал.

Говоря о самих новоторах, Глушков пишет: «Мужчины гостеприимны, обходительны, говорят чисто, но так привязаны к старинным обычаям, что нет ни одного из них в немецком платье; женщины же еще более сохраняют седую древность во всей ее оригинальности и одеваются отлично от всех ближних селений. Главная их одежда есть весьма узкой, под шею плотно стянутой, короткой до колена сарафан из золотой, шелкоовой или китайчатой материи, а больше из сукна сделанной. Рубашка всегда долгорукавная с набором. На голове низаной жемчугом или золотой кокошник, точно плоскодонная круглая чашка...() В таком наряде внучка с прабабушкой за 200 лет очень сходны, и ужасное преступление было бы сделать какую перемену!».

Парадоксально, что и Глушков в 1802 году, и Островский в 1856 отмечали своенравные характеры девушек в Торжке. Они не отличались скромностью, любили гулять и не боялись заигрывать с мужчинами. «Почти у каждой девушки есть кавалер, который называется предметом. Этот

предмет впоследствии времени делается большею частью мужем девушки. В Торжке еще до сей поры существует обычай умыканья невест. Считается особым молодечеством увезти невесту потихоньку, хотя это делается почти всегда с согласия родителей. Молодые на другой день являются с повинной к разгневанным будто бы родителям, и тут уж начинается пир горой. Такой способ добывать себе жен не только не считается предосудительным, но, напротив, пользуется почетом. «Значит, уж очень любит, коли увез потихоньку», – говорят в Торжке. Не иметь предмета считается неприличным для девушки» – пишет Островский [9].

В целом, в то время новоторов воспринимали как глуповатых людей, которые пытались уверить всех вокруг в обратном. Это отмечал и Глушков: «По всей дороге слыша наречие далеко отличного от правильного, весьма удивишься, что в одном Торжке женщины уверяют о себе: «Нашей речи чище в свете нет!» – и подлинно!». Новоторжские крестьяне часто разъезжали по соседним селениям, продавая какие-то товары, но их недолюбливали, приговаривая «Новоторы-воры». Неудивительно, что в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина появляется плутоватый вор-новотор, который с радостью становится князем у головотяпов.

Вот такой собирательный портрет новотора и получается: глуповатый, буйный и хитрый, который всегда готов праздно провести время. Поговаривают, что нравы новоторов нашли отражение в описании быта и устоев жителей вымышленного города Калинова в пьесе Островского «Гроза».

Объем статьи не позволяет рассмотреть все легенды и предания города. Сейчас большинство ценных для истории зданий находится в руинах, но истории, связанные с ними известны жителям, и именно они формируют культурно-этнографическое лицо города.

Список использованных источников:

1. https://expositions.nlr.ru/LaurentianCodex/_Project/page_Show.php?list=91&n=89
2. https://ru.wikipedia.org/wiki/Новгородская_первая_летопись
3. <https://тверскаяобласть.рф/tverskaya-oblast/tverskaya-oblast-obshchie-svedeniya/simvolika-tverskoy-oblasti/geraldika.php?special=y>
4. https://skitalets.ru/information/books/ozero-seliger-putevoditel-2410_4755/#sec_22
5. Житие преподобного Ефрема Новоторжского : из фонда "Редкая книга" Тверского государственного объединенного музея : рукописный список / пер. В.З. Исакова ; [археограф. описание Г.С. Гадаловой ; науч. ред. П.Д. Малыгин]. - Торжок. - [Тверь : Новоторжский Борисоглебский мужской монастырь : Творческая мастерская Л. Юга], 2011. - 95, [1] с.

6. <http://c-book.tverlib.ru/tverbook2004/books2004/b02-025.htm> (“Торжок в путевых заметках и мемуарах”, И.А. Бочкаревой.)

7. https://rusneb.ru/catalog/000202_000005_33564397/ (Краеведение: Из истории одной драки в Торжке; Лопатина, Нина Аркадьевна)

8. “Ручной дорожник для употребления на пути между императорскими всероссийскими столицами” И. Ф. Глушкова.

9. <https://iroto.ru/speczialistu-sistemyi-obrazovaniya/o-kraevedenii-i-netolko/tverskaya-zemlya-licza,-sobyitiya,-faktyi/nashi-zemlyaki---gordost-tverskogo-kraya/ocherki/pisateli.-filologi/ostrovskij-aleksandr-nikolaevich>

© Белоусова М.А., 2022

УДК 392.81

СПЕЦИФИКА РУССКОЙ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Долгих Д.Н.

Научный руководитель Береснева Ж.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Национальная культура нередко сводится к её духовным составляющим. Существует множество исследований, посвященных изучению национальной литературы, живописи, музыки. Однако следует отметить, что помимо уровня специализированного, духовного в культуре существует и пласт явлений утилитарных, бытовых. Причем идентифицирует себя человек, в первую очередь, именно на этом уровне, уровне повседневности.

Национальная кухня представляет собой неотъемлемую часть повседневности. В наше время, в период распространения унифицированной урбанистической культуры, различия народов стираются, однако, стоит отметить, что в пище этническое своеобразие сохраняется более стойко, чем, к примеру, в одежде или жилище. Пища является тем элементом материальной культуры, который больше других сохраняет традиционные черты, при этом легко поддается модернизации, принимает заимствования.

На протяжении всего развития русская кухня отражала не столько вкусовые предпочтения, сколько материальные возможности и менталитет. Она всегда являлась важнейшим элементом национального самосознания. Через национальные стили питания и по сей день обнаруживается идентичность того или иного этноса.

Россия – огромная по своей протяженности страна, включающая практически все климатические зоны, кроме тропических, а также самые разнообразные хозяйственно-культурные типы. Несмотря на то, что традиции разных народов отличаются друг от друга, необходимо отметить, что существует некий общий бытовой этикет, который сложился в большей мере на основе деэтнизированной городской культуры, который знаком всем россиянам и соблюдается практически всегда.

Культура питания включает в себя так же религиозные представления, поверья и их пережитки, бытующие среди определённого этноса. Они находят своё отражение не только в обрядах, производимых во время трапезы, но и в ограничениях. Таковыми являются, например, запреты на употребление определённых продуктов, посты.

В характерных для различных народов наборах пищевых продуктов, в способах их обработки, типах блюд и в рецептах их приготовления, в традициях пищевого предпочтения отразилась долгая этническая и социальная история народов.

В.В. Похлёбкин выделяет несколько этапов развития русской кухни: древнерусская кухня (IX-XVI вв.); кухня Московского государства (середина XVI-XVII в.); кухня петровско-екатерининской эпохи (XVIII в.); общерусская национальная кухня (60-е гг. XIX в. – начало XX в.); советская кухня (1917 г. – начало 1990-х гг.) [1].

Постараемся выделить специфические особенности каждого периода.

В Древней Руси основу питания составляли овощи, фрукты, и злаки. Всё это – продукты, богатые клетчаткой. Ели редьку, репу, хрен, горох, яблоки, вишню и прочие ягоды, а также много свежей зелени. Из мясных продуктов самым обычным была говядина: в документах она так и называется – «мясо». Потребляли свинину, баранину, но намного чаще пользовались всё-таки дарами природы – ели рыбу. Начиная с момента, когда церковный календарь стал определять ритм повседневной и праздничной жизни, потребление мяса превратилось и в предмет регуляции. Популярны были и зерновые культуры. Среди них наиболее древней считается полба – один из видов пшеницы, злак, широко потребляемый на протяжении многих веков. Была известна и пшеница, но основой была рожь. Знаковым продуктом для русского человека являлся хлеб. Он считался наиболее сакральным видом пищи, отождествляется с достатком и благополучием. Важное место занимали также каши, считавшиеся первоначально, как пишет Похлёбкин, обрядовой, торжественной пищей. Молочные продукты тоже занимали определенное место в меню: например, был известен сыр, хотя трудно сказать, как именно он изготовлялся.

И вообще основная проблема, которая стоит перед историками, – это не столько сами продукты, сколько то, в каком виде они употреблялись, как

они готовились. Например, в конце XX века на новгородских раскопках была обнаружена знаменитая берестяная грамота XII в., в которой среди прочих продуктов упоминается колбаса. Но что это за колбаса, как она готовилась и из чего состояла, мы не знаем и можем только строить догадки.

Следующий этап развития кухни занимает промежуток с середины XVI до XVII в. Он характеризуется делением национального стола по сословному признаку. Начиная с этого периода, кухня крестьян упрощается, кухня знати становится всё более изысканной.

На данном этапе русская гастрономическая культура ощущает на себе иностранные влияния, в частности восточные. Появляются новые продукты, расширяется ассортимент блюд, однако, новые технологии приготовления поступают значительно медленнее. Русские люди испытывали некое недоверие к кулинарным процессам, в результате которых продукты сильно видоизменялись, измельчались, смешивались, поэтому лишь в XVIII в. вместе с французским влиянием в России появляются салаты, супы-пюре, паштеты и прочие блюда, требующие определенной кухонной утвари и нового отношения к поварскому искусству и комбинации продуктов.

Так мы плавно подошли к петровско-екатерининской эпохе. В целом со времени правления Петра одним из главных признаков русской аристократической кухни является её космополитизм: продукты поступают отовсюду. В списках блюд чаще всего упоминается волжская стерлядь, архангельская телятина, астраханская баранина, украинская говядина, а кроме того – венгерский или богемский фазан, паштеты из Перигё, устрицы, пармский сыр. На столах можно обнаружить прованский инжир, итальянские дыни и спаржу, ананасы, персики, винограды. Многие из этих продуктов, к удивлению иностранных путешественников, выращиваются уже в оранжереях в Петербурге и в Москве. Бордо, бургундское и шампанское подаются наравне с рейнскими, венгерскими и греческими винами.

Порционных блюд до Петра I не было. При Иване Грозном подать гостям жареного на вертеле кабана не считалось изыском. Лишь в XVIII веке мясо для блюд начинают измельчать в фарш, протирать, рубить. До Петра за столом ели молча. В XVIII веке уже нет. Оживленные веселые разговоры стали важной частью застолий. Но крестьяне и купцы держались дедовских традиций, всем своим видом соответствуя поговорке: «Когда я ем, я глух и нем».

В этот же период дворяне выписывают иностранных поваров: сначала голландских, немецких, потом шведских, французских, затем только французских.

Усиление европейского влияния приводит к пренебрежению отечественными кулинарными традициями. Национальная кухня теряет

продуктовое разнообразие, нищает ее богатый ассортимент. Она всё больше становится «кухней низов».

К концу XIX в. русская гастрономическая культура обретает новую траекторию развития. Говорить о её аутентичности не представляется возможным, поскольку «...знакомство русских с кулинарией многих народов имело гораздо более глубокое значение. Всколыхнулись собственные творческие возможности отечественных любителей вкусных яств. Изобретениями и совершенствованиями рецептуры увлеклись специалисты и любители, знать и простолюдины, мужчины и женщины, жители столиц и провинции» [3] – утверждает Липинская В.А. Перед русским человеком открываются новые горизонты. Познакомившись с европейскими технологиями изготовления, расширив ассортимент продуктов, он изобретает собственные неповторимые рецепты: пожарские котлеты, бефстроганов, гурьевскую кашу и многое другое. Помимо этого, в XIX в. изменяется отношение к трапезе. Она обретает более светский характер, становится пространством коммуникации. В этот период русская кухня выходит на новый уровень развития, становится одной из ведущих в мире. Но революционные события конца 1910-х – начала 1920-х годов категорически видоизменили гастрономическую культуру России.

Про советские времена говорят: «Пост русского народа длился 70 лет». Все началось с Гражданской войны, которая опустошила полки магазинов. Одной из первых мер новой власти стало введение пайков. Самым важным в еде отныне стало элементарное насыщение. С первых же лет советской власти, как только вопрос выживания был решен, ставились задачи изменения всех представлений советского человека о том, каким должно быть его питание, как он должен организовывать свою повседневную жизнь. Индивидуальная готовка пищи сразу стала предметом критики, была объявлена «кухонным рабством». Общественные структуры должны были освободить от него женщину и дать ей больше времени для работы на благо страны. Кроме заведений Нарпита эту задачу возложили на так называемые фабрики-кухни, которые считались большим достижением в строительстве социализма и нового быта. Таким образом, пространство трапезы максимально обобществляется.

Сложности с обеспечением населения продуктами питания не помешали Сталину в ноябре 1935 года объявить, что «Жить стало лучше, жить стало веселее». Эту мысль в январе 1936 года подхватил нарком пищевой промышленности Анастас Микоян, и в отчетном докладе на заседании второй сессии ЦИК он заявил, что продовольственный вопрос в СССР решен. Так что с 1935-1936 годов в Советском Союзе восторжествовало изобилие, которое станет главным лозунгом этого времени. Этот лозунг будет реализовываться в самых разных сферах,

прежде всего в знаменитой «Книге о вкусной и здоровой пище». Эта книга – невероятная смесь буржуазных, дореволюционных представлений об эстетике еды с пролетарским стремлением к плотной, тяжеловесной пище. Тем не менее, книга реализовала идею передачи знаний о правильном питании хозяйкам, что свидетельствовало об ослаблении тотального контроля государства за гастрономической сферой.

В постсталинский период в жизнь советского человека плотно вошли полуфабрикаты. Наряду с полуфабрикатами была востребована и консервированная продукция, которая позволяла делать запасы и создавала иллюзию надёжности. Но главным символом советской эпохи является колбаса. Её можно считать механизмом реализации кормовой функции тоталитарной власти по отношению к человеку: «колбаса выступает основным кормом и субстанцией, посредством которой Партия осуществляет свое прокламированное единство с народом» [4] и поэтому предметом пищевой ностальгии и даже стояние в очередях за колбасой выступали способом консолидации, воссоздавая архетипический смысл охоты коллектива первобытных людей на пищу» [5] – так комментируют эту ситуацию современные исследователи.

С падением железного занавеса западная культура хлынула в бывший СССР далеко не лучшими своими артефактами – индустриализированная еда типа фаст-фуд и урбанизированный формат ее потребления оказались очередной иностранной прививкой русской гастрономической культуры на предмет формирования постсоветского человека как включенного в глобализирующийся мир.

Современная русская кухня развивается в нескольких направлениях. Во-первых, проводится популяризация кулинарии в СМИ. Рецепты в журналах и интернете демонстрируют доступность приготовления многих блюд (не только национальных) собственноручно. Во-вторых, существует реклама ассортимента продуктов питания в супермаркетах, которая формируют привычку к еде стандартизированной. «Продукты, прошедшие через горнило химической обработки для своего наилучшего хранения в течение очень долгого времени, с помощью рекламных технологий преподносятся едва ли ни как самые лучшие в обеспечении не только здоровья человека, но и его семейной, социальной, национальной идентичности» [5]. Возможно, благодаря этому сейчас еда имеет функцию ещё и релаксации. Но такая пища лишь служит кормом, ни о какой национальной специфике речи не идёт. В-третьих, современный русский человек имеет возможности гастрономического туризма. Таким образом, он способен узнавать другое, чуждое, формировать собственные предпочтения.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что современная гастрономическая культура, русская и не только, может развиваться единственно во взаимодействии и пересечении с близкими и дальними кулинарными традициями, причем такое взаимодействие должно быть дано на всех уровнях – прежде всего на уровне повседневного опыта. По ходу развития русская национальная кухня сильно модернизировалась, однако, этническая специфика питания сохранилась. Сейчас она выражается в прежних способах приготовления хлеба и хлебных изделий, в составлении, например, обеденного меню, непременно включающего первые горячие блюда и каши. Устойчивыми оказались блюда праздничного, обрядового и особенно поминального стола.

Список использованных источников:

1. Похлёбкин В. В. Из истории русской кулинарной культуры. М.: Центрполиграф, 2002. – 540 с.
2. Похлёбкин В. В. Национальные кухни наших народов. М.: Центрполиграф, 2004. – 329 с.
3. Липинская В. А. Адаптивно-адаптационные вопросы в народной культуре питания русских // Традиционная пища как выражение этнического самосознания. М.: Наука, 2001. – 293 с. – С. 18-41.
4. Клех И. Книга еды. М.: Анаграмма, 2007. – 136 с.
5. Сохань И. В. Особенности русской гастрономической культуры. Томск: Вестник Томского государственного университета, 2011. – 207 с. – С. 61-68. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-russkoy-gastronomicheskoy-kultury/viewer> (последняя дата обращения: 20.11.2022).

© Долгих Д.Н., 2022

УДК 940

**СОБОРНЫЙ ХРАМ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА –
ЖЕМЧУЖИНА ЕПИФАНСКОГО УЕЗДА**

Козлова А.В., Мокшина И.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Возникший с незапамятных времён, стоит он в самом центре Епифани, свидетель революций, битв и войн, как русский богатырь на поле брани». Александр Евтеев

Епифанский уезд, ныне Епифань, уникальное место с многолетней историей, которое по праву зовется воротами Куликова поля. Епифань в

разные времена была местом торговли и религиозного паломничества, имея на своей земле один собор и шесть церквей.

Соборный храм святителя Николая Чудотворца является одной из главных историко-архитектурных достопримечательностей Тульской области, он включен в число памятников федерального значения. Располагаясь на вершине одного из самых высоких холмов Верхнего Подонья, храм хорошо виден за несколько километров вокруг, являясь одним из самых посещаемых жителями окрестных селений. Построенный в 1810-1850 гг., соборный храм стал невиданной роскошью для небольшого уездного города, его размеры впечатляли: высота 49,2 м, ширина 29,3 м, длина «вместе с трапезой и колокольной 81,3 м» [1, с. 5].

Возникновение Никольского собора в Епифани связывают с явлением иконы Святителя Николая Чудотворца. Согласно легенде, в 1380 г. литовские войска во главе с князем Ягайло, шедшие на подмогу к хану Золотой Орды Мамаю на Куликово поле, остановились на отдых в этом месте. В одной обозной телеге была кем-то припрятана икона Николая Чудотворца. Отдохнув, литовцы не смогли сдвинуть эту телегу с места, как ни старались. Осмотрев обоз, они нашли икону, но были ослеплены. В испуге войско неприятеля ретировалось домой, а воз с иконой был брошен. Для хранения чудотворной иконы местные жители возвели часовню.

Писцовые книги второй половины XVI в. уже упоминают Никольскую приходскую церковь, которая была построена и содержалась на средства священнослужителей и прихожан-казаков. В начале XVII в., в годы Смутного времени, уезд был разграблен, все находилось в состоянии крайнего разорения. Однако, к середине века храм возродили и освятили. В 1645 г. о Никольском храме Епифани говорят уже как о соборном [1, с. 6-8].

К началу XVIII в. Никольский собор стал не только духовным, но и торговым центром уезда, к храму вплотную прилегала площадь, где ежегодно устраивалась ярмарки. В 1736 г. соборную Никольскую церковь перестроили в камне, храм делился на холодный и теплый, был обнесен четырехметровой каменной оградой с зубцами, похожими на те, что украшают стену Тульского кремля. Некоторые исследователи утверждали даже, что по верху ограды могли передвигаться воины, а из угловых башен можно было вести огонь. Хотя реальных свидетельств «крепостного» характера соборной ограды все-таки нет.

В начале XVIII в. Епифань становится одним из ключевых объектов в грандиозном проекте Петра I по сооружению Ивано-Озерецкого канала. Эта важнейшая водная коммуникация должна была соединить бассейны рек Оки и Дона, обеспечив подвоз необходимых материалов из Москвы к Воронежу, где началось строительство российского флота. В 1701 г. из столицы в Епифань прибыл князь М.П. Гагарин для руководства строительными

работами, в которые государство вкладывало крупные суммы. Это положительно сказалось на социально-экономическом развитии региона. Прихожане, улучшившие свое материальное положение, стали охотнее жертвовать деньги на «храмовое строение».

В 1736-1738 гг., в царствование императрицы Анны Иоанновны, при рязанском архиепископе А. Титове и епифанском воеводе В.И. Мельгунове соборная церковь была отстроена каменным зданием с приделами (во имя святого мученика Иоанна Воина и во имя святого пророка Ильи). Согласно церковной описи 1800 г. храм делился на настоящий – холодный и придельный – теплый. Алтарный выступ – апсида – был выведен с восточной стороны четырехгранным полукругом. На соборной колокольне было девять колоколов. Один из них, назывался «полиелейный», весом 114 пудов и 14 фунтов, имел надпись: «Повелением Ея Императорского Величества, всемилостивейшей Государыни Анны Иоанновны вылит сей колокол в Москве на подаяние от Ея Императорского Величества двора к церкви святого Николая Чудотворца, что в Епифани. 1740 года апреля 17-го дня чрез отправление сенатского секретаря Семена Молчанова». На колокольне, вероятно под западным проемом второго яруса, располагались русские часы, «действующие оными же колоколами». Известно, что в 1809-1810 гг. при них был часоводом епифанский мещанин Ф.И. Зубарев [2, с. 309-310].

Общий архитектурный облик собора сохранился до наших дней почти без изменений. Купольный холодный храм построен по принципу строгой центрической композиции. Четверик его основания с мягко закругленными углами украшен с четырех сторон почти одинаковыми портиками, которые завершаются массивными фронтонами, опирающимися на шесть мощных коринфских колонн. Чтобы не нарушить единообразия фасадов, зодчий даже отказался от канонически обязательного алтарного выступа – апсиды.

Очень интересно было скульптурное убранство собора, большинство деталей которого утрачено. Широкая полоса многофигурного гипсового барельефа на четырех фризах гармонично сочеталась с богатой пластикой капителей коринфских колонн. Наиболее полно сохранилось лепное изображение на восточном фасаде здания – «Вход Господень в Иерусалим». На южном и северном фризах, судя по уцелевшим фрагментам, были изображены, Крещение Господне и Вознесение Христово. На западном фризе барельеф полностью уничтожен. Предположительно, на нем было Рождество Христово.

Октябрьская революция 1917 г. прервала естественное развитие церковной жизни в России. Первые декреты Советской власти, отделив церковь от государства и школу от церкви, начали устранение ее из общественной жизни страны. Последовало закрытие церквей, конфискация

церковного имущества, предметов культа, начались аресты священнослужителей и привлечение их к принудительным работам и т.д. 23 февраля 1922 г. ВЦИК был принят декрет «О порядке изъятия церковных ценностей, находящихся в пользовании групп верующих». Эти ценности следовало передать в Фонд комиссии помощи голодающим Поволжья и других регионов России. В 1924 г. был создан Союз воинствующих безбожников СССР. Антирелигиозная деятельность стала официальной государственной политикой. В 1929 г. Президиум ВЦИК принял постановление «О религиозных обществах». Под разными предлогами началось массовое закрытие храмов, разрушались православные святыни русского народа. В Москве в июле 1929 г. уничтожили часовню Иверской Божией Матери, в 1930 г. – Симонов монастырь, в 1931 г. взорвали храм Христа Спасителя. Сжигались иконы и книги, представляющие исключительную культурную ценность, драгоценная церковная утварь переплавлялась на лом.

Никольскую соборную церковь в Епифани закрыли в 1932 г. Наиболее ценные предметы церковной утвари из драгоценных и цветных металлов изымались по описи и отправлялись в Москву и Тулу. Все то, что осталось, местные жители растащили по домам. Здание собора отдали Епифанскому потребительскому обществу под склады. В галерее, соединявшей трапезу и колокольню, устроили тепловую электростанцию. Саму же колокольню приспособили под водонапорную башню.

Осенью 1941 г. Епифань была захвачена немецко-фашистскими захватчиками. Оккупация продолжалась три недели. 13 декабря войска 10-й армии генерала Ф.И. Голикова освободили город. Перед отступлением немцы взорвали электростанцию. В результате западная стена трапезной части собора получила значительные повреждения, но храм выстоял. Захватчики уничтожили большинство каменных зданий в поселке, построенных в XIX – начале XX вв., сожгли около 40% деревянных строений. В документах Нюрнбергского процесса Епифань была названа в числе городов, превращенных фашистами «в развалины».

В 2000 г. началась реставрация храма. Организатором этого богоугодного дела стал тульский губернатор В.А. Стародубцев. На его обращение о сборе средств на восстановление Никольского собора в Епифани откликнулись многие предприятия и учреждения Тульской области. На собранную сумму, составившую около семи миллионов рублей, были отремонтированы стены и своды храма, лестничные входы, покрыта оцинкованным железом крыша. Первый этап реставрации – консервация – завершился в 2001 г. На сегодняшний день реставрационные работы по ремонту внешней части зданий собора были завершены, внутри собора и в

трапезной установлены иконостасы и в теплую часть храма было проведено отопление, а также была полностью восстановлена колокольня.

Таким образом, культурное наследие России играет важную роль в формировании здорового общества, бережно относящегося к традиции, опирающегося на опыт предшествующих поколений и культурную память.

Никольский собор является одной из тех «жемчужин прошлого», которую оставила нам история. Несмотря на все перипетии судьбы, собор возрождался снова и снова, давая верующим путь к добру и свету.

Список использованных источников:

1. Кусакин С. В. Храмы Куликова поля. Книга первая: Епифань, Монастырщино, Красный Холм, Себино. Изд. 2-е, испр. и доп. – Тула, 2014.
2. Сахаров М.И. Епифанская соборная Николаевская церковь // Прибавление к Тульским епархиальным ведомостям. Тула, 1873, № 21.
3. Кусакин С.В. По святым местам Куликова поля. Путеводитель. Тула: Государственный музей-заповедник «Куликово поле», 2019. 99 с.

© Козлова А.В., Мокшина И.С., 2022

УДК 7.021.23

ЖЕНСКИЕ БОТИЛЬОНЫ ПОД ДЕВИЗОМ «ФОЛЬКЛОР»

Крылова Е.М., Герасимова М.П.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Обувь – это не только предмет первой необходимости. Подчас в современном костюме она становится важным или единственным акцентом, на котором строится весь художественный образ. Некоторые потребители считают – чем ярче и необычнее обувь, тем лучше. Необычное оформление носочной части, фантазийная форма каблука, фактура – не только привычная кожа, но и смешение материалов, принты, отделка – делают модели похожими на произведение искусства.

При покупке пары обуви внимание, конечно, в первую очередь уделяется качеству, фирме производителя, но не менее важна статусность. Люди определённого социального слоя стараются приобретать такие марки, которые носят в их окружении. Вместе с тем есть определённая категория людей, которые, кроме качества, ценят необычность, яркость, броскость обуви даже в повседневной жизни. Такие модели отличаются, скорее, не конструкцией, а идеей, образом, продиктованными источником.

Тема фольклорного стиля присутствует в моде всегда, так как он стал синонимом понятий удобство, комфорт, яркость, нарядность. Для создания

моделей одежды или обуви художники часто обращаются к теме национального колорита, так как он разнообразен – это пестрота, буйство красок у латиноамериканцев, сдержанность, холодность, продуманность у скандинавов.

Для разработки эскизной части коллекции обуви в фольклорном стиле решено взять декоративный орнамент русских платков и хохломскую роспись. На промежуточном этапе проведён анализ решения современных аксессуаров в народном стиле, исследовано присутствие элементов росписи обуви (рис. 1а). Изученные образцы показали, что чаще всего работа с мотивами русского творчества идёт по пути повторения конструкции, значения, размера мотива и места его размещения. То есть, например, на валенки традиционной формы наносят рисунок, полностью повторяющий мотив мезенской, гжельской, вятской или городецкой росписи. Получается, что трансформации и переработки обуви и орнамента почти не происходит.

В данном случае, при создании коллекции моделей современной женской обуви, решено совместить актуальные в настоящее время ботильоны с использованием мотивов русского народного творчества. Такой вид ассортимента выбран как самый популярный и вписывающийся буквально во все сезоны. Это, как говорят, компромисс между туфлями и полусапожками. Плотное прилегание к щиколотке делает женскую ножку очень красивой, а наличие каблука – нарядной. На некоторое время ботильоны были забыты, хоть и являлись несколько десятилетий фаворитами в женском гардеробе. И вот, на протяжении нескольких сезонов, эта обувь опять стала любимой у женщин, так как вполне может обуваться и в прохладное лето, и носиться до зимы. Всё зависит от материала, высоты и толщины подошвы, подкладки.

Форма обуви в коллекции получилась достаточно классическая, а берцы, союзки по конфигурации напрямую повторяют узорчатые орнаментальные вставки, которые в них вписаны. Возможность использования в качестве источника цветочных натуралистичных мотивов павловопосадских платков и графичной хохломской росписи дало неожиданные цветовые и орнаментальные сочетания. Так, например, деталь, которую композиционно решено выделить, оформляется в виде мотива трансформированной контрастной росписи в красно-чёрно-жёлтых цветовых сочетаниях, а остальная часть обуви проектируется из одноцветной кожи с тиснённым растительным рисунком или в сдержанной монохромной гамме (рис. 1б). В дополнение к богатой орнаментации, свойственной русскому декоративному искусству, модели решено дополнить отделкой в виде имитации жемчужин, которые рядами располагаются по конструктивным узлам или сбоку на подошве, когда

позволяет высота. В макете, выполненном по одному из эскизов коллекции, такие детали хорошо видны (рис. 1в).



Рисунок 1 – а) источник, б) эскизы коллекции моделей, в) макет

Жемчуг на Руси был очень популярен в древнерусском костюме. Как достаточно доступный вид отделки его применяли для оформления головных уборов, плечий, шейных и височных украшений. Поэтому и в коллекции ботильонов невозможно было не использовать имитацию таких драгоценных вставок. Цепочка из половинок «жемчужин» тянется по верхнему или нижнему краю модели, оформляет швы или дополняет орнамент внутри детали. В дополнение к красочному дизайну, застёжки ботильонов выполнены в виде шнурков, имитирующих золотую канитель с преувеличенно большими кистями. В коллекции есть закрытые модели, подходящие для осени или весны и открытые – с вырезанными боковыми элементами, актуальные для нежаркого лета.

В результате создания эскизного ряда коллекции получилось совместить привычные формы современной обуви с традиционным для русского декоративного искусства орнаментом. В красочности, яркости, броскости цветовых сочетаний, узоров, в совмещении фактурных и рисунчатых эффектов проявляется широта русской души.

Ботильоны в фольклорном стиле – это удачное решение в точки зрения актуальности ассортимента, сохранения культурных традиций. В том, что применение русского орнамента в моделях происходит не методом прямого копирования, а с применением трансформации, современной интерпретации показывает, что старинное искусство живо и актуально.

Тем более, что использование аутентичных фольклорных мотивов в коллекциях современных дизайнеров происходит постоянно, что говорит о неизменном интересе к ценностям народного или национального искусства.

Список использованных источников:

1. Русская народная культура https://schci.ru/russkie_narodnie_ropisi.html, дата обращения 14.03.2022
2. Строение обуви <https://zadavaka.com.ua/rus/interes/37>, дата обращения 20.03.2022
3. Как на Руси жемчуг добывали и одежду им украшали <https://kulturologia.ru/blogs/280519/43243/>, дата обращения 20.03.2022

© Крылова Е.М., Герасимова М.П., 2022

УДК 37.01

ПРИОБЩЕНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ К КУЛЬТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ РОССИИ НА ПРИМЕРЕ НАРОДНОЙ КУКЛЫ

Кузнецова Л.А., Тимофеева Е.О., Товаченкова Н.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева», Орёл
МБДОУ «Детский сад № 18», Орёл*

В настоящее время в обществе растет уровень этнокультурного самосознания и идентичности. Каждый человек начинает осознавать свою принадлежность к определенной этнической культуре, это позволяет ему определить свое место в культурном пространстве, даёт ему осознанно ориентироваться в мире. Всё это невозможно без передачи и сохранения народных традиций, национальной культуры. Каждый этнос передает свою идентичность посредством сохранения традиций, обрядов, поверий, быта, она отражена в сказках, литературе, архитектуре, музыке, фольклоре, в одежде, в бытовых вещах, также много закодирована в народной кукле.

Сегодня наша страна переживает не простой момент своего развития, она испытывает сильное международное, социальное и экономическое напряжение, в том числе и этническое напряжение. В такой ситуации, как никогда остро не только взрослым, но и детям важно осознавать свою этническую идентичность, понимать к какому народу они относятся, какие традиционные ценности и культуру завещали им наши предки. Это позволяет сложиться определённым представлениям, понять кто я, к какому народу я принадлежу, как жили мои предки и что завещали нам, своим потомкам. Человек знающий, ценящий и хранящий культурное наследие будет знать, как себя вести в рамках той народной культуры, в которой он вырос, он будет бережно хранить традиции и соблюдать правила жизни того этноса к которому себя причисляет и с уважением относится к другим народным традициям.

Одним из источников народной культуры является народная кукла, она несет в себе закодированные знания, традиции и обычаи наших предков, являя собой народную мудрость. Народная кукла сопровождала наших предков от рождения до смерти. Она оберегала от дурного сглаза, от болезней и плохого слова, участвовала в обрядах и праздниках, с нею игрались дети, пока взрослые работали. В крестьянских домах можно было насчитать до ста кукол разного размера и назначения. Сегодня многое утеряно из того многочисленного кукольного пантеона, который был у наших предков. Сегодня начинается возрождение народной куклы, есть

мастерицы, которые возрождают традицию изготовления народной куклы. Кукла – универсальный учитель, который может рассказать, о многих сторонах жизни наших предков. С её помощью можно узнать, во что раньше играли дети, как отмечали праздники, как наши предки оберегали себя в дороге, как можно было уберечь урожай или начать посевную, как позвать весну, во всех этих делах человеку помогала кукла. Наши предки верили, что чем больше кукол в доме, тем больше в нём счастья.

Кукла была неотъемлемой частью народной культуры, сейчас она может оживить интерес и укрепить культурную связь нас и наших предков. Знакомство с народной куклой надо начинать, как можно раньше, начиная с дошкольного возраста. Знакомя с народной куклой, дошкольников им надо подробно рассказывать о её значении и назначении, которое вкладывали в неё предки. Надо не только говорить о её названии, но также надо рассказывать о том, что она означала и, что несла для наших предков, откуда взялось её название. Все народные куклы можно разделить на две группы – это игровые и ритуальные, а ритуальные в свою очередь делились на обережных и обрядовых.

Делая с детьми старшего дошкольного возраста народных кукол, например, Пеленашку, Куватку, Зайчика на пальчик, Сороку-Белобоку, можно познакомить с традициями их изготовления, со значением каждой куклы, в конце занятия и в дальнейшем дети с удовольствием играют с ними, дома рассказывают родителям о том, с какой куклой их познакомил воспитатель в детском саду. Во время изготовления куклы применяются также элементы народного фольклора, это могут быть прибаутки, пословицы, поговорки, народные песни и частушки. Народная кукла помогает воспитать у детей этническую идентичность, привить народные традиции, познакомить со многими народными праздниками. Являясь частью традиционной культуры русского народа, они несут в себе образы женского и мужского начала, традиционного семейного уклада, раскрывают роль материнства, рассказывают о роли мужчины и женщины как в обществе, так и в семье. Всё это говорит о том, что чем раньше вводить в процесс обучения народную куклу, тем более значимые результаты можно достичь в приобщении к традиционной культуре России.

Народную куклу не сложно изготовить, для неё не надо выкроек или шаблонов, у каждого человека изготавливающего её итог работы будет свой. При её изготовлении не может быть неудач, они будут разные, индивидуальные, несущие тепло рук того, кто её делал.

Но на уровне дошкольного образования нельзя заканчивать процесс знакомства с народной куклой, его необходимо переносить в образовательный процесс на уровне школы. В начальной школе, а также в среднем звене работу с народной куклой надо продолжать на уроках

технологии. Если на дошкольном уровне знакомство с народной культурой идёт в виде игровой деятельности, то в школе этот процесс должен принять более серьёзный вид. Знакомясь с народной куклой, школьники должны понимать, что для наших предков кукла не была просто детской безделушкой, она выполняла более серьёзную роль. К ней относились с уважением, её берегли и хранили, если обратиться к народной сказке, то даже в ней у Василисы Прекрасной была куколка помощница, советница, которую умирая, мать ей завещала беречь.

Школьники должны осознавать, что, начиная делать куклу, они занимаются серьёзным делом. Наши предки всегда делали куклу только в хорошем настроении, куклу надо было сделать за один раз, нельзя начать её делать, отложить в сторонку и потом опять начать делать. Все народные куклы были безлики, и это не только потому, что предки верили в то, что, наделив куклу лицом, мы откроем дверь в потусторонний мир, что в неё может вселиться злой дух. Когда у куклы есть лицо, оно отвлекает от её назначения, её сути, оно как бы разрушает суть её образа.

Знакомство с народной куклой происходит во время практической деятельности по её изготовлению, при этом школьники активно развивают у себя практические навыки работы с разными материалами, у них происходит активная коммуникативная деятельность, при этом идёт интерактивное взаимодействие с одноклассниками и учителем. На практике хорошо себя показали мастер-классы, на которые приглашаются мастера народной куклы, при этом у школьников происходит живое общение с носителем народной мудрости и традиций.

В Орловском государственном университете имени И.С. Тургенева готовят будущих учителей технологии, в учебном плане есть дисциплины, в которых есть разделы, знакомящие студентов с декоративно-прикладным искусством и народными промыслами, в ходе их изучения студенты также знакомятся с народной куклой. Приходя в школу на практику, студенты передают школьникам свои знания, также наших студентов приглашают для проведения мастер-классов в образовательные учреждения города, внутри вуза они проводят мастер-классы для иностранных студентов, на которых они знакомятся с русскими традициями на примере народной куклы.

Процесс создания куклы завораживает, он погружает каждого в сакральный, таинственный ритуал по созданию маленького человеческого или животного образа, наделенного определенным смыслом. Конечно, много знаний о куклах были утрачены, но внося в образовательный процесс сохранившиеся знания, мы перекидывает мостик в прошлое, учим ценить традиции. Кукла – это отражение человека, его миропонимания, на ней можно увидеть одежду, которую носили давным-давно, у многих кукол одежду украшают вышивки, неся в себе закодированные знаки – обереги. И

сейчас народная кукла не утратила своего значения в сохранении и передаче этнического кода, традиционного смысла жизни и мироустройства. Современные дети с удовольствием делают и играют в традиционные куклы, которые учат их любить родину и народ, в котором они растут.

© Кузнецова Л.А., Тимофеева Е.О., Товаченкова Н.И., 2022

УДК 396.6

**ПОЛОЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ
В РУССКОЙ ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века
НА ЛИТЕРАТУРНЫХ МАТЕРИАЛАХ ЭПОХИ**

Межитова А.Р.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Первая половина XIX века – это начало расцвета русской классической литературы. Великие писатели создавали свои произведения, в основе которых зачастую лежал сюжет, сплетенный с историей любви мужчины и женщины. В эпоху петровских реформ, а затем в царствование Екатерины Великой психологический образ русской женщины в дворянской среде претерпевает изменения. Меняются облик, быт и нравы как девушек, так и матерей, что находит отклик в изображении героинь в романах классиков. С каждым десятилетием требования к женщинам возрастали в глазах общества: с обязанностями супружеской и материнской жизни параллельно шли управление хозяйством, налаживание социальных связей в аристократических кругах, затем обязательное образование, требующее широкой эрудиции, начитанности и знания языков. Вместе с тем женщина должна была оставаться изящной, грациозной, воспитанной, обладать хорошими манерами, благородством и привлекательностью. Автор данной статьи рассмотрит и выявит особенности положения русской дворянки первой половины золотого века на основе произведений А.С. Пушкина («Евгений Онегин»), М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Л.Н. Толстого («Война и мир», «Анна Каренина»), а также на примерах из мемуаров некоторых представителей аристократии.

В начале XIX века в русском обществе было распространено убеждение, что на устойчивости и процветании очага каждой семьи основано преуспевание государства [1, с. 229]. Во многом благополучное существование семейной ячейки зависело от деятельности женщины внутри

нее: формально главой семейства оставался мужчина, но на деле руководство хозяйством и внутренним распорядком дома ложилось на плечи женщины. «Какова мать, такова семья, какова женщина – таков народ» [1, с. 229]. Так, А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» ясно проецирует образ главенствующей домохозяйки на матери Татьяны Лариной: «Она открыла тайну, как супругом самодержавно управлять, и всё тогда пошло на статью...» [2, с. 45], «Она ездила по работам, солила на зиму грибы, вела расходы, брила лбы, ходила в баню по субботам...» [2, с. 46]. Как мы можем наблюдать, сильная женщина могла играть в семье главную скрипку при живом муже. В русском обществе при всей его патриархальности хватало экономически независимых женщин: условием этого было получение приданого или наследства. Петровский указ 1714 года признавал приданое женщины ее личной собственностью, хотя на практике не так уж и редко случалось, что муж принуждал жену предоставлять эту собственность в его распоряжение. Уже с середины XVIII века женщины приобрели право продавать и закладывать принадлежащие им имения [1, с. 43]. Пример самостоятельной женщины приведен Л.Н. Толстым в романе «Война и мир»: «Ждали Марью Дмитриевну Ахросимову, прозванную в обществе *le terrible dragon*, даму знаменитую не богатством, не почестями, но прямою ума и откровенною простотою обращения. Марью Дмитриевну знала царская фамилия, знала вся Москва и весь Петербург, и оба города, удивляясь ей, втихомолку посмеивались над ее грубостью, рассказывали про нее анекдоты; тем не менее все без исключения уважали и боялись ее» [4, с. 84]. В семье, конечно, внешне все обставлялось так, будто отец, как положено, распоряжается всем.

Обязанностью матери как мудрой руководительницы было воспитать будущих наследников. Подразумевалось, что детям нужно дать достойное воспитание и образование, и для этого хозяйки подбирали подходящих людей – нянек, гувернанток, которые и выполняли основную работу. В дворянских семьях XVIII – первой половины XIX века близкие отношения между родителями и детьми исчерпывались чувством почтения, послушанием со стороны детей и общим присмотром со стороны родителей [3, с. 29]. В «Евгении Онегине» мы наблюдаем, что дети той эпохи были близки с няньками гораздо более, нежели с родными матерями: «Когда же няня собирала для Ольги на широкий луг всех ее маленьких подруг...» [2, с. 43], или «Татьяна верила преданьям простонародной старины...» [2, с. 99]. Естественно, влияние народной культуры, фольклора могло исходить лишь от нянь. В руках няньки сосредотачивался весь спектр обязанностей присмотра за чадом, мать же следила за результатами ее работы.

Нормой в среднестатистической дворянской семье было иметь много детей, одним из образцов подражания выступала царская семья, которая

ориентировалась на появление как можно большего числа наследников на свет. Не менее важным фактором являлась санитарно-гигиеническая ситуация в стране и, вследствие этого, высокая детская смертность, поэтому рожали много, «сколько Бог даст». Женщина, исправно выполнившая свою основополагающую функцию – рождение детей, часто зарабатывала определенный авторитет и высокий статус в дворянском обществе. «Графиня была женщина с восточным типом худого лица, лет сорока пяти, видимо, изнуренная детьми, которых у ней было двенадцать человек. Медлительность её движений и говора, происходившая от слабости сил, придавала ей значительный вид, внушавший уважение» [4, с. 1146]. Сам Лев Толстой, как предполагает автор сей статьи, основывался на собственном опыте при создании образа графини. Его жена, Софья Андреевна родила 13 детей за всю их супружескую жизнь. Уважительное отношение к достопочтенной матери со временем входило в норму и обыкновение, и выражение почтения становилось неотъемлемой частью церемониала в совместных вечерах высшего сословия. Снова обратимся к Л.Н. Толстому: «"Вы не видали еще", – или – "вы не знакомы с ma tante?" – говорила Анна Павловна приезжавшим гостям и весьма серьезно подводила их к маленькой старушке в высоких бантах... Все гости совершали обряд приветствования никому не известной, никому не интересной и не нужной тетушки. Анна Павловна с грустным, торжественным участием следила за их приветствиями, молчаливо одобряя их» [4, с. 24].

Идеалом для женщины патриархального мира было стать женой, матерью, хозяйкой. Самой большой наградой была любовь детей [3, с. 91]. Такое радушие и искренняя радость отражаются в эпизоде встречи Николая с графиней Ростовой. «Все кричали, говорили, и целовали его в одно и то же время. Только матери не было в числе их – это он помнил, но все еще ждал и искал кого-то. Старая графиня еще не выходила. И вот послышались шаги в дверях. Шаги такие быстрые, что это не могли быть шаги его матери. Но это была она, в новом, незнакомом еще ему, сшитом, верно, без него платье. Все оставили его, и он побежал к ней. Когда они сошлись, она упала на его грудь, рыдая» [4, с. 378]. Женская жизнь начиналась с вступлением в брак и рождением ребенка: именно так женщина в первую половину XIX века в полной мере могла реализовать себя и в социальном, и в духовном, и в душевном, и в физиологическом смысле. Лишь таким образом ее бытие приобретало полноту. Вот пример княжны Марьи Болконской: «Она, бессильно опустив глаза и руки, молча сидела и думала. Ей представлялся муж, мужчина, сильное, преобладающее и непонятно-привлекательное существо, переносящее ее вдруг в свой, совершенно другой, счастливый мир. Ребенок свой, такой, какого она видела вчера у дочери кормилицы, – представлялся ей у своей собственной груди. Муж стоит и нежно смотрит

на нее и ребенка. «Но нет, это невозможно, я слишком дурна», – думала она» [4, с. 284]

К браку относились очень вдумчиво и ответственно, как делу самому важному. Здесь было не до мелочей – досконально изучалось все: родственные связи, материальное положение, внешность, поведение жениха и невесты, семейный уклад и привычки. Это было важное событие, потому что новоиспеченная семья должна была войти в существующее фамильное древо как логическое продолжение рода. Люди полагали, что если нет физического отвращения, то для гармоничных супружеских отношений препятствий быть не может. Здравый смысл диктовал, что строить отношения на всю жизнь на одних лишь эмоциях невозможно: влюбленность быстро проходит, одно увлечение сменяет другое. Общее происхождение, схожий достаток семей, серьезное отношение к институту брака – все это сближало жениха и невесту [3, с. 105]. Считалось, что брак слаживался как бы сам собой: княгиня Щербацкая, мать Китти, «вышла замуж тридцать лет тому назад, по сватовству тетки. Жених, о котором было все уже вперед известно, приехал, увидел невесту, и его увидели; сваха тетка узнала и передала взаимно произведенное впечатление; впечатление было хорошее; потом в назначенный день было сделано родителям и принято ожидаемое предложение» [5, с. 132]. Замуж отдавали вопреки желаниям дочери, а последней приходилось оставлять светлые чувства первой любви в прошлом. «Русские барышни большею частью питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве... она с тобою накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за уroda, из покорности к маменьке...» [6, с. 117]. Пушкин пишет о том, как устраивали брак госпожи Лариной: «Но не спросясь ее совета, девицу повезли к венцу...». Она сначала не любила своего мужа и даже хотела развестись с ним: «Рвалась и плакала сначала, с супругом чуть не развелась...», но со временем их совместная жизнь наладилась [2, с. 45].

К женщинам европейского образования предъявлялись иные требования, нежели прежде. Реформаторская деятельность Екатерины II (основание Смольного института благородных девиц) и подражание европейской модели поведения и быта вдохнули новые веяния в устоявшийся образ женщины, ее кругозор. Если прежде мать обучала началам грамотности и религии, то теперь она должна была обеспечить детям образование. Основными достоинствами юной девушки всегда были скромность, послушание, религиозность, хозяйственность. Послепетровская эпоха добавила к этому списку определенный уровень образованности. Идеальная жена должна была разделять интересы мужа. Для этого ей следовало быть эрудированной, то есть знать современную литературу и следить за новинками, уметь говорить на французском языке

(а то и вдобавок на английском и немецком), музицировать, но также рожать, кормить, учить детей.

Веяния нового столетия отразились в записках А.С. Пушкина «Table-talk»: «Одна дама сказывала мне, что если мужчина начинает с нею говорить о предметах ничтожных, как бы приноравливаясь к слабости женского понятия, то в ее глазах он тотчас обличает свое незнание женщин. В самом деле: не смешно ли почитать женщин, которые так часто поражают нас быстротою понятия и тонкостью чувства и разума, существами низшими в сравнении с нами? Это особенно странно в России, где царствовала Екатерина II и где женщины вообще более просвещены, более читают, более следуют за европейским ходом вещей, нежели мы, гордые бог ведает почему» [7, с. 512]. С активно разверстывавшейся работой типографий, во многом произошедшей благодаря инициативе Н.И. Новикова, и с учреждением училищ во время правления Екатерины II книги начали распространяться среди дворянского сословия, а вместе с тем появилась культура чтения у дам [8]. Читали произведения французских просветителей, которые в то время имели наибольшую популярность. «Ей рано нравились романы, они ей заменяли все, она влюблялась в обманы и Ричардсона и Руссо...» [2, с. 44]. Восприятие окружающего мира у Татьяны формируется в русле романтики французских художественных произведений. М.Ю. Лермонтов, так же, как и А.С. Пушкин, тепло отзывается об «учености» современных женщин и смотрит на вопрос женского образования позитивно: «Княгиня, кажется, не привыкла повелевать; она питает уважение к уму и знаниям дочки, которая читала Байрона по-английски и знает алгебру: в Москве, видно, барышни пустились в ученость, и хорошо делают, право!» [6, с. 111]. Мемуары же других мужчин бросают несколько уничижительный оттенок на наличие высокого интеллекта у знатных дам. Например, К.Н. Голицын описывает образование своей матери в высокомерно-пренебрежительных тонах. «Образование она получила скромное. Формально оно было средним – после окончания так называемого Епархиального училища в Туле... Никаких специальных знаний она не получила; знала иностранные языки – английский, французский и итальянский, первый – в совершенстве, а последний – в степени вполне достаточной для самостоятельных поездок в Италию, куда, случилось, она ездила и одна. Читала она много на всех известных ей языках и, кроме того, в ее личной библиотеке было много книг по теософии и оккультизму (Блаватская, Анни Безант, индусские йоги). Этими вопросами она интересовалась чрезвычайно» [9, с. 35]. Иронично И.А. Гончаров в повести «Пепиньерка» описывает одну из выпускниц института, проходящих педагогическую практику – собственно пепиньерок. Она ведет свой дневник, «куда записывает происшествия, впечатления дня,

может быть, и ночи, то есть кого встретила, с кем говорила, что чувствовала, что видела во сне». Ее обязанность – «любить, или быть любимой... или притворяться влюбленной». Однако эта категория девушек представлялась как нечто очаровательное и непосредственное, привлекательное в своей искренности: «Она уже не воспитанница, но и не светская девушка, а среднее между ними... Ум и сердце ее развились и готовы к принятию всех впечатлений жизни» [10].

Русская дворянская культура конца XVIII – начала XIX века вырабатывала образцовую модель поведения женщины. Был создан умозрительный идеальный женский образ, который негласно признавался всеми. Его составляющими были привлекательность, женственность, изящество в движениях, умение сохранять достоинство, сдержанные манеры, естественность поведения, ровный тон. «Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она прошла мимо нас, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит иногда записка милой женщины» [6, с. 99]. Женщина должна была контролировать каждое телодвижение, мимику, эмоции, каждый жест был продуман и отточен. Безукоризненность, естественность, скромность достигались жесткими методами воспитания, основной целью которого было вырастить даму «хорошего тона и вкуса». Авдотья Панаева в воспоминаниях о Тургеневе писала: «Ты ведь понятия не имеешь о светских женщинах, – говорил Тургенев, – а они одни только могут вдохновлять поэта. Почему Пушкин и Лермонтов так много писали? Потому что постоянно вращались в обществе светских женщин. Я сам испытал, как много значит изящная обстановка женщины для нас, писателей. Сколько раз мне казалось, что я до безумия влюблен в женщину, но вдруг от ее платья пахнет кухонным чадом, – и вся иллюзия пропала! А в салоне светской женщины ничто не нарушит твоего поэтического настроения, от каждого грациозного движения светской женщины ты вдыхаешь тончайший аромат... вокруг все дышит изяществом» [11, с. 201].

Таким образом, проведенный в настоящей работе анализ произведений представителей русской классической литературы показал, что со сменой эпох менялся и уклад жизни женщины, что привычки и нормы дам золотого века во многом зависели от преобразований в политической сфере. В русском обществе с патриархальным укладом роль матери и хозяйки в первую половину XIX века продолжает оставаться неизменно значимой для семейной жизни и построения благополучной деятельности хозяйственного аппарата. Однако с введением западноевропейских тенденций, связанных с появлением умозрительного женского образа со всей его утонченностью и образованностью, неизбежно менялись некоторые аспекты семейной жизни и мировосприятия самих женщин. В

дальнейшем еще будут открываться многочисленные пансионы и училища для девочек, откроется дорога в университеты для девушек, что в будущем приведет к созданию сильных женских типажей в литературных произведениях И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского.

Список использованных источников:

1. Пономарева В. В., Хорошилова Л. Б. Мир русской женщины: семья, профессия, уклад. XVIII– начало XX века.–Москва: Ломоносовъ, 2020.–253с.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 19 т. Т. 6 / – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1937. – 715 с.
3. Пономарева В. В., Хорошилова Л. Б. Мир русской женщины: семья, профессия, уклад. XVIII– начало XX века.–Москва: Ломоносовъ, 2020.–253с.
4. Толстой Л. Н. Война и мир [Электронный ресурс]. – Электронное издание томов 9–12 Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. – Москва : Художественная литература, 2006. – 1918 с.
5. Толстой Л. Н. Анна Каренина. – Москва : Эксмо, 2008. – 1686 с.
6. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени.–Москва : АСТ, 2020.–223с.
7. Пушкин А. С. Избранные сочинения. – Москва : Художественная литература, 1990. – 642 с.
8. Женское чтение начала XIX столетия. Опыт прочтения источников // Cyberleninka : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskoe-chtenie-nachala-xix-stoletiya-opyt-prochteniya-istochnikov-1> (дата обращения: 21.11.2022).
9. Голицын К. Н. Записки князя Кирилла Николаевича Голицына. – Москва : Российское дворянское собрание, 1997. - 400 с.
10. Гончаров И. А. Пепиньерка : сайт. – URL: <http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/proza/pepinerka.htm> (дата обращения: 21.11.2022).
11. Панаева А. Я. Воспоминания. – Москва : Правда, 1986. – 529 с.

© Межитова А.Р., 2022

УДК 004.92

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЦВЕТОВЫХ РЕШЕНИЙ
РОСПИСИ «ГЖЕЛЬ»
В СОВРЕМЕННЫХ ДИЗАЙН-ПРОЕКТАХ**

Новикова П.А., Борзунов Г.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русские традиционные росписи представляют бесчисленное множество сочетаний самых разных узоров, техник и видов. Каждая

роспись неповторима и уникальна, имеет свои отличительные особенности. Среди таких особенностей и цветовая палитра, характеризующая определенную роспись.

Гамма цветов – как лакмусовая бумажка, ведь, зная ее, можно догадаться, какая конкретно роспись представлена. Например, если попросить человека вспомнить роспись сине-голубого узора на белом фоне, он сразу представит гжель. Человеческий мозг способен считывать русские мотивы, не имея перед глазами классическое изделие, но по палитре, по гамме, по способу сочетаний цветов между собой, получать базовые ассоциации вполне возможно.

Так, выявив основные цвета, задействованные в наиболее популярной русской росписи «Гжель», а затем, перекрасив любое изображение в полученную цветовую гамму, может получиться удивительный эффект «переноса» русского традиционного узора на выбранную картинку. Таким образом, можно добиться невероятного дизайн-решения.

Для реализации этой задачи был использован графический редактор GIMP [1]. Рассмотрены некоторые виды наиболее популярных русских традиционных росписей, интересные для исследования, а для проведения эксперимента взята «Гжель» [2].

Привычная для современного человека гжельская сине-голубая роспись появилась на предприятиях в начале 19 века, когда технология росписи была изменена: вместо разноцветных красок расписывать изделия стали кобальтом (синяя краска), ведь она способна с легкостью переносить высокие температуры. Изменение технологии, в свою очередь, связано с производством фаянсовых изделий: использование другой глазури и техники обжига [3].

Если постараться выделить традиционные цвета выбранной росписи, то это ярко-синий, кобальтовый оттенок на белоснежном фоне. Интересна и техника росписи с последующей обработкой. Выполняется роспись при помощи специального состава на основе оксида кобальта. Готовое изделие окунается в глазурь белого цвета, затем обжигается при 1400°. В итоге глазурь становится прозрачной, а орнамент приобретает яркий синий цвет, само изделие становится твердым, отличается глянцевым блеском. Поверх обожженной глазури могут наноситься тонкий золотой декор или платина, после чего изделие снова подвергается обжигу [4].

Ход выполнения исследовательской работы по выявлению цветов, характеризующих русскую традиционную роспись, следующий: выбрать традиционную роспись и найти 5 изображений в свободных источниках, иллюстрирующих данную роспись; с помощью графического редактора GIMP проиндексировать каждое изображение, начиная с 2-х цветов до нахождения оптимальной палитры с шагом индексации 2 единицы.

Эмпирическим путем выбрать минимально допустимую палитру. Под «минимально допустимой палитрой» принимается палитра, делающая роспись узнаваемой и, одновременно, скрадывающая некоторые незначительные детали и элементы, которые не препятствуют общему восприятию.

Для наглядности эксперимента результаты представлены в виде таблицы со следующими данными: оригинальное изображение, проиндексированное изображение до минимальной палитры, цветовая палитра индексированного изображения, код каждого цвета минимальной палитры.

Для каждого полученного цвета приводились коды цветов в RGB и HSV (округление производилось до целого значения). Код цвета в RGB необходим для нахождения усредненного цвета палитры. Выполнялась данная операция путем выявления нового цвета для каждой группы цветов: сложения кодов по модели RGB (отдельно суммировались значения R, G, B) и деления на количество задействованных цветов.

Результаты усреднения представить в виде квадратов, закрашенных исходными цветами, и прямоугольником, расположенном ниже этих квадратов, закрашенным усредненным цветом (рис.1).

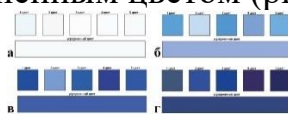


Рисунок 1 – Усреднение полученных цветов для гжели

Результаты усреднения (4 цвета получившейся палитры) характеризуют роспись. Для удобства работы определены коды цветов. Так, белому усредненному цвету (рис. 1а) соответствует код f8fafc. Голубому усредненному цвету (рис. 1б) соответствует код 96acd9. Синему усредненному цвету (рис. 1в) соответствует код 435eaa. Темно-синему усредненному цвету (рис. 1г) соответствует код 38467e. Из усредненных цветов можно сформировать авторскую палитру. Используя полученную палитру при перекрашивании изображения, получится работа в цветах, подобных гжельской росписи.

Авторскую палитру можно применять как к оригинальному изображению, в котором может быть бесчисленное количество цветов, так и к заранее индексированному изображению, в котором пользователь заведомо задает нужное количество цветов под палитру. В случае с минимальной палитрой для Гжели исходное изображение нужно индексировать до 4-х цветов. Индексацию несложно произвести с помощью графического редактора GIMP.

Результаты перекрашивания полученной палитрой оригинального и индексированного изображений разные, существуют некоторые

любопытные особенности. Такой вывод был сделан на основе проведенного эксперимента.

При перекрашивании оригинального изображения (рис. 2а) сохраняются детали, контуры объектов более четкие, мелкие элементы заметны: более тщательная проработка всех составляющих. При перекрашивании индексированного по количеству цветов в авторской палитре (четыре цвета в описываемом случае) изображения (рис. 2б) многие элементы пропадают, цвета из палитры задействованы не все, а текстура не такая выраженная. Результаты перекрашивания в выявленную цветовую палитру «Гжель» оригинального и индексированного изображений представлены на рис. 2в и рис. 2г соответственно.

Перекрашенное в палитру «Гжель» изображение в сине-бело-голубых оттенках получилось необычным и может по-особенному воздействовать на психоэмоциональное состояние человека.

Известно, что определенный цвет способен вызывать разные эмоции и ощущения. Так, почти все наши ассоциации с голубым цветом положительны. Люди работают более продуктивно в помещениях голубого цвета [5]. Белый цвет – цвет чистоты, света и совершенства. Синий цвет моря внушает лояльность и доверительность. Это цвет спокойствия, умиротворения и релаксации.



Рисунок 2 – Оригинальное изображение (А), индексированное изображение до 4 цветов (Б), перекрашивание оригинального изображения в полученную палитру (В), перекрашивание индексированного изображения в полученную палитру (Г)

Благодаря свободно распространяемому графическому редактору GIMP методом индексирования изображений эмпирическим путем были выявлены оптимальные минимальные палитры для русской традиционной росписи «Гжель». Из выявленных палитр составлены авторские палитры, на основе которых было произведено перекрашивание изображения.

При применении палитры к изображению были выявлены особенности: при перекрашивании оригинального изображения контуры объектов более четкие, мелкие элементы заметны: более детальная проработка всех составляющих; при перекрашивании индексированного (по количеству цветов в авторской палитре) изображения пропадает часть цветов в палитре, а текстура не такая выраженная.

Часто дизайнеры, колористы сталкиваются с проблемой поиска нового цветового решения. Когда все возможные сочетания цветов применены, когда нужно найти новую палитру для современных решений, сочетающую в себе традиции, историю и культуру, а вдохновения нет, на

помощь приходят традиционные росписи. В статье рассмотрен способ выявления основных цветов традиционной росписи «Гжель» и применения полученного результата на случайное изображение – перекрашивание исходных цветов в цвета получившейся палитры.

Результаты применимы при создании коллекции «под гжель», при разработке принта для одежды, при декорировании объекта промышленного дизайна или при оформлении печатной продукции.

Полученные результаты эксперимента могут быть применены и в области дизайна и декорирования среды – получение новых колористических решений на основе традиционной русской росписи. В перспективе аналогичным путем можно использовать палитры и других росписей, видов народного творчества и ремесел и перекрашивать любые изображения в выявленные палитры.

Предлагаемый метод поддерживается средствами автоматизации и обеспечивает возможность сохранения и развития традиционных цветовых решений прикладного искусства.

Список использованных источников:

1. The Free & Open Source Image Editor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gimp.org/> (дата обращения 15.07.2022).

2. Самые известные виды художественной росписи российских мастеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/060216/28329/> (дата обращения 15.11.2022).

3. Культура.РФ Гжель Editor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/gzhel/> (дата обращения 20.11.2022).

4. Гжельская роспись на посуде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://schci.ru/gjelskaya_ropis.html (дата обращения 20.11.2022).

5. Влияние цвета на эмоциональное состояние человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hintfox.com/article/vlijanie-tsveta-na-emotsionalnoe-sostojanie-cheloveka.html> (дата обращения 20.11.2022).

© Новикова П.А., Борзунов Г.И., 2022

УДК 004.932

АВТОМАТИЗИРОВАННАЯ ГЕНЕРАЦИЯ СУПРЕМАТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ НА ОСНОВЕ РАЗРАБОТАННОГО АЛГОРИТМА

Шиленко П.С., Новикова П.А., Борзунов Г.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сегодня математические модели с их программным и аппаратным воплощением используются для решения сложных задач, которые требуют серьезных аналитических вычислений, подобно тем, что совершает человеческий мозг: распределяют данные по параметрам, составляют прогноз относительно сложившейся ситуации, распознают лица и даже могут сгенерировать изображение по текстовому запросу.

По данным Всемирного Экономического Форума, к 2025 году искусственный интеллект сможет заменить специалистов в области изобразительного искусства, кинематографа, журналистики, программирования и других сфер [1].

На данный момент существуют нейросети, генерирующие изображения по введенному слову или тексту. При одинаковом запросе две популярные нейросети выдали различные результаты. Для примера были использованы нейросети, находящиеся в открытом доступе. Одна из них ruDALL-E [2], была разработана российскими программистами. Принцип действия схож с американской нейросетью DALL-e, но главное преимущество российского аналога состоит в том, что он находится в свободном доступе. Вторая используемая нейросеть – Dream by WOMBO [3]. Данная нейросеть также находится в открытом доступе и главным ее преимуществом является выбор стиля будущего изображения и загрузка референсов.

После формирования нужного нам запроса, мы получили два изображения, кардинально отличающиеся друг от друга. Причем различия не только по цвету, яркости и контрастности, но и по сюжету и тематике. Например, при вводе слова «Геометрия» нейросеть ruDALL-e выдает изображение, на первый взгляд, похожее на рога оленя и некий деревянный элемент. А нейросеть Dream by WOMBO при том же запросе показывает нечто, напоминающее сердцевину цветка или помятую ткань с принтом хризантемы.

Нейросеть или нейронная сеть – это метод в искусственном интеллекте, который учит компьютеры обрабатывать данные способом,

схожим с человеческим мозгом. Такой тип процесса машинного обучения называется «Глубоким обучением» и использует взаимосвязанные узлы или нейроны в слоистой структуре, напоминающей человеческий мозг.

Разработчик создает адаптивную систему, с помощью которой искусственный интеллект учится на собственных ошибках, тем самым постоянно совершенствуясь. Одним из главных свойств нейросети является их способность к обучению. Рассмотрим алгоритм действия нейросети, генерирующей изображения через нейросеть, распознающую картинки. Ведь без второго не было бы и первого.

Для обучения нейросети используется пустая нейронная сеть (заполненная случайными числами), далее подают на вход изображение, например, латинской буквы «А» и смотрят, что нейросеть выдаст на выходе. После этого, используя специальный алгоритм, коэффициенты автоматически «подкручиваются» у формул выхода, то есть используется алгоритм обратной ошибки так, чтобы на выходе получить ту же букву, что и на входе. Данную процедуру повторяют огромное количество раз на разных учебных картинках, и постепенно формулы нейронной сети чаще и чаще начинают выдавать правильный ответ.

Алгоритм нейросети, генерирующей изображения, схож по принципу действия. Только процесс обучения происходит на большем объеме данных. Разработчик загружает в нейросеть изображения с подписями к ним. Сеть учится обрабатывать и запоминать фотографии по их описанию. После этого нейросеть самостоятельно генерирует увиденные изображения в одно. Например, при запросе «лев», нейросеть будет запоминать образ этого животного. Похожий метод будет и с другими объектами окружающей среды, например, с «велосипедом». После этого нейросети задаются более сложные текстовые описания, например, «человек на велосипеде». Нейросеть запомнит расположение ног, рук и головы человека. С запросом «лев на велосипеде», искусственный интеллект найдет в своей базе данных фото льва, в похожем ракурсе, фото велосипеда и обработает их так, чтобы было похоже на уже существующие картинки «человека на велосипеде».

Проанализировав принципы работы нейросетей, был разработан и реализован алгоритм, генерирующий супрематические композиции. Принцип работы заключается в следующем: пользователь вводит данные, а программа, используя эти данные и датчики случайных чисел, выводит изображение, состоящее из геометрических примитивов. Расположение, цвет и угол поворота получившихся фигур невозможно предвидеть – они определены случайным образом.

Под «данными», введенными пользователем, имеется в виду необходимое число геометрических фигур, которое никак не ограничено.

Программа на основе введенных данных формирует такие геометрические фигуры, как: прямоугольник, треугольник, круг и линия. Расположение фигур выбирается с помощью генератора случайных чисел в допустимом диапазоне рабочей области, в которой происходит генерация рисунка. На данный момент размер такой области равен 4 на 4 дюйма. Угол поворота выбирается случайно, но также имеет ограничения по доступному диапазону, т.е. от 0 до 360 градусов.

Цвет выбирается случайным образом, но на основании палитры, которую до этого ввел разработчик. В разработанной программе за основу были взяты цвета: красный, синий, зеленый, желтый, розовый, оранжевый и голубой. Выбор именно такой колористической палитры обусловлен тем, что используемые цвета являются базовыми. Главные цвета – синий, красный и желтый при смешивании друг с другом создают остальные цвета. При дальнейших улучшениях и модернизации программы, возможно, пользователь будет самостоятельно вводить желаемые цвета или загружать базу данных, содержащую нужную палитру.

Программа создает уникальные комбинации геометрических примитивов, которые отличаются друг от друга (рис. 1).

Результаты работы имеют широкое применение. Конечное изображение можно рассматривать как самостоятельный предмет искусства или использовать на производстве. Например, в качестве основы для создания штампа по ткани, или в качестве раппорта, из которого можно создавать орнаментальные композиции на абстрактную тематику. Или же в качестве авторского рисунка, который можно размещать на предметах быта, одежде и аксессуарах.



Рисунок 1 – Результат работы программы – генерация изображений в супрематистском стиле

В дальнейшем планируется усовершенствование и усложнение работы и результатов программы.

Сейчас существуют более сложные математические модели, рассмотренные выше, но результаты их действия разительно отличаются от результатов нашей программы. Принципы работы программ тоже отличаются: если существующие сейчас нейросети работают по принципу сложения изображений, находящихся в их базах данных, или созданию новых рисунков по мотивам загруженных (DALL-e-2 [4], DALL-e- Mini [5], IMAGINE [6], MIDJOURNEY [7]), то разработанная математическая модель работает по принципу случайной композиции геометрических примитивов. Преимущество разработанной программы состоит в том, что пользователю не нужно придумывать какое-либо словесное описание для создания

рисунка. Ему достаточно ввести лишь необходимое количество фигур, которое он хочет получить в результате обработки своего запроса, что значительно упрощает процесс взаимодействия с программой.

Программы, цель которых заключается в создании единичных и неповторимых комбинаций геометрических примитивов, отсутствуют в общедоступном пользовании. Поэтому разработанный алгоритм может служить основой для уникальной методики, которая будет пользоваться спросом среди дизайнеров, художников, модельеров и других представителей мира искусства.

Список использованных источников:

1. Всемирный экономический форум: официальный сайт - Даллос, 2022. – URL: <https://www.weforum.org/communities/gfc-on-artificial-intelligence-for-humanity> (дата обращения 22.11.2022).
2. Russian DALL-e: официальный сайт - Москва, 2022. – URL: <https://rudalle.ru/>(дата обращения 18.11.2022).
3. Wombo: официальный сайт - Ванкувер, 2022. – URL: <https://dream.ai>
<https://www.craiyon.com//create> (дата обращения 18.11.2022)
4. DALL-e: официальный сайт –Сан-Франциско, 2022. – URL: <https://openai.com/dall-e-2/>(дата обращения 19.11.2022).
5. DALL-e Mini: официальный сайт –Сан-Франциско, 2022. – URL: <https://www.craiyon.com/>(дата обращения 18.11.2022).
6. Imagen: официальный сайт –Сан-Франциско, 2022. – URL: <https://imagen.research.google/>(дата обращения 18.11.2022).
7. MIDJOURNEY: официальный сайт –Лондон, 2022. – URL: <https://www.midjourney.com/>(дата обращения 18.11.2022).

© Шиленко П.С., Новикова П.А., Борзунов Г.И., 2022

УДК 7

ПРОЕКТ БУДУЩЕГО РАЗВИТИЯ ХЕРСОНЕСА И ЕГО ИСТОКИ

Нурисламова А.Р.

Научный руководитель Федюкина Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Херсонес Таврический, возникновение которого относят к V веку до н. э., бесспорно является уникальным культурным памятником античности и Византийской империи. В настоящее время огромное влияние уделяется его реорганизации и развитию, в связи с чем небезынтересно обратиться к истокам зарождения музея и роли в его создании первого хранителя этого

музея Косцюшко-Валюжинича. Актуальность данной темы обусловлена, в частности, взаимодействием в деле музейного развития культурного и церковного факторов.

В августе 2021 года общественности был представлен проект нового историко-археологического парка «Херсонес Таврический», который курирует митрополит Псковский и Порховский Тихон (Шевкунов). Помощник Президента России Владимир Мединский дал ему высокую оценку, выразив надежду, что планируемый комплекс достигнет мирового уровня. Данный проект будет включать музей Античности и Византии, музей-квартал реконструкции древнего городища, в котором будут проводиться археологические раскопки, музей Крыма, музей Христианства, амфитеатр и др. Таким образом, уже сама идея проекта предполагает культурно-религиозное взаимодействие. Реализует его фонд «Моя история» под патронатом министерства культуры России.

«Херсонес – это место, где началась Россия с ее государственностью, культурой, и конечно же верой», – слова, сказанные во время презентации председателем Патриаршего совета по культуре митрополитом Тихоном, отражают понимание необходимости тесного сотрудничества музейных объектов с Церковью [1].

Музейные учреждения, как известно, выполняют функцию не только хранения культурных ценностей, но также обеспечивают их интеграцию в современное общество, популяризацию и актуализацию материальных свидетельств прошлого [2, с. 133]. Данная функция как нельзя более актуальна для историко-религиозного музея-заповедника «Херсонес Таврический», перспективу развития которого и предусматривает рассматриваемый проект.

Необходимость осуществления такого проекта мотивируется тем, что на сегодняшний день посетителям представлено всего 10% экземпляров из 250 тысяч экспонатов, остальные 90% не могут увидеть свет из-за отсутствия пространства для выставки, что приводит к тому, что крупные изделия – фризy, надгробия, вазы – не выставляются. Однако недостаток экспозиционных площадей – это не единственная проблема музея. В нем не хватает лабораторий и специального оборудования. В связи с этим довольно важным элементом будущего парка является постройка новых зданий, в которых будут располагаться лаборатории для хранения и анализа находок, а также сами находки для обозрения посетителей. Архитектурной доминантой станет международный археологический центр с научно-исследовательской и конгрессно-выставочной инфраструктурой. В этом комплексе разместятся как выставочные залы, так и помещения для научно-исследовательских и реставрационных работ, а также административные службы музея-заповедника.

Расположенный на Юго-западном берегу Крыма у самого моря (на территории современного г. Севастополя) некогда цветущий греческий город Херсонес издавна привлекал исследователей. Многие ученые всю свою жизнь посвятили исследованию Херсонеса – раскопкам, восстановлению его истории по археологическим материалам и письменным источникам, определению места Херсонеса в культуре древних цивилизаций (Греции, Рима, Византии). Феноменальное значение Херсонес имеет также для Русской православной церкви, как место, в котором крестили киевского князя Владимира и откуда берет свое начало православие в Киевской Руси. В Херсонесе восстановлен и действует величественный собор в честь крестителя Руси. Уникальность Херсонеса Таврического и состоит в соединении в нем культурного, исследовательского и религиозного центров.

В то же время значимость крымского памятника не всегда была такой, какой является на данный момент. До середины XIX века Херсонесское городище находилось в запустении и служило источником строительных материалов [3, с. 645-650]. Со временем ситуация начала меняться и памятнику стали уделять должное внимание, однако процесс был сложным и долгим. С присоединением Крыма к России в 1783 году на территории города велись раскопки, однако без особого плана, стихийно, а порой и варварски. Сначала этим занимались офицеры Севастопольского флота, а позже – монахи мужского монастыря, основанного на территории города.

Важную роль в организации систематических и результативных раскопок Херсонеса сыграл Карл Казимирович Косцюшко-Валюжинич (1847-1907 гг.) – яркая и неординарная личность. Археолог, посвятивший два десятилетия исследованию артефактов Херсонеса, поляк на русской службе, католик в православной стране, пионер в изучении уникального для античного и византийского периодов памятника на территории Крыма, он являлся не только ответственным за раскопки на территории городища, но и основателем Херсонесского музея [4, с. 113-126]. «Склад местных древностей», – так был назван первый музей, созданный Валюжиничем на территории Херсонеса. Самые ценные из экземпляров он отправлял в Эрмитаж.

Именно благодаря Косцюшко-Валюжиничу велись активные и систематические раскопки города с 1888 по 1919 гг. Археолог приложил немалые усилия к тому, чтобы эти раскопки вообще начались. Путь его был довольно тернист: он не имел профильного исторического или археологического образования, что приводило к возникновению определенных проблем. Императорская археологическая комиссия относилась к любителям древности и коллекционерам с большим скептицизмом, полагая, что они, не имея специального образования,

приносят больше вреда, чем пользы [5, с. 360]. Карл Казимирович пытался бороться с тем недоверием и высокомерным отношением, которое он встречал в своей работе, но работа исследователя в те времена была действительно сложной. Возникали трения как с военным ведомством, возводившим здесь фортификации, так и с монастырским начальством, часто не учитывавшим археологической значимости Херсонеса в своей хозяйственной деятельности. Всех проблем решить Косцюшко не довелось, но все свои соображения по дальнейшему развитию музея, переписку с различными инстанциями он методично собирал в своем личном архиве. Вместе с фотографиями, рукописями отчетов и дневниками они составляют целый архивный фонд, большая часть которого опубликована и находится в открытом электронном доступе. Сам же неутомимый археолог покоится на территории заповедника на живописной тропе, ведущей к морю.

«Большой знаток древностей, неутомимо работающий на пользу науки и являющийся истинным апостолом Херсонеса наших дней», – именно такая характеристика была дана Карлу Казимировичу Косцюшко-Валюжиничу в «Путеводителе по Крыму» Г.Г. Москвича, одном из лучших в своем роде, который переиздавался более 20 раз с 1889 по 1915 гг. [6, с. 75]. Столь высокая прижизненная оценка заслуг Косцюшко-Валюжинича является ярчайшим свидетельством того, что он был одним из наиболее авторитетных полевых исследователей своего времени [7].

Во многом благодаря начинаниям Косцюшко-Валюжинича на сегодняшний день стал возможен новый масштабный проект, реализация которого не только вдохнет новую жизнь в заповедник, но и сделает возможным органически сочетать музейный объект с археологической, учебной и церковно-религиозной деятельностью. Можно предположить, что осуществление проекта станет поводом, которому последуют другие заповедники и музейные центры.

Список использованных источников

1. Севастопольцам представили концепцию историко-археологического парка «Херсонес Таврический» / Правительство Севастополя. Официальный портал органов государственной власти // URL <https://sev.gov.ru/info/news/158460/> дата обращения: 19.09.2022)

2. Шаманаев А. В. Проект создания "Христианского музея" в Херсонесе во второй половине XIX в. // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 3(154). С. 133-144.

3. Мурзакевич Н. Н. Поездка в Крым в 1836 г. // Журн. Мин-ва нар. просвещ. 1837. Ч. 13. № 3. С. 625–691.

4. Прохорова Т.А., Рубаненко Н.В. Роль К. К. Косцюшко-Валюжинича в формировании научной библиотеки Государственного музея-заповедника

«Херсонес Таврический». Научные и технические библиотеки. 2021. С.113-126.

5. Кац Владимир Иванович Начало раскопок Императорской Археологической Комиссии в Херсонесе Таврическом // Stratum plus. Археология и культурная антропология. 2014. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalo-raskopok-imperatorskoy-arheologicheskoy-komissii-v-hersonese-tavricheskom> (дата обращения: 21.11.2022).

6. Русский травелог XVIII - начала XX веков: аннотированный указатель /Новосибирский государственный педагогический университет; под ред. Т. И. Печерской Новосибирск : Немо Пресс, 2018. 829 с.

7. URL <http://www.kostsyushko.chersonesos.org/biography.php> дата обращения 9.11.2022)

© Нурисламова А.Р., 2022

УДК 304.2

**ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ФИЛЬМОВ А.А. ТАРКОВСКОГО
МАССОВОЙ АУДИТОРИЕЙ:
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Петрова З.М.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Андрей Арсеньевич Тарковский – советский режиссёр театра и кино, чьи фильмы всегда воспринимались зрителями неоднозначно. Три из его, возможно, самых известных работ – «Зеркало», «Сталкер» и «Солярис» – исследователи творчества Тарковского объединили в своеобразную трилогию о поиске себя и своего внутреннего пути. Герои в них так или иначе соприкасаются с возможностью исполнения сокровенных желаний. Все эти картины исследуют конфликт между рационализмом и наукой, с одной стороны, и верой – с другой. Образ Сарториуса из «Соляриса» в этом отношении весьма близок к Профессору из Сталкера, который ищет рациональное объяснение феноменам, которые он вынужден наблюдать. Отзывы на фильмы Тарковского разнились от резко негативных до восторженных и восхищенных. Так почему же творчество Андрея Арсеньевича не находит отклик у большинства зрителей? В чем заключается проблема восприятия его кинофильмов массовой аудиторией? Для ответа на поставленный вопрос необходимо провести

герменевтический анализ кинореальности Андрея Тарковского, а также сравнительный анализ отзывов зрителей о его фильмах.

Кинокартина «Зеркало», вышедшая в 1974 году, показывает нам воспоминания главного героя – Алексея о самых значимых событиях его жизни. Мужчина, чей земной путь постепенно подходит к концу, обдумывает прожитые моменты, пытаясь найти оправдание своим поступкам. Почему «Зеркало» не рассчитано на массовую аудиторию? Фильм лишен связанного сюжета в общепринятом смысле: здесь нет развития судеб. Вся кинокартина состоит из фрагментов воспоминаний разных периодов жизни главного героя, показанных нам в хаотичном порядке. Эти видения похожи на то, как мы видим сны: в голове мелькают мысли, образы (чёрно-белые и цветные), всплывают картины реального прошлого, которые перемешиваются с воспоминаниями других людей и фантазиями. Данному фильму присуща смысловая закрытость. Для понимания «Зеркала» необходимо, как минимум, знать, в какой период жил режиссер, а лучше перед просмотром ознакомиться с его жизненным путём, так как это автобиографическая работа Тарковского.

Жанр фильма – монолог. Во время просмотра мы не видим главного героя, а только слышим его голос. Все в фильме отражено через призму зеркала, в котором рассказчик видит маленького самого себя со стороны. Поэтому неподготовленному зрителю сложно воспринимать эту картину как привычный «легкий» досуговый фильм.

Основная тема фильма – внутрисемейные отношения. А.А. Тарковский говорил: «Мы все испытываем чувство вины по отношению к нашим матерям» [1, с. 106]. Мы видим сильную женщину, которая одна растит детей, делая всё возможное для их комфортной жизни. Мать и бывшая жена главного героя в его воспоминаниях очень похожи, у них буквально одно лицо. Похожи они для Алексея тем, что он относился к ним одинаково, в долгу он считал себя не только перед матерью, но и перед бывшей женой, которую также оставил одну растить ребенка, как когда-то сделал его отец. В «Зеркале» для рассказчика собственная судьба стала проекцией жизни сына (Игнат и Алексей в молодости похожи, как близнецы), а отношения с матерью перенесены на жену, что за циклирует мысли и душевные переживания автора.

Смысл финала фильма «Зеркало» – в цикличности бытия. Мать Марию мы видим то молодую, то старую. Сам Алексей и лежит на смертном одре, и маленький бежит по полю, и ещё только зарождается в утробе матери. Одно – зеркальное отражение другого. И так до бесконечности.

Сам Тарковский говорил о своей работе: «"Зеркало" – антимещанское кино, и поэтому у него не может не быть множества врагов. "Зеркало" религиозно. И, конечно, непонятно массе, привыкшей к киношке и не

умеющей читать книг, слушать музыку, глядеть живопись... Никаким массам искусства и не надо, а нужно совсем другое – развлечение, отдыхательное зрелище, на фоне нравоучительного “сюжета”» [2, с. 34].

«Сталкер» (1979 г.) – фантастическая драма Андрея Тарковского по мотивам повести братьев Стругацких «Пикник на обочине». В кинофильме мы наблюдаем мистическое путешествие Писателя, Профессора и их проводника – Сталкера через Зону к комнате, где исполняются желания.

На кинокартину «Сталкер» можно найти множество негативных отзывов об отсутствии неожиданных и шокирующих моментов, о непонятном финале фильма, который так и не раскрыл сути вопросов: что это всё-таки за Зона, запутывающая тех, кто не готов в неё войти? исполняют ли «комната» заветные желания на самом деле?

Начнём с того, что в фильме существует немало отсылок к библейским темам. Сама Зона представляется нам как место, куда 20 лет назад упал метеорит, но, если внимательно оценивать фильм, Зона может трактоваться нами как некое чистилище на пути к той самой «комнате», выполняющей заветные желания.

Сам Сталкер напоминает образ христианского священника, ведущий мирских обывателей в «комнату», которая представляет собой православный храм. А «самые заветные, самые искренние, самые выстраданные» желания прихожан – их молитвы Богу.

Герои благополучно добираются до «комнаты», но не спешат загадывать свои желания. Сталкер говорит им, что нужно просто представить и очень сильно поверить (в любой вере только искренне произнесенная молитва является услышанной). Но оказывается, что профессор принёс с собой бомбу, чтобы уничтожить комнату, дабы предотвратить исполнение опасных подсознательных желаний, которые могут привести к гибели человечества. Сталкер убеждает его, что уничтожать Комнату нельзя, иначе люди потеряют надежду, которую он давал им, приводя в Зону. Писатель отказывается загадывать желание, объясняя это тем, что никому не дано в полной мере понять и признать свои самые сокровенные мечты, поэтому использовать «комнату» в своих целях никто не сможет.

Образы героев несут некий философский смысл. Профессор – тревогу о судьбе науки и своих коллегах. Писатель – скепсис, безверие, выродившееся в цинизм; сам Сталкер – это вера, духовность, бескомпромиссная преданность идее [3, с. 146]. Вера троих главных героев подвергается тяжёлому испытанию. И они, остановившись на пороге комнаты, не выдерживают его. С порога Комнаты герои, так и не загадав желания, уходят назад. Сталкер возвращается домой к жене и дочери. Он

говорит жене, что в людях не осталось веры, необходимой как для похода в Зону, так и для жизни.

Таким образом, «Сталкер» – это фильм о поиске самого себя, об определении своих истинных желаний и чувств. Прохождение через Зону на самом деле нужно было героям не для того, чтобы добраться до «комнаты» и исполнить желания. Они и не собирались ничего загадывать. Этот путь нужен им был для того, чтобы, преодолевая трудности, добраться до истинны внутри себя, осознать и принять своё истинное «я».

«Солярис» (1972 г.) сам Тарковский интерпретировал как философскую притчу со скрытым смыслом. Психолог Крис Кельвин отправляется на космическую станцию, чтобы решить, продолжать исследования океана или нет. К моменту его прибытия один из трёх ученых, находящихся на станции (Гибарян), покончил жизнь самоубийством, оставшиеся двое будто бы сошли с ума. На станции не должно быть никого, кроме двух ученых и Кельвина, но психолог постоянно видит еще каких-то людей, среди которых появляется его погибшая жена. Она наложила на себя руки из-за того, что муж охладил к ней. Крис понимает, что ее фигура нереальна, пытается избавиться от нее, но она снова и снова возвращается к нему. Учёные говорят, что это игры Океана с их сознанием. Так ли это на самом деле?

Гибарян перед смертью записывает видеообращение для Кельвина, в котором даёт своеобразную подсказку. Ученый говорит: «Это не будущее, здесь скорее что-то с совестью». Поэтому Крису является покойная жена, за причастность к смерти которой он никак не может себя простить. Он – единственный из реальных людей, находящихся на станции, относится к своей «гостье», как к настоящему человеку. Пытается долюбить копию жены, потому что не смог подарить искренние чувства реальной женщине, защищает её от ученых и бережёт изо всех сил. Хари (копия жены Кельвина) начинает осознавать свою сущность и просит ученых уничтожить её. Им удаётся это сделать методом аннигиляции. Хари ушла, потому что Крис выполнил свой долг и простил самого себя за случившееся.

В завершение фильма мы видим, что Кельвин возвращается в родной дом и падает в ноги к отцу. Этот кадр является аллюзией на картину Рембранта «Возвращение блудного сына». Вскоре становится понятно, что Крис не возвращался на Землю, это всего лишь один из островов в океане Соляриса, как одно из воспоминаний в его сознании о самых дорогих людях, которым он не успел что-то сказать.

Проблема зрительского восприятия «Соляриса» заключается в том, что массовый зритель воспринимает этот фильм поверхностно, как фантастику об исследовании космоса. На самом деле главная мысль заключается в том, что люди начали отдаляться друг от друга с появлением

более важных, как им кажется, задач. Влечение к изучению космоса заставляет их забыть о ближних. Духовное очищение человека возможно только через стыд и раскаяние. Кельвин мучается виной по отношению к жене и испытывает стыд перед родителями. Поэтому обрести покой он сможет только, извинившись перед самыми дорогими людьми.

Подводя итог анализу творчества Андрея Арсеньевича Тарковского, можно сделать вывод, что для его киноработ характерны следующие черты. Во-первых, смысловая «закрытость», характеризующаяся сложностями в восприятии и усвоении контента массовой аудиторией из-за отсутствия определенного опыта и знаний. Во-вторых, новаторство, которое состоит в привлечении зрительского внимания не с помощью сюжетных поворотов, а с помощью влияния на эмоции и ощущения. Тарковский добивается этого, демонстрируя разные образы, метафоры и аллюзии. В-третьих, индивидуализация ценностей и оценки действий, впечатления зрителя зависят во многом от их личных идеалов, норм и пережитых в прошлом событий. Поэтому после просмотра кинокартин Тарковского подготовленным зрителем «послевкусие» остаётся с ним надолго. Массовый же зритель привык к общедоступности и преходящей значимости потребляемого контента, к фильмам не для глубокого анализа, а ради развлечения.

Приведенные черты картин Тарковского соответствуют элитарной культуре, закрытой и уникальной. Проблема восприятия киноискусства Андрея Тарковского массовой аудиторией коренится, таким образом, в извечном конфликте массового и элитарного и заключается в поверхностном истолковании сюжета, недостаточности общекультурных знаний. Массовый зритель ожидает от фильма занимательности сюжета, примитивности отношений между героями ради пассивного восприятия контента. Фильмы Андрея Тарковского, однако, требуют внимательного просмотра, и вместо легкости восприятия массовая аудитория получает содержание, сложное для усвоения, потому и остаётся с негативным впечатлением и непониманием кинокартины. Тарковский совершенно не из тех режиссеров, которые будут развлекать зрителя, показывать ему что-то занимательное. Он был способен творить, выходя за пределы правил и условностей. Его фильмы не развлекают, а заставляют думать, всматриваться, выискивать, иногда до головной боли.

Список использованных источников:

1. Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. М.: Искусство, 1983. 269с.
2. Тарковский А. Мартиролог: Дневники. Читта-ди-Кастелло: Ин-т им. А. Тарковского, 2008. 154 с.

3. Кириллова Н.Б. Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. С. 138-149

© Петрова З.М., 2022

УДК 304.4

РОЛЬ СМИ В РАБОТЕ С МОЛОДЕЖЬЮ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Рудометова А.А.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Воспитание детей и подростков – исключительно важная и актуальная во все времена задача, поскольку подрастающее поколение является фундаментом развития общества в будущем. Одним из способов такого воспитания являются различные мероприятия по работе с детьми и подростками, проводимые государством.

В настоящей статье предпринят анализ воспитательной политики и работы с молодежью, проводимой в молодом советском государстве с помощью прессы. Для реализации поставленной задачи был проанализирован архив газеты «Пионерская правда» за 1926 год. С целью выявления наиболее популярных и получающих наибольшее освещение проблем и тем автор провёл контент-анализ пятидесяти одного номера газеты за указанный период.

Прежде всего, необходимо отметить, что можно выделить темы, которые встречаются практически в каждом из 51 номеров. Одной из них являются успехи пионеров в школьной деятельности. В статьях, посвященных данной тематике, школьники со всего СССР рассказывают в своих письмах о том, каких успехов они добились в различных областях. Это могут быть как успехи в учебной деятельности, так и достижения в деятельности школьных клубов по интересам. Некоторые статьи были посвящены тому, как ребята всем классом помогли малоимущему однокласснику. В газетах также часто встречались рассказы пионеров о положительных результатах в налаживании вопроса питания в школе.

Во всех подобных статьях можно отметить частое употребление слов «мы», «наш», «нашими». Этим подчёркивается то, что достигнуть успеха удалось с помощью совместной слаженной работы. Например, в статье «Общий радиоприемник» из 51-го номера газеты рассказывается о том, как

успешно был организован кружок радиолобителей в школе, находящейся в селе Кудышкар, в Уральской области [1].

Кроме того, в каждом из проанализированных номеров присутствовали жалобы. Последние представляли собой письма пионеров со всей страны, в которых они сетовали на ту или иную проблему. В частности, встречаются письма, в которых авторы рассказывают о безответственных товарищах в своём звене. В таких статьях подробно описывается личность ученика и его проступок и чётко прослеживается назидательный характер. Встречаются жалобы и на учителей. Порицается их грубое, а порой и жестокое обращение с детьми. При этом встречались письма как от лица одного автора, так и коллективные жалобы. Выражали недовольство и работой таких организаций внутри школы, как учебный комитет или форпост. Или, например, в 51-ом номере газеты в статье «Стенгазета на скамье подсудимых» рассказывается о недобросовестной редколлегии стенгазеты «Пионерская искра», которая издавалась в одной из московских школ [2].

В каждом номере непременно сообщалось об успехах СССР. Это могли быть статьи о достижениях в области технического развития, успехах в области производства, постройке новых заводов и других сооружений. Статьи данной тематики так же изобилуют местоимением «мы» в разных формах. Упор делается на то, что успех был достигнут благодаря коллективным усилиям граждан всего СССР. Например, в 45-ом номере, в статье «Великая победа советской техники», были представлены успехи СССР в постройке Волховской государственной электрической станции [3].

Почти во всех номерах газеты публиковались различные художественные произведения. Авторами таких произведений выступали как известные писатели (Гумилевский Л.И.), так и сами читатели. Например, в 16-ом номере газеты был напечатан небольшой рассказ «Васькин май», написанный С. Малиновской [4].

Рубрика с шарадами, загадками и анаграммами также имела в каждом номере. В 46-ой номер была прислана следующая шарада из Нижнего Новгорода: «Мой первый слог подчас кукушка прокричит до сотни раз: концом то часть земли зовется, что в море выдается. А целое напитком называется. И для больных полезным он считается» [5].

30 газет содержали статьи с различными советами пионерам. Встречались советы о том, как стоит организовать клубную деятельность в школе, как обустроить школьную территорию. Давались также рекомендации по поводу того, что лучше всего поможет в борьбе с безответственностью товарищей. В качестве примера можно привести статью «Совместно с учком за общую работу» из 38-го номера, где

пионерам был дан совет клеймить позором неуспевающих в учёбе одноклассников [6].

В 49 номерах газеты из 51 получили освещение события в различных капиталистических странах. В таких новостных сводках делался акцент на противопоставлении капиталистических стран и СССР. Существенное внимание уделялось тому, как в капиталистических странах тяжело живётся пролетариату. Активно поощрялась борьба пролетариата за свои права в капиталистических странах. Примером такой статьи может быть «Нападение на дипкурьеров» из 8 номера, в которой повествуется о нападении бандитов в поезде в Риге [7].

Другой темой, которая часто поднималась в газетах, была помощь со стороны СССР пролетариям из капиталистических стран. Статьи по данной тематике можно условно разделить на две группы: в первой содержался призыв помочь другим пролетариям, статьи второй группы являлись отчётом о том, как эта помощь была оказана. Часто в таких заметках открывали сбор денег для помощи иностранным революционерам. Не менее часто в них встречался лозунг «Укрепим интернациональные связи!», подчёркивалась важность вклада каждого человека в общее дело.

Помощь, однако, была не только денежной. В 16-ом номере, в статье «Съезд пионеров во Франции» рассказывается о том, как пионер из СССР выступил на съезде французских пионеров в Париже и поделился с другими участниками конференции опытом организации работы в школе [8].

Немало писала «Пионерская правда» и об участии школьников в сельскохозяйственных работах. Часто публиковались письма учеников с опытом работы с теми или иными сельскохозяйственными культурами. Также редакция давала советы о том, как правильно вести хозяйство: подобная тема встречается в 35 номерах. Например, в 15-ом номере газеты была опубликована статья «Подготовка к работам на огороде», в которой сообщалось о том, какие сельскохозяйственные культуры лучше всего выращивать на школьном участке [9].

В газете также писалось о том, как пионеры осваивают профессиональную деятельность. Эта тема затрагивается в 7 номерах газет. В статьях пионеры делились своим опытом работы, чтобы в дальнейшем он помог другим ребятам. Так, в заметке «Скрипят напильники» из 46-го номера газеты сообщалось о том, как ребята учились работать в столярном, кузнечном, механическом и литейном цехах [10].

Помимо этого, в 12 номерах были опубликованы советы о том, где пионерам лучше провести свободное время. В этих статья содержались объявления различных организаций: кинотеатров, музеев, театров. В 42-ом номере было опубликовано объявление МТЮЗа о проведении спектаклей по пьесам «Сигнал» и «Бутузы Мтюза» [11]. В номерах за 1926 год было

также уделено внимание политической обстановке в Китае. Так, 15-ый номер содержит публикацию «Про Китай, страну далёкую», в которой рассказывалось о том, какие силы борются за власть в стране [12]. Рубрика «Что почитать» давала рекомендации о том, какие книги стоит прочесть пионерам. Она представлена в 22 газетах. Так, например, в 40-ом номере читателям посоветовали к прочтению повесть Д. Зеленского «Чудеса наших дней» и книгу М. Зака «Пионеры в школе» [13]. В 12 номерах были статьи, посвященные различным праздникам и памятным датам. Например, в 8 номере была статья «8 лет Красной армии» [14]. Уделялось внимание и подвижным играм, в которые могут поиграть пионеры, правила таких игр объясняются в 8 газетах. Так, 8-ой номер содержал статью о проведении эстафеты с препятствиями [15]. В рубрике «Помогай матери», представленной в 7 номерах, школьникам давали советы о том, как приготовить различные блюда и напитки. Например, в 50-ом номере пионерам рассказали о том, как приготовить и хранить творог и простоквашу [16].

Все приведенные темы статей автор настоящего исследования предлагает разделить на несколько направлений, каждое из которых играет свою роль в работе с молодёжью.

К первой группе можно отнести статьи, которые несут воспитательную функцию: статьи об успехах пионеров и об их жалобах. Данные статьи выполняют также и назидательную функцию: они учат пионеров тому, как правильно поступать в тех или иных ситуациях.

Следующей группой являются статьи об опыте пионеров в сельскохозяйственной и трудовой работе. Сюда можно отнести и рубрику «Помощь маме». Эти статьи не только дают опыт организации и проведения подобной деятельности, но и мотивируют пионеров активнее в ней участвовать.

Третья группа представляет собой статьи об успехах СССР и новостные сводки о событиях в капиталистических странах. Эти статьи выполняют идеологическую функцию, противопоставляя мир капиталистов миру пролетариев.

Четвертая группа статей выполняет просветительскую функцию. К данной группе относятся рубрика «Что почитать?», опубликованные в газетах художественные произведения, а также рубрика с советами о том, как стоит проводить свой досуг.

И, наконец, пятая группа выполняет развлекательную функцию. Сюда входит рубрика с шарадами и загадками, а также статьи о подвижных играх.

Таким образом, в статьях газеты «Пионерская правда» за 1926 год представлены самые разнообразные темы, которые отражают различные направления работы с молодёжью. Каждое из них выполняет свою функцию

и охватывает различные сферы жизни пионеров, что демонстрирует активное участие советских СМИ в воспитании молодого поколения.

Список использованных источников:

1. Субботин Общий радиоприемник // Пионерская правда. – 1926. – №51. – С. 4
2. Сорокина Р. Стенгазета на скамье подсудимых // Пионерская правда. – 1926. – №51. – С. 4
3. П. Л. Великая победа советской техники // Пионерская правда. – 1926. – №45. – С. 4
4. Пионер-смекалка // Пионерская правда. – 1926. – №46. – С. 8
5. Малиновская С. Васькин май//Пионерская правда–1926– №16.– .2
6. Совместно с учкомом за общую работу // Пионерская правда. –1926. – №38. – С. 1
7. Нападение на дипкурьеров//Пионерская правда–1926.– №08. – с. 2
8. Съезд пионеров Франции //Пионерская правда– 1926. – №16. – с. 3
9. Подготовка к работам на огороде // Пионерская правда. – 1926. – №15. – с. 7
10. Колтунов Скрипят напильники // Пионерская правда. – 1926. – №46. –С. 6
11. Афанасьева А. Свой театр//Пионерская правда–1926.–№42. – с. 7
12. Виленский-Сибиряков В. Про Китай, страну далекую // Пионерская правда. – 1926. – №15. – С. 3
13. Что почитать // Пионерская правда. – 1926. – №40. – С. 6
14. 8 лет Красной армии // Пионерская правда. – 1926. – №08. – С. 1
15. Игры // Пионерская правда. –1926. –№ 08. – С. 7
16. Помогай матери // Пионерская правда. – 1926. – №50. – С. 8

© Рудометова А.А., 2022

УДК 239

ИНТЕГРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ И ПРАВОСЛАВИЕ

Щербаков Н.В.

Научный руководитель Береснева Ж.А.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Великое интеллектуальное наследие Рене Генона, создателя идеи интегральной традиции, по сей день беспокоит умы многих исследователей и людей, далеких от науки, но задающимися вопросами религиозного, исторического и политического толка. В чем его гений, ведь идея утраты

ориентира, отхода от истины не нова. Платон, писавший об Атлантиде, и атлантах, позабывших традицию. Лао Цзы и Конфуций в своей философии зывали вернуться к Золотому Веку, к истинной добродетели, да и сам Генон взял терминологию из индуистской традиции – Сатья Юги – Золотой век, то, что утеряно и то, чему предстоит вернуться. Но в чем отличие мысли Генона, от ранних, представленных нами, хоть и в малом порядке, мудрецов? Он объединяет их всех в своей философии «примордиальной традиции». Учение, лежащее в основе всех культур. Бог, наделил человечество знанием, но оно в силу своего невежества, расселившись по земле извратило его, а где-то и вовсе позабыло. Пророки, посылаемые демиургом на землю, обожествляются, рождая собой пантеон языческих богов, все дальше отдаляя человечество от монотеизма, от Единого Бога. Мир, общество, в частности Западное, доказывает Генон, отказавшись от традиции, приблизились к собственному вырождению [3].

Наука, безусловно является немаловажным путем познания мира, но она низводит все до «примитивной ступени», низшего познания, опускаясь до мелкого масштаба человека, и скатываясь до его первобытных нужд. Современное общество не принимает дух древних культур, считает примитивными их, а не себя, думая, что «Золотой век», как раз здесь и сейчас, а не в Царстве Божьем, воплощение которого радители прогресса обещают и показывают нам на земле.

А в чем здесь миссия традиционалиста? Изучая разные аспекты культуры, сравнивая их между собой, не забывая о сравнительном религиоведении, находить крупницы той самой примордиальной традиции, протокультуры, которая их все объединяет.

Разобравшись в базовых понятиях учения Генона, мы можем задать вопрос: а как соотносить интегральную традицию и православие, веру традиционную для огромного числа людей?

Нам кажется, что вопрос сравнения этих понятий стоит как никогда остро, разговоры о традициях и традиционных обществах, особенно в рамках нашего государства, имеют особую ценность, как для правительства, так и для самого, глубинного, народа.

В своей работе «Не от мира сего» Серафим Роуз, иеромонах, представитель Русской православной церкви в США, пишет: «Пока я учился, мне доставало лишь уважения к древним традициям, сам же я предпочитал быть вне их. И в православную церковь я заглянул только для того, чтобы познакомиться еще с одним учением, памятуя, что Генон, или кто-то из его учеников, говорил о Православии как о самом подлинном христианском направлении» [6].

Выбор православия для традиционалистов логичен. Христианство понятно западному человеку. Обращение к православию – это и верность Христу и выбор Востока против Запада.

Но традиционалисты, мыслящие время как цикл, историю как замкнутый круг, часто приходят в недоумение сталкиваясь с христианской эсхатологией, ведь за Страшным судом следует Конец Времен, а не новый цикл. Это заставляет говорить их о неполноте традиции. Некоторые же пытаются найти смысл в словах Евангелия: «И увидел я новое небо и новую землю» [5], приписывая им цикло-логический дух. Но на деле, христианство не знает ни о начале нового «Золотого века», ни о некоем финальном растворении во вселенной. После Страшного Суда мир не исчезает окончательно, но и не вступает в новый, райский цикл. Наступает, особая вневременная реальность, стоящая по ту сторону как наличия, так и отсутствия.

Божественная благодать, исходящая из центра вселенной, взрывает все известные доселе пропорции. Век грядущий, в православной топике подразумевается не просто как жизнь души после смерти, а реальность, которая следует за Страшным Судом. Она не будет ограничена ни временем, ни пространством, ни вообще какой-либо иной формой, более того будет трансцендентна по отношению к самой вечности. Там не будет смерти, то есть не будет времени. Не будет понятия начала и конца, не будет разницы между существованием и несуществованием, понятия присутствия и отсутствия будут стерты. Вся сотворенная реальность будет слита воедино с «нетварной», втянута в нее, сохранив при этом свои старые качества и приобретя новые.

В Конце Времен достигает своего пика весь кенозис, коренящийся в самой глубине православного миропонимания, в его метафизике.

Кенозис, самоумаление Бога, переходит из стадии потенции, «меона» [1], беременности в самое бытие, продолжает свое ограничение, расщепляясь на космическую неделю, время в которой движется от полноты к недостатку. Истощение Бога происходит уже в процессе самого сотворения. Мир, двигаясь от Потопов к Вавилонской башне, сокращает населяющих его праведников, в то время как грешники все больше и больше заполняют землю, порождая новые катастрофы, новые Садом и Гоморру.

Процесс Кенозиса исчерпан. И только метафизика Любви – Большого к меньшему, Великого к малому, Богатого к бедному ведет ко спасению.

«Блаженны нищие духом. Блаженны не имеющие ничего, убогие и отверженные, ограбленные и принесенные в жертву, несправедливо пострадавшие и беспричинно униженные. Блаженно "ничто", послужившее базой творения, блаженно небожественное, ибо оно будет обожено. Воскреснет только то, что умерло, как зерно из евангельской притчи.

Обретет только тот, кто потеряет. Соцарствовать Христу будут лишь те, кто досыта вкусили опыт рабства» [4].

Православие не имеет циклической системы, не потому что оно не полно, или потому что часть традиции утеряна. Сотворение, грехопадение и Спасение важная часть православной метафизики, они выражают всю ее жертвенную сущность.

В Конце Времен исчезает время, реальность, все ее циклы, за ним не следует ничего. Ни Золотой Век, ни Махапраляя, как понимал их Генон. Это и есть и прошлое, и будущее, протекающее сквозь время.

В этом и есть различие в метафизике православия и традиции Рене Генона. При первоначальном сходстве – известном от начала времен Золотом Веке, Рае, видно главное, существенное различие – цикличность и конец. Для Генона темный век – период упадка, цикл в круговороте истории, для православия – начало нового, вневременного пути неумолимо движущемуся к своему Концу.

Данная работа не отличается ни полнотой мысли, ни какими-то научными откровениями, это лишь попытка осмыслить известный нам материал, что может послужить в дальнейшем базой, для более крупного исследования.

Список использованных источников

1. Булгаков С. Н. – Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с. – Мыслители XX века.
2. Генон Р. Восток и Запад / Рене Генон; Пер. с франц. Т. Любимовой. – М.: Беловодье, 2005.
3. Генон Р. - Кризис современного мира / Рене Генон; Пер. с франц. – М.: Эксмо, 2008. – 784 с.
4. Дугин А. Г. – Абсолютная родина. Пути Абсолюта. Метафизика Благой Вести. Мистерии Евразии. - АРКТОГЕЯ-центр, 1999. - 752 стр.
5. Откровение Иоанна Богослова, глава 21. – [Электронный ресурс] URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Апок.21&r>
6. Роуз С. – Не от мира сего. Жизнь и труды отца Серафима Платинского / Иеромонах Дамаскин (Христенсен); Пер. с англ. - М.: «Русский Паломник» 1995. – 1013 с.

© Щербаков Н. В., 2022

УДК 929.9

СИМВОЛ ПОЛУМЕСЯЦА НА КАЗАЧЬИХ ЗНАМЕНАХ

Здравомысл А.А.

Научный руководитель Запека О.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

При изучении знамен русского казачества было обнаружено множество флагов с изображением полумесяца, что не может не удивлять, поскольку в истории казачество прежде всего ассоциируется с православием и различными видами старообрядчества, но не с Исламом.

На платформе digital.museum – общей базе данных норвежских и шведских музеев и коллекций, можно обнаружить некоторые флаги с полумесяцем, которые приписываются России, «Восточным европейцам» и казакам. Фотографии этих артефактов публикуются исключительно со ссылкой на Armémuseum, то есть, по всей видимости, на тот самый Стокгольмский Музей Армии, упоминаемый Виктором Ломанцовым: «В Стокгольмском Музее Армии находится знамя Богдана Хмельницкого. Как предполагают историки, это знамя было, вероятно, утрачено казаками Хмельницкого в битве с поляками при Берестечке в 1651 году; во время оккупации шведами территории Польши (1655 г.) казацкое знамя, вероятно, оказалось среди трофеев. Знамя представляет собой полотнище с откосом (по сохранившимся акварелям его первоначальный цвет – красно-оранжевый либо малиновый), в центре на белом фоне изображены серебряный с красной окантовкой крест, золотые и красные шестиконечные звезды, серебряный полумесяц...» [4]. Уже в этом описании мы встречаем символ «полумесяц» с неясным значением.

Один из экспонатов не был точно отнесен к какой-либо народной общности, вследствие чего его обозначили как Östeuropeisk (tatar- eller kosack-) dragonfana [6], что переводится как Восточноевропейское (татарское или казацкое) знамя (точного перевода слова «dragonfana» найти не удалось). Такая неопределенность в выборе между разными народами и разными религиями (татары – мусульмане, а казаки – христиане) очень понятна, поскольку на этом флаге изображается только греческий крест и нечто, напоминающее полумесяц.

Можно предположить, что полумесяц на этих знаменах не мусульманский символ, а знаки «Младшей линии» [1], «Богородицы» [3] или просто лунарный символ, и такие предположения встречаются в литературе. Однако эта позиция не считалась заслуживающей внимания в

XVI в., судя по исследованиям Бартоша Попроцкого, на основе которых была издана книга в XIX в. В ней содержится раздел под названием «O znakach rycerkicz co my w tym wieku herby zowiemy, jako dawny początek mają», посвященный происхождению гербов. Отдельно выделяется полумесяц с лицом, смотрящий налево, и полумесяц без лица (как его называют в книги, «голый»), смотрящий направо.

Полумесяц с человеческим ликом, смотрящий налево, имеет подпись: «Scita Priscus syn starszy Araxe, od którego powieada ten skryptor, te narody, jako naprzód: Alani, Hunni, Gotti, Bulgari, Slavi, Turci, Tartari, Moses, Berosus testes. Nosił za herb pół miesiąca, a w nim głowa» [2, с. 54], что приблизительно переводится на русский как «Зафиксировано в древности: [герб] старшего сына Аракса, от которого по словам написавшего, произошли такие народы, как Аланы, Гунны, Готы, Болгары, Славяне, Турки, Тартары, «свидетели» Моисея и Бероса». Перевод данного фрагмента выполнен любителем, и с уверенностью нельзя утверждать о точности формулировки о старшем сыне Араксе и свидетелях Моисея и Бероса, однако определенно можно говорить о связи между этим гербом с полумесяцем и мусульманскими Тартарами и Турками, а также, что неожиданно, со славянами.

Второй полумесяц описан не так подробно, но его смысл яснее: «Arbaces medski król, nosił pół miesiąca gołego, tak jako go Turcy w tym wieku na chorągwiach uzwiają. Muhammad saraceńskie ksiązę tegoż używa» [2, с. 56], что можно перевести как «Арбацес, медский король, носил «голый» полумесяц, в это верили Турки. Магомед, сарацинский князь, пользовался этим же гербом». Здесь гораздо отчетливее проявляется связь между полумесяцем и турками-мусульманами и, вероятнее всего, пророком Магомедом.

Особенно явственно просматривается связь между полумесяцами на гербах и мусульманством в следующем артефакте, находящимся в уже знакомом нам Музее Армии в Стокгольме: *Ukrainsk dragonfana*, что переводится как «Малороссийское знамя» (точный перевод слова «*dragonfana*» неизвестен). Помимо этого знамени в музее встречается лишь один флаг, подписанный как «*Ukrainsk*» – полуразорванное полотно из двух цветов, которые трудно разобрать.

Трудно не обратить внимание на специфическую для христианской Малороссии надпись. Первые три символа, конечно, могут отдаленно напоминать кириллические буквы «У», «І», «Ы», а в последнем символе можно разглядеть «Ш». Однако все остальные значки и символы не получается отнести ни к кириллице, ни к латинице. Они напоминают арабскую вязь. Кроме того, на мысль об арабском влиянии наталкивают и две сабли: невольно вспоминается флаг Саудовской Аравии (правда на нем изображена одна сабля). Но справедливости ради стоит сказать, что сабли

встречаются сегодня и на гербах российских поселений, в основании которых участвовали казаки (например, поселок Чердаклы в Ульяновской области).

Обозначенный выше экспонат подписан: «Duk av rött siden med vit bård. Motiv av två korslagda sablar samt den muslimska trosbekännelsen skriven på arabiska» [5], что переводится, как «Ткань из красного шелка с белой каймой. Мотивы двух скрещенных сабель и мусульманского символа веры, написанного на арабском языке». Поражает тот факт, что эта подпись не снабжена никакими комментариями, хотя они были бы здесь очень даже уместны.

Причина, по которой данный флаг отнесен именно к малороссийским войскам, не совсем ясна. В разделе «История» указано, что «Dragonfana för ett tatariskt kavalleriregemente. Troligen taget under kriget mot Polen 1655-60» (Знамя Татарского кавалерийского полка. Вероятно, снимок сделан во время войны с Польшей в 1655-60 годах), что вызывает еще больше вопросов.

Можно объяснить существование этого флага среди Малороссийской армии тем, что в ее составе были, например, татары-мусульмане, которые и составили кавалерийский полк. В этом случае появляется вопрос о соотношении мусульман и православных в российском войске.

В любом случае все мысли, посвященные данному флагу, являются лишь предположением с довольно малой доказательной базой. По нашему мнению, самым ценным в данной работе является указание на сам факт его существования.

Нельзя с полной уверенностью ответить на вопрос: были ли татары небольшой частью в малороссийской армии или же они составляли ее основную часть. Нам представляется крайне необходимым более внимательно отнестись к этой теме, поскольку результаты ее исследования могут значительно изменить представление как о казаках XVII века, так и о составе населения великоросских и малороссийских земель.

На сегодняшний день казачество представляет собой исключительно христианское сообщество, без каких-либо компромиссов в сторону других религий, что отражается, к примеру, в произведениях культуры. Потому остается только удивляться, что в XVII веке ходят целые полки под мусульманскими знаменами, а уже в XIX веке Н.В. Гоголь пишет произведение о казаках, как о строго православных людях (что подтверждает эпизод с принятием в Сечь, где неوفиту необходимо для прохождения проверки перекреститься).

Также автор данной работы должным считает отметить факт наличия полумесяца на знамени и татарского полка в составе казачьей армии, который говорит нам о том, что православные и мусульмане могут пребывать друг с другом в гармонии и взаимопонимании вплоть до

совместных боевых действий. А эта идея очень актуальна на сегодняшний день и, по нашему мнению, отлично вписывается в современную концепцию Евразийства.

Список использованных источников:

1. Карта Сарматии (нынешней России) во II веке по Р. Хр. по греческому географу Птолемию. Исследование на основании картографического материала В. Борисова... - Ковна : Т-во Типография Соколовсеого, 1910. – 210 с.

2. Paprocki, W. Herby rycerstwa polskiego. Przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r.p. 1584. Wydanie Kazimierza Józefa Turowskiego / Bartosz Paprocki. – Kraków : Nakładem Wydawnictwa Biblioteki polskiej, 1858.

3. Успенский, Б. А. Символика русского купольного креста. Крест и полумесяц в русской церковной традиции / Б. А. Успенский // Вестник культурологии. - 2016. - № 2 (77). - С. 153-158.

4. Флаги Украины. – Текст : электронный // Вексиллология : [сайт]. – URL : [<http://www.vexillographia.ru/ukraine/index.htm>]. (Дата обращения 17.05.2022).

5. Ukrainsk dragonfana. AM.083927. – Текст : электронный // Armémuseum / DigitaltMuseum : [сайт]. – URL : [<https://digitaltmuseum.org/011024445202/fana>]. (Дата обращения 17.05.2022).

6. Östeuropeisk (tatar- eller kosack-) dragonfana. AM.083907. – Текст : электронный // Armémuseum / DigitaltMuseum : [сайт]. – URL : [<https://digitaltmuseum.org/011024445187/fana>]. (Дата обращения 17.05.2022).

© Здравомысл А.А., 2022

УДК 730

**ИССЛЕДОВАНИЯ В.Ф. КОЛЕЙЧУКА
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ АВТОРСТВА
ОТКРЫТИЯ ТЕНСЕГРИТИ**

Акимов. И.П.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

XX век в искусстве отмечен своим стремлением к обновлению художественного языка путем формального эксперимента. Подобный интерес к работе с категорией формы привел к поистине выдающимся

результатам, а в некоторых отдельных случаях и к полноценным открытиям. Именно так и произошло с тенсегрити, – структурным принципом, основанном на совместной работе сил сжатия и растяжения.

История тенсегрити уже была достаточно подробно разобрана и пересказана множеством исследователей, из которых хотелось бы отвести особое место испанскому ученому В. Гомесу-Хореги, предпринявшему в своей диссертации «Tensegrity structures and their application to architecture» [1] попытку дать полную картину развития тенсегрити, от предпосылок к появлению и до настоящего этапа. Тем не менее представляется важным сделать определенные дополнения к проделанной им работе. В своей статье «Controversial origins of tensegrity» [2] автор предпринял попытку разобраться в неоднозначной ситуации с происхождением исследуемого объекта. С его слов, три человека претендовали на то, чтобы называться первооткрывателем тенсегрити: Ричард Бакминстер Фуллер, Дэвид Жорж Эммерих и Кеннет Снельсон. С разницей в несколько лет каждый из них получил патент на один и тот же новый структурный принцип. Хронологически первым был Фуллер. На этом можно было бы и закончить, однако, углубившись в тему, испанский ученый пришел к выводу, что все не так однозначно. Оказывается, что Фуллер, если так можно выразиться, присвоил открытие себе. Несмотря на плодотворную работу в области синергетических исследований у изобретателя не получалось переложить их в практическое поле, все оставалось сугубо на теоретическом уровне. Так продолжалось до его знакомства с Кеннетом Снельсоном, молодым художником, посещавшим занятия Фуллера по геометрическому моделированию в Black Mountain College. Однажды Снельсон принес показать своему учителю созданную им недавно скульптуру «X-column», и, к удивлению, Фуллера, она оказалась решением проблемы, над которой он так долго работал. Собственно, в основе скульптуры Снельсона лежал как раз-таки принцип синергии, который так интересовал Фуллера, – элементы сжатия в виде буквы «X», не соприкасаясь друг с другом, удерживались на весу растянутыми нейлоновыми нитями таким образом, что получалась жесткая структура (рис. 1).



Рисунок 1 – Скульптура «X-column», К. Снельсон, 1948 г. [3]

Далее в 1955 году с легкой руки Фуллера появился термин тенсегрити, как сокращение от «Tensional-Integrity» (напряженная целостность). По мнению Снельсона, называя эти структуры термином собственного сочинения, он создавал у людей ощущение, что это его открытие.

Собственно, неудивительно, что Снелльсон пребывал в замешательстве, которое переросло в диспут между учителем и учеником, продолжавшийся более 30 лет. В конечном итоге Снелльсон добился признания своих заслуг, однако Фуллер так и не отказался от своих притязаний на новый структурный принцип. По его мнению, если бы он не выступил в качестве катализатора открытия Снелльсона, тенсегрити так никогда и не состоялось бы в качестве нового типа структур. Автор статьи «Controversial origins of tensegrity», на которой основывается все вышесказанное, в заключении отмечает, что видит в этой ситуации пример сотворчества между учителем и учеником, которая и привела к открытию тенсегрити, и призывает обратить больше внимания на проблему практического применения тенсегрити и перспективы использования этих структур, чем на прошлые разногласия.

Что до Дэвида Жоржа Эммериха, то он, не вступая в какую-либо полемику, самостоятельно пришел к открытию нового структурного принципа, однако французский исследователь Рене Мотро [4], на которого ссылается в своей работе В. Гомес-Хореги, обращает внимание, что Эммерих упоминал некую систему прототенсегрити, созданную советским конструктивистом Карлом Иогансоном. Речь идет про скульптуру «Механическая структура» (рис. 2), которая была представлена на II выставке ОБМОХУ в 1921 году.

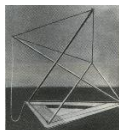


Рисунок 2 – Скульптура «Механическая структура», К. Иогансон, 1921 г. [5]

Эммерих пишет, что несмотря на кажущееся сходство с тенсегрити скульптура Иогансона не может считаться таковой, поскольку в ней отсутствует момент самонапряжения, качество, характеризующее данный структурный принцип, и большинство исследователей поддерживают эту точку зрения. Однако есть и другое мнение, которое представляет советский и российский художник Вячеслав Фомич Колейчук.

Во-первых, стоит сразу обозначить, что Колейчук также, как и упомянутые выше лица имеет самое непосредственное отношение к тенсегрити. В 1960-х, будучи еще студентом МАРХИ, он вместе со своим однокурсником Юрием Смоляровым создавал конструкции подобные тем, что получили название тенсегрити, правда, сам он называл их просто самонапряжёнными конструкциями. Более того, у Вячеслава Колейчука имеется патент на изобретение [6], в котором используется принцип тенсегрити, однако интересно другое, уже в 90-е годы, занимаясь реконструкцией нескольких пространственных работ Карла Иогансона для выставки «Великая утопия», он пришел к исключительно любопытному

открытию – у Иогансона была еще одна конструкция, неучтенная и забытая. Вот, что он написал об этом в своей статье «Карл Иогансон – изобретатель» [7] для каталога этой выставки: «Серия пространственных работ на основе креста, кажется, с фатальной неизбежностью приводит его к открытию новой конструктивной системы... Не хватало одной-единственной композиции» [7]. Интуиция не подвела художника, при изучении оригинала фотографии экспозиции выставки ОБМОХУ 1921 года, которая была предоставлена семьей А. Родченко, на дальнем плане, где располагались работы К. Иогансона, обнаружилась недостающая композиция (рис. 3).



Рисунок 3 – Реконструкция «Смонапряженной структуры» К. Иогансона, В. Ф. Колейчук, 1991 г. [7]

«Три стальных стержня приблизительно по одному метру в длину и девять вант-растяжек образуют самонапряженную конструкцию» [7]. Таким образом, получается, что все же первая структура тенсегрити была создана в 20-е годы Карлом Иогансоном.

В конце своей статьи Вячеслав Колейчук задается вопросами: почему уникальная находка Иогансона не нашла своего прямого продолжения и не была оценена современниками и потомками? Вывод автора неутешителен: «Еще один факт провала в нашей исторической памяти, разрыва в интеллектуальной преемственности» [7]. Тем не менее, благодаря Вячеславу Фомичу Колейчуку конкретно это поистине талантливое начинание было не просто добросовестно изучено им с позиции ученого-исследователя, но и творчески осмыслено и развито в русле кинетического искусства. Другая проблема связана с тем, что история тенсегрити в том виде, в котором она представлена в большинстве работ современных исследователей оказывается неполной, поскольку не учитывает обнаруженную Вячеславом Колейчуком «пропажу», при этом речь идет как про иностранную, так и отечественную науку. Причина этого до конца не ясна. С момента публикации статьи в 1993 году прошло уже почти 30 лет, и, кажется, в истории тенсегрити не осталось более пробелов, однако за это время «недостающая» работа Карла Иогансона так и не была полноценно интегрирована в систему знаний о тенсегрити. В каких-то работах она учитывается, например, в монографии американского искусствоведа Марии Гоф «Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution» [8] но есть и такие, в которых по-прежнему излагается явно устаревшая точка зрения Эммериха, как это происходит в уже упомянутой диссертации В. Гомеса-Хореги [1], при этом обе работы были опубликованы в 2005 году. Научная

закостенелость ли это или умышленное игнорирование? Как бы то ни было, каждое имя в истории этого явления или любого другого заслуживает упоминания, и не только потому, что это правильно в этическом смысле, но и потому, что только таким образом получится выстроить целостное представление об исследуемом объекте в его развитии.

Список использованных источников:

1. Gomez-Jauregui, V. Tensegrity structures and their application to architecture / V. Gomez-Jauregui // School of Architecture Queen's University Belfast, September, 2004. – 2004. – 239 p.

2. Gomez-Jauregui, V. Controversial Origins of Tensegrity / V. Gomez-Jauregui // In Proceedings of the International Association for Shell and Spatial Structures (IASS) Symposium 2009, Valencia. – 2009. – pp. 1642-1652.

3. Perlberg D. Snelson and Structure / Deborah Perlberg // Artforum. – Vol. 15. – № 9. – 1977. – pp. 46-49.

4. Motro, R. Tensegrity: Structural Systems for the Future / R. Motro. – London: Kogan Page Science, 2003. – 280 p.

5. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995 – 424 с.

6. Патент № 424954. Предварительно напряженный пространственный строительный элемент: № 1728129: заявл. 23.12.1971: опубл. 25.04.74. / В. Ф. Колейчук; заявитель, патентообладатель В. Ф. Колейчук. – Электронная копия доступна на сайте Федерального института промышленной собственности // ФИПС. – URL: https://www.fips.ru/registers-doc-view/fips_servlet (дата обращения: 07.10.22)

7. Колейчук В. Ф. Карл Иогансон – изобретатель / В. Ф. Колейчук // Великая утопия: русский и советский авангард 1915-1932: [каталог выставки]. - Москва: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. – С. 175-176.

8. Gough, M. Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution / M. Gough. – Berkeley: University of California Press, 2005 – 258 p.

© Акимов И.П., 2022

УДК 93/94; 748.5

ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ

Бабарыкина К.Р., Нечаева Т.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Витраж (vitrage – фр. «оконное стекло») является особым видом монументально-декоративного искусства и представляет собой

орнаментальную или сюжетную декоративную композицию. Витражные композиции украшают интерьеры в виде картин, потолков, дверей, окон и ниш, перегородок, настенных панно и декоративных вставок, цветных плафонов и других декоративных композиций. Витраж является прекрасным дополнением интерьера, позволяет создать уютную атмосферу, наполнить помещение игрой света и цвета.

Витражное искусство берет свое начало в глубокой древности. Цветные стеклянные мозаичные полы и фрагменты витражей, относящиеся к I в. до н.э. – I в. н.э., обнаружены при раскопках в древнеримских городах и в храмах первых христиан. С конца IV в. цветные стекла стали применяться для украшения окон. Такими цветными стеклами были застеклены окна Софийского собора в Константинополе. До XII в. витражи применялись в убранстве некоторых византийских церквей.

Древняя Русь, приняв христианство, следовала уже установившемуся канону в устройстве храма и обстановке богослужения. В литературе встречаются упоминания об использовании цветных оконных стекол в русских постройках культового и гражданского назначения до монгольского периода, однако их применение было эпизодическим и не нашло широкого распространения в строительной практике.

В Древней Руси витражи не были широко распространены из-за природно-климатических условий, отличной от католической Европы архитектурной стилистики храмов. В православии запрещалось «писать» святых на стекле из-за хрупкости и недолговечности самого материала, а значит и образа, в котором незримо присутствует изображенный.

В светских сооружениях разноцветное оконное стекло использовать не запрещалось, однако стекло зачастую было привозным и дорогим товаром, поэтому окна закрывали другими полупрозрачными материалами: рыбьим пузырем, промасленной бумагой, слюдой.

Слюдяные оконницы, собранные кусочков слюды, иногда с ажурными накладками из олова или жести и подкладками из цветной бумаги или ткани внешне напоминали витражи, выполненные способом мозаичного набора. На таких слюдяных оконницах бывали изображены люди, звери, птицы и геометрический орнамент. Такие окончины можно считать аналогами живописных западноевропейских витражей [1].

В 30-х годах XVII в. в России появились первые отечественные стеклянные заводы, однако они производили, прежде всего, посуду, а оконное стекло продолжало оставаться предметом импорта и применялось настолько редко, что его потребителей исследователи могут перечислить поименно. Цветное остекление было еще большей редкостью. Оно встречается в Коломенском дворце, «Крестовой палатке» патриарха Филарета, палатах боярина Кирилла Нарышкина и др. Разноцветные

витражи или собранные в определенный узор пластины слюды подчеркивали роскошную обстановку домов аристократии, демонстрировали их высокий статус.

В начале XVIII в. в России начали производить оконное стекло, но витражное стекло по-прежнему импортировали. В 1751 г. выдающийся российский ученый М. В. Ломоносов в рапорте в Академию наук предлагал «делать на стеклянных заводах ... также и оконничные цветные стекла, каковых знатное число из Италии через здешний [петербургский] порт в Персию провозят...» [2, с. 104]. Однако Усть-Рудицкая фабрика М.В. Ломоносова была единственным предприятием в России, где изготавливалось цветное стекло, смальта для мозаичных картин, бисер и пр. Весь импорт она заменить не могла. После смерти М.В. Ломоносова в 1765 г. фабрика была закрыта, а секреты изготовления цветного стекла утеряны.

Первые русские витражи представляли собой мозаику из цветных стекол, вставленных в оконный переплет без дополнительного декорирования поверхности. Стекло пытались и просто расписывать масляными красками, а также имитировали витражи при помощи рисунка на бумаге, прикрепленного к оконному стеклу [5].

При Екатерине II в Санкт-Петербурге и некоторых провинциальных городах были построены псевдогоthicеские здания с характерными для них полихромными оконными стеклами. К сожалению, образцы витражного остекления того времени не сохранились. В XIX веке в псевдогоthicеском стиле с обязательными для него витражами были построены Коттедж и церковь Святого Александра Невского (Готическая капелла) (1831-1834 гг.) в Петергофе, башня-часовня Шапель (1825-1828 гг.) в Александровском парке Царского села, павильон Ферма в Павловске (1802-1805 гг.), в интерьерах императорских дворцов и пр.

В 20-х годах XIX века было начато отечественное производство цветного стекла и предпринимались попытки изготовить витражи на Никольско-Бахметевском хрустальном заводе, Милятинском стекольном заводе М.Ф. Орлова в Калужской губернии и других. Однако были утеряны рецепты керамических красок и технологии обжига, разработанные М.В. Ломоносовым, отсутствовало необходимо оборудование, да и материалы были достаточно дорогими. Зачастую опыты оказывались неудачными, а стоимость витражей чрезвычайно высокой, поэтому, например, витражи для царских интерьеров отбирались, в том числе, и из музейных коллекций Эрмитажа. Тем не менее, витражи привлекали внимание публики, и многие специально приезжали, чтобы на них посмотреть.

Императорский стеклянный завод, на котором первоначально производили одноцветные стеклянные пластины без росписи, тоже оказался вовлечен в процесс освоения витражного искусства. На этом заводе

первоначально делали достаточно простые геометрические витражи из однотонных стекол. На этом заводе были выполнены из цветного стекла готические розы для уже упоминавшейся церкви Св. Александра Невского в парке Александрии в Петергофе. Такие довольно простые, по сравнению со средневековыми западными готическими, витражи были распространены на протяжении всего XIX века.

Сложные витражи русская стекольная промышленность делать не могла, поэтому, например, витраж для алтаря Исаакиевского собора с изображением Воскресшего Спасителя, заказывали в Мюнхене в «Заведении живописи на стекле» при Королевской фарфоровой мануфактуре [6, с. 5]. Это самый ранний из сохранившихся в Петербурге витражей XIX столетия, и первый фигуративный витраж в русском православном храме. Впоследствии витражи стали распространенным элементом в убранстве православных храмов, а иконографическая схема витража Исаакиевского собора часто использовалась при росписи алтарных окон русских церквей в разных городах России.

С 1840-х годов на Императорском стеклянном заводе начато производство расписных стекол для окон. Первоначально картины составляли из нескольких крупных пластин стекла, но по мере совершенствования техники стеклоделия, росписи и обжига картину стали писать картину на цельном стекле, как на куске холста. До наших дней сохранились два таких витража: «Ангел молитвы» (1857 г.) (Государственный музей-заповедник г. Павловска) и «Святое семейство» (Музей фарфорового завода имени М.В. Ломоносова) [3]. Такие витражи выпускались вплоть до 1890 г., когда ИСЗ был закрыт.

Частные стекольные заводы пытались подражать Императорскому стеклянному заводу, но столкнулись со сложностью исполнения и трудностью сбыта из-за дороговизны, что делало производство подобных стеклянных картин нерентабельным. В Петербурге в 1890-1917 гг. работало около 20 витражных мастерских (например, Ателье братьев М. и А. Франк, братьев Оффенбахер, М. Кноха, А. Аноховича и др.), изготавливавших витражи не только для столицы, но и для других городов России. Витражи предлагали и представительства заграничных ателье, но их количество было незначительным.

Если первоначально для отделочных и художественных работ по стеклу приглашали иностранных мастеров, то на рубеже XIX-XX веков в России была начата подготовка профессиональных художников-витражистов в Императорском обществе поощрения художеств и в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица) [4].

Таким образом, к началу XX века в России было все необходимое для успешного развития витражного дела. Разноцветные окна перестали быть предметом роскоши и стали доступны большому числу заказчиков. Применение витражей в петербургских зданиях в начале XX столетия приобрело массовый характер. Особняки, церкви, больницы, школы, магазины, рестораны, театры и даже бани украшались витражами.

Русские витражи 1880-1914 годов отразили основные принципы стиля модерн – отказ от симметрии в пользу подражания природным плавным текучим формам. В таких витражах изображали цветы, листья и переплетенные ветви растений или орнаменты с плавно изогнутыми линиями. Наряду с ними геометрические композиции, стилизованные изображения гербов, пейзажные композиции и пр. Фигуративные композиции этого периода сохранились в незначительном количестве, например, витраж с сюжетом из античной мифологии в гостинице «Европейская» в Санкт-Петербурге, фрагмент художественного остекления Торгового дома братьев Елисеевых на Невском проспекте.

С началом Первой мировой войны объемы стекольного производства в России сократились. После Октябрьской революции все крупные частные производства были национализированы. Витражные мастерские, существовавшие почти исключительно в структуре крупных стекольно-промышленных объединений, прекратили свое существование. Недолгая история российских витражей оказалась прервана.

Лишь в 1930-е годы в советской архитектуре вновь появился интерес к полихромным просвечивающим композициям, однако изменилась тематика изображений, появились новые материалы и пр.

Современное витражное стекло получается в результате использования множества разнообразнейших технологий. Стекло может быть прозрачным и глухим, однородного цвета и смесью различных цветов и оттенков одного цвета, гладким и с разнообразной фактурой.

Таким образом, история российского витражного искусства насчитывает менее двух столетий. Широкого распространения витраж не получил из-за сложности изготовления и дороговизны, что привело к появлению различных технологий-заменителей.

Список использованных источников:

1. Волобуева Т.В. Витражи в русской культуре: Санкт-Петербург и его окрестности. Автореф. Диссертации. - СПб, 1999. - <https://vitroart.ru/articles/disser/18/70/>

2. Данилевский В.В. М.В. Ломоносов и художественное стекло. – М.-Л.: Наука, 1964.

3. Княжицкая Т. В. Витражи Императорского Стекланного завода в XIX веке. // Стекло Восточной Европы с древности до начала XX века. : Сборник статей. - СПб.: Нестор-История, 2015. - С. 314-320.

4. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица. История. - <https://www.ghpa.ru/academy/akademiya>

5. Княжицкая Т.В. «Окна в прошлое». Древнерусские оконницы - забытое наследие ушедшей культуры. // Мир музеев. - № 7 (287) – июль 2011 – С.50-54.

6. Княжецкая Т.В. Алтарный образ Исаакиевского собора и его значение для истории русского витража. // Художественное стекло и витраж. Вып.5 – М., 2010. – С.5-7.

© Бабарыкина К.Р., Нечаева Т.Ю., 2022

УДК 7.034.7

О РУССКОЙ ИКОНЕ ЭПОХИ БАРОККО: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

Белаш Л.В.

Научный руководитель Арефьева С.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Религиозное барочное искусство явственно отличается от предыдущих и последующих этапов развития, что выявляет своеобразие данного стиля. Его изучение противоречиво и наложило свой отпечаток на дальнейшее её развитие из-за разных точек зрения. Одни считали, что искусство XVII-XVIII вв. всего лишь продолжение Средневековья, а другие доказывали принадлежность к общеевропейской тенденции развития искусства, причисляя его к барокко – так сложилась неоднозначная картина. Эти разногласия негативно сказались на сохранении памятников и изучении этого промежутка времени в искусствоведении [2].

Михаил Владимирович Алпатов в своей статье «Проблема барокко в русской иконописи» рассуждает о том, что западное влияние начинает крепнуть уже с эпохи Грозного, а Смутное время напрямую столкнуло русских с иностранцами, но особенно заметно увеличиваются новые веяния при Алексее Михайловиче, когда активно приезжают мастера-иностранцы и ввозятся западноевропейские произведения искусства [1, с. 81]. Советский искусствовед отмечает, что обстановка на Руси в XVII веке настолько была переполнена западными мотивами, что даже видения облакались в форму

на иноземный манер [1, с. 83]. Однако исследователь считает, что сходство русского искусства с западным барокко нельзя объяснять только лишь этим влиянием одного на другое. Ещё немецкие учёные обнаружили так называемое античное барокко в Пергаме, а уже в плафонах и мозаиках Кахрие-Джами интересно решена квадратура, предвосхищая попытки европейских художников. Последний стиль Византии прослеживается в летящих фигурах, развивающихся одеждах и зигзагообразных горах в церкви на Волотовом поле, который созвучен западному XVII-XVIII вв. Поэтому М.В. Алпатов считает барокко общеевропейской эволюцией искусства. Так, несмотря на границы и некоторую отдалённость Руси, он прослеживает ещё несколько совпадений в развитии искусства: звериный стиль созвучен с внешним декором Владимиро-Суздальских храмов, романский линейный стиль росписей с Нередицей, спокойные композиции Дионисия с чинквеченто [1, с. 84]. Подводя итоги, автор отмечает, что вначале церковное искусство шло без резких колебаний и так и могло бы продолжить древнерусские идеалы, но благодаря именно историческим событиям, а не оскудению из-за угасания старых традиций, произошёл новый скачок, а дальнейшее изолированное развитие русской культуры стало невозможным [1, с. 92].

Следует упомянуть, что интерес в целом к иконописи в России снова возник лишь в начале XX века в связи с реставрационными открытиями [6]. Так, Игорь Эммануилович Грабарь, имя которого носит сейчас старейшее реставрационное учреждение в Москве и в России в целом [7], в многотомной работе «История русского искусства» отозвался об эпохе барокко довольно скептически в отдельном разделе посвящённом Симону Ушакову и его школе. Несмотря на большое количество противников «фряжского» письма, было множество тех, кто поддерживал новые веяния, которые приходили постепенно и благодаря гравюрам, завезённым иностранцами. Знаменитый искусствовед и реставратор высказывает мнение, что именно с этого момента заканчивается древнерусская иконопись и появляются «латинские и Лютеровы поганые образа» [4, с. 425]. Совместно с протопопом Аввакумом он рассуждает о противопоставлении плотского и горнего, соглашаясь, что помимо неканоничности сюжета центр тяжести лежит в противопоставлении реального и идеального. В это время Алексей Михайлович, боярин Хитрово и Никон, который хоть и возмущался по поводу католических и лютеранских сюжетов, охотно поддерживали «живописное письмо». Однако новатору именно в русской иконографии только ещё предстояло явиться. Им стал молодой и талантливый Симон Ушаков [4, с. 426], которому в XIX веке исследователями уделялось большое внимание. Уже в 22 года он стал царским жалованным иконописцем, занимаясь сочинением

рисунков для предметов церковной и царской утвари [4, с. 428]. Невзирая на большие заслуги, И.Э. Грабарь даёт уничижительные эпитеты его творчеству. Так, о ранней иконе Владимирской Богоматери 1652 года из московской церкви архангела Михаила в Овчинниках пишет «сама по себе неинтересная, вполне заурядная, любопытна только тем, что показывает из какой среды вышел Ушаков» [4, с. 429]. Великого Архиерея, с которого ведётся отсчёт «Ушаковского» периода в русском искусстве, известный исследователь охарактеризовал, как вялый и усталый облик, где нет вдохновенности в образе, однако ещё роднящийся хоть и отдалённо, внешне-технически, с предшествующей эпохой, а в последующих работах и эта связь утрачивается [4, с. 430]. О последователях родоначальника нового понимания изображения известный искусствовед Наталья Игнатьева Комашко освещает проблему и упущение предыдущих искусствоведов, связанную с недооценённостью иконописи эпохи барокко. В своей работе «Русская икона XVIII века», которая на момент 2006 года считалась одной из первых попыток выделить в самостоятельное явление искусства, происходящие на Руси перемены в иконописании, понять логику образного языка на фоне сменяющихся стилей, рассмотреть региональное разнообразие и сравнить с профессиональными мастерами. Она объясняет такое отношение ранних исследователей тем, что данный период был долгое время малоизучен в силу некоторых обстоятельств. Например, закрепилось мнение, что икона – удел ремесленников, а достойным предметом изучения стало светское европеизированное искусство, хотя в контексте художественной жизни России той эпохи, оно занимало далеко не главенствующую роль [5, с. 6-7].

Ирина Леонидовна Бусева-Давыдова видит невнимание и игнорирование, которое приводит к непониманию своеобразия национальной культуры, проявляющееся в разногласии к определению и отнесению русской иконы того времени к разным стилевым течениям, а также не последнюю роль сыграл акцент на преемственности западноевропейских идеалов, что послужило принижению достоинств и заслуг иконописцев Руси. Статья «О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании» раскрывает его особенности через историю, культуру и менталитет страны, где оно развивалось, путём анализа исследований российских искусствоведов [2].

В последние годы проблематикой русского искусства XVII-XVIII вв. стали интересоваться всё больше, также был проведён ряд научных конференций. Одна из таких «Филёвские чтения по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII вв.», проводимая в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, расположенного в Спасо-Андрониковом монастыре, где многие

исследователи приняли участие в обсуждении и решении вопросов связанных с пониманием эпохи барокко на Руси. В московских музеях, уже упомянутого ранее, имени Андрея Рублёва и Русской иконы, а также в Третьяковской галерее находятся богатые коллекции памятников искусств этого периода.

Ценность искусства XVII-XVIII вв. определённо несправедливо занижена в прошлом, однако благодаря усилиям искусствоведов нового поколения она была пересмотрена, а также выявлено иное понимание и отношение к этой богатой на декор и язык повествования эпохи. Ведь И.Э. Грабарь сам высказывал мнение в своей небольшой брошюре 1919 г. «Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины» о том, что следует бережно относиться к своему прошлому, ведь на нём держится настоящее. Для того, чтобы настоящее было разумным и добрым, важна преемственность культуры, наилучшее выражение которой отражено в произведениях искусства, так как оно всесторонне, ярче и глубже отражает жизнь народа – не только внешнюю, но и внутреннюю суть. Известный искусствовед сравнивает искусство с хрупким цветком культуры, даже опавшие лепестки которого усилиями человечества следует тщательно и бережно собирать, и охранять [3, с. 3]. Сложно не согласиться с мнением одного из родоначальника изучения иконы, как составляющей части древнерусской культуры.

Список использованных источников:

1. Алпатов М.В. Проблема барокко в русской иконописи // Барокко в России : [Сборник статей] / Под ред. проф. А. И. Некрасова. М.: Гос. Акад. худ. наук, 1926. С. 81-92.

2. Бусева-Давыдова И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании. URL: https://archi.ru/files/publications/articles/bus_style.htm (дата обращения: 15.11.2022)

3. Грабарь И.Э. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев, 1919. 32 с.

4. Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 6: Живопись., Допетровская эпоха. М.: издание И. Кнебель, 1913. 536 с.

5. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. – М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.

6. Копировский А.М. Иконопись XX века – стилизация или поиск? // Палеоросия. 2018. №1 (9). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonopis-xx-veka-stilizatsiya-ili-poisk> (дата обращения: 14.11.2022).

7. Сайт Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря URL:

http://www.grabar.ru/about_us/history/index.php
19.11.2022).

(дата обращения:

© Белаш Л.В., 2022

УДК 75.03

МИФОЛОГИЗАЦИЯ ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ СИМВОЛИЗМА

Бессонова К.М.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В последней трети XIX века художники проявляют интерес к переживанию запредельного, к пограничному между реальным и ирреальным. Пейзаж в композициях символистов соединяется с другими элементами произведения, поэтому практически невозможно выделить «чистый» пейзаж. Действие и пространственная протяжённость не сводятся к конкретному моменту, расширяются до символического значения. Сами ландшафтные мотивы совпадают с образами европейского пейзажа Нового времени: сад, роща, лес, горное ущелье, море. Но природа для символистов – средство для выражения сложных чувств: желание убежать от современности; поэтическая, наводящая на размышления ностальгия; глубокие национальные инстинкты; возвышенное, открываемое при помощи науки или религии; выражение вечных духовных истин [1, р. 30].

Обращение к мифу – важная тема искусства рубеже веков. Это отражено и в непосредственном обращении к мифологической сюжетике и символике, но может претворяться и в интуитивные образы, раскрывающие первоосновы мира и человека.

Существует несколько мифических пространств, привлекательных для символизма. Одно из них – образ леса или «священной рощи» античности. В сравнении с трактовкой темы Новым временем ощущимо возрастает градус сакрального. Роща представляет собой далёкое от цивилизации место, где возрождается Золотой век и Эдем, где существуют бок о бок Музы и поэты [2, с. 68]. В акварели Гюстава Моро «Вдохновение» 1893 г. (рис. 1) над извилистым речным потоком прячется за горизонт закатное солнце, и ангелу внимает Поэт с лирой. Отметим, что деревьям в пейзажах Моро присуще устремление ввысь, стволы тонкие, кроны нередко обрезаются рамой. Такая вертикаль придаёт оттенок бесконечности и эфемерности. Здесь сливается небесное и земное, что подчёркивается

белыми лебедями (мотив, неоднократно повторённый в других пейзажных композициях Моро).



Рисунок 1 – Г. Моро. Вдохновение, ок. 1893г. Институт искусств, Чикаго.



Рисунок 2 – О. Редон. Циклоп, 1898-1914г. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды.

Также художников символизма вдохновляли горы, но, как и любой другой ландшафт, он преобразовывается до неузнаваемости. Например, в произведениях Моро они отсылают зрителя к «леонардовским горам», а у Врубеля скорее напоминают кристаллы или драгоценные необработанные камни.

Иной подход наблюдается в картине Одилона Редона «Циклоп» 1898-1914 гг. (рис. 2). Одноглазое чудовище возникает из-за горы, а фигура спящей Галатеи едва заметна среди ярких цветов. Пейзаж расплывается и превращается в фантасмагорию, он не осваивается в пределах чувственного опыта [3, с. 158]. В этой картине использование фантастических приёмов является не самоцелью, а средством. По этой причине миф в данном случае создаётся непосредственно при помощи зрения, но как только взгляд цепляется за реальные детали – он растворяется. Сама же гора из-за игры с перспективой создаёт интересное галлюцинаторное видение, превращаясь в луг. Здесь важно отметить, что сам ландшафт уподобляется стихии мифа с его потенцией к волшебным превращениям, трансформациям. Подобному эффекту способствуют буйные и, одновременно, аморфные пятна растительности и сама фигура нимфы, которая словно сливается со скалой.

Необходимо также сказать о мотиве воды в контексте мифа. Эта стихия получила заслуженное признание в эпоху романтизма, а в символизме обретает новые трактовки. Рассмотреть данный вариант ландшафта можно на примере произведения бельгийского художника Джеймса Энсора «Христос, усмиряющий бурю» 1891 г. (рис. 3). Отметим «незавершённую», открытую манеру письма, что характерно для позднесимволистского европейского пейзажа. Композиция построена на сложном взаимодействии динамических линий: волны и облака образуют собой неустойчивый треугольник, в нижнем углу которого помещена лодка. Вихри охватывают фигуру Христа, от которой исходят яркие лучи, словно повелевающие стихии остановиться. Создаётся странное ощущение

бесконечного вращения и неподвижности одновременно. Картина написана чередующимися полосками цвета, практически полностью отображая спектр.

В произведениях Энсора природа является универсальным текстом, который осмыслен в Священном Писании. Но, в первую очередь, это эмоция, выливающаяся в иносказание. Здесь можно проследить влияние Бодлера, у которого было схожее представление о религии [4, с. 45]. В картине важную роль играет особое, напряжённое переживание света. Вода и небо наполняются радужными переливами, приглушёнными сиянием сквозь облачную мглу. Натура, наполненная светом, практически обожествляется художником. Это может показаться отголоском романтизма, но в контексте символизма носит уже совершенно другой оттенок.



Рисунок 3 – Д. Энсор. Христос, умиряющий бурю, 1891г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Наряду с подобными образами стихии и древних сакральных пространств, в искусстве символизма присутствуют и изображения садов и парков. И они – отображение совершенного пространства, ограждённого от профанного мира. Их образ неоднозначен. О.С. Давыдова пишет: «В сущности, сад – это всегда замкнутое пространство, несущее в себе идею бесконечности» [5, с. 44]. Противостояние хаосу заключается в строгой геометрии, которая символизировала рациональность, подчинение природы с сохранением многообразия её форм. И именно поэтому, в сложное и неустойчивое время (конец XIX – начало XX веков) особенно актуально обращение к теме садов и парков.

Хорошо известна Версальская серия А. Бенуа, «утраченная» усадьба В. Борисова-Мусатова, поэтому в качестве примера обратимся к декоративному панно Петра Саввича Уткина «Сон» 1905 г. (рис. 4). Всё окутано сладкой грёзой ночного сада. На переднем плане женская фигура, словно статуя, сошедшая с пьедестала, ложится на мягкую траву. Таинственное и ажурное озеро укрывает её своими волнами. И луна мягко озаряет живописное пространство, просвечивая сквозь ритмично покачивающиеся ветви деревьев.

Творчеству Уткина близка поэзия Тютчева, где ночное пространство сочетается с масштабностью и метафоричностью [6, с. 225]. В картине рациональность сада кажущаяся, он окутан сумраком, соединяется с зыбкостью сна. Ночь здесь – попытка передать бесконечное пространство,

пугающее и, одновременно, влекущее, всё это в целом создаёт тягучее и неустойчивое впечатление.



Рисунок 4 – П. С. Уткин. Сон. Декоративное панно, 1905 г. ГРМ, Санкт-Петербург.

Как видно из примеров выше, художники символизма часто вдохновлялись античным мифом. На полотне Льва Бакста «Древний ужас» (TerrorAntiquus), 1908 г. (рис. 5.) пейзаж представляет собой панорамный вид на Эгейский архипелаг, залитый солнцем. Но взгляд приковывает мощная молния, скалы поглощает кипящая вода, люди бегут в убежища в храмы, которым угрожает гнев богов. На переднем плане Кора, держащая синюю птицу в руках, загадочно и жутко улыбается. И теперь перед нами последний суд и смерть эллинского мира. В данном случае миф выступает как манипуляция, намекающая на хрупкость не только прошлого, но и настоящего, разрушая последнюю надежду. Сам ландшафт в данном случае не является мифом как таковым, здесь эффект создаётся именно из-за использования античного антуража.

Тема Смерти отчётливо звучит в символизме. Это не только отклик на культурные и исторические события. Жизнь смешивается с неизбежным концом, драматизируя природные пространства. Характерен интерес к пограничным состояниями природы, которые через аналогию могут расширяться до циклов человеческой жизни [7, с. 46].



Рисунок 5 – Л. Бакст. Древний ужас (TerrorAntiquus), 1908 г. ГРМ, Санкт-Петербург.

Подводя итог, следует отметить важную роль пейзажного компонента в ряде ключевых символистских произведений. В проанализированных произведениях фигуры персонажей и сюжет (античного мифа, библейского чуда) перестают быть «постановкой», обретают стихийное, либо, напротив, проникновенное звучание именно благодаря особой трактовке пейзажной среды. Укорененные в европейской традиции образы сада, рощи, величественных гор и моря в произведениях символистов утрачивают свою материальность. Они как бы сотканы из драгоценных кристаллов и живописных пятен (у Г. Моро, О. Редона, М. Врубеля), или мазков и потоков краски, как у Дж. Энсора и П. Уткина. Пейзажи рассматриваются с

неожиданного ракурса (панорама без неба у Л. Бакста, истончающиеся и уходящие в небо деревья священных поэтических рощ Г. Моро). Тем самым осуществляется мифологизация ландшафта: помимо отсылки к древним образам через фигуры персонажей, происходит визуальная трансформация привычных ландшафтных мотивов в чуждый обыденности, фотографической точности воспроизведения, свободно живописный и поэтический пейзаж-видение.

Список использованных источников:

1. Thomson R. VanGoghtoKandinsky: symbolistlandscapeinEurope, 1880-1910 - L.: Thames&Hudson, 2012. - 206 с.
2. Мишачёва И.В. Пейзаж символизма и миф. «Священные рощи» Гюстава Моро// Славянские чтения. [Сборник материалов международной научной конференции Института славянской культуры] – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина.– 2020. - Выпуск 2 (VII) – С. 63-83.
3. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 - М.: Изобразительное искусство, 1994. – 269 с.
4. Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор 1860-1949. Маски, смерть и море – М.: Taschen Арт-Родник, 2010. – 96с.
5. Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма – М.:БуксМарт, 2014. – 512 с.
6. Русакова А. А. Символизм в русской живописи - М.: Искусство, 1995. – 450 с.
7. Яковлева А. С. Образная концепция пространства в пейзажной живописи русского символизма конца XIX – начала XX века: дис. по ВАК РФ, канд. наук:17.00.09/ Ю.И. Арутюнян – СПб.: Государственный институт культуры, 2019. – 247с.

© Бессонова К.М., 2022

УДК 130.2

**ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА
В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

Борисова Д.В.

Научный руководитель Вашко О.А.

*Учреждение высшего образования «Белорусский государственный
экономический университет», Минск, Республика Беларусь*

В современном обществе, где возрастает процесс глобализации, возникает проблема сохранения уникальных черт культуры. В условиях глобализации – объединения и унификации мирового сообщества, появляется угроза стирания культурных особенностей народов, ценностей,

присущих исключительно данному этносу, их национальной идентичности. Определенная культура впитывает особенности, ценности и общественные образы эпохи, народа. С помощью культуры мы можем увидеть путь, который прошел народ в течение своего существования. Культура демонстрирует особенный, уникальный национальный опыт, раскрываются менталитет, нормы и ценности морали, нравственности, религии, присущие определенному социуму. Диалог – это универсальный, всеохватывающий способ существования культуры и человека в культуре [1]. Культурный диалог, в свою очередь, обеспечивает опосредованное общение, своеобразный диалог прошлого, настоящего и будущего. Стоит отметить, что особо значимые достижения часто совершались при взаимодействии многообразных, часто непохожих и различных культур. В процессе глобализации осуществляется взаимодействие государств с различной экономикой, политическим режимом, культурным развитием, в результате чего осуществляется культурный диалог.

Основателем теории диалога в западной философии считался М. Бубер. В своей книге «Я и Ты» он рассматривает очень важные вопросы диалога человека и Бога, человека и человека, выделяет роль языка, с помощью которого люди осуществляют диалог. Эти идеи развивает русский философ М.М. Бахтин: «Диалогические отношения... – это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там ... начинается и диалог» [2, с. 71]. Он считал, что культура есть там, где есть как минимум две культуры, взаимодействующие друг с другом.

Теорию диалога культур, разработанную М.М. Бахтиным, продолжил в своих работах В.С. Библер. Мыслитель утверждал, что каждая культура имеет свой особый тип загадочности, энигматичности и свой специфический способ разгадывания. В процессе исследования ранее упомянутой культурологической теории он пришел к выводу, что в XX ст. формируется новый всеобщий диалогический разум, который он определил, как разум культуры.

Сегодня, в условиях глобализации, многие прежние подходы к проблеме диалога нуждаются в более глубоком исследовании. Все более актуальными становятся идеи «универсального диалога» М.С. Кагана, «диалога культурных миров» Г.С. Померанца. Представленная в последние десятилетия тематика культурного диалога должна быть осмыслена в рамках широкого культурного контекста эпохи, которая характеризуется развитием толерантного поведения в обществе, межконфессиональным, межкультурным диалогом.

Важно отметить тот факт, что взаимодействие национальных культур способствует общекультурному прогрессу. Поскольку важнейшим показателем жизнеспособности народа является способность быть открытым для общения с другими народами, их культурой, способность развиваться в историческом контексте всей культуры своей эпохи, взаимодействие и взаимопонимание, восприятие ценностей других наций и народов преодолевают межнациональные конфликты, разобщённость. На основе диалога культур укрепляется органическое сочетание национальных и общечеловеческих ценностей, духовное объединение, сплочение народов.

Сегодня культура стала средством, способствующим достижению жизненного успеха и материального благополучия. Массовая культура при активном внедрении превратилась в один из главных элементов постиндустриального общества. Если рассматривать процесс глобализации по отношению к культуре, он представляет собой несколько взаимоисключающих процессов. С одной стороны, это ключ к открытию ценностей различных национальных культур. С другой стороны, это приводит к стандартизации культуры разных народов мира.

Изучая процесс культурного диалога, можно предположить, что он приводит лишь к унификации культуры, созданию общей, единой мировой культуры, однако это не так. Примером являются европейские культуры, которые существуют в едином пространстве европейской цивилизации и культуры. В каждой национальной культуре находится то, что объединяет и отличает их. В такой ситуации возможен диалог. Разные народы, этносы, государства априори обладают своими уникальными чертами, обрядами и ценностями. Например, этнографы давно подметили любопытный факт: народы, живущие в сходных условиях и по соседству друг с другом, строят дома по-разному. На севере традиционно ставили дом к улице торцом, а на юге располагали его вдоль улицы. Балкарцы, осетины, карачаевцы живут на Кавказе в тесной близости друг к другу: первые строят каменные одноэтажные дома, вторые – двухэтажные, а третьи – деревянные дома.

Подводя итог, стоит отметить, что несмотря на увеличение тенденции к глобализации и унификации, общество способно сохранять культурные ценности своего народа, не утрачивать своё культурное разнообразие. Феномен культурного диалога является тому подтверждением, сочетая в себе интегрирующую функцию, которая осуществляет диалог прошлого, настоящего и будущего, и в то же время позволяет каждой культуре быть уникальной, неповторимой и особенной.

Тем не менее, нельзя назвать каждую культуру абсолютно особенной и уникальной, так как своеобразие каждой культуры относительно. Специфичность культуры заключается в проявлении всеобщего фактора в развитии общества. Это обуславливается тем, что так или иначе в процессе

взаимодействия культуры воспринимают достижения других культур и адаптируют их под себя.

Диалог культур и цивилизаций, являясь неотъемлемой частью мирового исторического процесса, в эпоху усиливающейся глобализации приобретает особую актуальность и требует особой ответственности на всех уровнях взаимодействия – международном, государственном, в негосударственных структурах, в интеграционных объединениях, а также со стороны отдельных личностей. Проблема развития диалога культур как стратегического направления формирования миропорядка XXI в. имеет огромное значение для стабильности и мира во всем мире. Сотрудничество, диалог и взаимопонимание народов мира являются ключом к справедливости и демократии, условием предотвращения международных и этнических конфликтов, насилия и войн.

Список использованных источников:

1. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 310 с.
2. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Эксмо, 2017, С. 640.

© Борисова Д.В., 2022

УДК 391.2

**ОСОБЕННОСТИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ИДЕАЛА ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ 17 века
ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПИТЕРА ПАУЛЯ РУБЕНСА
И МАЛЫХ ГОЛЛАНДЦЕВ**

Боркова В.П.

Научный руководитель Буфеева И.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Появление фламандской и голландской школ живописи в начале XVII века является одним из самых необычайных явлений в истории изобразительного искусства. В это время создавалось бесчисленное количество картин, на которых изображались и бытовые сцены из жизни крестьян, и роскошные чувственные портреты в духе эпохи барокко. Анализируя шедевры золотого века голландской и фламандской живописи, мы не только можем составить представление о жизни народа, но и определить эталоны женской красоты на примерах живописных произведений выдающихся художников.

Обращаясь к творчеству Питера Пауля Рубенса, можно заметить формирование эстетического идеала под влиянием стиля барокко. Того самого стиля, где искусство было ярким, динамичным и поражающим своими масштабами. На полотне «Три грации» Рубенс во всей полноте отобразил присущий тому периоду эталон женской красоты – белокожих, румяных, с пышными формами и золотистыми волосами девушек. Именно такая внешность считалась тогда свидетельством физического здоровья и плодовитости – эталон барокко не имел ничего общего со строгой гармоничностью и утонченной духовностью эпохи Ренессанса. Подобный образ свойственен и возлюбленным Рубенса: Изабелле Брандт и Елене Фоурмен. Круглолицые и «пышашие» здоровьем молодые женщины являлись эталоном прекрасного для фламандского живописца.

Однако, на формирование таких стандартов красоты повлияло и то, что в неурожайные для Европы годы, «пышнотелые» женщины давали надежду на здоровое продолжение рода и продолжительную жизнь, когда излишняя худоба воспринималась как показатель болезни и нездоровой хрупкости, а также духовной нищеты.

Подобное отношение к женскому телу и стандартам красоты, которые, разумеется, были неразрывно связаны с модой, продержались вплоть до начала XX века. Не только придворные и знать могли похвастаться упитанным телосложением, но и слуги, крестьяне, традиционно изображались в таком же ключе, одетыми в объемные одежды.

Среди желанных качеств, по крайней мере, в рамках высшего класса, стройность фигурировала лишь как свойство рук или ног, а иногда и женской талии самой по себе, независимо от других пропорций тела. Однако, изображение острых локтей казалось совершенно недопустимым.

Наиболее знаменитым из всех учеников Рубенса, учившимся у него недолго, но ставшим вскоре первым помощником в его мастерской, был Антонис ван Дейк. Обращаясь к его картинам, мы узнаем образы пышнотелых и румяных женщин, но уже в более изящных и одухотворённых образах героинь мифов, как, например, на полотне «Юпитер и Антиопа». Он наследует его пылающие, полнозвучные краски, но этого мало - он стремится превзойти учителя в главном: женщины на картинах молодого Ван-Дейка еще ярче, чем у Рубенса, сияют здоровьем и физической силой.

В творчестве знаменитых малых голландцев зрителю детально раскрывается образ голландской крестьянки. Ян Вермеер на картине «Молочница» изображает полную женщину в юбке и блузе, сшитых из полотняных материалов, с характерным для Нидерландов белом чепце, открывающим довольно большой лоб. Вглядываясь в лицо героини, мы можем заметить черты, принадлежащие моде ушедшей эпохи [1].

Например, в позднем средневековье красивыми считались открытый высокий лоб и тонкие брови. Чтобы сделать лицо более открытым, девушки зачёсывали и убрали волосы под чепец. Также они специально сдвигали линию роста волос – выщипывали волосы и брови пинцетами. Подобные женские образы фигурируют и на полотнах Питера де Хоха, где зрителю предстают дельфтские горожанки: заботливые матери, трудолюбивые служанки, рачительные хозяйки. Их образы просты и эмоциональны, они очень отличаются от «граций» Рубенса. Малые голландцы представляют зрителю бытовой женский образ со строгими прическами, но мягкой улыбкой, в закрытой простой одежде, что очень контрастирует с наготой персонажей Рубенса.

Чтобы понимать, как формировалась голландская женская мода, нужно углубиться в менталитет голландок. Они были хранительницами домашнего очага, следили за чистотой и порядком в доме, они, даже отдыхая, занимались рукоделием, которым украшали дом и одежду. Француз де Сен-Эвримон писал в 1665 году маркизу де Реки: «Здесь дамы очень вежливы, и мужчины не обижаются на то, что общество их жен и дочерей предпочитает их собственному. Голландки достаточно приветливы для того, чтобы доставить нам развлечение, но не настолько оживлены, чтобы быть «опасными» для нашего спокойствия. Как бы то ни было, можно сказать, что голландским женщинам свойственна некоторая недоступность и воздержанность, и они передаются от матери к дочери по наследству. Все женщины, без исключения, того мнения, что, выйдя замуж, они уже не смогут свободно располагать собой. Для них существует только долг» [2].

Характерная сдержанность в первую очередь отразилась на одежде, но не только знатных дам, но и горожанок. Отличительная черта голландского женского костюма на всех уровнях социальной лестницы – строгость, аскетизм, пуританство, проповедуемые протестантской церковью. Вместе с тем темные одежды и белоснежные дополнения в виде чепчиков, воротников и манжет создавали образ честной, трудолюбивой, бережливой, скромной, аккуратной девушки [3]. Обращаясь к «Туалету женщины», Яна Стена, мы замечаем на героине такие модные детали, однако образ нам раскрывается скорее в бытовом, несколько интимном ключе.

В изображённой женщине узнается жена Яна Стена Маргрит, дочь гаагского художника-пейзажиста Яна ван Гойена. Она предстаёт нам в традиционных одеждах приглушённых тонов и белом чепце, но в то же время наше внимание цепляет алый чулок, который скрыт под подолом платья. Возможно, данная особенность продиктована тем, что голландский

костюм изначально был вдохновлён Французской и Испанской модой, хоть и был адаптирован под сдержанных голландок [4].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что золотой век голландской живописи подарил нам некоторую контрастность женской красоты. Героини полотен Рубенса, пышущие грацией и обнаженными формами, будто символы роскошного барокко, и скромные изящные крестьянки в живописи Вермеера, де Хоха и Стена удивительно точно передают многогранную женственность, несмотря на разнящиеся понятия о красоте. Голландская мода, сформированная под влиянием Франции и Испании, приобрела свою индивидуальность, благодаря сдержанности и изящности женщин разных сословий, каждая из которых повлияла на возникновение уникального эстетического идеала.

Список использованных источников:

1. Муртазина С., Хамматова В. История искусства XVIIвека. – Litres, 2022.

2. Никифорова Л. В. Голландская живопись XVIIвека как визуальная проповедь //Визуальная теология. – 2019. – №. 1. – С. 115-129.

3. Лось О.К. Традиции и мода европейского костюма в зеркале урбанизации //Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2011. – №. 5 (52). – С. 247-254.

4. Недорезова П.А. Истоки и эстетическая программа импрессионизма в Амстердаме The origins and theaestheticprogramofimpressionism in Amsterdam //Научные редакторы. – 2017.

© Боркова В.П., 2022

УДК 7.01

ЦЕЛИ И ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА В ДРЕВНОСТИ И В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Булатова Е.Н.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Развитие искусства в различные периоды даёт примеры известного параллелизма. Так, отмечаемая многими исследователями тенденция ослабления реалистичности изображения при переходе от палеолита к неолиту не может не вызвать аллюзий с художественной культурой новейшего времени.

Искусство палеолита отличалось стремлением к предельной конкретности образов в отличие от ранних предельно абстрактных «первобытных макарон». Некоторые изображения палеолита настолько совершенны, что учёные могут определить по ним не только вид, но и подвид животного. Самыми популярными мотивами палеолитического искусства являются одиночные фигуры зубров, медведей, бизонов, а также табуны диких лошадей. Со временем первобытные мастера стали больше внимания уделять деталям, они изображали фактуру и подробности пигментации шерсти. Линия контура за счёт вариативности передавала объём тел.

Основной тенденцией развития изобразительного искусства в эпоху неолита стал переход от воспроизведения конкретного животного или человека к общей схеме, к знаку и символу. Изобразительный язык становится обобщённым: акцентируется прежде всего силуэт, но, несмотря на это, сила выразительности не теряется, так как все сосредоточивается на передаче экспрессии движения. Теперь художник старается не только добиться внешнего сходства, но и показать внутренний смысл происходящих событий. Человеческая фигура изображена схематично, условно, но всегда в живом движении. Движение в пещерной живописи передается через положение ног, наклон тела или головы. Неподвижных фигур почти нет.

Таким образом, искусство изменилось из-за развития у пещерных людей абстрактного мышления, позволявшего воспринимать образ вне конкретных деталей. Художник на этом этапе отдавал предпочтение выразительности в ущерб изобразительности.

Учёный Леви-Брюль пришел к выводу, что главным для первобытного человека не был личный опыт, поскольку он нередко вступал в противоречие с установившейся традицией данного общества. Для первобытного человека гораздо большее значение приобретал мистический смысл, которым традиция наделяла тот или иной предмет. Для Леви-Брюля особый интерес представлял поиск специфических законов, которые управляют коллективными представлениями. Опираясь на теоретические представления Дюркгейма, он разработал свою теорию дологического мышления первобытных народов. Содержание этой теории он изложил в книге «Первобытное мышление», которую критиковали многие ученые. Некоторые исследователи, соглашаясь с тем, что в мышлении и познании представителей разных культур действительно существуют различия, сомневались в том, что можно говорить о качественно различных типах мышления у представителей разных цивилизаций. Так, известный американский этнолог и культуролог Ф. Боас указывал на недопустимость формулирования выводов о логике мышления лишь на основе

традиционных верований и обычаев. Английский психолог Ф. Бартлет считал главной ошибкой Леви-Брюля сравнение мышления в примитивных обществах с эталоном научного мышления, так как и современные народы в повседневной жизни нередко демонстрируют нарушение правил логики мышления. Более того, наделе неотъемлемой стороной любой культуры выступает то, что Леви-Брюль называл дологическим, мифологическим мышлением.

Новейшее время даёт массу примеров схематизации визуальных образов, утрачивающих изобразительность, но обретающих символический смысл. Обилие направлений, отличающихся характером творческого эксперимента с цветом, формой, способами донесения идеи до зрителя, разворачивает широчайший спектр форм художественного высказывания. От «Чёрный квадрата» русского художника-супрематиста Казимира Малевича, представляющего собой максимальное упрощение формы и цвета, до, например, работы Урса Фишера «Большая глина № 4». Это отлитая из алюминия в 2013 году 12-метровая копия куска глины, который автор разминал в ладони. Идею «Большой глины № 4» Фишер объясняет следующим образом: скульптура демонстрирует, как материя преобразуется в руках человека. А еще символизирует «незавершенность, преобразование и становление» и олицетворяет суть творчества, с помощью которого художники создают новый облик окружающего мира. На самом же деле этот объект представляет собой своеобразный синтез предельной натуралистичности и условности, обретаемой за счёт гипертрофированного масштаба. На данный момент скульптура, обретя скандальную значимость, установлена в Москве на Болотной набережной.

Ещё одна неоднозначная работа – это скульптура-перформанс Маурицио Каттелана «Комедия». Экспонат представляет собой обычный банан, приклеенным серым скотчем к белой стене. Постмодернистски сниженный здесь метод реди-мейда обращается уже не к долговечным материалам, способным десятилетиями пылиться в музейных залах, но к дешёвому ширпотребному продукту питания, который через несколько дней превратится в гнилую жижу. Что, впрочем, не мешает продать это изделие, приобретшее статус произведения искусства, за весьма значительную сумму.

Таким образом, каждая эпоха ставит перед творцом определенную задачу. В одно время ценится изобразительность искусства, в другое – выразительность, в третье – идея, концепция, в четвёртое – ирония, безжалостная и к изобразительности, и к выразительности, и к концепции. Зритель прошлого, глядя на картины и скульптуры задавался вопросом «Красиво ли это?», или «О чём мне хочет поведать художник?», теперь же волнует другое: «Является ли эта работа искусством?»

Список использованных источников:

1. Степучев Р.А. "Кимберлит костюмографического языка" 2007г
2. Иосиф Бакштейн. "Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве" 2015г
3. Джон Бергер "Искусство видеть" 1972г
4. Роузли Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» 2015г
5. Люсьен Леви-Брюль «Первобытное мышление» 1930г

© Булатова Е.Н., 2022

УДК 168.522

**ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ
КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАНСГУМАНИЗМА
В КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Бурда Е.В., Солги Т.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Государственный университет управления», Москва*

Развитие нейронных сетей как одного из направлений искусственного интеллекта и их внедрение в нашу жизнь затрагивает многие сферы общества. Не осталось в стороне и творчество, которое всегда считалось атрибутом, присущем лишь человеческому обществу, своеобразным «человечески кодом» [1]. В недалеком прошлом, когда программы строились на нисходящем коде, то есть, созданном программистами по принципу «если, то», для экспериментов и творчества не оставалось места. Точнее все творческое и новаторское, что могла создать программа, изначально заложено в нее, это было воспроизведение заложенного в нее автором. Однако «машинное обучение» кардинально изменило ситуацию: алгоритм, который может учиться на собственных ошибках, может делать нечто новое, что не было заложено его создателем.

Маргарет Боден, профессор Сассекского университета (Великобритания), занимающаяся исследованиями в области когнитивных наук, выделяет три вида творчества: исследовательское, комбинационное и преобразующее. Она отмечает, что первые два вида творчества отлично подходят для реализации искусственным интеллектом [1]. В своей монографии «AI: Its Nature and Future» («Искусственный интеллект: его природа и будущее») автор рассматривает мозг в качестве вычислительной машины. И хотя М. Боден признает, что на данный момент знания о функционировании сознания и наши технологии не достаточны развиты,

чтобы современный искусственный интеллект мог сравняться с человеческим, однако допущение «мозг – вычислительная машина» является базисом идеи о создании искусственного разума подобного, а затем и превосходящего человеческий [2]. Трансгуманизм с его основной идеей совершенствования человека с помощью научно-технического прогресса, поддерживает развитие искусственного интеллекта, как возможность разгадать сознание человека. Исследования в области применения искусственного интеллекта в области творчества – это попытка понять, что такое творчество посредством использования алгоритмов. На примерах, описанных в статье, авторы анализируют современное состояние проблемы и делают выводы о перспективах творческого прорыва компьютера, и на сколько реализация такого проекта может продвинуть нас к описанному выше идеалу трансгуманизма.

Первые успешные попытки были предприняты в области игр. И хотя в играх большую роль играет логическая составляющая, однако настоящую игру мастеров отличает творческая составляющая, позволяющая не просто выигрывать партии, но и раздвигать границы игр.

Когда в 1997 году компьютер Deep Blue обыграл Гарри Каспарова, это вызвало резонанс, но победа во многом объяснялась тем, что машина лучше и быстрее могла перебрать ходы и их последствия. Шахматы игра деструктивная, то есть фигуры убираются с доски, и с определенного момента ходы можно просчитать до последнего. Однако существует еще одна игра, в которой, как считалось до 2016 года, машине не победить человека еще многие десятилетия. Речь идет об игре го. Это игра конструктивная, каждый ход приводит к появлению нового камня на доске, то есть партия усложняется. Игроки го опираются не только на логику, но и на свою интуицию и абстрактное мышление, считывая визуальный рисунок из выложенных камней. Традиционно распознавание визуальных образов считалось слабым местом компьютеров и сильной стороной человека благодаря его способности творчески мыслить. В 2016 году все изменилось: программа AlphaGo обыграла девятикратного чемпиона корейца Ли Седоля со счетом 4:1, а еще через год обыграла мирового лидера китайца Кэ Цзе [3]. После победы над Кэ Цзе эксперимент был окончен. Демис Хассабис, один из создателей AlphaGo, сообщил, что программа застряла на локальном максимуме, и занимается сейчас проблемами здравоохранения, компьютерного зрения, распознавания и синтезирования речи и другими социально значимыми проектами [1].

Го – это логическая игра, но в ней есть элементы творчества, приносящие в состязание элемент искусства. Во второй партии с Ли Седолем программа сделала 37 ход, считающийся творческим прорывом компьютера, раздвинув границы игры [1]. Машинное обучение смогло

пробиться сквозь ранее непреодолимую преграду творческого подхода человека к игре. Можно услышать аргумент о том, что AlphaGo обыграла игроков также, как в свое время Deep Blue Гарри Каспарова, благодаря способности перебрать вероятности и последствия ходов, намного превышающей человеческие возможности. И все же искусственный интеллект вышел на новые рубежи, ранее считавшиеся недоступными для компьютеров. Это поставило под сомнение тезис о том, что машина никогда не сможет творить, воодушевив исследователей искусственного интеллекта и последователей трансгуманизма на дальнейшую работу в данном направлении, вплотную приближаясь к традиционно творческим сферам.

В настоящее время нейронные сети используются и в искусстве, и в музыке, и даже при создании литературных произведений. Культурное пространство обогащается новыми произведениями, но есть ли прирост культурного наследия человечества?

Современные взгляды на искусство ставят под сомнение традиционное понимание искусства как способа выражения свободной воли человека и ставят во главе угла умение художника создавать доступными ему средствами интересное высказывание. Компьютерные технологии позволяют деятелям искусства использовать новые инструменты. Но если раньше никто не считал, что фотоаппарат несет в себе творческое начало, то допущение «мозг – вычислительная машина», до некоторой степени уравнивающее человека и компьютер, ставит вопрос о возможности машины создать нечто уникальное, имеющее творческую ценность.

В октябре 2018 года на аукционе, проводимом Christie's, была впервые продана картина, созданная искусственным интеллектом, что позволяет сделать вывод о том, что работы, созданные программами, начали воспринимать всерьез. Отмечается, что картина нарисована в стиле, сочетающем работы художников XVIII века с современным стилем, напоминающем работы Гленна Брауна [1]. Авторы статьи не претендуют на познания в искусстве, сопоставимые с экспертами в данной области, однако хотелось бы отметить все же вторичность работы с точки зрения «руки мастера». Пикассо много экспериментировал с различными техниками и жанрами, прежде чем выработал совою уникальную манеру письма. В работах, созданных искусственным интеллектом, прослеживается либо смешение стилей, как в «Портрете Эдмонда де Беллами», проданном на аукционе Christie's, либо старательное подражание, как это было с портретом мужчины, нарисованном в стиле Рембранта программной, созданной командой из компании Microsoft и Делфтского технического университета. В апреле 2016 года картина была показана публике и в ней действительно прослеживались черты, присущие великому художнику. Однако критики в основном негативно отнеслись к данной работе. Стиль

был очень похож, но искусственный интеллект не мог передать внутреннюю жизнь написанного им персонажа, не говоря уже об отражении своего внутреннего мира.

В музыкальной сфере похожая ситуация. Существуют алгоритмы, которые можно научить создавать музыку в стиле того или иного композитора или музыканта: произведения, созданные алгоритмом DeepBach, в половине случаев принимали за малоизвестные произведения великого композитора не только простые любители музыки, но и студенты-композиторы [1]. В конечном счете искусственный интеллект в музыкальной сфере может успешно использоваться для штампования музыкальной жвачки, поскольку если обучить программу музыкальной манере успешного музыканта, она может создавать продолжение заданного произведения в том же стиле без повторов многие часы. Что, например, было успешно продемонстрировано, когда одна из песен исландской группы Sigur Rós была использована для создания 24-часового произведения без единого повтора, сохранив звучание исходной композиции [1]. Задача, невероятно трудная для человека-композитора и легко решаемая компьютером. Однако в ее основе лежит творчество человека, это не полностью самостоятельное произведение искусственного интеллекта.

Таким образом, на сегодняшний день в использовании искусственного интеллекта больше видится возможность коммерческого использования программ, чем действительный прорыв компьютера в творчестве. По крайней мере на сегодняшнем этапе развития человека и технических возможностей алгоритмов.

Между тем, на наш взгляд, есть более плодотворный способ использования алгоритмов при работе с культурным наследием. С помощью машинного обучения мы можем находить характерные черты и закономерности в работе художников, которые улавливаем больше интуитивно. Это, в сочетании с другими технологиями, может помочь нам при реставрации, идентифицировать картины или музыкальные произведения, авторство которых остается неизвестным или спорным. И такой вклад искусственного интеллекта в дело сохранения культурного наследия может быть гораздо продуктивнее, чем попытки «воскрешения» Рембранта и создание «нового» Баха.

Авторы не отрицают неоспоримую важность и полезность новых технологий и искусственного интеллекта в нашей жизни для решения многих проблем, но не согласны с абсолютизацией технического прогресса и ставят под сомнение необходимость создания машины, способной превзойти человечество в творчестве. Если когда-нибудь компьютеры действительно станут настолько развитыми, что смогут создавать

преобразующее творчество, какое место останется человеку на Земле? Исследователи трансгуманизма, критикующие данное направление, справедливо отмечают отсутствие в ней социального аспекта, что снимает с данной идеологии ответственность за будущее общество, что в дальнейшем может усугубить социальное неравенство [4], а также поставит под сомнение возможность человека творчески реализовываться. Возвращаясь к игре го. В 2019 году Ли Седоль объявил о завершении карьеры, объявив, что «После того, как искусственный интеллект начал играть в го, я понял, что не стану лучшим, даже если возглавлю рейтинг за счет безумных усилий. Теперь есть сущность, которую не одолеть» [5]. В таком будущем мы хотим жить?

Список использованных источников:

1. Дю Сотой М. Код креативности. Как искусственный интеллект учится писать, рисовать и думать.
2. Резаев А. В., Трегубова Н. Д. Искусственный интеллект как проблема современной социальной аналитики // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2019. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennyu-intellekt-kak-problema-sovremennoy-sotsialnoy-analitiki> (дата обращения: 01.11.2022).
3. <https://www.championat.com/other/article-4435519-pochemu-garri-kasparov-v-1997-godu-proigral-superkompyuteru-deep-blue-v-samoj-znamenitoj-shahmatnoj-partii-v-istorii.html>
4. Щипков В.А. После человека. Идеология и пропаганда трансгуманизма в современном мире. Доклад / ред.-сост. В. А. Щипков. – М.: Русская экспертная школа, 2018. – 156 с. Электронный ресурс <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0001/005c/2141-dkl.pdf>
5. <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/nitkina/2654670.html>

© Бурда Е.В., Солги Т., 2022

УДК 7.074

РОЛЬ МЕЦЕНАТОВ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Быкова К.П.

Научный руководитель Рубцова С.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

С давних времен на Руси были распространены традиции милосердия, сострадания и жертвенности. С приходом христианства эти ценности только

укрепились и стали национальной идеей. Меценатство развилось из благотворительности социально полезного свойства, направленного на материальную помощь нуждающимся. То есть благотворители занимались открытием приютов, больниц, общественных столовых, школ, училищ и редко финансировали отдельную личность. Меценатство выполняло миссию просвещения, сохранения духовного наследия и развития культурного потенциала страны.

Изначально слово «меценат» было именем собственным. Принадлежало оно римскому аристократу Гаю Цильнию Меценату, который положил начало бескорыстной помощи деятелям культуры около I в. до н.э. Покровительство искусств было распространенным явлением в античном мире, однако Меценат отличался от других знатных людей щедростью, скромностью, отсутствием честолюбия и личных интересов при государственном служении. Меценат любил литературу и покровительствовал известным поэтам Вергилию, Горацию, Сексту Проперцию. С тех пор имя одного человека стало обозначать целое явление общественной жизни, нацеленное на процветание культуры, искусства и науки [1].

Если обратиться к толковому словарю Ушакова, то можно встретить следующее определение: «Меценат – богатый покровитель наук и искусств (По имени богатого римского покровителя)» [2].

Целью меценатства как в древности, так и в наше время является поддержание таланта и идеи, которые могли выражаться как в определенном человеке, так и некой группе людей или в культурном явлении. Так, меценатство способствует культурному и нравственному совершенствованию общества. Меценаты выступают проводниками между производителями культурных ценностей и потребителями, нередко организуя взаимодействие между элитарной и массовой культурами. Посредством сохранения произведений искусства зарубежных авторов меценаты выполняют кросскультурную коммуникацию между разными народами.

Культурное наследие, благодаря меценатам, сохранилось по сегодняшний день и представляет большую ценность для общества. Поприще деятельности меценатов: театры, музеи, библиотеки до сих пор приобщают население к духовным традициям прошлого и настоящего и несут свою историю сквозь века. Это и является функцией социальной памяти меценатства.

Хотелось бы поподробнее рассмотреть вклад отдельных, самых известных отечественных меценатов разных периодов. Однако в рамках данного исследования невозможно обойтись без одного значимого и хрестоматийного примера европейской практики, послужившего важной

вехой в развитии меценатства, а именно крупнейших меценатов эпохи Возрождения – семейства Медичи. Их предки являлись искусными лекарями еще до образования самой династии. Фактически, начиная с мелкого отделения за лавкой, торгующей шерстью, семье Медичи удалось достигнуть тех высот, с которых они свободно одобряли займы многочисленным знатым домам, доходя вплоть до кредитования европейских королей и самого Папы Римского.

Экономическая хватка Медичи нуждалась в укреплении позиций, что возможно было обеспечить путем грамотных вложений. Наиболее мудро в этом отношении поступил Лоренцо, за что впоследствии он обретет звание «Magnifico». Лоренцо искал реформаторов в живописи, ваянии, литературе, музыке. Среди художников того времени своей радикальностью отличался Сандро Боттичелли, поэтому его спонсирование было predetermined. Благодаря покровительству Медичи, он смог создавать картины с применением масляных красок, излучающих удивительное свечение. Обеспечение необходимыми материалами для художественных экспериментов и выполнения специальных заказов позволило многим служителям муз открыть в себе и в полной мере реализовать свои потаенные возможности [3].

Помимо этого, Великолепный Медичи отдавал и собственные коллекции в распоряжение тех, в ком он находил достаточно задатков для правильного их использования. Также он буквально взрастил Микеланджело Буонарроти, приняв его в свой дом и обучая наравне с собственными детьми. Скульптор часто сидел в окружении членов семьи Медичи и ее приближенных, впитывая при этом идеи гуманизма и рассказы об античных философах. Отражение подобных впечатлений можно найти в его работах того периода. Создание Капеллы Медичи стало для мастера образом раскрытия своей благодарности этой семье, возведением в ее честь скульптурного памятника. Философский замысел позволил реализовать свежие оригинальные идеи в строительстве часовни, отобразить иное видение «искусства в камне» (рис. 1).



Рисунок 1 – Капелла Медичи, скульптор Микеланджело Буонарроти

Лоренцо Медичи оставил после себя огромный след: создал первую в Европе публичную библиотеку Лауренциано на основе литературного наследия деда, Козимо Медичи; покровительствовал многим деятелям искусства того времени; основал университет во Флоренции; содержал академию Кареджи; открыл школу для молодых художников и ваятелей в

знаменитых садах Медичи и пр. Особенно важно, что Лоренцо Медичи сделал шедевры итальянского искусства достоянием мирового значения. «Я знаю непостоянный нрав флорентийского народа. Пройдет сотня лет, и нас свергнут, но наши деяния останутся в веках», – так выражался Козимо Медичи Старший.

Следующие, про кого невозможно не сказать, обращаясь, наконец, к отечественному опыту, это семья Морозовых. Они прославились не только необъятным капиталом: не менее значим их вклад в меценатство и благотворительность Москвы. Морозовы разных поколений строили школы, больницы, театры, выдавали стипендии и скупали шедевры живописи.

Особенную страсть к искусству испытывал правнук основателя династии Саввы Морозова – Иван Абрамович. Он восторгался французскими импрессионистами и собрал одну из самых больших частных коллекций в мире, в которой было более 600 произведений. После 1917 года коллекция перешла в руки государства. Сейчас она поделена между Эрмитажем и ГМИИ им. А.С. Пушкина. В последнем в 2022 году буквально «прогремела» выставка, посвященная коллекции Морозовых – принцип меценатства и коллекционирования стал основой концепции выставки, и это доказывает, что подобная тема интересна и актуальна и в наше время.

Другой правнук Саввы Васильевича – Алексей Викулович, основатель Морозовской детской больницы – коллекционировал иконы, гравюры и изделия из фарфора. Его собрание легло в основу современного Музея керамики в Кускове.

Савва Тимофеевич Морозов – внук Саввы Васильевича – тоже поддерживал добрые «морозовские традиции» семейного текстильного производства и меценатства.

Безусловно, не хочется оставлять в стороне вклад и Сергея Ивановича Щукина. Первые покупки произведений импрессионистов С.И. Щукин сделал в Париже в Салоне Национального общества изящных искусств, затем на парижских выставках, непосредственно в ателье у художников, а также через парижских торговцев антиквариатом. За неполных 20 лет С.И. Щукин приобрел 266 полотен. Безупречный вкус, незаурядная интуиция позволили ему создать первоклассное собрание мирового значения. В 1907-1908 гг. С.И. Щукин высказывал свое желание подарить собрание городу.

И ещё пару слов также необходимо уделить персоне Павла Михайловича Третьякова. Помимо всемирно известной картинной галереи он материально помогал семьям, чьи кормильцы погибли в годы Русско-турецкой войны 1877-1878 годов. П.М. Третьяков поддерживал Московское училище живописи, ваяния и зодчества, был попечителем Арнольдо-Третьяковского училища для глухонемых, финансировал выплаты

стипендий воспитанников Московского и Александровского коммерческих училищ. Наконец, в 1892 году П.М. Третьяков передал свою картинную галерею городу и завещал половину своих средств на ее содержание и на содержание Приюта для вдов и сирот русских художников.

Интересным фактом является то, что многие меценаты были не только спонсорами, но и в силу своей одаренности и увлеченности искусством становились инициаторами оригинальных идей, режиссёрами, теоретиками искусства и т.д., то есть русские меценаты не просто отдавали средства на культуру – это было сотворчество. Примером может служить семья Рябушкинских. Удивительно талантливая, она подарила стране столько ярких в разных отношениях личностей, что с трудом можно назвать область человеческой деятельности, где с успехом не приложили бы силы Рябушкинские. Промышленники, ученые, торговцы, писатели, банкиры, политики, художники, актеры – вот тот, поражающий воображение, диапазон профессиональных и жизненных интересов этой семьи [4].

Оглядываясь назад, мы плавно подходим к активной деятельности меценатов нашего времени. В современном мире немало тех, кто готов целенаправленно инвестировать в культуру. Например, президент компании «Интеррос» Владимир Олегович Потанин основал «Фонд развития Эрмитажа» и внес в него пять миллионов долларов. Бизнесмен считается одним из самых последовательных российских меценатов нашего времени. Среди его наиболее значимых спонсорских и благотворительных начинаний – музейные проекты «Меняющийся музей в меняющемся мире», «Первая публикация», фестиваль «Музейный гид», гранты сотрудникам Эрмитажа, создание Русской гостиной в Кеннеди-центре. Потанин известен также тем, что пожертвовал деньги на покупку государством знаменитого «Черного квадрата» Казимира Малевича.

А Виктор Феликсович Вексельберг – большой поклонник фирмы Фаберже – создал в Санкт-Петербурге музей прославленной ювелирной мастерской, где хранятся одиннадцать пасхальных яиц императорской серии, которые глава компании «Ренова» приобрел за сто миллионов долларов и вернул в Россию. В 2014 году фонд Вексельберга «Связь времен» выкупил на аукционе предметы из личного архива князей Юсуповых и подарил Государственному архиву.

Невозможно не упомянуть и Романа Аркадьевича Абрамовича. Он активно помогает привозить работы художников со всего мира в Москву, запускает циклы образовательных программ по искусству, архитектуре, моде и фотографии. Абрамович – сооснователь центра современного искусства «Гараж», который системно организует качественные выставки актуального искусства.

В рамках данного исследования необходимо назвать также основателей частных музеев, которые внесли важный вклад в культурное развитие России. К примеру, первый в Москве и второй в России частный музей русской иконы, созданный предпринимателем Михаилом Юрьевичем Абрамовым. В его фонде насчитывается около 5000 памятников культуры, из которых 1000 – это иконы. Или же Музей Русского Импрессионизма, исследующий русское искусство конца XIX – начала XX вв., основателем которого является Борис Иосифович Минц.

Таким образом, необходимо отметить огромный вклад меценатов в развитие искусства и культуры как в прошлом, так и в настоящем и, надеемся, в будущем. Благодаря финансовой поддержке меценатов были сформированы художественно-эстетические центры, создавались и продолжают открываться уникальные музеи, театры и образовательные учреждения. Конечно, меценатство, как ранее, так и в настоящее время подразумевает под собой некоторое «удачное вложение», так называемый «аппарат управления», с помощью которого можно было достигнуть известности и небывалых высот в новом амплуа. Но многие, чьи имена известны и по сей день, делали это по зову ума и сердца, тем самым добровольно даруя преемникам небывалое культурное наследие.

Список использованных источников:

1. Мазанова Ю. Р. Меценатство как часть благотворительной сферы и феномен культуры XIX века // Проблемы науки. 2019. №1 (37).
2. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940.
3. Тевяшова, А. С. Меценатство Лоренцо Медичи Великолепного как центральный фактор расцвета искусства эпохи Ренессанса / А. С. Тевяшова. – Текст: непосредственный // Культурология и искусствоведение: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2017 г.). – СПб: Свое издательство, 2017. – С. 68-71.
4. Чаплыгина Н. И. Роль меценатства в развитии художественной культуры России на рубеже XIX-XX вв / Н. И. Чаплыгина // Музыка изменяющейся России : Материалы всероссийской научно-практической конференции, Курск, 16–18 октября 2007 года / Главный редактор М. Л. Космовская, ответственные редакторы: В. А. Лаптева и Л. А. Ходыревская. – Курск: Курский государственный университет, 2007. – С. 49-53.

© Быкова К.П., 2022

УДК 74

ОМОФОНΙΑ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ КИТАЙСКОЙ УПАКОВКИ

Ван Юйси

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Омофония – это явление, которое возникает, когда китайцы используют китайский язык. В «современном китайском языке» это относится к использованию (китайских) слов с одинаковым или похожим произношением для замены друг друга для создания семантической игры слов в предложениях. Омофоническая культура проистекает из интроверсии и подтекста традиционной китайской культуры, выражая семантику и внутренние намеки. Благодаря режиму фиксированного комбинирования изображений и традиционному методу в китайском контексте скрытый смысл напрямую отображается в виде омофонии. Эта форматированная связь между изображениями и текстом создает традиционные китайские омофонические благоприятные узоры. Омофонический благоприятный узор – это изобразительное искусство, в котором используется омофонная ассоциация между «изображением» и «персонажем» для представления «графики, выражающей значение слов». Со времен династий Мин и Цин (середина 14 века н.э.) в народе получили широкое распространение омофонические узоры [1]. Использование омофонического значения часто используется для конкретной интерпретации абстрактного и сложного для понимания значения. Связывание конкретных образов и абстрактных значений с одним и тем же произношением не только легко углубляет память, но и легко распространяется быстро. тонны удовольствия в процессе. Китайцы часто говорят «Тао Коу Цай» (讨口彩 · благоприятный язык приносит удачу) в надежде, что люди смогут прочесть звук, основанный на изображении на картинке, и понять истинное значение картинки [2].

Например, китайская идиома 连年有余 (произношение по-русски: Лянь Нянь Ю Юй, идиома означает: год за годом будет достаток). Среди них 连(непрерывный) и 莲(лотос) являются омонимами, 余 (избыток) и 鱼 (рыба) являются омонимами. Буквальное значение образованной ими новой идиомы таково: нарезанные кубиками рыба и корни лотоса. Очень представительную работу «год за годом будет достаток» (рис. 1) создал гравер Ян Люцин. У детей на картинке лица как полная луна, и они

очаровательно наивны. Карп и лотос на картине подразумевают, что жизнь людей идет благополучно.



Рисунок 1 – Гравюра «год за годом будет достаток», Ян Люцин, Начало 20 века.

В омофонных паттернах связь между «китайскими иероглифами» и «изображениями» имеет очевидную двунаправленность. Эта двусторонность позволяет совершить не только переход образов от абстракции к конкретности между «китайскими иероглифами» и «изображениями», но и переход смысла от конкретности к абстракции. «Абстрактное» и «конкретное» перемещаются взад и вперед на этой платформе, свободно переключаясь и перекликаясь друг с другом, представляя уникальную технику выражения омофонной культуры [3]. На основе исходного значения омофонических слов в дизайне добавляется значение, связанное с названием продукта или его характеристиками, а исходное значение и новое значение, относящееся к продукту, искусно смешиваются вместе, чтобы дополнить каждое из них. Другие и увеличить объем смысловой информации.

Например, «Хурма» (китайский иероглиф: 柿, произносится «ши») омонимично иероглифу «вещь» (китайский иероглиф: 事), а в Китае есть идиома: 事事如意 (произносится «ши ши жу и»), который означает «все идет хорошо». По омониму трансформируется в «柿(хурма)柿如意». Подарочная коробка для чая «все идет хорошо» (рис. 2), начиная с омофонного значения слова хурма, использует для дизайна рисунок и цвет хурмы. Красный цвет хурмы олицетворяет процветание жизни в традиционной китайской культуре. В подарочной коробке есть два дизайна керамических чайников, относящихся к двум хурмам, также основанным на омониме, двух повторяющихся китайских иероглифах «хурма» в идиоме.



Рисунок 2 – Подарочная коробка для чая «все идет хорошо»

При постоянном повышении материального уровня жизни люди все больше склонны платить за «культуру». В частности, продукты, несущие уникальные культурные символы и коннотации, с большей вероятностью будут пользоваться популярностью у потребителей. Двенадцать знаков Зодиака – это двенадцать видов животных в Китае, которые соответствуют году рождения человека с двенадцатью ветвями земли (знаки

двенадцатеричного цикла, применявшиеся в Китае для летосчисления), включая крыс, коров, тигров, кроликов и т.д. Культура Зодиака является важной частью народной культуры нашей страны, и она по-прежнему имеет очень сильную жизненную силу. Для того, чтобы удовлетворить общественное развлечение, общительность и всесторонность. С точки зрения дизайна подарков на традиционных фестивалях, это также дает новое содержание времени.

2022 год является традиционным «Годом Тигра» в Китае. В традиционной культуре китайской нации «Тигр» символизирует храбрость и силу духа и наделен прекрасным значением поиска удачи, отражения злых духов, благоприятности и мир. В 2022 году китайский дизайнер Гао Чжицзянь выпустил новогоднюю подарочную коробку «тигру ещё и крылья придать» (рис. 3). Дизайн упаковки вдохновлен китайской идиомой: «как тигр с крыльями» (значение: кажется, что у тигра выросли крылья. Это метафора того, что сильный человек получает помощь и становится сильнее).



Рисунок 3 – Подарочная коробка к Новому году «тигру ещё и крылья придать», 2022 г.

Китайский иероглиф «亿» (миллиард) образован на упаковке подарочной коробки плоским узором в виде тигриного хвоста. Китайский иероглиф «миллиард» омонимичен китайскому иероглифу «крыло». Дизайн подразумевает, что люди могут заработать огромное количество богатства в Год Тигра (2022 г.).

Использование омонимов с благоприятным значением в традиционной китайской культуре в дизайне является наследием традиционной китайской культуры в современную эпоху. Эффективное использование омофонных элементов может сократить дистанцию между брендом и потребителями и повысить симпатию аудитории к бренду. Красивый смысл и креативные узоры омофонных узоров впечатляют, что может более эффективно привлекать внимание потребителей, повышать коммуникативные способности бренда и желание потребителей покупать.

Список использованных источников:

1. Чжао Хуа. Омофонные китайские иероглифы. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012.
2. Ду Ли. Применение символического языка благоприятных узоров в дизайне упаковки [J]. Silk Road, 2010. – 66с.

3. Лонг Ченчен, Вэй Синь, Исследование динамического визуального выражения омофонных и благоприятных паттернов, Упаковочная инженерия, 2020. – 233 с.

© Ван Юйси, 2022

УДК 7.03

**ВКЛАД Е.Д. ПОЛЕНОВОЙ
В СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ РУССКОГО ИСКУССТВА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.**

Веретенникова А.А.

Научный руководитель Тихонова Ю.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна», Санкт-Петербург*

В конце XIX – начале XX вв. в России возрастает интерес к поиску национальной идентичности в искусстве, что порождает «неорусский» стиль в искусстве. Художественное наследие страны стало своеобразным инструментом, необходимым для создания новых художественно-выразительных средств и приемов искусства.

Интерес художников той эпохи к народному изобразительному искусству породил декоративность, яркость и красочность. Во второй половине XIX – начале XX века эстетика народного творчества стала частью собственного поэтического мироощущения многих художников. Это и был «национально-романтический», а позже «неорусский» стиль модерн. Показательными здесь являются стилистические поиски художников Абрамцевского кружка, участники которого уделяли огромное внимание поискам предметов крестьянского прикладного искусства, воссозданию зримого представления о красоте народного творчества. Одной из активных участниц кружка была Елена Поленова, младшая сестра известного живописца второй половины XIX века.

Елена Дмитриевна Поленова (1850-1898 гг.) получила домашнее образование в семье, где детям с ранних лет прививалась любовь к истории Отечества и стремление изучать культуру своей родины. Первым, кто обратил внимание на способности Елены, был Павел Петрович Чистяков, которого называли «всеобщим педагогом русских художников» и неспроста, в разное время у него брали уроки: Репин, Суриков, Врубель, Серов, Васнецов. Он давал уроки всем детям Поленовых, но особенно выделял талант Василия и Елены и советовал дать девушке самое лучшее образование. В свою очередь, Елена Дмитриевна ценила уроки с П.П.

Чистяковым. В своем письме В. Стасову она писала: «Я считаю себя исключительно ученицей Чистякова, это был мой первый и последний учитель» [1].

Творчество Е. Поленовой продолжало, начатые В. Васнецовым поиски приёмов художественной стилизации, обращённые к пластическим решениям прикладного творчества и поэтическому видению мира людьми из далёких эпох. О своих наблюдениях Е. Поленова писала В. Стасову: «В нашем русском орнаменте мне удалось подметить одну черту, которую я не встречала у других народов, это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т.е. стилизацией растений и животных, например, разработка листа, цветка, рыбы, птицы» [2].

В 1892 году Василий и Елена подготовили иллюстрации к детской книге своей матери М.А. Поленовой «Лето в Царском селе». Сюжет книги описывает жизнь семьи на даче, беседы родителей с детьми о жизни птиц и животных, устройстве двигателя, рыцарских турнирах, русских сказок и былин. Елена Дмитриевна выполнила иллюстрацию к сказке о царе Берендее. Иван-царевич, сын царя Берендея, изображён в гостях у Подземного царя, которого он удивляет искусно возведенным дворцом, слева сидят тридцать царевен – его дочерей, сверху эти же царевны плавают в виде уток у входа в Подземное царство. О графическом языке своих иллюстраций к русским сказкам Поленова писала критику Стасову в ответ на упрёки в следовании «чужим примерам»: «... хотя форма эта выработана англичанами, она мне ужасно нравится, и я очень жалею, что она у них выходит из употребления и что за последнее время их детские иллюстрации получали совсем другой характер, и мне лично теперешний гораздо меньше нравится, чем тогдашний, напр. иллюстрации Walter Crane к сказкам. Я думаю, что способ издания может не мешать носить национальный характер» [1]. Позже исследователи Е.А. Борисова и Г.Ю. Стернин также подмечают внимание Поленовой к художественным движениям Запада, в особенности, к английской графике и движению прерафаэлитов. В частности, в иллюстрациях Поленовой народных сказок в 1880-х г. прослеживается влияние У. Крейна [2].

Красоту книжной графики первая увидела именно Е.Д. Поленова. Её подход характеризуется целостностью и внимательностью к деталям, точным отображением времени, места и сюжета. Декоративные элементы органично дополняют общую композицию на листе и также соответствуют содержанию, с самых первых орнаментов переплёта.

Елена Дмитриевна ставила перед собой задачу, с которой, по ее мнению, не справлялось ни одно русское издание – передать поэзию и уникальность древнерусского искусства. В своих картинах Елене

Дмитриевне хотелось выразить поэтический взгляд русского народа на русскую природу и ей это удалось. Елена Дмитриевна обошла множество деревень, изучая русский крестьянский быт и уклад, нравы и обычаи. А. Бенуа писал про неё: «Поленова заслужила себе вечную благодарность русского общества тем, что она первая из русских художников, обратила внимание на самую художественную область в жизни – на детский мир, на его странную, глубокую поэтическую фантастику. Она нежный, чуткий и истинно добрый человек, проникла в этот замкнутый детский мир и угадала его своеобразную эстетику» [3].

Абрамцевский кружок. В конце XIX – начале XX веков в творчестве русских художников заметно выделяется возрастание интереса к народному изобразительному творчеству. Такое направление в 1880-х годах получило название «национально-романтического», а позже «неорусского» стиля модерн. И весьма показательными в этом отношении стали стилистические поиски Абрамцевского кружка, члены которого для создания точного образа собирали предметы крестьянского прикладного искусства. Они старались увидеть, понять и почувствовать, что народ, по словам Е.Д. Поленовой, «...там, где не учат его общепринятым приемам... дает нечто свое и большею частью очень красивое, оригинальное, творческое» [1].

Начало кружку было положено в 1872 г. в Риме. Там меценат и предприниматель С.И. Мамонтов познакомился с работавшими там русскими художниками и деятелями искусства В.Д. Поленовым, М.М. Антокольским, А.В. Праховым и другими. А в 1874 г. они собрались в московском доме мецената на Садовой-Спасской улице и в его имении Абрамцево. Так Абрамцево стало местом сбора и работы художников кружка.

Здесь было создано не мало шедевров русской живописи: портрет дочери С.И. Мамонтова Веры «Девочка с персиками» (1887 г.), сказочные полотна В.М. Васнецова «Алёнушка» (1881 г.) и «Богатыри» (1898 г.), «Проводы новобранца» (1879 г.) И.Е. Репина и другие. Не удивительно, что именно здесь художники обратились к традициям народного искусства в поисках новых стилевых решений. Сам воздух Абрамцева мог вызвать у любого гостя только слова классика: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...».

Здесь же началось возрождение утраченных и забытых исконно русских народных ремесел: резьбы по дереву, изразцов, вышивки. Художники устраивали экспедиции в северные русские города для изучения сохранившихся древних памятников архитектуры, иконописи, декоративно-прикладного искусства, искали образцы народного творчества в окрестных деревнях.

Так абрамцевский кружок стал уникальным местом силы для русских художников, именно здесь создавались новые идеи и художественные формы, сыгравшие важную роль в развитии русского искусства конца XIX – начала XX вв.

В собирательскую деятельность содружества с 1882 года активно включилась Е.Д. Поленова. Она была активной участницей кружка и сделала много для организации абрамцевских мастерских.

Вместе с Е.Е. Мамонтовой Е.Д. Поленова совершала экспедиции по окрестностям и другим губерниям в поисках старинных образцов декоративного искусства. «Экспедиционный» способ собирания, освоенный уже с середины 1870-х годов земскими энтузиастами, в Абрамцево приобрел новый смысл. Изучение интересной находки, истории ее создания, давало художникам новые возможности для эстетического освоения народного искусства [4]. Стараниями Е.Е. Мамонтовой и Е.Д. Поленовой в Абрамцево был создан музей уникальных образцов народного искусства. Музей позволил не только собирать и сохранять исчезающие образцы народного творчества, но и возрождать это искусство. Он был открыт для обозрения учащейся столярной мастерской и художников, изучающих русские народные промыслы.

Изучение памятников древнерусского народного искусства, овладение его основами позволяло художникам через призму собственного сознания создавать свой неповторимый, но в то же время исконно русский стиль.

В Абрамцево открылся и педагогический талант художницы. Под ее руководством работала столярно-резчицкой мастерской в Абрамцево. «Цель наша – подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться», – писала она П.Д. Антиповой [5]. В мастерской совершенно бесплатно крестьяне могли обучиться столярному ремеслу и художественной резьбе по дереву. Но главная задача мастерской была «работаться в Абрамцево и соседних деревнях и потом посылаться в Москву» [1]. Традиционные в крестьянском быту вещи должны были соответствовать требованиям нового времени. Эту проблему позволило решить производство по рисункам художников.

После изучения трехлетнего курса выпускники получал набор инструментов и отправлялись в свои деревни, где продолжали трудиться самостоятельно. Абрамцевские мастерские стали примером и для других помещиков. По образцу Мамонтовой и Поленовой, многочисленные помещицы организовывали свои сельские мастерские, и к концу XIX столетия около 7,5 миллионов крестьян занимались кустарным творчеством. Эта деятельность приносила освобожденным крестьянам надежный доход, что было очень важно в эпоху социальных потрясений.

По рисункам Елены Дмитриевны изготавливали предметы утвари и мебели. С 1885 по 1893 год Елена Дмитриевна разработала свыше 100 художественных проектов мебели, а также эскизов для предметов декоративно-прикладного искусства: столы, стулья, шкафы, ковши, рамки для зеркала, скворечники, другие предметы мебели и домашней утвари, украшенные трехгранно-выемчатой резьбой по дереву и росписью.

Пытаясь поначалу сколь возможно ближе подойти к типу народного творчества в столярно-резчицкой мастерской, реорганизованной в 1885 году, она затем перешла к созданию самостоятельных произведений, ставших в ряд наиболее популярных работ русского модерна. Понимание национального характера орнаментов и стилистики образцов древнерусского искусства позволило художнице следовать за полетом собственной фантазии, изучая и стилизуя традиционные формы в соответствии с временем.

Еще одним неисчерпаемым источником творчества для Поленовой стала иллюстрация, в которой она открыла для себя и мира новое понимание русского народного искусства как основы стилеобразования. В своем подходе к иллюстрациям и к книге как целостному организму Поленова пользовалась, как она сообщала в одном из писем Стасову, также и опытом английских издательств, считая, что «способ издания может не мешать носить национальный характер», главное, по ее мнению, «чувствовал ли художник русскую жизнь и ее характерные черты» [1].

Возрождение традиционных ремесел придало отечественному интерьерному дизайну яркий национальный оттенок. Мебель, выполненная по эскизам художницы имела большо успех как на родине, так и за рубежом. Это подтверждает тот факт, что в 1900 г. Парижской Всемирной выставке появились ее работы и завоевали международное признание.

Кроме того, художницы были намерениями сотрудничать с английскими журналами Artist и The Studio. Ее иллюстрации к сказкам, орнаменты и эскизы мебели должны были появиться на страницах эти журналов, но сотрудничество было прервано ранней смертью художницы [6].

Но в 1902 г. в журнале The Studio, английском эталонном издании об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, все же появились работы художницы. Более того в этом журнале появилось объявление о продаже «Красного дома» У. Морриса, в котором жил основатель журнала Ч. Холм. На одной из фотографий, сопровождающих объявление о продаже, был запечатлен табурет, сделанный в Абрамцевской столярно-резчицкой мастерской по эскизу Елены Поленовой. Это подтверждает высокую оценку работ Поленовой за рубежом.

Елена Поленова стояла у истоков формирования «неорусского» стиля. А ее собственный стиль формировался в эпоху культуры Серебряного века, богатого не только художественными направлениями, но и талантливыми людьми. Искусство Поленовой обладало чертами национально-романтического стиля, оно было декоративным, орнаментальным, но с другой стороны, ни на кого не похожим.

Художница внесла огромный вклад в развитие оформления сказок, позже ее опыт послужил таким мастерам как И. Билибин, С. Малютин, Г. Нарбут, Д. Митрохин.

Список использованных источников:

1. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 838 с.

2. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990. 360 с.

3. Русские народные сказки. Иллюстрации Е.Д. Поленовой. Серия «Книжная коллекция». М.: Фортуна ЭЛ, 2007. 128 с.

4. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. СПб.: Просвещение, 2001. 295 с.

5. Е.Д. Поленова - П.Д. Антиповой. Москва, 9 ноября 1885 г. // Сахарова, Е.В. В.Д. Поленов и Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. Письма. М., 1964. С. 562.

6. Сарабьянов Д.В. Модерн: история стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

© Веретенникова А.А., 2022

УДК 82-313.2

**ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО В АНТИУТОПИЯХ 20 века
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Е.И. ЗАМЯТИНА «МЫ» И ДЖ. ОРУЭЛЛА «1984»**

Вертеховская Е.С.

Научный руководитель Новожилов Д.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Жанр антиутопии сложился в 20 веке и представляет собой возможный вариант устройства общества. В статье «Антиутопия: эволюция жанра и его особенности» отмечается, что становление жанра непрерывно связано с общественно-социальной проблематикой [1, с. 144]. В статье приведены три особенности жанра: проблема способности героя не утратить человеческое начало, живя в тоталитарном государстве; противостояние

мыслящего человека механистическому миру; взаимоотношения человека и государства, где целью последнего стоит уничтожение любого свободомыслия.

Литература и возникновение новых жанров непосредственно зависят от запросов общества и сложившихся историко-политических обстоятельств. Антиутопия создавалась как попытка предсказать столь непонятное будущее на сломе времен [2, с. 384].

Антиутопии также свойственны такие черты как наличие тоталитарной системы управления; выделение любви как особой силы, способной противостоять режиму; наличие героев, составляющих оппозицию закрепившемуся строю [3, с. 319].

Б.А. Ланин в своей статье «Антиутопия в литературе русского зарубежья» выделяет такую черту как аллегоричность [4]. Это отсылает к истории создания романа Е.И. Замятина «Мы». Произведение не публиковалось в СССР, т.к. напоминало карикатуру на построение коммунистического государства. Замятин описал социалистическое устройство мира, при котором главными факторами является наличие цензуры, запрет свободомыслия, контроль власти над всем, именуемой Благодетелем. Роман был воспринят советской властью как политический памфлет, поэтому был запрещен и печатался за рубежом. В России его стали печатать только в 1988 году. Выстраиваемый множеством людей идеал был в гротескной форме изображён Замятиным [5].

В произведении Замятина прославляется единое государство, есть определённая идеология. Также государством упразднены любые имена, чтобы подчеркнуть отсутствие индивидуальности. Герои живут по чёткому режиму, выстроенному для них государством. Свободомыслие в романе карается казнью от рук самого Благодетеля. Так, в произведении представлен эпизод казни поэта, написавшего нелюбезные стихи о власти: не раскаявшегося героя публично казнит правитель [6].

Можно выделить некоторую черту сразу нескольких антиутопий: главный герой работает на режим, и позже в нём просыпаются революционные идеи, которые он стремится воплотить. Д-503 – инженер, который строит космический корабль «Интеграл» по заказу государства. Персонаж стоит перед моральным выбором, когда думает сообщить о нарушении запретов героиней И-330 государству, но не делает это, т.к. его мышление меняется, государство теряет свой контроль над сознанием людей.

Д-503 сформирован в таких условиях, что бунт против государства воспринимается героем как потеря собственной личности. Позже в дневнике он напишет о расколе той самой личности на две её сущности [6]. Диагноз, который ставят главному герою «возникновение души» может

обозначать как возникновение революционных идей, так и зарождающуюся любовь к И-330.

День единогласия символизирует выборы. Есть чёткая предопределенность и очевидность исхода голосования – торжество единого «мы». У героев есть шанс на протест во время данного процесса, однако, если они голосуют против власти, их сразу же забирают хранители – режим не терпит любого рода оппозиции и несогласия с действующими правилами. В романе система персонажей выстроена определённым образом. Государство поделило людей на «своих» и «чужих». Те, кто не живёт по правилам, находятся за пределами города. Выбираясь из города, Д-305 подчёркивает важность идеи объединения людей.

Несогласие с правящим режимом и властью в обществе нарастает и планируется восстание. У героев созревает план под названием «Мефи», который обречён на провал, как и надежда на будущее без тоталитарной системы управления. Героя ждёт операция по удалению души, аллегорический смысл чего может заключаться в проведении пыток или попытки внушения идеологии правящего режима.

Схожим по сюжету и идее является произведение «1984» Джорджа Оруэлла. Тема обречённости общества, начатая в романе «Скотный двор» одноимённого автора, продолжает раскрываться и в произведении «1984». В романе прослеживаются аллюзии и схожие с произведением Замятина сюжетные линии (благодетель именуется Старшим Братом, Единое Государство получило название Океания операция по удалению из мозга центра фантазии – «промывка мозгов»).

Как отмечается в статье «Правильно ли мы понимаем «1984»?» произведение признано так же политическим памфлетом и стало ответом пропаганде Запада периода холодной войны [7, с. 152]. В эссе «Почему я пишу» Оруэлл утверждал то, что все его произведения, начиная с периода Гражданской войны в Испании, были направлены против тоталитаризма и за демократический социализм [9]. Однако в самом произведении представлено социалистическое устройство Англии. Рассмотрим, как в данном произведении проявляются взаимоотношения человека и власти.

Новоязом назван язык Океании, с помощью которого и формируется мышление общества. Он испорчен партийно-бюрократической лексикой, а лексическое значение слов искажено государством. С первых страниц произведения можно усмотреть подмену понятий «ВОЙНА – ЭТО МИР, СВОБОДА – ЭТО РАБСТВО, НЕЗНАНИЕ – СИЛА», заданную идеологией государства [10, с. 9].

В романе представлено описание международной ситуации: есть три государства, каждое из которых должно либо заключать союзы, либо вести войны. В статье «Идея национальной государственности в романе Дж.

Оруэлла 1984» рассматриваются правила выживания этих государств [8, с. 214]. Прикрываясь страхом мировой войны, государства создают иллюзию враждебности других.

Во главе партии стоит единственный лидер, именуемый «Большой Брат», мышление героев контролирует полиция мысли, в обществе распространено написание доносов. Существуют четыре министерства, контролирующего общество: министерство правды, которое занимается подменой информации, министерство мира, занимающееся войной, министерство любви, ведавшее охраной порядка и министерство изобилия, которое отвечало за экономическую ситуацию государства. Автор использует иронию в названиях министерств.

«Пролы» считаются низшими по иерархии в обществе, в их образах можно усмотреть образы рабочих пролетариев. В произведении, как и у Замятина, тоже представлена попытка свободомыслия и показана оппозиция. Однако есть некоторое отличие, в данном произведении любые встречи запрещены государством, поэтому героям приходится встречаться тайно.

Главный герой также работает на систему, он переписывает исторические факты. Однако, встречая Джулию, персонаж задумывается о том, какой образ государство выстроило для своего народа. Он узнаёт, что война не ведётся, всему виной пропаганда, чтобы создать видимый образ врага. В романе «1984» так же попытки переворота не увенчались успехом и героев ожидали пытки, в результате чего наступило отречение от революционных идей и смирение с ситуацией.

Таким образом, в антиутопиях 20 века отразились опасения множества людей прихода к пути развития излишней рациональности и механистичности. Авторы изобразили в своих произведениях тоталитарные государства, подавляющие волю человека, и мир с полным отсутствием прав и свобод. Неспособность видеть будущее с подобным режимом отразилась в произведениях и выразилась в описании революционных идей героев.

Список использованных источников:

1. Солобуто Д.С. Антиутопия: эволюция и особенности жанра // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 3 (858). С. 144.

2. Туниманов В.А. Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб. : Наука, 2004. 384 с.

3. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 319 с.

4. Ланин Б.А. Антиутопия в литературе русского зарубежья // Литература «третьей волны». Электронный ресурс: URL: http://www.netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm (дата обращения: 17.11.2022).
5. Воронский А. Литературные типы. Издание второе дополненное. М.: Артель писателей *Круг*. 1927. 269 с.
6. Замятин Е. И. «Мы». Повести и рассказы. М.: Дрофа, 2003.
7. Вахитов Р.Р. (2021) Правильно ли мы понимаем «1984»? // Мир России. Т. 30. № 1. с. 152
8. Литвяк О.В, Каменчук А.С. Идея национальной государственности в романе Дж. Оруэлла «1984», Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, 2021, с. 214
9. Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. Рецензии. Том 11. Пермь, КАПИК, 1992.
10. Оруэлл Дж. 1984; Скотный двор : роман, повесть/Джордж Оруэлл ; пер. с англ. Л. Беспаловой, В. Голышева – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. (Мировая классика).

© Вертеховская Е.С., 2022

УДК 39

ОБРАЗЫ БОГАТЫРЕЙ В ИНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРЕ

Глинко И.М.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Образы богатырей претерпели множество изменений за время своего существования. В настоящее время они стали символами Отечества, силы и мужества. Сегодня богатырская тематика хорошо отражена в мультипликации и кинематографе. Помимо этого, образ богатыря характерен и для Интернет. По мотивам мультфильмов серии «Три богатыря» создано огромное количество мемов и цифровых комиксов, которые обрели популярность среди Интернет-пользователей.

Сейчас мемы – мощнейший инструмент влияния на аудиторию, с их помощью можно изменить восприятие какого-либо события в умах пользователей, нивелировать значимость или наоборот приукрасить проблему. Мемы упрощают и ускоряют коммуникацию в Интернете. Тема Интернет-фольклора привлекает исследователей. Данные вопросы поднимает в своих статьях М.Д. Алексеевский. Именно он разбирался в вопросах различия фольклора в Интернете и Интернет-фольклора.

Всему миру известны американские комиксы о супергероях. Российские иллюстраторы не уступают иностранным авторам. Они создали несколько циклов комиксов о богатырях. Образы героев были взяты из современной мультипликации. Но в тоже время выбор сюжета для комикса основывается на личном представлении его создателя о жизни богатырей. Чаще всего история основывается на противостоянии русского богатыря и американского супергероя. Такой сюжет отображен в комиксах «Силушка богатырская», «Богатырское спутниковое телевидение» и других. В основе – собирательный образ богатыря, который по-настоящему превосходит в силе и способностях «американских противников». Оппонентами богатыря выступают такие персонажи как Халк и Капитан Америка. В комиксах показано явное преимущество национального русского героя и удивительных сверхлюдей, чьи способности придуманы авторами комиксов, а затем и фильмов студии Marvel.

Комикс «Коня на скаку остановит» имеет другую тематику, но тоже тесно связанную с современной мультипликацией о богатырях. Здесь мы видим женское противостояние – богатырская жена и героиня зарубежных комиксов. Такое сравнение героинь основано на ставшей уже народной цитате из поэмы Н.А. Некрасова про то, что русская женщина «коня на скаку остановят и в горящую избу войдут». Данная история, подчеркивает преимущество русских женщин над другими – в России они бесстрашные, сильные и волевые. Создается образ «женщины-богатырши», который широко известен в нашей культуре.

Другие комиксы, такие как «Откуда суперсила, богатыри?», «Жидкий металл и Добрыня Никитич», «Илья Муромец и Волан де Морт» и «Ночь, улица, Зеленый фонарь» также основываются на противостоянии русского и западного анимационных миров. Герои-богатыри, созданные анимационной студией «Мельница», а также те образы, которые родились на основе других мультипликационных фильмов, противопоставлены героям американских комиксов и даже персонажу серии книг Джоан Роулинг «Гарри Поттер». Таким образом, создатели российских комиксов хотят отметить преимущество богатырей, донести до современного человека, что «богатырь» – это образ, рожденный русской культурой и традиционным народным мировоззрением. Акцент делается и на том, что на Руси действительно жили богатыри. Западные же герои – это люди, которых чудесным образом наделили сверхспособностями. Они не рождались с необыкновенной силой, ловкостью и отвагой, а зачастую случайно получали ее.

Огромную популярность в Интернете набрали и мемы, основой для которых стала картина Виктора Васнецова «Богатыри». Данной категории мемов свойственно то, что помимо смешных и острых подписей, меняются

сами «всадники». Так на конях разместились богатыри студии «Мельница» и герои американского мультипликационного сериала «Симпсоны». Интересен тот факт, что интерес к данным мемам достигла такой большой популярности, что появились разделы и сайты, где любой желающий сможет самостоятельно создать мем-картинку, используя шаблон знаменитой картины Виктора Васнецова.

В основе мема может лежать реплика из мультфильма, принадлежавшая богатырю. Так, фраза из мультфильма «Добрыня Никитич и Змей Горыныч «Слушай, а ловко ты это придумал», в котором главный герой оценивает план своего напарника Елисея стала мемом. Шаблоном мема являются кадры из мультфильма, вышедшего на большие экраны в 2006 году. По сюжету в одной из сцен гонец Елисей сообщает Добрыне о некоем нападении. Богатырь, естественно, уходит из дома «на защиту родины» и уже у ворот хвалит гонца за сообразительность, поскольку слова гонца лишь ловкий предлог, чтобы избавиться от ограничений, которые накладывает на Добрыню его жена. Целиком фраза звучит так: «Слушай, а ловко ты это придумал. Я даже вначале не понял. Молодец».

В июле 2021 года фраза Добрыни стала мемов сначала на платформе ТикТок. Там пользователи обыгрывали собственные смешные ситуации с помощью высказывания Добрыни Никитича. Позже тренд распространился в Ютубе. Люди начали использовать видео-шаблон для иллюстрации различных комичных ситуаций. Следующей платформой распространения стала социальная сеть ВКонтакте. Тут мем сформировался уже в виде картинки. Мем «Слушай, а ловко ты это придумал» показывает ситуации, когда кто-то ловко обвел другого вокруг пальца. При этом изначальный план раскрылся только спустя какое-то время.

Мемы помогают не только поднять настроение, но и выступают в качестве «помощников» во время экзаменов у школьников. Выпускники 9 классов в конце учебного года сдают ОГЭ. Примерно в это же время, а именно с начала мая месяца в социальных сетях можно увидеть, как школьники ставят себе на аватарки изображение богатыря Добрыни Никитича с подписью «Добрыня на аве – ОГЭ в кармане». В социальной сети ВКонтакте школьники активно обсуждают, что это эффективно поможет справиться с тестами. Подростки даже рассчитали вероятность сдачи экзаменов с помощью такого метода. Такие аватарки подвергаются обсуждению. Ребята поддерживают друг друга и считают, что благодаря «силе Добрыни» смогут сдать предстоящие экзамены. В данном случае подобная аватарка рассматривается как оберег.

Сложно сказать, когда именно и откуда появился мем с Добрыней Никитичем, но, вероятнее всего, с другим персонажем этой мультипликационной серии – Колываном. Отдельные мемы и шутки про

Колывана (зачастую «Калыван» – использование имени персонажа с ошибкой) стали появляться в Рунете с 2014 года. Там он предстает как герой-одиночка с непривлекательной внешностью и глупыми поступками. Но настоящим героем мемов он стал в конце 2018 года, когда тоже стал появляться на аватарках пользователей социальных сетей. Перед устными экзаменами по русскому языку школьники начали использовать изображение Колывана и придумали мем «Калыван на аве – русский экзамен в кармане».

Таким образом, образы богатырей широко распространены в Интернете. Комиксы и мемы привлекают людей разных возрастных категорий и разных взглядов и интересов. «Богатырская тематика» выступает основополагающей при сопоставлении героев Руси и американских супер-героев. Богатыри выступают «ответом» на западную историю о сверхлюдях, наделенных особыми способностями. Мемы о богатырях как бы полемизируют с темой классического представления искусства, как известно, картина «Богатыри» активно использовалась массовой культурой (коробки конфет, календари, спичечные коробки и т.д.). В Интернете именно она из «правильного искусства» превратилась в повод посмеяться. Не стоит не учитывать и тот факт, что не только изображение, но и фраза может лечь в основу мема. Цитата из мультфильма способна описать множество ситуаций и преподнести их зрителям в юмористической форме. Помимо этого, современные изображения былинных героев становятся своеобразными талисманами для учащихся. Школьники верят, что благодаря аватарке в социальной сети возможно успешно сдать экзамены.

Список использованных источников:

1. На грани науки и развлечения: кто и зачем изучает мемы // Сайт intersvyaz.media
2. Алексеевский М.Д. Интернет в фольклоре или фольклор в Интернете? (Современная фольклористика и виртуальная реальность) // От Конгресса к Конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник материалов. М., 2010. С. 151-166.
3. Смешные комиксы о жизни трёх русских богатырей | Мультфильмы 90-х // dzen.ru
4. Васнецов Богатыри. Все шаблоны. Создать мем // Meme-arsenal.com
5. Мемы про три богатыря // kartinkof.club
6. Три богатыря приколы // krot.info
7. Слушай, а ловко ты это придумал - история мема с богатырем // memepedia.ru
8. Что за мемы с Добрыней и Колываном и при чём тут ОГЭ // Сайт medialeaks.ru

9. Калыван - откуда пошел мем про купца Колывана из «Трех богатырей» // Сайт memepedia.ru

© Глинко И.М., 2022

УДК 75.046

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИХА СЕМИРАДСКОГО

Ермакова Н.М.

Научный руководитель Михайлова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Образ Иисуса Христа всегда был ключевым в русском искусстве. Художники второй половины XIX в. также искали в образе Спасителя выражение своих самых возвышенных мыслей и чувств. При этом представляет интерес, как наименее исследованная, позиция художников академического направления в создании этого образа. Целью данной работы является определение особенностей создания образа Иисуса Христа в творчестве Генриха Семирадского, как художника-академиста. Для этого были выполнены следующие задачи: подобрана и изучена научная литература по теме, рассмотрен и проанализирован ряд картин данной тематики Г.И. Семирадского, а также В.Д. Поленова и других художников, проведен их сравнительный анализ. В ходе работы были применены методы иконографического и стилистического анализа, а также иконологический метод исследования.

Генрих Ипполитович Семирадский – русский художник с польскими корнями – не раз обращался к образу Иисуса Христа, изображая Его в сценах различных библейских сюжетов. Но в основу картины «Грешница» (1873 г., х.м., 250×499. ГРМ), по требованию заказчика, великого князя Владимира Александровича [1, с. 10], легла поэма А.К. Толстого с одноименным названием. Сам художник не отрицал причастность картины к поэме, однако отказывался называть ее простой иллюстрацией. В качестве подтверждения взаимосвязи двух произведений – живописного и литературного – можно привести следующие доводы. В евангельском тексте грешница осуждается толпой (Ин 8:3–8), а Христос заступается за нее, произнеся: «Кто без греха?» и предлагая такому человеку бросить в нее камень. На картине же, в отличие от евангельского сюжета, девушка окружена разве что такими, как и она, танцовщицами.

Однако обратимся к образу Иисуса Христа. Всё внимание зрителя сосредотачивается на Нём. Несмотря на яркий праздник и пестроту нарядов девушек, зритель замечает их лишь во вторую очередь, как бы следуя за взглядом Спасителя. Это неслучайно – ведь мастер светотени Семирадский располагает их в тени деревьев, высветляя лишь некоторые фрагменты. Картина создавалась в «римский период» художника. Картины, созданные во время его пребывания в Италии, можно отличить по насыщенности цветом: именно тогда Семирадский уделял много внимания игре светотени, свет на его картинах (например, «Танец среди мечей», «Христос у Марфы и Марии») можно назвать южным, теплым. О ярком колорите данной картины писал В.В. Стасов: «Она произвела на нашу публику очень большое впечатление своим блестящим колоритом, франтовскими своими красочными пятнами» [2]. «Блеск красок» и «верную передачу солнечного света» отметил и Ал. Бенуа [цит. по: 3].

Композиция этого полотна стремится к симметрии, хотя полностью симметричной назвать ее нельзя. И справа, и слева четко выделяются главные фигуры данного сюжета, в их взглядах можно видеть немой диалог. Христос изображен в окружении своих учеников. Но интересно заметить и то, как художник противопоставляет эти две группы. Одну он располагает в ярких солнечных лучах, а другую – в тени. Христос и ученики статичны. Окружение грешницы находится в движении – они как бы продолжают танцевать, кто-то даже полулежит на ступенях. Сама девушка стоит в контрапосте. Спокойствие Христа противопоставлено напряженности грешницы: пальцами правой руки она крепко держится за каменный выступ, левой рукой прижимает к груди ткань своего одеяния, как бы прикрываясь от стыда. Тело ее очень напряжено.

Картину Семирадского можно сопоставить с картиной В.Д. Поленова «Христос и грешница», второе название которой – цитата из Евангелия («Кто без греха?»). Разница этих картин хорошо заметна. Если работа Семирадского являет возвышенный образ Христа, то на картине Поленова Христос представлен обыденно, без всякого пафоса. Это неудивительно, ведь Поленов понимал образ Христа, как мудрого и доброго Учителя, сосредотачиваясь на исторической конкретности, подобно передвижникам, творчество и идейное содержание картин которых противопоставлялось художникам-академистам, одним из которых являлся и Генрих Семирадский. Отличия проявляются во многом, например, в позе Христа: у Семирадского Господь стоит прямо, ровно, расправив плечи; у Поленова Он сидит с учениками, ссутулившись, прислонившись к выступу храма. Это видно по одежде: у Семирадского Спаситель представлен в чистых белых одеяниях, у Поленова – в одежде путника, в темной накидке и с тростью. Однако главное, на что следует обратить внимание – это взгляды. Несмотря

на то, что художники опирались на разные письменные источники, у них, пожалуй, получилось передать очень схожие эмоции Спасителя. У Поленова взгляд Христа немного усталый, что соответствует его позе, его розовым от жары – он сидит перед учениками под палящим солнцем – щекам. У Семирадского Его взгляд скорее более прямой, даже немного строгий. Однако оба художника смогли передать сочувствие девушке. При внимательном рассмотрении видно, что брови приподняты и чуть соединены, что, видимо, выражает печаль и, возможно, жалость. Несмотря на окружающую толпу и на то, что героиня изображена немного позади указывающего на камни человека, композиция у Поленова выстроена так, что Христос смотрит ей в глаза, будто не слушая обвинений и гула толпы. Интересен и тот факт, что на момент создания картины Поленов также находился в Риме и пользовался большим уважением Семирадского, что было взаимно, даже в их биографиях много общего: изучение, помимо живописи, естественных наук, высокое происхождение, и т.д. [4, с. 1].

Кроме того, эту картину можно назвать переломной в творческом пути Семирадского также из-за того, что в ней впервые появляется столкновение христианства (в образе Спасителя) и язычества (в образе Грешницы), которое не раз будет встречаться и в последующих его произведениях. За эту работу Семирадский удостоился своей первой международной награды – медали «За искусство» Венской всемирной выставки 1873 г., а после выставки в Петербурге – звания академика. «Грешница» была приобретена цесаревичем, наследником престола [5, с. 13]. Однако многие искусствоведы сходятся во мнении, что образ Грешницы в данной работе более ярок и выразителен, чем образ Христа [6, с. 6], хотя передать эмоции, о которых говорил в поэме А.К. Толстой, всё равно до конца не удалось.

А вот одним из действительно внушительных образов можно назвать образ Христа на картине «Христос у Марфы и Марии» (1886 г., х.м., 191×302,5. ГРМ). Его фигура располагается в центре композиции, она масштабно более крупная, в сравнении с изображением на картине «Грешница». Кроме того, внимание зрителя более сконцентрировано на Нём и за счет малого количества персонажей – изображены только Христос, Мария и Марфа. Христос изображен сидящим на каменной скамье, Мария тоже сидит, но значительно ниже, на ковре у Его ног, поэтому Он возвышается над ней, а Марфа изображена стоя, в полный рост, но поодаль и, соответственно, по законам перспективы, гораздо мельче, нежели фигуры на первом плане. Довольно крупно изображена стайка голубей, напоминающая о символе Святого Духа, однако птицы находятся в тени и не очень заметны при поверхностном взгляде на картину.

В данной работе (в отличие от «Грешницы») Спаситель изображен не в профиль, а в три четверти, что позволяет лучше рассмотреть его эмоциональное состояние. В данном сюжете не подразумевается передача яркого проявления эмоций – Христос изображен умиротворенным. Семирадский не отступает от идеи изображения возвышенного образа Спасителя – несмотря на Его несколько расслабленную позу, Он сидит прямо, не опираясь на спинку скамьи. Его веки опущены – Он смотрит на Марию, при этом голова Его едва наклонена.

Значительно отличает данную картину от «Грешницы» и то, что в этот раз художник передает жесты Спасителя. Левая его рука поднята, также немного расслаблена, но прослеживается указующий жест. Правая рука опущена, ладонь немного раскрыта. Визуально такие жесты очень напоминают работы мастеров эпохи Ренессанса («Сотворение Адама» Микеланджело, студии Рафаэля и т.д.). Учитывая, что и эта картина создана после переезда Семирадского в Италию, а также огромное его уважение к творчеству художников данной эпохи, вполне можно допустить, что он этим вдохновлялся при создании своей работы. Благодаря такой жестике передаче передается ощущение разговора, диалога, перетекающего в поучительный монолог Иисуса Христа, а также общего настроения картины. Если в сцене «Грешницы» передается напряжение переживаемого момента, то тут – полная непринужденность.

Любопытно, что обе сестры – и Марфа, и Мария – увлечены Его речью. Марфа занята работой, но всё равно ее взгляд обращен ко Христу. При ближайшем рассмотрении видно, что Мария, сидя у Его ног, не смотрит в Его глаза. Это интересно сопоставить с той «немой» сценой, что изображена в «Грешнице». Тем не менее, ни в коем случае нельзя сказать, что Мария не увлечена разговором. Наоборот – она очень им увлечена, однако это передается скорее через ее вдохновенную позу – девушка сидит очень близко ко Христу и слушает Его, замерев.

Пожалуй, «Христос у Марфы и Марии» Семирадского – одно из немногих полотен, изображающих данный сюжет в открытом пространстве. Можно сравнить его с произведениями авторов разных эпох – голландского художника XVII в. Яна Вермеера, современника Семирадского Павла Федоровича Плешанова и других, которые действие помещают внутрь дома. Картину на аналогичный сюжет написал и Василий Поленов [7]. Тем не менее, художник не отступает от изначального сюжета – в левой половине картины изображена стена дома Марфы и Марии, а также терраса, герои же расположены на ступенях, ведущих в дом. Однако всё-таки создается впечатление, что природа превалирует в картине – деревья, игра света, проникающего через их кроны, вьющийся по навесу террасы виноград, голубое безоблачное небо, цветы – всё это создает впечатление легкости

теплого солнечного дня. В данном случае гармония и ясность пейзажного фона удивительно передают гармонию и умиротворение данной сцены. Это было отмечено и рецензентами – современниками художника, поскольку в изображении масштабных сюжетных картин с детализированным пейзажем среди русских художников Семирадский был, можно сказать, первопроходцем.

Интересно, что картина Семирадского «Христос у Марфы и Марии» также сопоставлялась современниками с картиной Поленова «Кто без греха?», поскольку они одновременно выставлялись на передвижной выставке. Создалось мнение, что, несмотря на разные направления двух мастеров, понимание Христа как исторической личности закрыло для обоих художников возможность создания высокой духовности образа (несмотря на удавшуюся Семирадскому передачу ощущения спокойствия, величия и гармонии).

Полотно 1886 г. – не единственная работа Семирадского, созданная на данный сюжет. В Тульском областном музее хранится эскиз росписи на ту же тему (дата создания и место росписи, для которого предназначался эскиз, не установлены, но опираясь на структурированную хронику жизни и творчества художника [8, с. 62], можно предположить, что данная работа была создана несколькими годами ранее, чем картина) (Рис. 1).



Рисунок 1 – Г.И. Семирадский. «Христос у Марфы и Марии», эскиз. Бумага, сепия, 40х48. Тульский областной художественный музей

Учитывая предназначение работы, композиция данного эскиза замкнутая. В центре ее неизменно находится Христос. Жестом Он обращается к сидящей у Его ног Марии. Однако голова Его повернута, и взгляд Его направлен на Марфу. Очевидно, здесь представлен момент, который последует за тем, что изображен на предшествующей картине. Если на большом полотне Марфа лишь приближается к сестре и Христу, тот тут она уже принесла угощение. Она склоняется, как бы предлагая его. Образ Спасителя здесь еще более возвышен – восседая на ложе, он по-прежнему выше обеих девушек. Поза Его намного более расслаблена, но при этом и закрыта – он полулежит лицом к зрителю, но спиной и к Марфе, и к Марии. Нога Его опирается на колено сидящей ниже и вдохновенно слушающей Его Марии, вероятно, обозначая бесконечное к ней доверие. Голова непривычно наклонена, но скорее с укором, в сторону Марфы. Черты лица Христа более утонченные, чем в картине, что, возможно, связано с техникой, которая была использована для создания эскиза (это сепия).

Таким образом, анализируя картины Генриха Семирадского «Грешница», «Христос у Марфы и Марии», эскиз к росписи «Христос у Марфы и Марии», выполненный сепией, сравнивая их с картинами других художников на те же сюжеты, можно сделать вывод о том, что образ Иисуса Христа в его творчестве представляет собой образ прекрасный и возвышенный, в отличие от других художников: композиционно фигура Христа оказывается в центре внимания – либо за счет расположения буквально в центре холста, либо за счет расположения относительно других фигур; Он изображается в спокойной величественной позе, на картине и в эскизе «Христос у Марфы и Марии» это передается через жесты, на картине «Грешница» – через противопоставление Его статичной позы с резкими движениями самой грешницы и окружающих ее людей; определенная значительность образа передается и через более возвышенное расположение фигуры Христа относительно других персонажей; кроме того, Спаситель Семирадского являет собой утонченно-прекрасный образ, как это видно в эскизе росписи из Тульского музея.

Список использованных источников:

1. Карпова, Т.Л. Генрих Семирадский. Магия таланта и стратегия успеха / Т.Л. Карпова // Альманах. 2017. № 517. С. 7–57.
2. Стасов, В.В. Двадцать пять лет русского искусства // Lib.ru/Классика: сайт. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkogo_iskusstva.shtml (дата обращения: 21.11.2022).
3. Логвинова, Е. Рим нашему дому // Культура. 2017. 27 декабря. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/178317-rim-nashemu-domu/> (дата обращения: 22.11.2022).
4. Карпова, Т.Л. Семирадский и Polenov // Художественная культура. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiradskiy-i-polenov> (дата обращения: 21.11.2022).
5. Генрих Семирадский: [Альбом] / [Авт. текста Т. Кочемасова]. М.: Белый город, 2001. 47 с.: цв. ил.
6. Толоконникова, К. Грешница // 50 художников. Шедевры русской живописи. Семирадский (выпуск № 59). М.: DeAgostini, 2011. С. 6–7.
7. Христос у Марфы и Марии – Семирадский Г.И. // ARTEFACT: сайт. URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/hristos-u-marfy-i-marii> (дата обращения: 21.11.2022).
8. Карпова Т.Л. Хроника жизни и творчества // Альманах. 2017. № 517. С. 57–66.

© Ермакова Н.М., 2022

УДК 392.8

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАТАРСКОЙ КУХНИ КАЗАЧИНСКОГО РАЙОНА КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ

Камалова Р.Я.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

На территории Казачинский района Красноярского края находятся село Отношка и деревня Гамурино, основанные в 1911 году переселенцами из Казанской губернии. Причина их основания – нехватка земли, плохие урожаи и обнищание крестьян-хлеборобов. По программе Петра Аркадьевича Столыпина в Сибирь двинулись переселенцы из внутренних губерний России, в том числе и группа из 40 татарских семей из разных уездов губернии, в том числе из Мамадышского. Их руководителем был Насибулла Файзуллин, уже познакомившийся с территорией – такого человека называли «ходоком». Первые партии переселенцев добирались в Енисейскую губернию 7 месяцев, на поезде, который часто останавливался в пути. Истории потерь в это тяжёлое время местные жители помнят до сих пор. Первое поселение было временным, сделанным в кратчайшие сроки. Колонизационный фонд губернии поддерживал переселенцев, предоставляя орудия труда и скот – на первых порах заниматься животноводством не было возможности: коров доили в домах, куры, телята, овцы содержались там же. Татары-переселенцы тесно взаимодействовали с другими жителями волости. Многим приходилось вновь, как и на Родине, батрачить в соседней, ранее освоенной, деревне Закемь. Впрочем, мало-помалу татарское село Отношка разрослось и стало похоже на родные для жителей края. Появилась ныне восстановленная мечеть и мектеб (начальная школа при мечети) [1].

На данный момент на территории Отношенского сельсовета, куда входят Отношка и Гамурино, проживают 457 татар, причём они составляют 99% населения [2]. В школе села Отношка отдельным предметом изучается татарский язык, в Гамурино – факультативно [1]. Ежегодно отмечается Сабантуй – праздник окончания весенних полевых работ. Не проводился он лишь в годы Великой Отечественной войны. В Отношке действуют фольклорная группа «Авылым моңары» (тат. – сельские напевы), вокальная группа «Яшлек» (тат. – юность), а в Гамурино – вокальная группа «Чишмэ» (тат. – родник). Жители Отношки и Гамурино чтят культурные традиции своих предков. Это отражается в кухне местного населения –

многие блюда, которые можно увидеть на столе местных жителей, являются национальными татарскими угощениями.

Национальная кухня является наиболее устойчивым средством этнической идентификации людей. Именно она лучше всего сохраняется не только в памяти народа, но и в живом бытовании. Нужно отметить, что в ряде случаев лучше сохраняется бытовая пища, в то время как обрядовая в связи с исчезновением многих ритуальных действий исчезает. Но зачастую, несмотря на исчезновение обрядовых практик, блюда ритуальной кухни сохраняются.

Татарская кухня очень сытная – в ней преобладают такие ингредиенты, как говядина, баранина, гусятина, рис, картофель, тыква, сухофрукты, мёд, молоко. Рассмотрим основные блюда, которые можно увидеть на столе жителей Отношки и Гамурино.

Основным блюдом до настоящего времени является хлеб, и в ряде случаев его не покупают, а пекут самостоятельно. Он выпекается следующим образом: дрожжевое тесто закладывается в формы, после того как, тесто поднимется, формы ставятся в прогоревшую печь. В старину хлеб ставили в печь без форм, на кирпичи, заранее выметая угольки и пепел.

Татарская кухня богата супами. Токмач – суп с домашней лапшой – одно из самых популярных блюд. Для лапши готовится крутое тесто с яйцом и водой, из него раскатываются большие лепёшки, которые посыпаются мукой, складываются пополам два раза и разрезаются на полоски шириной 4-5 сантиметров. Полоски нарезаются тонкой соломкой. Получившаяся лапша высушивается тонким слоем на ткани, в сухом виде может храниться долго. Лапша варится в мясном бульоне 2-3 минуты после закипания, само сваренное мясо подаётся на стол отдельно.

Особенностью татарской кухни является колбаса из конины – казы. В мелконарезанное или кручёное мясо добавляется соль, дальше мясо выдерживается 2-3 дня в холодном месте на полу, систематически перемешивается. Мясо приобретает тёмный цвет, становится солёным – любители иногда едят его в таком виде, во время готовки. Начиняют в конскую кишку, иногда используют говяжью, в современное время кишка может заменяться специальной колбасной оболочкой. Готовится это блюдо в феврале-марте, когда режут скотину. Колбаса вывешивается в кладовую под потолком, где в холоде и проветривании висит до 1 мая. На праздник Сабантуй Кукэйлэре, когда дети собирают крашеные яйца, а молодёжь – подарки для проведения самого Сабантуя, в дом заносится самая тонкая колбаса, а остальные вялятся до середины мая. Потом вся колбаса убирается в холодильник, потому что конский жир в тепле начинает желтеть. Колбасу можно есть целый год. Параллельно заготавливается ещё и конское мясо, нарезанное кусочками – оно служит татарам пропитанием в дальних

поездках, поскольку после высыхания такое мясо хранится долго, не теряя своих полезных свойств. Говорят, раньше высушенное мясо входило в сухой паёк предков-кочевников.

Татарская выпечка тоже входит в рацион местных жителей. Она очень разнообразна, готовится как из пресного, так и дрожжевого теста. Способов приготовления два: обжарка выпечки в масле на сковороде и выпекание в кирпичной печи.

Одним из видов выпечки является пэрэмэч – открытый пирожок круглой формы с начинкой из мяса, риса и лука. Тесто для него может быть как дрожжевым, так и пресным. Готовится пэрэмэч либо в печи, либо на сковороде в масле.

Еще один тип выпечки, боккэне – небольшой пирог с защипами сверху, часто в виде полумесяца, в основном готовится с бужениной. Один из видов – эчэге боккэне – начинается отварным прокрученным желудком и кишками, смешанными с картошкой, луком, солью и перцем. Готовится этот пирог в печи, а на стол подаётся с маслом.

Характерен для данной традиции и кыстыбый, который представляет собой сложенную пополам пресную лепёшку с начинкой из картофельного пюре. Кыстыбый готовят двумя способами. Первый способ заключается в следующем: лепёшки обжаривают на сковороде, потом выкладывают на одну половину лепёшки начинку, а второй половиной её накрывают. Второй способ таков – сложенную пополам лепёшку начиняют картофельным пюре и луком, а после обжаривают на сковороде в небольшом количестве масла или ставят в печь.

Готовят тут и булочку «на скорую руку» – кабартма. Булочки из дрожжевого теста поднимаются на сковороде, выпекаются перед горячей печью. Таким же образом готовятся и лепёшки из пресного или дрожжевого теста – кольчэ. Ещё один вид выпечки, пич коймагы, или коймак, тоже выпекаются перед горячей печью и представляют собой оладьи из дрожжевого теста.

После того, как печь прогорит, туда ставятся шэнге или шаньги – булочки из дрожжевого теста с начинкой из картофеля или творога, выложенной сверху.

Отметим, что вариации одного и того же блюда могут быть как сладкими, так и нет – начинок множество. К примеру, очпочмак – полузакрытый треугольный пирожок – можно испечь как с картофелем и мясом, так и с черёмухой. Раньше черёмуху высушивали в печи и размалывали на мельнице – получалась черёмуховая мука, которая может долго храниться в сухом месте. При использовании в неё добавляли пшеничную муку, сахар, заливали кипятком и держали на среднем огне до загустения. Сейчас черёмуху несколько раз пропускают через мясорубку и

перемешивают с сахаром. Также можно натереть через сито спелую черёмуху и добавить сахар. Сладкий очпочмак готовится из песочного теста и начиняется черёмуховым вареньем.

Еще один вид выпечки, дучмак – открытый пирожок, часто с защипами по кругу – готовится из пресного теста в печи. Начинка вариативна: картофель, творог, калина. Творожный дучмак получается сладким, напоминает блюдо русской кухни – ватрушку. В начинку дучмака с калиной добавляют сахар, а для загустения используют манку. На примере дучмака рассмотрим одну из особенностей кухни переселенцев. Ею можно считать адаптацию к реалиям нового заселённого ими региона. Помимо привычных для татарской кухни ингредиентов (мясо, картофель, творог) местное население использует в приготовлении начинки черемшу – дикорастущий лук, разновидность Лук Победный, характерную для Сибири и входящую в национальный рацион питания восточносибирских народов [3]. Поэтому в рассматриваемых населённых пунктах можно попробовать дучмак с картофелем и черемшой.

Помимо маленьких пирожков пекли и большие. Зур бэлиш – большой закрытый пирог – также обладает несколькими вариантами начинки: мясо, картофель – несладкий вариант, рис с тыквой и изюмом – сладкий. Данный пирог готовится из пресного теста, несладким пирогам часто добавляют на крышку шарик для подливания бульона и масла – во время процесса приготовления шарик убирается, в отверстие вливается масло или бульон, отверстие закрывается шариком обратно. Во время трапезы крышку пирога снимают и едят начинку ложкой. Саму же крышку и стенки пирога разламывают и едят вместе с начинкой. Существует и меньшая версия зур бэлиша, размером с блюдце, а именно – вак бэлиш.

Сохранились здесь и исключительно сладкие блюда татарской кухни – чак-чак и чэй тукмачи (тат. – лапша к чаю). Это изделия из крутого пресного теста, готовящиеся в масле. Тесто для чак-чака нарезается тонкими короткими полосками. Особенность чак-чака в том, что после готовки его поливают мёдом и сиропом из сахара, при подаче чак-чак выкладывается горкой на плоской тарелке. Для чэй тукмачи тесто режется крупными ромбами, к столу готовое лакомство подается вместе с вареньем или мёдом. В России блюдо, аналогичное чэй тукмачи, называется «хворост».

Ещё одним сладким блюдом остаётся пастила рулетиком. В Казанской губернии её готовили из яблок, но переселенцы столкнулись с тем, что яблоня и даже ранетка не растёт в новых условиях, поэтому привычную пастилу пришлось готовить только из чёрной и красной смородины. Сахар для этого не использовался. Смородину отваривали, разминали толкушкой, позднее, когда появились мясорубки, пропускали через мясорубку. Тонким слоем намазывали на деревянные противни и ставили в печь, досушивали

листы на солнце. Пастилой угощали детей, пили чай зимой. Сейчас местные жители могут делать пастилу из яблок, как раньше – появилась возможность выращивать их в сибирском климате.

Многие блюда готовятся в особые дни – как в религиозные праздники (гаеты), так и на рождение ребёнка, свадьбу или похороны.

Упомянутые ранее оладьи – коймагы или коймак – подаются к столу на два гаета – Ураза-байрам в честь окончания поста и Курбан-байрам в честь приношения жертвенного барашка. В эти дни женщины с утра начинают печь оладьи, а мужчины идут на праздничный намаз (молитву). Также готовятся коймагы после дня заготовки гусей на зиму – праздник каз омэсе (тат. – гусиное перо). В этот день работники и семья едят запечённого гуся и «каз коймагы» – оладьи, поданные с гусиным жиром.

Одной из традиций татар-мусульман является проведение аш. Каждая семья хотя бы раз в год приглашает пожилых мужчин (бабай) или женщин (эби) для чтения молитвы, после этого их традиционно угощают национальными блюдами. Первая молитва всегда связана с назначением аша, вторая читается за упокой всех усопших родственников, третья – за упокой тех, кого похоронили меньше года назад. Далее следуют пожелания здоровья и благополучия хозяевам, их детям и всем, кто собрался на аш. После каждого прочтения и пожелания раздаётся милостыня - садака. Затем гостей угощают национальными блюдами.

Ураза ашы проводится вечером после поста, Курбан ашы - на Курбан-байрам. В приготовлении праздничного стола для Курбан ашы используют мясо принесённого в жертву барашка – варят токмач на бараньем бульоне, перед началом трапезы три раза проговаривают такбир – молитву для восхваления Аллаха.

Молитва на свадьбу, Туй ашы, читается, чтобы молодые жили дружно, счастливо, чтобы родили здоровых детей. В самом конце молодая пара выходит с покрывалом принимать подарки. Женщины поют свадебную песню «Туй жыры» и кидают подарки на покрывало. Чак-чак является обязательным атрибутом свадьбы, раньше лакомство было исключительно свадебным блюдом. На свадебном застолье можно увидеть множество сухофруктов (чернослив, изюм, курага), бэлиш с рисом и изюмом, чэй тукмачи.

Рождение ребёнка отмечают праздничным застольем, называемым в регионе «бэбэй ашы». На столе должны присутствовать сливочное масло и мёд – они нужны, чтобы у новорожденного язык был таким же мягким и сладким.

Мэет ашы, или же поминки, справляется на третий день. В этот день приглашаются пожилые мужчины, которые проводили покойника в последний путь (помогали во время похорон – копали могилу, несли

умершего до кладбища); на седьмой день приглашаются пожилые женщины; на сороковой день и на год приглашаются мужчины, если покойник мужчина, если женщина – приглашаются женщины. Читается молитва за упокой усопшего. После этого следует трапеза.

Сам аш делится на мужской «бабайлар ашы» и женский «эбилар ашы», поскольку мужчинам и женщинам традиционно нельзя сидеть за одним столом. Блюда выносятся в определённом порядке. Первым на стол ставится тукмач – лапша на мясном бульоне, само же отварное мясо и цельный картофель выносятся после того, как первое блюдо съедено. Иногда в рассматриваемом регионе вместо лапши готовят сибирские пельмени. Следующим выносятся зур бэлиш, начинённый мясом и картошкой, если запас мяса небольшой – в начинке рис, но мясной бэлиш стараются выносить именно мужчинам. Крышка вырезается и откладывается в сторону, люди ложками накладывают в тарелки из-под супа начинку, отламывают тесто зур бэлиша, едят вместе с начинкой. Одно такое блюдо рассчитано на 5 человек, поэтому в среднем на одном столе стоит 4 бэлиша – для двадцати персон. После выносятся бэлиш с рисом и изюмом, рассчитанный на 10 человек, а также другая выпечка и сладости к чаю: распаренные сухофрукты, варенье, мёд, конфеты [4].

Жители Отношки и Гамурино всегда чётко следуют порядку проведения аш, больше века назад привезённого из Казанской губернии в сибирские земли. Местное население всегда с радостью показывает свою национальную кухню на фестивалях и праздниках, которые устраивает Красноярский край и Казачинский район. Татарскую кухню жители уже представляли на мероприятиях в честь 90-летия района и на межрайонном ежегодном фестивале национальных культур «Сибирское ожерелье», а также на ежегодных сельских и городских праздниках Сабантуй. Важно отметить, что национальные блюда и способы их подготовки местные дети начинают изучать не только дома, но и в дошкольной группе, где им проводят занятия, на которых дети могут узнать больше о татарской кухне.

Как видно из приведенных примеров, в традиционной кухне Отношки и Гамурино сохранилась как повседневная, так и ритуальная пища, а также связанные с нею обряды.

В условиях современного мира важно сохранять культуру своего народа. Культура села Отношка и деревни Гамурино Казачинского района Красноярского края близка к культуре татар Казанской губернии, той, которой она была в поздней Российской Империи. Хотя на местное население оказывала влияние культура Сибири, во многом здесь сохранилась самобытность татарского народа. Татары, целый век живущие далеко от исторической родины, понимают ценность своей культуры и бережно хранят её для будущих поколений.

Список использованных источников:

1. Белов, С.Г., Габдулхакова, Г.М., Ибрагимов, Р.Р., Халилова, Л.Р. справочник «Регионы компактного проживания татар в Российской Федерации», Институт татарской энциклопедии и регионоведения, Академия Наук Республики Татарстан – Казань, 2016.

2. Сайт Отношинского сельсовета - <https://отношка.рф/poselenie/istoriya/>

3. Щукин Н.С. Быт крестьянина Восточной Сибири // Журнал министерства внутренних дел (СПб.) – 1859.

4. Запись порядка приготовления блюд и выполнения традиций со слов: Залалутдинова Хадия Юсуповна, 1961 г.р., Камалов Якуп Юсупович, 1959 г.р., место рождения – с. Отношка.

© Камалова Р.Я., 2022

УДК 745/749

**КУНСТКАМЕРА КАК ИСТОК ВОЗНИКНОВЕНИЯ МУЗЕЕВ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Киютина Д.И., Чеботарев А.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Челябинский государственный
институт культуры», Челябинск*

Задаваясь вопросом формирования музейных экспозиций и их графического оформления, нельзя не затронуть тему истоков возникновения музеев в России. В статье рассматривается проблема истории возникновения и принципов формирования экспозиций музеев народного декоративно-прикладного искусства посредством рассмотрения принципов формирования экспозиций Кунсткамеры.

Принято считать, что зарождению музеев народного творчества способствовало создание старейшего музея России, основанного на базе личных коллекций Петра I в 1714 году – Кунсткамеры. План по созданию Кунсткамеры зародился у Петра во времена его путешествий по странам Западной Европы в 1697-1698 годы. План организации музея связывали со строительством Санкт-Петербурга, столицы Российской империи. В момент начала строительства города никто и подумать не мог, что через десятилетие, как только завершится строительство Летнего дворца на набережной Фонтанки, Петр даст распоряжение о ввозе в новую столицу своей библиотеки и собранной коллекции, а также коллекций, купленных в Европе. Все предметы были перевезены и бережно размещены в Зеленом кабинете летнего дворца, но они с трудом умещались. Устроить

демонстрацию для широкой публики во дворце было невозможно. Помещение, в котором можно было свободно разместить большинство имевшихся на тот момент экспонатов, было определено после ареста Александра Васильевича Кикина за его причастность к делу царевича Алексея. В его двухэтажный дом в 1718 году были отправлены все коллекции и библиотеку. Первая демонстрация экспонатов кунсткамеры было развернуто после переезда коллекций из Летнего дворца в Кикины палаты. Именно тогда для экспонирования был изготовлены первые специальные шкафы, в которых и разместились экспонаты. Все собранное было здесь «в надлежащем порядке учреждено и расставлено» и высочайшим распоряжением было велено «всякого желающего смотреть пускать и водить, показывая и изъясняя вещи» [1, с. 89]. С этого времени доступ к коллекциям получили все желающие. Это стало предпосылкой формирования экспозиций, так как Петр I стремился к тому, чтобы «Люди смотрели и учились!».



Рисунок 1 – Пример наполнения выставочного шкафа.

Первые экспозиции выстраивались по примеру подобного рода музеев в Западной Европе. В основном это были шкафы, наполняемые ценными коллекциями (рис. 1). Благодаря богатству экспонируемых коллекций монет и медалей, анатомических препаратов, зоологических и ботанических диковинок и древних археологических находок мы не только имеем возможность подробно ознакомиться с историческими достижениями в области науки и искусства, но и проследить закономерность формирования экспозиций в современном музейном мире.

Экспонаты первой экспозиции кунсткамеры были довольно разнообразны. Коллекции содержали не только банки собраний Рюйша, но также и объемные экспонаты. В числе объемных экспонатов числились крокодил, теленок, слон и позднее чучело лошади Петра I, приобретенные самим Петром. Оформление экспозиции должно было также учитывать множество разных факторов, так как были и особенные экспонаты – карлики и уроды. Они даже принимали участие в показе.

В момент строительства здания, предназначенного для Академии наук в Санкт-Петербурге, в котором планировалось размещение коллекций и библиотеки, витрины и шкафы создавались с учетом габаритов уже имеющихся экспонатов. Построенное здание располагало большими площадями для развертывания сокровищ кунсткамеры. По свидетельству Я. Штелина, Петр приказал: «поелику все в надлежащем порядке учреждено и расставлено, то впредь всякого желающего оную смотреть пускать и водить,

показывая и изъясняя вещи» [1, с. 99]. Книги размещались в специально сконструированных шкафах. При посещении Академии наук много времени для почетных гостей отводилось для показа редких книг и карты.

Уже в начале тысяча семьсот сороковых годов в специально построенном здании в Петербурге можно было увидеть «три царства» природы: ботанические, зоологические, минералогические коллекции. Так же была возможность ознакомиться со строением человеческого тела, и изучить историю времен и народов по богатейшему нумизматическому собранию. Шкафы с археологическими находками уводили в глубину времен, а одежда, предметы быта и верований разных народов показывали, как разнообразен и интересен мир.



Рисунок 2 – Выставочные залы.

В центре музея помещался анатомический театр, двумя этажами выше – обсерватория. Справа и слева от центра – два одинаковых крыла. В левом разместилась Кунсткамера, в правом – Библиотека. Правое и левое крыло соединялись идущими по кругу галереями внутри башни, на уровне второго и третьего этажа. В залы и галереи на втором этаже можно было попасть по двум лестницам – одна в левой, вторая в правой части здания. В отдаленных от центра частях здания на всех трех этажах были спроектированы коридоры. Коридоры были новым в европейской архитектуре приемом, позволявшим обеспечить доступ в функциональные помещения, в данном случае прямо с лестницы [2].

Экспонаты, предназначенные для учебных целей, расставлялись в соответствии с принципом, который сегодня носит название «музейной экспозиции», а именно принцип того, что на посетителя производит впечатление не только каждый отдельно взятый предмет, но и красота композиции в целом (рис. 2). Скульптуры, бюсты и барельефы были настоящим украшением Кунсткамеры.

Для поддержания надлежащего качества экспозиций руководство Академии наук постоянно прикладывала усилия. Оформление Кунсткамеры требовало к себе постоянного внимания еще и потому, что после пожара 1747 года далеко не все интерьеры Академии наук и кунсткамеры, в частности, приобрели свой законченный вид.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в XVIII веке, в Кунсткамере, уже тогда создавалась экспозиционная среда с эксклюзивными, сделанными на заказ шкафами и ящичками, местами для хранения и стеллажами. Объемно-пространственная среда создавалась для посетителей с целью произведения впечатления посредством знакомства

зрителя не только со всевозможными экспонатами и предметами в отдельности, но и композицией залов в целом.

Список использованных источников:

1. Семенова, Л.Н. Быт и население Санкт-Петербурга (XVIII век). СПб., 1998. С. 5.
2. Изобразительное искусство / Г. Г. Пospelов, Г. Ю. Стернин // Очерки культуры XIX века. Художественная культура / МГУ. – М., 2002. – Т. 6. – С. 18–170.
3. Бакмейстер, И. Опыт о библиотеке и кабинете редкостей и истории натуральной. С. 114.
4. Берхгольц, Ф.В. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 год. Часть 1. 1721 г. Москва. 1858. 2-е изд. С. 106–109.
5. Гребенникова, Т.Г. История музеев России : учебное пособие / Т.Г. Гребенникова, Т. В. Тишкина. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2016. – 174 с.
6. Калязина, Н.В. К истории здания Петровской Кунсткамеры. Петр и Голландия: Русско-голландские научные и культурные связи в эпоху Петра Великого/ Н. В. Калязина. – Санкт-Петербург: Европейский дом, 1998. – 72-89
7. Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – начало XX вв.) // Музеи и власть: сб. ст. – М., 1991.
8. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках: Хронологические обзоры и описание архивных материалов / сост. В.Ф. Гнучева; под общ. ред. В.Л. Комарова; редакторы Л.С. Берг, Б.Д. Греков, Г.А. Князев (отв. ред.), Л.Б. Модзалевский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 310 с.
9. Разгон, А.М. Археологические музеи в России (1861– 1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. – М.: Советская Россия, 1960. – Вып. 3.
10. Русское народное искусство на второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году / Под ред. А. В. Прахова. – Петроград, 1914. – 233 с. – Текст: непосредственный.
11. Штелин Я. Подлинные анекдоты Петра Великого, слышанные из уст знатных особ в Москве и Санкт-Петербурге. 1787. С. 115.

© Киятина Д.И., Чеботарев А.М., 2022

УДК 75.052

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТВЕРИ

Козлова П.Д.

Научный руководитель Панова О.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Для термина «культурное пространство» не существует единого определения, несмотря на его длительную историю. Это понятие в своих исследованиях употребляют историки, социологи, этнографы, лингвисты и географы. На самом деле термин «культурное пространство» максимально близок к термину «культура». Само пространство есть воплощение культуры, а, согласно А. Моллю, и культура равна ее пространству [1].

Целенаправленность – одна из главных характеристик культурного пространства, поскольку культура – это то, что создано человеком в процессе целенаправленной деятельности, т.е. физического и духовного труда [2].

Из этого следует, что культурное пространство – это пространство реализации человеческих задатков, возможностей, способностей и желаний. Оно является отражением истории, идей, взглядов, традиций, верований и норм [7]. Все это формирует культурную идентичность. Идентичность неизбежно и безусловно связана с культурой, она выступает не только когнитивно и коммуникативно конструируемой сущностью, но и культурным феноменом [4]. Культурная идентичность способствует пониманию собственного «я» с позиции культурных характеристик, принятых в данном обществе, самоотождествлению себя с его культурными образцами. Именно поэтому вопрос культурной идентичности актуален сегодня.

Тверь – один из древнейших городов России. Культурное пространство формировалось веками. До второй половины восемнадцатого века Тверь была примером обычного средневекового русского города с преобладанием деревянной застройки. Но пожар, произошедший 12 мая 1763 года, уничтожил более 800 зданий. После столь опустошительного бедствия было принято решение восстанавливать город по образу Санкт-Петербурга. Тверь стала 4 городом в мире после Версаля, Рима и Петербурга, построенным по регулярному плану. В основу градостроительной структуры была положена трехлучевая планировка (современные улицы Советская, Новоторжская и Вольного Новгорода).

Выстроенная по регулярному плану Тверь стала образцом для других провинциальных городов России. В советское время город разросся, появились новые районы и здания, но смешение стилей многочисленных торговых центров и частных домов за последние 30 лет застройки может показаться слишком эклектичным [6].

В начале 20 века правительство СССР избрало монументальное искусство одним из основных способов показать своему народу мощь нового государства. В частности, приобретает популярность монументальная живопись. Монументальной живописью называют художественные изображения, созданные на стенах архитектурных сооружений и на других масштабных объектах. Это название происходит от латинского слова «monumentum», то есть, монумент – памятник значительных размеров, что уже указывает на значимость данного вида искусства для культурной идентичности. Основными разновидностями такой живописи являются фрески, витражи и мозаики. Стены жилых домов и различных учреждений в разных городах Советского Союза украсили фрески и мозаики, прославляющие «нового человека». Чаще всего работы того времени носили идеологический характер: они демонстрировали успехи советских людей в сельском хозяйстве, на производстве, в спорте, науке и искусстве, а позднее – в освоении космоса [13].

Вопрос монументальной живописи всегда актуален, так как человечество неизменно будет нуждаться в эстетически выразительной городской среде. Многие города России нуждаются в облагораживании городской территории, поэтому разбор отдельных памятников монументальной живописи Твери позволит рассмотреть архитектуру города с разных сторон, изучить исторические особенности и явления разных периодов, а также поможет выбрать дальнейшее направление в развитии эстетики города.

На пересечении улиц Трёхсвятской и Желябова выложена мозаика, на которой изображен знаменитый тверской купец Афанасий Никитин, отправляющийся за три моря. Её автором является Анатолий Иванович Голубцов – тверской живописец-монументалист. Он получил заказ от городских властей на мозаику, которая бы отражала историю древнего города. Неудивительно, что за основу взята история тверского купца. Афанасий Никитин был одним из первых европейцев, ступившим на землю Индии. Он составил описание этого путешествия в книге «Хождение за три моря», которое по праву занимает почетное место в истории культуры русского народа [3]. Это не только оригинальный литературный памятник, но и важный источник по изучению средневекового Востока.

Афанасий Никитин настолько прославил своим поступком Тверь, что было решено увековечить память о нем. Поэтому в 1955 году ему был

установлен памятник, отлитый из бронзы. На четырехметровом гранитном пьедестале запечатлен образ смелого, величественного русского путешественника [9.]. Перед ней находится символ дальнего морского путешествия – ладья, отлитая из чугуна. Смотровая площадка, выдвинутая к Волге, отсылает к палубе корабля. Авторами композиции являются скульпторы С.М. Орлов, А.П. Завалов и архитектор Г.А. Захаров [5]. Это настолько знаменитая достопримечательность, что каждый турист обязательно приходит сделать фотографию на фоне величественного постамента. Сейчас даже набережная носит имя Афанасия Никитина. Об этом знают многие, но про памятник монументального искусства, выложенный в 1988 году на стене школы №12, знает даже далеко не каждый житель города.

Продумывая технику исполнения будущего панно, Голубцов решил остановиться на римской мозаике, фрагменты которой изготавливаются из смальты – смеси керамики и стекла. В Калининске смальту не производили, поэтому ее пришлось заказывать стеклозаводам Ростова-на-Дону и Донбасса, откуда после привозили в железнодорожных контейнерах. В течение года бригада из десяти художников-исполнителей колола смальту на модули определенных размеров, и только потом в течение года из них по картону набиралось само панно. От работы исполнителя зависит итоговый результат [14].

Все это указывает на сложность производства монументальной мозаики, что отчасти оправдывает малое количество объектов данного вида искусства в Твери. Немаловажную роль сыграло также то, что с начала 1990-х годов из-за массовой приватизации началось тотальное уничтожение советской мозаики. Эта проблема охватывает всю страну, а не только Тверскую область, что делает произведения монументального искусства еще ценнее.

Однако огромная мозаика этого же автора украшает стену зала ожидания тверского вокзала. Солнечный свет попадает на всю композицию, имитируя эффект свечения. Само здание построено в стиле советского модернизма. Новое здание соединено со Старым вокзалом и подземным переходом, который был построен в 1993 году.

В центре панно находится зодиакальный круг, внутри которого изображен герб Твери. От этой композиции расходятся сюжетные изображения, раскрывающие основные моменты истории и современную жизнь города. В левой части находятся ключевые события истории Тверского княжества. Символ великого княжения является Великий князь, сидящий на престоле. Рядом изображена Волга, на берегу которой жители Твери встречают возвращающихся из дальнего плавания купцов. Правая

часть этой огромной мозаики уже посвящена современной жизни города [10].

Создание мозаики для вокзала было не менее трудоемким и долгим, чем создание панно на стене 12 гимназии. Подготовленный эскиза был согласован с железнодорожниками и художественным советом, после чего изготовили большой «картон» в натуральную величину, по которому уже впоследствии выкладывалась мозаика. На вертикальной стене эту работу выполнять невозможно, поскольку мозаика не сможет «схватиться» на грунте. Поэтому её всегда делают частями на горизонтальной поверхности, а уже потом эти части монтируют на стене. Технология похожа на традиционную технику укладывания плитки.

Глядя на стены вокзала, люди далеко не всегда осознают, какой объем работы скрывается за видимой простотой. Искусствовед Татьяна Бойцова отметила прекрасную сохранность мозаики, но указала на необходимость ее очищения от пыли [10]. Чистка панно могла бы обновить вид композиции и привлечь внимание общества. Это актуально, если учитывать, что на месте железнодорожной станции собираются возвести новый современный транспортный комплекс. И если мозаику, посвященную Афанасию Никитину, бережно перенесли со стены 12 гимназии на новую пристройку, то панно вокзала может грозить полное уничтожение. В 2025 году планируется демонтаж существующего здания вокзала, если его ремонт будет признан нецелесообразным [11].

Анатолий Голубцов оставил после себя лишь 2 мозаики в Твери, но они обе имеют весомое значение для культуры города.

В 1975 году на проспекте Калинина было построено и открыто современное здание Дворца культуры, по проекту архитектора Феликса Павловича Сафаряна. Украшением, визиткой Пролетарского района стало это красивое здание с огромным мозаичным панно на фасаде, художником которого является Армен Гургенович Бабаев. Им также созданы серии монументальных гобеленов, среди которых «Договор тысяч», «Строители БАМА», «Путешествие Афанасия Никитина в Индию», «Казачи». Редко можно встретить такое многообразие техник и материалов в творчестве одного художника. Творчество Бабаева находится в точке пересечения культур Востока и Запада.

Помимо знаменитых произведений искусств, в городе можно случайно встретить мозаику на стенах жилых домов. Монументальная мозаика не входит в реестр памятников Твери, поэтому многие путеводители ее игнорируют. Информацию об этих панно найти сложно, но сами сюжеты варьируются от космической тематики до темы мира. Например, на стене панельного дома № 23 на улице Склизкова изображена композиция с надписями «Мир» сразу на нескольких языках. На голубом

фоне – олицетворением чистого неба, руки держат символ мира – белого голубя. Дом построен в 1969 году. Скорее всего, мозаика выполнена в то же время.

Особенно примечательными можно назвать пятиэтажные дома № 36, 38, 42, 44, на торце каждого из которых присутствует свой мозаичный сюжет, выходящий на проспект Николая Корыткова (до 2021 года улица носила название 50 лет октября). Но не только мозаичное панно достойно внимания. Особый интерес представляет 36 дом 1966 года. Если подойти к нему ближе, можно заметить, что облицовка украшена черепками фаянсовых изделий. Клеймо на некоторых изделиях свидетельствует о том, что это брак и отходы Конаковского фаянсового завода. Но не все фасады выложены цветными черепками. Такие встречаются только вокруг жилых окон и на торце. Фасады лестничных клеток же выложены гранитными камнями. Благодаря осколкам керамики, не без иронии, дом стали сравнивать с работами знаменитого испанского архитектора Антонио Гауди [12].

Соседние здания тоже оформлены с помощью обломков изделий Конаковского завода, но только со стороны торца. В условиях крайней экономии элементы декора не предусматривались, поэтому специалисты домостроительного комбината самостоятельно искали возможность разнообразить внешний вид типовых строений.

Тверская фарфорофаянсовая фабрика имени М.И. Калинина в Кузнецове (так завод назывался до 1937 года) являлась крупнейшим заводом Советского Союза по производству бытового и художественного фаянса [3]. Сейчас знаменитый Конаковский завод, имеющий богатую историю, закрыт, но многие коллекционеры до сих пор находятся в поисках ценных экземпляров его производства [8]. Из этого следует сделать вывод, что архитектурные сооружения на улице Корыткова можно смело отнести к памятнику фаянсового и фарфорового искусства Конаковского завода. Подобные объекты монументального искусства необходимо беречь, но зачастую обстоятельства не позволяют обеспечить достойную охрану памятника. Это можно проследить на примере дома № 42. В случае панельных домов часто приходится осуществлять наружную теплоизоляцию, которая позволяет избежать резких перепадов температур, плесени и грибка. На фасад дома № 42 установили полотно утеплителя, которое перекрыло не только фаянсовые черепки, но и часть монументальной мозаики с надписью «Труд». Тем самым была нарушена целостность и эстетика здания.

За выпуск первых сборных панельных домов типовой серии 1-464-А отвечали основоположники Тверского ДСК, которых сейчас уже нет в

живых - Алексей Алексеев, Зиновий Тальвинский, Юрий Подсыпанин. Вероятнее всего, им и обязан дом наличием конаковского фаянса [12].

Монументальную мозаику действительно практически игнорируют, когда затрагивают культурные аспекты Твери. Ее часто не замечают жители города и туристы. Причин может быть несколько. Во-первых, на это влияет неудобное расположение мозаики и отсутствие ухода за ней (в случае панно на вокзале – пыль, спешка и суета людей; в случае жилых домов – отсутствие ремонта и небрежное отношение жильцов). Во-вторых, путеводители, посвященные самым интересным местам на улицах, никогда не упоминают о наличии картин из смальты. В-третьих, возможно, проблема заключается не в самих панно, а в отсутствии должного культурного воспитания граждан. Нельзя не упомянуть про субъективный взгляд на вещи. Сюжеты тверских мозаик могут казаться людям попросту неэстетичными и архаичными.

Вероятно, создание новых панно с современными сюжетами смогли бы вдохнуть жизнь в культурную сторону города, но это требует больших вложений сил и денег, ведь мозаика является одним из самых трудоемких видов монументально-декоративной живописи. Монументальную мозаику почти не оберегают, но она имеет высокий декоративный потенциал, дающий возможность в полной мере воплощать художественные идеи, а долговечность и прочность материала при должном уходе позволяет сохранить историю.

Халатное отношение к памятникам монументальной живописи приводит к утрате культурной идентичности пространства, поэтому их необходимо беречь.

Список использованных источников:

1. Быстрова А. Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // Философские науки. 2004. № 12. С. 24-40.

2. Воробьева Е.А. Культурный ландшафт как фактор бытийности пространства культуры: на примере этнической картины мира эвенков Восточного Забайкалья: дисс. ... канд. филос. наук. Чита, 2007. 152 с

3. Мазурин Н.И., Ильин М.А. На Верхней Волге / Сост. Н. И. Мазурин и М. А. Ильин – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Моск. рабочий, 1978. – 232 с., ил.

4. Матузкова Е.П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2014. – Вып. 2.

5. Михня С.Б. 200 мест Твери, которые нужно увидеть / Автор-составитель С.Б. Михня. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Мартин, 2016. – 192 с.: ил. – (1000 мест, которые нужно увидеть).

6. Михня. С.Б. По Твери пешком. Пять лучших прогулок по городу / Автор-составитель С.Б. Михня. Второе изд., испр. – М.: Мартин, 2019. – 128 с.: ил.

7. Орлова Е.В. Культурное пространство: определение, специфика, структура // Аналитика культурологии. 2010

8. Цуренко И.Г., Насонова И.С., Насонов С.М. Русский фаянс и фарфор. Империя Кузнецовых и Конаково. – М.: Среди коллекционеров, 2010. – 510 с. – ISBN 978-5-904969-05-9.

9. Шулепова Э.А. Памятники истории и культуры Калининской области: Путеводитель / Сост. Э.А. Шулепова. – М.: Моск. рабочий. Калинин. Отд-ние, 1988. – 174 с

10. История создания уникальной мозаики в тверском вокзале [Электронный ресурс]. URL: <https://tvernews.ru/news/271656/>(дата обращения: 16.03.22).

11. Новый современный транспортный комплекс возведут на железнодорожной станции "Тверь" [Электронный ресурс]. URL: <https://tverigrad.ru/publication/v-tveri-planirujut-snesti-zdanie-zheleznodorozhnogo-vokzala/>(дата обращения: 25.03.22).

12. Панельная пятиэтажка, которую в соцсетях окрестили творением "тверского Гауди", была построена в 1966 году [Электронный ресурс]. URL:<https://tvernews.ru/news/212779/> (дата обращения: 25.03.22).

13. Советское монументальное искусство [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vltramarine.ru/>(дата обращения: 09.04.22).

14. Четвертое море Афанасия Никитина [Электронный ресурс]. URL: <https://old.tverlife.ru/news/14689/>(дата обращения: 16.03.22).

© Козлова П.Д., 2022

УДК 7.067

КНИГИ КАК СИМВОЛ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА НАРОДОВ МИРА

Козлова А.В., Аvezова Б.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Жизнь познается из книг и произведений искусства, быть может, еще в большей мере, чем из самой жизни» Теодор Драйзер

Что же такое книга? Каково значение этого удивительного предмета мысли для человека? И почему книгу можно считать «кладзем мудрости прошедших веков»? Давайте начнем по порядку, что же такое книга? Книга

– это самая большая в мире сокровищница, хранящая в себе богатства и знания всех народов. «Рождение книги нужно связать с первым изобретением, позволившим "свернуть" исписанную поверхность и затем по мере чтения разворачивать ее частями. Им стал писчий материал – папирус, появившийся в III тысячелетии до н.э. в Древнем Египте» [1, с. 18]. Первым обликом древнеегипетской книги стал свиток, в который скручивалась длинная папирусная лента с изображенными на ней иероглифами.

Книга в виде свитка продолжила свое существование не только в Древнем Египте, но и в Древней Греции и Риме. В дальнейшем свитки стали вытеснять книги-кодексы, так как они были более удобны в чтении, нежели свитки. Конструкция книги-кодексов благодаря эволюции книжного дела смогла дойти до наших дней и превратилась в современную книгу. Но даже во времена раннего средневековья еще сочинялись гимны папирусу. «Белоснежной поверхностью которого открывают свои поля красноречию, то простираясь далеко вширь, то собираясь для удобства в свиток, употребляемый для больших трактатов» [2, с. 46].

Говоря о сегодняшнем дне, можно с уверенностью сказать, что дошедшие до нас через тысячелетия папирусные фрагменты свитки были далеко не белоснежными. Как отмечается во многих работах египтологов о папирусе, он имеет густой желто-коричневый тон старого дерева. Разумеется, это – след времени. Но, видимо, они не были чисто белыми и первоначально [1, с. 18].

Несомненно, авторитет книги в Древнем Египте был чрезвычайно высок. Так, один из древних текстов предписывал «поставить сердце свое за книги и возлюбить их как мать свою, ибо нет ничего превыше книг» [3, с. 189]. Как известно, значение книги в нашей жизни огромно. Во все времена говорится о большой значимости книги. «Человек умирает, и тело его становится прахом; и все, жившие в одно время с ним, становятся пылью. Но книги доставляют ему вечную жизнь в устах читающего. Книга полезнее, чем дом архитектора, чем часовня Запада (т.е. гробница). Она лучше, чем мощная крепость или поминальная стела в храме... Люди ушли, и имена их были бы забыты. Но книги хранят о них живую память» – говорит один из папирусов эпохи Нового царства» [2, с. 54].

Древнеегипетская книга-свиток, а также в дальнейшем книга-кодекс тщательно отделялась, наряду с текстом в ней широко применялись иллюстрации, которые давали наиболее полное представление о ее содержании. Древнеегипетская книга чаще всего представляла собой свиток из гибкого зеленоватого материала, поверхность которого была исписана с внутренней стороны. Высота его приблизительно соответствует современной книге, длина развернутой ленты, достигает обычно нескольких метров.

«Египетский писец писал тростинкой с несколько размягченным концом, как кисточкой» [1, с. 23]. Лишь в III в. до н.э. ее сменяет калам – заостренное тростниковое перо. Для письма использовали черную и красную краски. Красным выделяли заглавие, отдельные важные места текста, и колофон – завершение текста, где сообщали сведения о рукописи: имя писца, источник текста, время его переписки или имя заказчика. В иллюстрации применяли, помимо черной и красной, и другие краски, которые получали путем истолчения минералов и разбавлением полученной смеси водой с добавлением клея, камеди или яичного белка. Ошибки в письме легко исправляли с помощью влажной губки, удаляя написанные иероглифы.

Древние египтяне при написании папирусных свитков до начала II тысячелетия до н.э. писали сверху вниз, располагая вертикальные строки справа налево. Заголовки, а также повторяющиеся, общие части текста писались над этими колонками, горизонтально. Автор в своей работе отмечает, что со времен XII династии писали обычно горизонтальными строками, причем их направление, как и последовательность колонок, могли варьироваться. Случалось, что колонки шли слева на право, а знаки в них справа налево [2, с. 66]. Организовать поверхность свитка помогали разделительные линии. В своих исследованиях в области истории графики и искусства книги автор подчеркивает, что вертикальные строки разделялись обычно тонкими линейками. Иллюстрация в древнеегипетской книге строго конструктивна. Ее графика отличается отточенной четкостью линий, цвет ясно ограничен контуром [1, с. 24].

Книга Древнего Египта выполняла множество функций. И это соответственно, требовало развития разнообразных практик чтения. Подчеркивая значение чтения еще в Древнем мире, ученый замечает, что особое внимание привлекает то, что обладание книжными знаниями давало человеку того времени привилегированное положение и было уделом высшего сословия и духовенства. Чтение давало знания, а знания открывали путь к влиянию на людей, усиливая над ними власть правителей и религиозных деятелей [4].

Но не только Египет славился своим вкладом в развитие книги и ее эволюции. Совершенно особая и самостоятельная ветвь книжной культуры развивалась с древних времен в странах Дальнего Востока, Южной и Центральной Азии. В этих странах применялись совершенно иные материалы и инструменты, нежели в Древнем Египте, складывались совершенно другие особенности и традиции письма, начертания иероглифов и изображения картин. Типология и формы книги имели существенные отличия от западных аналогов, но также имелись и общие черты (использование такой формы книги, как свиток). Говоря о книгах стран древней Южной и Центральной Азии, на просторах которых

расположилась Великая Китайская империя, там «с начала I тысячелетия до н. э. для письма использовались бамбуковые планки, реже – деревянные. На каждой из них помещается вертикальный ряд – строки иероглифов. Дощечка длиной обычно от 30 до 60 см вмещала несколько десятков иероглифических знаков. Связки таких планок представляют собой древнейшую форму китайской книги. В каждой связке помещалась одна глава сочинения, название ее помечалось в конце строки или на обороте планки. Писали на бамбуке деревянной палочкой или кистью, чернилами служил сок лакового дерева» [1, с. 41].

В эту эпоху (V-IV вв. до н.э.) в Китае создаются философские системы. Они определили духовное развитие на много веков вперед, в частности и организацию китайского общества. Благодаря различности философий стали писаться трактаты, ставшие вскоре классическими, при дворах правителей ведутся исторические хроники. Автор в своей работе исследует возникновение писаной поэзии, а также сочинений «делового» характера – военных, астрологических, гадательных и медицинских и отмечает, что с приходом в китайское общество такой философии как конфуцианство, книжное дело стало стремительно развиваться. При императорских дворцах собираются обширные библиотеки, руководимые учеными-чиновниками. Философия и книжное дело становятся делами государственной важности [1, с. 42].

Несомненно, с развитием науки и общества изменялась и книга, так «в III веке до н.э. наряду с бамбуком в Китае начинают применять для книг новый материал – шелк. Шелковые книги имели форму свитков. Читали такую книгу вертикальными строчками справа налево. Поверхность шелка заполнялась правильными рядами иероглифов. Писали по шелку волосистой кистью, которую обмакивали в растертую с водой тушь. В шелковой книге имелись иллюстрации порой многоцветные. Белый или желтоватый шелк разливывался желтыми, или красными линиями. Позднее появился шелк с готовой – вытканной разливкой» [1, с. 42-43].

Наконец, во II веке н. э. входит в употребление еще один писчий материал – бумага. Китайский источник приписывает ее изобретение определенному человеку – начальнику императорских мастерских Цай Луню и сообщает точную дату – 105 год н.э. История создания бумаги, по все видимости, не являлась простой. Для ее изготовления Цай Лунь использовал тряпье, коноплю, кору деревьев и рыбацкие сети. Таков был приблизительный состав древнейших образцов бумаги, дошедших до наших дней. Производились разные сорта бумаги – лощеной и матовой. Цвет бумаги был разнообразен и варьировался от белого до коричневого, иногда включал в себя узоры вроде рыбьих икринок. Позднее бумагу стали окрашивать в красны или желтые цвета. Качество ранней китайской бумаги

было чрезвычайно высоко, и она хорошо сохранялась в благоприятных условиях в течение многих столетий [1, с. 43].

В Китае параллельно с изменением письменного материала совершенствовались и орудия письма. Как отмечают историки стран Азии и Востока, в I тысячелетии н. э. начинает применяться мягкая кисть особой конструкции, обеспечивающая строгую красоту китайской каллиграфии. Вырабатываются типы письма: «лишу» – «канцелярское письмо» (до V в. н.э.), «кайшу» – «уставное письмо» (используется и в наше время), «цаошу» – «травяное письмо» и еще несколько типов почерка [1, с. 43]. Автор, говоря об иллюстрациях в китайской рукописной книге, отмечает, что о них известно очень мало. Особенное почтение к тексту в китайской культуре, видимо, ограничило их применение. То, что дошло до нас происходит из обширного собрания рукописей IV-XI веков, найденных в начале прошлого века в буддийском пещерном храме в Дуньхуане [1, с. 44]

Иллюстрировалась преимущественно «Сутра об именах Будд», состоящая из перечня имен, к каждому из них делался небольшой рисунок в пределах вертикальной строки. Чередующиеся изображения и знаки образовывали правильные ряды. Другой тип иллюстрации – фронтиспис, подклеивавшийся к началу рукописи, к правому концу свитка. Он изображал в цвете Будду или одного из деятелей буддизма. Сохранился свиток со сплошной лентой цветных рисунков, изображающих победу ученика Будды Шарипутры над шестью ложными учителями. Можно сказать, что между ними вообще не было четкой границы. Живопись в Китае получила форму шелкового свитка, как и древняя книга, а впоследствии нередко переходила и на бумагу. Совпадало орудие письма и рисунка – кисть, сама техника рисования была близка к каллиграфии. Применялась в картине та же тушь (правда, в сочетании с различными другими красками). Свитки живописи повествовательного характера имели горизонтальную направленность (напротив, пейзажи писались на свитках вертикальных). «Свитки-рассказы и читались подобно книге, постепенно переключивались от начала к концу, справа налево. При этом картина в Китае, даже пейзажная, никогда не служила постоянным украшением жилища – она вынималась и разворачивалась специально для ее рассматривания, как книга для чтения» [1, с. 44-45].

В дальнейшем с развитием других цивилизаций и появлением различных видов письменности книга продолжает свою эволюцию в период средневековья в Европе и странах Азии от папирусных свитков был совершен переход к пергаменту, который делали из шкур животных, обрабатывая специальным образом. У него были огромные преимущества перед папирусом. Во-первых, в отличие от папируса, на пергаменте можно было писать с двух сторон, во-вторых, он был очень крепким и его можно

было сшивать в книги, в-третьих, его можно было очень долго хранить, опять же благодаря его прочности.

Пергаментные книги были произведениями искусства, их окрашивали в пурпурный, а иногда и в черный, цвет, писали текст серебром и золотом, украшали причудливыми узорами. Это делало их недоступными для простого человека, и приобретать подобные книги могли только обеспеченные люди.

С развитием торговли и появлением Великого шелкового пути в страны Европы, благодаря активному сотрудничеству арабских стран с Китайской империей, была завезена бумага, что существенно снизило цену на книги и дало возможность получать образование и делиться культурой не только людям из высоких сословий, но и другим слоям населения. Первым предметом подобной возможности стало появление газет с различными иллюстрациями, нарисованными от руки копировальщиками и другими представителями зарождающегося типографского дела.

XV век становится веком прорыва книжного дела. Иоганн Гутенберг придумывает печатный станок, и с того времени, книгопечатание, а с ним и просвещение стало развиваться все более быстрыми темпами. Книги становились все более дешевыми с применением новых материалов и усовершенствованием печати, что давало больше возможностей для развития культуры в народных массах.

В наше время книги переживают новый виток развития, появляются новые возможности в иллюстрировании и подачи информации в различных формах, появляются электронные версии книг. Но при этом печатные издания также пользуются популярностью у потребителя, несмотря на доступность ее электронной версии в сети.

Наибольшее популярностью пользуются комиксы, фанфики, вебтуны и др., так как в данной форме литературного искусства наибольшее внимание уделяется иллюстрированию материала, что делает его более доступным для читателя.

Значение книги для человека трудно переоценить, так как на всем своем историческом пути книга являлась источником мудрости и знаний прошедших поколений. Сегодня, благодаря тяжелому труду писцов и других деятелей науки и искусства, мы можем иметь представление о жизни людей в разных эпохах. Книга, являясь «кладом мудрости прошедших веков», дает человеку понять всю масштабность истории человечества, все его победы и поражения, достижения и неудачи, культуру и искусство многих наций и многое другое.

Таким образом, следует отметить, что символизм книги являет собой культурологическую ценность и предмет искусства, не только благодаря своей информационной ценности, но и благодаря художественному

оформлению и внесению автором в текст возможности определения проблематики и дальнейшему дискутированию по данной теме или проблеме и возможности нахождения читателем решения, которое в значительной степени может повлиять на определение его дальнейшего жизненного пути.

Список использованных источников:

1. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги: учебное пособие для студентов вузов. Издание 2-е, исправл. и дополн., М.: Изд-во РИП-холдинг., 2013. - 321 с.
2. Борухович В.Г. В мире античных свитков. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1976. - 223 с.
3. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. – 342 с.
4. Чтение в Древнем Египте [Электронный ресурс]. – Электрон. данные. – Режим доступа: https://studopedia.ru/20_86433_chtenie-v-drevnem-egipte.html (дата обращения: 15.11.2022).

© Козлова А.В., Авезова Б.С., 2022

УДК 687.016(44)(091)

**ИСТОРИЯ УСПЕХА КОКО ШАНЕЛЬ:
К 140-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Колотова И.А., Щербакова И.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Государственный университет управления», Москва*

«Мода – то, что человек носит сам. Что не модно, так это то, что носят другие люди» [1, с. 38] – это знаменитая цитата Оскара Уайльда была опровергнута Коко Шанель в середине 20-х годов прошлого века, которая заявила, что мода – это «маленькое черное платье». Ее жизнь и судьба была интересна многим, поэтому ей посвящено множество исследований [2-8]. Наша же задача – в связи со 140-летним юбилеем со дня рождения Коко Шанель – еще раз обратиться к изучению ее судьбы, мотивов вдохновения и творчества и попытаться ответить на вопрос: в чем же заключался секрет ее успеха?

Коко Шанель (1883-1971 гг.) – выдающийся французский модельер, создатель империи моды XX века, основательница дома Chanel. Ее авторитет был настолько велик, что женщины из разных социальных слоев без колебаний носили одежду от Chanel. Ее настоящее имя – Габриэль Шанель. Она родилась 19 августа 1883 года на юге Франции, в городе Сомюре в семье ярмарочного торговца Альбера Шанеля и прачки Жанны

Деволь. Жилья для постоянной основы у них не было, поэтому в благоприятные жизненные моменты семья могла поселиться в заброшенном доме, которые другие люди всегда обходили стороной.

На протяжении всей своей жизни легендарная мадемуазель Шанель стыдилась своего происхождения. Коко не отпускал страх того, что журналисты узнают о ее внебрачном рождении и о передаче в приют в возрасте 12 лет.

Искусство шитья, полученное за шестилетний период нахождения в приюте «Обазин», позволило Габриэль найти работу швеи. В свободное от ремесла время она пела в кабаре «La Rotonde», которое часто посещали кавалерийские офицеры. Там Габриэль получила свое прозвище «Коко», которое взято из знаменитой песни «Qui Qu'a Vu Coco?», которую она исполняла [9, с. 124].

В 1910 году Коко получила лицензию модистки, после чего открыла бутик на улице Камбон в Париже, который получил название Chanel Modes, благодаря чему впоследствии эта улица стала общеизвестна.

В 1913 году произошло открытие бутика в городке Довиль (пригороде Франции), в котором спустя некоторое время у нее появились постоянные покупатели. У Коко была мечта разработать свою линию женской одежды, перестать создавать только шляпы, но без наличия лицензии швеи не разрешалось шить женские платья. Выход из ситуации был найден: в то время из трикотажной ткани шили только мужское нижнее белье, но Шанель, используя ткань для своих платьев, заработала первые деньги и после учебы приобрела долгожданную лицензию. Родные всегда поддерживали ее. Двоюродная сестра Антуанетта и ее тетя Адриенна Шанель создавали дизайн и рекламировали модную одежду Chanel.

Коко никогда не рисовала эскизы своей одежды, тем более не шила их. Набрасывая на манекен ткань, она следила за результатом желаемого силуэта, разрезая и забивая бесформенную массу материалом.

Девушка быстро получила известность модельера во всем мире. Вскоре воплотила идею стильного спортивного костюма в жизнь, который в то время был немыслимым для женщин. Практичность и элегантность стиля Шанель приобретала огромную популярность.

В 1914 году быстро набирающую силу популярность Шанель прервала начавшаяся Первая мировая война, так как дорогостоящие вещи люди не могли покупать из-за царящей бедности. Однако даже при наличии этих обстоятельств Коко не прекратила работать, она генерировала новые идеи: в этот период были созданы первый женский облегающий костюм, юбки с заниженной талией, платья-рубашки, женские брюки и пляжные пижамы.

В 1919 году после гибели в автомобильной аварии ее жениха Артура Кейпела, модельер заявила: «Либо я тоже умру, либо я закончу то, что мы

начали вместе» [10, с. 99]. Без этой трагедии в жизни Шанель не начались бы эксперименты с черной тканью.

Летом 1920 года в городе Биаррица во Франции состоялось открытие модного дома Коко Шанель. Позднее произошло ее знакомство с русским эмигрантом, великим князем Дмитрием Павловичем Романовым, в результате общения с которым она подчerpнула новые идеи.

Весь мир узнал о новом аромате парфюма после знакомства Шанель с парфюмером Эрнестом Бо. Расположив перед девушкой десять образцов и разделив их на две части, Эрнест пронумеровал от одного до пяти первую часть, а вторую – от шести до десяти. Выбор Коко остановился на образце под номером 5. Когда парфюмер спросил ее, почему был выбран данный аромат, Коко Шанель ответила: «Я всегда запускаю свою коллекцию в 5-ый день 5-го месяца, поэтому число 5, кажется, приносит мне удачу, поэтому я назову его «№ 5»» [11, с. 47].

Дизайнерами было принято решение разлить получившуюся золотистую жидкость по хрустальным флаконам с прямоугольной этикеткой. Так в мире появились «духи для женщин, которые пахли, как женщина» [12, с. 158]. В составе духов содержались восемьдесят различных компонентов, которые не повторяли запаха конкретных цветов. Оригинальность создания и запах закрепили до нашего времени статус самого продаваемого аромата.

В 20-х годах XX века модный мир переживал период, когда царила борьба за гендерное неравенство и женская одежда начала терять свою изысканность. В тот момент Шанель поняла, как ей нужно действовать, и смогла соединить между собой детали в своих моделях так, что они произвели революционные инновации и подчеркивали женственность каждой девушки. Изобретенное Коко «маленькое черное платье», которое казалось на первый взгляд деревенским и безличным, стало символом хорошего вкуса, элегантности и роскоши, отличительной чертой которого являлась точная и революционная длина. Коктейльные платья имели V-образные вырезы, а вечерние платья имели глубокий вырез сзади.

Статус символа маленькое черное платье приобрело мгновенно, оно стало культовой одеждой. Переделка и продажа платья стала частым явлением. У платья была такая большая популярность, что многие компании и модные дома во всем мире до сих пор считают его эталоном женского платья.

В 1939 году, несмотря на огромный успех своей модной одежды, создательница модного дома Шанель была вынуждена закрыть все свои магазины из-за начавшейся Второй мировой войны. После войны Коко Шанель переехала в Швейцарию, где прожила почти десять лет, позднее

вернулась в Париж, в котором в тот период проживало целое поколение модниц, довольных ее возвращению.

Коко Шанель снова занялась индустрией моды. Ее новая коллекция не была принята в Париже, но в Соединенных Штатах маленькое черное платье произвело фурор. Теперь уже американки мечтали ходить в одежде Chanel. Этот успех способствовал тому, что Коко стала магнатом, управляющим крупнейшим модным домом мира. В 1960-х годах розовый костюм, который Шанель старательно создавала несколько лет, получил огромную известность. Она получила всемирное признание.

Подводя итог, ответим на вопрос: так в чем же заключался секрет успеха этого фантастического бренда? На наш взгляд, изначально Коко транслировала миру не просто одежду, а определенный стиль жизни. Шанель продемонстрировала, что любая женщина, имея в своем арсенале только маленькое черное платье, может быть женственна и прекрасна. В преклонном возрасте модельер сохраняла работоспособность, во сне ей приходили новые образы. Она покинула мир 10 января 1971 года в отеле Ritz, окна номера которого выходили на роскошный дом Chanel.

Список использованных источников:

1. Оскар Уайльд. Идеальный муж. – Д., 1895.
2. Эдрих М. Загадочная Коко Шанель. – М., 2008.
3. Васенёва Е.Е. Коко Шанель: наследие в культуре и языке. – М., 2018.
4. Старенченко Е.С. Вклад Коко Шанель в мировую индустрию моды. – Уфа, 2022
5. Ларош-Синьориль В. Такая противоречивая Коко Шанель // Ведомости уголовно-исполнительной системы, 2019, №1, с.70-71.
6. Карбо К. Коко Шанель. Шик и элегантность навсегда. – М., 2010.
7. Филатова Е.С. Психологические типы в биографиях Коко Шанель. – М., 2017.
8. Фесикова О.В. Революция в мире моды Коко Шанель. – М., 2019.
9. Старченко Е.С., Якоби Э.В., Слободенюк А.И., Сергунина В.Н., Новицына В.С., Ноткина В.О. Вклад Коко Шанель в мировую индустрию моды в сборнике: Инновационные идеи молодых исследователей // Сборник научных статей по материалам VII Международной научно-практической конференции. Уфа, 2022. С. 123-130.
10. Надеждин Н.Я. Коко Шанель. – М., 2010.
11. Димова Д.С. Коко Шанель: Рождение бренда. – М., 2017.
12. Палавина М.А. Жизнь как бизнес. – М., 2017.

© Колотова И.А., Щербакова И.К., 2022

УДК 725.945

**КОНЦЕПТ «ПРЕКРАСНОЕ»
В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ XVII – НАЧАЛЕ XX ВЕКА:
СЛУЧАЙ КЛАДБИЩА**

Кондакова Е.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Эстетическая категория «прекрасное» крайне значима для народной культуры, так как данное определение, формирующееся через ряд понятий, затрагивает не только область, связанную с «украшающей» функцией, но также быт русского человека от его рождения до самой смерти. Так, существует множество работ о кладбищах, однако, работ об оформлении кладбищ и о кладбищенской эстетике мало, и в основном они связаны с изучением локальных традиций [1, 2]. И наконец, существуют работы по оформлению кладбищ и могил в определенных конфессиях [3, 4, 5, 6].

Целью данной работы является анализ элементов украшения и оформления мест захоронения с начала XVIII века до настоящего времени и выявление общих принципов, указывающих на формирование понятия «прекрасное».

Объем статьи не позволяет рассмотреть нам отношение к кладбищенской культуре с XVII века и до наших дней. Поэтому основное внимание в данной работе будет уделено именно формированию отношения к декорированию кладбища и его функционированию в культуре, в том числе и народной, до начала XX века. Современная ситуация нуждается в отдельном анализе и будет рассмотрена в другой раз.

В данной статье были использованы различные методы, обусловленные современными научными подходами, прежде всего структурно-семиотическим, который позволил выявить существующие в традиции модели объяснения понятия «прекрасное».

Нужно отметить, что в XVIII веке в русской традиции увеличивается значение кладбища как мемориального места, именно в XVIII веке в русском языке слово «памятник» приобретает значение не только «письменного документа», но и «скульптурного или архитектурного знака памяти умершего человека», также впервые в мемориальной культуре было использовано объемное пластичное изображение человека [7]. В России, также, как и в Европе на поверхность надгробных плит стали наносить цитаты из Библии украшенные декоративными элементами, размещаются

дворянские геральдические эмблемы и целые горельефные композиции, позволяющие отследить статус и историю жизни человека, а иногда, если речь идет об отдельном захоронении, что и целой фамилии Украшение могилы, таким образом, становится вопросом статусности человека, причем и умершего, и его живых потомков. Однако, такой подход к месту упокоения был характерен преимущественно для высшего сословия. Представители крестьянства, мещане и даже купечество первоначально довольствовались простым крестом на могиле. Однако с течением времени ситуация изменилась.

Смена веков обуславливала изменения в жизни, моде и искусстве, что сильно повлияло на развитие мемориальной архитектуры и скульптуры. Начало XIX века ознаменовалось таким направлением как романтизм, где большое внимание уделялось личности человека, её конфликту с внешним миром и внутренним противоречиям, и в рамках которого рассматривались глобальные и вечные философские проблемы. И соответственно теперь внимание было обращено на отражение внутреннего мира усопшего, выстраивание цепочки между бренностью жизни и неизбежностью смерти, а некий пафос, существовавший еще в конце XVIII века, постепенно исчезает, скульптурные композиции становятся более сдержаны. Именно в XIX веке надгробия начинают рассматриваются как форма ритуальной культуры, кладбища приобретают новые функции и превращаются в своеобразные мемориальные парки. Также с начала XIX века появилось огромное количество различных форм надгробий. Самый распространенный тип – это надгробие-саркофаг, это большой камень похожий на гроб, иногда даже с профилированной декоративной крышкой, которая и являлась объектом украшения, венками, розетками или оставалось полностью гладкой, без оформления, такое надгробие так и называлось саркофагом типа «гроб». Оно довольно типично для Центральной России. Отметим, что его делают и из мрамора и гранита, и из белого известняка. И если в первом случае это захоронение представителей высших сословий, то белый известняк встречается и на сельских кладбищах, украшая могилы богатых крестьян. Таким образом, в первой половине XIX века ясно прослеживается дифференциация надгробий в зависимости от социального положения человека. Несмотря на неизменную форму саркофага, надгробие высшей знати состоит уже из трех частей: основного объема, накладной крышки и венчающей ритуальное сооружение «короны», соответственно, чем сложнее надгробие, тем выше статус человека. Белокаменные саркофаги либо просто повторяют форму мраморных памятников, либо могут быть минимально украшены изображением орудий страстей Христовых или головками серафимов.

Помимо саркофага, имелись вертикальные надгробия в виде часовен с куполами, и, в зависимости от их размера, всегда имелись ниши, в которых помещались иконы или лампы. Позже появилось надгробие в виде обелиска и стелы. Это небольшой прямоугольный столб, который со всех сторон оформлялся художественной резьбой.

В мемориальной архитектуре ярко проявляется эклектика, выраженная в использовании античных эмблем. Надгробия украшены фигурами скорбящих, траурными венками, перевязанными лентами и медальонами различной формы и, что характерно для русской традиции все это гармонично связано с отражением христианской тематики в виде фигур ангелов, религиозных знаков, и наличия сюжетов из Евангелие и Библии [7].

Все чаще на кладбищах Европы и престижных столичных кладбищах России появляются часовни-усыпальницы с резными надгробиями и бронзовыми досками-эпитафиями внутри, а для нанесения эпитафий наиболее частым и привлекательным являлся очень тонкий наклонный шрифт, имитирующий письмо пером.

Надгробия также могли отражать профессию человека, в частности связанные с церковью. Конкретный пример, это тип аналая, каменная тумба в виде церковного аналойного столика. Существовало две разновидности аналая: на одном сверху лежала раскрытая книга, а на другом – открытое Евангелие и крест. Первый тип надгробий часто ставился на могилах чтецов, а также ктиторов, жертвовавших деньги на благоустройство храма. Второй тип аналая, так называемый исповедальный аналой, ставился только на могилах священников.

К середине XIX века кресты стали самостоятельными элементами памятников и были богато украшены лепными украшениями. При этом крест мог быть выполнен из материалов контрастных цветов и украшен в центре медальоном или барельефом Богородицы с младенцем. К сожалению крестьянские деревянные кресты того времени на могилах не сохранились, и мы не можем сказать имитировали ли они каменные кресты.

А вот традиция декорировать памятник эпитафией встречается не только в культуре высших сословий, но и в крестьянской культуре. Несмотря на то, что эпитафия в значительной степени представляет собой своеобразное клише, нельзя отрицать и наличие вариативности.

Чаще всего на торцах памятника писались цитаты из Библии, а с противоположной стороны эпитафия, например такого содержания «Пришедший сюда, возри на гроб мой, и помысли о себе. Пройдут года, и будешь ты, как я» [2], что отсылает к идеям романтизма.

Особо надо сказать о старообрядческих кладбищах, где устанавливали, как каменные надгробия, так и деревянные кресты, украшенные резьбой как сюжетной, так и орнаментальной. Они зачастую

представляли собой сооружения с двухсторонней крышей над могилами усопших – домовины или голбцы, которые использовались на Руси с древнейших времен. В.И. Даль в своем словаре трактует голбец как «Могильный памятник, срубом, с крышей, будкой, домиком; ныне они запрещены; зовут так и всякий памятник, особенно крест с кровелькой» [8]. Традиция голбцов сохранилась к настоящему времени только у старообрядцев [6].

Для конца XIX века характерен отказ от религиозной тематики и следование светским канонам. Могилы того времени украшают бюсты усопших, установленные на постаменты или стелы, портретные рельефы и даже портретные фигуры в полный рост. На первый план выступает реалистичное отражение образа с большим вниманием к деталям и академическая простота линий.

Важно также не только украшение, но и расположение могилы на кладбище, так как является критерием социально-экономической и социальной стратификации. Так, в дореволюционной России распределение мест на кладбище происходило в соответствии с социальным статусом умершего. Самыми дорогими и почетными участками являлись места вокруг церкви или под церковью, которые предназначались для духовенства и дворянства. Для низших сословий предназначались наиболее отдаленные места, расположенные у дальних краев кладбища [9].

В настоящее время ситуация с декорированием могил существенно изменилась. С одной стороны, мы наблюдаем своеобразную унификацию памятников, с другой – наличие особых надгробий, декорированных изображениями сцен из жизни умерших, картинами русских просторов, иконами и т.п. В тоже время декорированию начинает подвергаться пространство рядом с могилой: высаживаются цветы, ставятся вазы, скамейки, столики, особое значение придается ограде и ее декору [10]. Это является своеобразным продолжением традиции и влияет на формирование концепта прекрасного уже в современной народной культуре.

Подводя итог, можно сказать, что надгробия и скульптурные композиции являются прямым отражением течений, социальных, концептуальных и актуальных тенденций в мире искусства и взглядов того или иного периода. Так и сегодня престижные места захоронения – такие же атрибуты устроенной жизни, как дорогая машина или квартира в элитном жилом комплексе.

Надгробие – это не просто некое утилитарное явление, ценный культурный объект, который дает информацию о погребенном человеке, его роли в истории и эстетических воззрениях того времени и места. Так, эпитафии, архитектурное оформление, отображения статуса и достижений человека, наличие статусного места на кладбище все это являются

категориальными признаками, по которым можно судить о степени прелести и красоты захоронения в целом.

Список использованных источников:

1. Клянина Е. Р. Стили надгробий Всехсвятского кладбища города Тулы // *Время науки – The Times of Science*. 2014. №3. – С. 14 – 26.

2. Блинова Е. К. Формы памяти. О композициях ордерных художественных надгробий исторических кладбищ Александро-Невской лавры // *Вестник ЮУрГГПУ*. 2010. №5. – С. 236 – 243

3. Тухто В. Еврейские кладбища Лепельского района // *Лепель: память о еврейском местечке*. М., 2015. – С. 88 – 91.

4. Белова О. Еврейское кладбище в рассказах жителей Лепеля и окрестностей // *Лепель: память о еврейском местечке*. М., 2015. – С. 92 – 115.

5. Титова Е. А. Еврейский похоронный обряд Черновицкой области // *Живая старина*. 2006. № 2. – С. 37–39

6. Пашков А. М. Старобрядческое кладбище в Петровской слободе: из ранней истории Петрозаводска // *Ученые записки Петрозаводского государственного университета*. 2019. №6 (183). – С. 87 – 90

7. Логинова Ю. А. Художественный некрополь как объект историко-архитектурного наследия: проблемы сохранения (Российский и европейский опыт) // *Academia. Архитектура и строительство*. 2021. №2. – С. 59 – 64

8. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка // URL: <https://gufo.me/dict/da> (дата обращения: 20.11.2022).

9. Филиппова С. В. Кладбище как символическое пространство социальной стратификации // *ЖССА*. 2009. №4. – С. 80 – 95

10. Добровольская В. Е. Кладбище как место встречи живых и мертвых: правила, регулирующие взаимоотношения двух миров в традиционной культуре Центральной России // *Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies*. 2013. №1. – С. 112 – 122.

© Кондакова Е.А., 2022

УДК 821.161.1

**АНАЛИЗ СТАНОВЛЕНИЯ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ
КАК СТИЛИСТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ
В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА**

Кравец П.С.

Научный руководитель Муравьева Е.О.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московский государственный технический университет
имени Н.Э. Баумана (национальный исследовательский университет)», Москва*

Поскольку разговорная речь является разновидностью общенационального языка, то подход к ее изучению с точки зрения стилистики должен быть аналогичным подходу к изучению книжно-литературной разновидности литературного языка, которая имеет собственную стилистическую систему. Изменение в характере функционирования единиц разговорной речи в языке художественной литературы связано с именем А.С. Пушкина: поэт, будучи гением в области русской литературы, русского литературного языка, предугадал тенденции развития русского литературного языка на многие десятилетия вперед. Он смог создать в пределах художественного пространства своих произведений систему норм употребления единиц различных уровней языка и различных пластов языка, что в дальнейшем нашло отражение и в становлении норм русского языка.

Анализируя творчество А.С. Пушкина, можно заметить, что разговорные элементы начинают функционировать уже в языке самых ранних художественных произведений Пушкина. Первым дошедшим до нас стихотворением является «К Наталье» (1813 г.), где употребление разговорных единиц достаточно обширно по сравнению, например, со стихотворением «Воспоминания в Царском Селе», которое признано вершиной творчества этого периода, но в котором не встречается ни одной разговорной единицы.

В этот период А.С. Пушкин использовал разговорные единицы как средство художественной выразительности, участвующие в речевой характеристике героя при условии, что эти единицы входят в состав прямой речи или являются средством характеристики, данной герою автором-повествователем. То есть элементы разговорной речи, не претерпевшие еще четкого разделения на разговорные и просторечные единицы, в языке художественных произведений А.С. Пушкина лицейского периода являются лингвистически маркированной категорией.

Так, язык поэмы «Руслан и Людмила» вызвал множество споров сначала среди критиков, литераторов, лингвистов. Проблема преемственности и новаторства в стилистическом аспекте актуальной и в пушкинский период: язык произведений А.С. Пушкина оттачивался вместе с развитием гения поэта, пробовавшего себя в новых направлениях, жанрах, литературных формах. В поэме «Руслан и Людмила» (1817-1820 гг.) повествование ведется о «делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой», – этим и обуславливается использование языков средств в поэме.

Таким образом, в языке художественных произведений А.С. Пушкина начинают различаться две функции разговорных единиц, каждая из которых имеет ту или иную степень проявления. Функционирование разговорной речи как стилистической категории еще не нашло отражение в языке поэмы, однако явно прослеживается ее приближение к стилистически маркированной системе языка.

Другие романтические поэмы А.С. Пушкина не были удостоены такого пристального внимания со стороны критиков и исследователей, как поэма «Руслан и Людмила». Причина этому – романтическая тема в творчестве Пушкина «с одной стороны, приобрела героический характер в трактовке волевого образа человека, прошедшего через испытания страстей. С другой стороны, лирические переживания одушевлялись идеей просветления, освобождения от «мучительных страстей»: это была область интимно-личных чувств, и в противоположность мужественным образам, в которых воплощалась романтическая тема в героическом ее понимании, интимное истолкование вело к созданию женственных образов» [1].

Трагедия «Борис Годунов» является драматургическим произведением, что, несомненно, способствовало привлечению в язык произведения различных единиц живой речи, так как драма, по своей сути, есть диалог, или полилог – разновидность формы речи, несущая разговорный характер. Это подчеркивает и Непомнящий В.С., определяя роль диалога: «Он [А.С. Пушкин] увидел в диалоге не просто специфический художественный язык драмы, но основу ее родовой сущности, философский принцип жанра. Человеческая и народная жизнь, человеческая история предстала у Пушкина не цепью отдельных, пусть и связанных между собой, событий, конфликтов и ситуаций – она предстала как одна вечно длящаяся диалогическая ситуация» [2].

А.С. Пушкин стремится приблизить язык трагедии к разговорной речи, для чего и заменяет традиционный для классицистической трагедии рифмованный стих на «белый» пятистопный. Пушкин хотел не только стилистически и лексически отобразить разговорную русскую речь, но и передать ее ритмическую организованность.

Так, в трагедии «Борис Годунов» нашли отражение все способы функционирования разговорных элементов, Особое развитие получила стилистическая функция разговорных единиц, особенностью которой стало тесное взаимодействие единиц синтаксического и лексического уровней. Однако просторечие еще не подверглось расслоению, а потому в художественном творчестве А.С. Пушкина оно может функционировать наравне с разговорной или книжной единицей, что в определенных контекстах способствовало дифференциации и индивидуализации языка вообще и речи персонажей в частности.

Историческая поэма «Полтава» стала по своему стилю и содержанию наиболее народным, национально самобытным произведением из написанных А.С. Пушкиным и другими писателями допушкинского и пушкинского периодов.

Благой Д.Д. отмечает, что А.С. Пушкин «достиг особенного мастерства в «Полтаве», где сочетание всех трех штилей не только не ранит самого тонкого и взыскательного уха, но являет собой единый драгоценный художественный сплав» [3]. Практически невозможно найти стилистически маркированный отрывок в языке поэмы, четкая организованность которого обусловлена отдаленным историческим взглядом повествователя («Прошло сто лет...» [4]).

Однако здесь стоит не согласиться с Благой Д.Д., ведь именно в «Полтаве» А.С. Пушкин гениально использует разговорные единицы как стилистически маркированное средство в различных функциях. Так, например, песнь вторая в сцене пытки Кочубея:

Орлик

Где спрятал деньги? Укажи.

Не хочешь? – Деньги где? Скажи,

Иль выйдет следствие плохое.

Подумай: место нам назначь.

Молчишь? – Ну, в пытку. Гей, палач! [5].

Основным средством создания разговорной направленности контекста стали синтаксические единицы: простые по структуре вопросительные предложения (Где спрятал деньги? Не хочешь? Деньги где? Молчишь?), повелительные конструкции (Укажи, скажи), интонационное членение текста с использованием продолжительных пауз, на письме обозначенных посредством тире, а в завершении реплики – эллиптическое предложение со значением движения, содержащее к тому же разговорную единицу междометие ну, выражающее побуждение, а также восклицательная звательная конструкция с еще одним разговорным междометием «гей».

Таким образом, в языке поэмы «Полтава» проявилось различное функционирование разговорных единиц, эксплицитно и имплицитно изображающих особенности отношений и внутренний мир героев.

Обращение А.С. Пушкина к языку простого народа им самим в одной из заметок 1830 года характеризуется так: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентийском базаре: не худо бы нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым языком» [4].

Болдинская осень стала моментов окончательного разрыва с романтизмом и обращения к реализму, «поэзия действительности» которого раскрылась с наибольшей полнотой в творчестве поэта 1830-х годов. Реалистичность произведений А.С. Пушкина проявилась не только в выборе сюжета и конфликта произведения, но и в отборе языковых средств из живой народной речи.

Тридцатые годы в творчестве А.С. Пушкина прошли под знаком нового литературного направления – реализма. Основными произведениями, в которых Пушкин оттачивал умение отбирать и использовать единицы живой речи, стали прозаические произведения. «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями..., поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем... Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность...» [4], – пишет А.С. Пушкин о главном достоинстве языка прозы, которое, впрочем, свойственно и поэзии.

В языке художественных произведений А.С. Пушкина наиболее полно отразился процесс становления разговорной речи как стилистической категории. Функции единиц разговорной речи в языке художественного пространства не стали внезапным и неожиданным явлением. Их развитие можно непосредственно наблюдать в творчестве писателя: от более раннего творчества, базирующегося на основах классицизма и романтизма, к позднему, в основе которого лежат принципы реализма. Единицы живой разговорной речи начинают функционировать на всех жанрах литературы и на всех языковых уровнях, расширяя область их стилистического применения.

Таким образом, А.С. Пушкин явился творцом новой стилистической системы русского литературного языка, которая пришла на смену стилистической системе Ломоносова М.В. (система 3-х стилей) и «новому слогу» Карамзина Н.М. Далее русский язык и его новая стилистическая система развивались в русле реформ языка А.С. Пушкина.

Список использованных источников:

1. Тошашевский Б.В. Стилистика. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1983. – 288 с.
2. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. – М.: Советский писатель, 1987. – 448 с.
3. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. – М.: Советский писатель, 1967. – с. 712.
4. Пушкин А.С. О поэтическом слоге// Пушкин – критик. – М.: Сов. Россия, 1978. – с. 127.
5. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Том 3. Поэмы, Сказки.

© Кравец П.С., 2022

УДК 76.03/.09

ТАГИЛЬСКАЯ ШКОЛА ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ СЕГОДНЯ

Курмелева А.П.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Печатная графика по мнению, бытующему в профессиональной среде, сегодня переживает кризис. Но благодаря периоду активного подъема и популярности эстампа во второй половине XX века становится возможным для современных художников использовать опыт учителей и создавать новое. Примечателен факт формирования развития локальных художественных центров на территории СССР. Это явление фиксировал выставочный проект «Предметное/Беспредметное» (21 сентября – 16 октября 2022 г., Музейно-выставочный комплекс РАХ), который был организован в честь празднования 300-летия Нижнего Тагила. Он представляет интерес для исследования, так как на нем были продемонстрированы особенности региональной художественной школы, которая обладает определенной устойчивостью.

Культурная среда в Нижнем Тагиле зародилась в годы Великой Отечественной войны в результате промышленного подъема. В 1941-1942 гг. в Нижний Тагил были эвакуированы художники Ф.С. Лемберский, М.П. Крамской из Ленинграда, Д. Кавалершин из Сталинграда, Б. Гершойд, М. Дерегус с Украины. Благодаря деятельности представителей различных художественных школ Нижний Тагил становится тем центром, в котором получают развитие разные приемы использования изобразительно-

выразительных средств. В 1942 году учредили Нижнетагильское отделение Союза художников Российской Федерации в качестве секции Свердловского отделения Союза советских художников. В 1943 году по инициативе художников в Нижнем Тагиле был организован первый художественный музей, который к 1944 году открывают. Нижнетагильский музей изобразительных искусств становится средоточием художественной жизни. В 1945 году открывают Уральское художественно-промышленное училище. В 1959 году были сформированы художественно-промышленные мастерские. Так, были созданы условия и среда для обучения и становления будущих мастеров изобразительного искусства. Художники Нижнего Тагила могли ознакомиться с мировым искусством на московских международных выставках в 1950-1960 годах. В 1980-е годы тагильские художники участвовали в международных выставках печатной графики, бывали в заграничных поездках и работали в домах творчества Союза художников. А к 1990-м годам была сформирована твердая основа, благодаря которой, по утверждению искусствоведа А.М. Кантора, художественный центр стал одним из ведущих на Урале и в Сибири.

Изобразительное искусство Нижнего Тагила отличается своеобразием художественно-пластического языка, семиотического поля, знаково-символических систем. В первом десятилетии XXI столетия искусствоведы говорят о возникновении уникального культурного явления на территории Нижнего Тагила, о так называемой тагильской школе [8].

Художественно-пластический язык во многом формировался как через отклик на запросы всего общества, так и через усердные поиски самих художников. В абстрактных или «беспредметных» произведениях зачастую получают распространение профессиональные эксперименты. Каждый художник-тагильчанин обладает индивидуальной манерой. Но рассматривая эстампы, представленные в рамках выставочного проекта «Предметное / Беспредметное», мы определяем, что композиция большинства работ сходна по методу построения, совмещающему фигуративное и абстрактное.

Наиболее полно и ярко предметно-беспредметное высказывание использует Зуев В.В. в следующих работах из серии «Взлети над черным!» (2011 г.), выполненных в смешанной технике (высокая и глубокая печать): «Серафим», «Малиновый феникс», «Узел вечности» (рис. 1). В центре художник помещает основной элемент композиции. Затем каждая из работ по смысловым точкам делится на три фриза. На верхнем уровне помещаются символы различных культур, семиотическое поле которых так или иначе соотносится с ассоциативным рядом, который был задан в центре. Нижний фриз выделен черным, заполняет собой весь уровень, представляет собой монолит. Комбинаторное использование печатных техник для

достижения определенного результата, глубинное осмысление древней символики отличают эстампы В.В. Зуева.

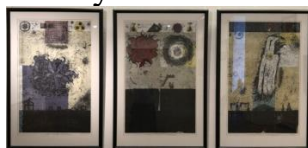


Рисунок 1 – Зуев В.В. Серия «Взлети над черным!». Бумага, глубокая и высокая печать. 2011 г.

В оттиске «Узел вечности» парит в воздухе узел, орнаментально сформированный через флоральный мотив (лилия). Полифония образов заставляет задуматься над смыслами: вечность как вечная свобода или вечное и мучительное заточение. Над этим узлом парит человеческая фигура (возможно, олицетворение свободы), а под ним – фигура в заточении, словно молящая о пощаде. На самом верхнем ярусе древние символ тринитарного устройства мира.

В оттиске «Малиновый Феникс» перед нами птица феникс как символ победы над смертью, ведь она возрождается через огонь. Справа от феникса изображено кольцо, внутри которого нечто похожее на сердце. В данном случае работа автора открыта для интерпретаций, их может быть множество. Предположим, что в центре закольцованного вихря находится человеческое сердце, которое уже теряет признаки жизни. Однако если присмотреться, мы замечаем фигуру человека, свернувшуюся подобно эмбриону. Так как слева приближается феникс к этому вихрю – можно сделать вывод, что таким способом Владимир Зуев создает метафору возрождения или оживления. Более того, на границе монолитного черного участка со светлым располагается фигура, у которой руки и ноги загнуты назад, противоестественно физиологии человека, они будто связаны. Так как серия называется «Взлети над черным!», она буквально призывает подняться над тьмой, тлением, ужасом, смертью, взмыть вверх, к свету. Поэтому целесообразней возвращаться к «прочтению» этих оттисков снизу вверх: от темного участка подниматься выше, к светлому. Этому способствует парящая лестница, по линиям продолжения через которую наш взгляд оказывается внутри вихря с зарождающейся жизнью внутри. На верхнем ярусе по краям композицию выстраивают, возможно, колбы с органами, или имитация погребальных урн, в центре – пирамида (которая ассоциируется с культом древних египтян) и цветок (или закрывшееся существо). Все перечисленные изображения, фигуры и образы свидетельствуют о многомерности смыслового поля данной композиции, побуждают к различным трактовкам и формируют умозрительный мир.

Аналогично, оттиск «Серафим» включает в себя множеств символов и образов, которые скомбинированы неожиданно. Формы крыльев шестокрылатого Серафима искажены, в центре помещен медальон с

изображением человеческого профиля. Искусствовед Елена Ильина утверждает, что происходящие в гравюре метаморфозы свидетельствуют об интересующем художника специфическом сопряжении форм и объектов [4, с. 48].

Так, каждый оттиск является полем для множества интерпретаций в силу нескольких причин. Во-первых, множество символов и знаков разных культурных кодов, обозначающих смежные понятия, комбинируются в пространстве одного композиционного пространства. Во-вторых, не каждый элемент композиции является фигуративным, существует множество мотивов, отсылающих к абстрактному экспрессионизму. Именно они помогают выстраивать композицию листа, располагаясь в пространстве самого светлого центрального поля.

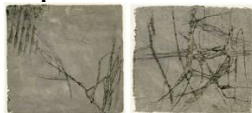


Рисунок 2 – Лыццов О.П. Серия «22 вязких серых». Лист XIII, лист XVIII. Бумага, ксилография, 1993-1994 гг.

Олег Лыццов представил два ксилографических листа (XIII и XVIII из серии «22 вязких серых») (рис. 2). Предположительно, их можно назвать результатом профессионального эксперимента художника, в них трудно отыскать конкретные знаки или символы, нет фигуративности. Абстрактные и экспрессионистские линии, словно вышедшие из-под контроля мастера, «живут» обособленно и произвольно. Исходя из названия серии, мы полагаем, что О. Лыцова более всего интересует текстура, чем конкретный предмет изображения. Стоит отметить, что в оттисках отсутствует резкий контраст черного и белого, доминируют вариации серого и степень его интенсивности. Художнику удалось достичь эффектов офорта в технике ксилографии. В данном случае, О. Лыццов освобожден от необходимости изображать что-то конкретное, его интересуют декоративные качества работы.



Рисунок 3 – Астровиков А.В. Серия «Картины для слякоти». Лист I. Бумага, эстампаж, гравюра на пластике, печать акварелью. 1993 г.

Андрей Астровиков создал серию «Картины для слякоти» (рис. 3). Предположительно, прототипом изображений послужили петроглифы Тагильского Писаного Камня [3, с. 118]. Тагильские писаницы можно найти на скалах и камнях у берегов реки Тагил. Художник Андрей Астровиков погружается в процесс исследования древних памятников наскального искусства в уральском регионе. Эстампаж (бумажный оттиск со скальной

поверхности) применялся для фиксации петроглифов (выбитых на камне изображений) примерно с конца XIX века во время археологических экспедиций. Астровидов стилизует антропоморфные фигуры, располагает их на оттиске в определенном порядке, соединяя между собой, подобно тому, как это делается в оригинальных изображениях для демонстрации ритуального действия. Возможно, художник размышляет о назначении наскальных рисунков, об этом феномене, о том, что и туристы, по маршруту которых может встретиться подобное граффити, стремятся «оставить след» и написать свое имя или цитату. Иронизируя над этим фактом, Астровидов записывает и в правом нижнем углу свое имя «Андрюха», а в левом верхнем углу указывает год создания (1993 г.). Благодаря технике (гравюра на пластике и печать акварелью) художнику удается воссоздать текстуру скалы. Так, в серии «Картины для слякоти» соединены друг с другом смелость художественного высказывания и создание некой мифологемы, проблема памяти и наследия, цитирование и стилизация в духе ритуальных наскальных рисунков.

Предметность и беспредметность проявляется в ассоциативных высказываниях многих графиков Нижнего Тагила.

Многогранность творческого мышления, аккумулярование средств художественной выразительности других регионов, внимание к текстуре, игра с материалами, преобладание абстрактной идеи, особенный художественно-пластический язык, отсутствие отсылок к идеологии, свобода художественного высказывания – все перечисленные особенности свидетельствуют о принципах, на которых строился местный художественный центр в Нижнем Тагиле.

Список использованных источников:

1. Выставка произведений молодых художников Нижнего Тагила: живопись, графика, скульптура, сценография: каталог / Свердловская орг. Союза художников РСФСР, Нижнетагильский гос. музей изобразительных искусств, Нижнетагильский гор. ком. ВЛКСМ / сост. Курманаевская Г. – Нижний Тагил, 1982. – 28 с.

2. Добрейцина Л. Художественная жизнь Нижнего Тагила в первой половине XX века: диссертация...кандидата культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2002. – 281 с.

3. Дубровский Д.К., Грачев В.Ю. Уральские писаницы в мировом наскальном искусстве. – Екатеринбург: ООО «Грачев и партнеры», 2010. – С. 113-126.

4. Ильина Е. Экслибрисы Владимира Зуева: по ту сторону реальности. Российский экслибрисный журнал / Российская ассоциация экслибриса Международного союза книголюбов. – Москва: Международный союз общественных орг. книголюбов. 2005. – Вып. 4, 2006. – С. 39-54

5. Ильина Е., Смирных Л. Лысцов Олег. – 2000. – 15 с.
6. Миклашевич Е.А. Эстампажи амурских петроглифов из экспедиции А.П. Окладникова 1935г. – Проблемы истории, филологии, культуры, 2015, №4. – С. 5-25.
7. Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. Художественные выставки 1930-х годов как репрезентация индустриального образа жизни Урала. – Вестник Челябинского государственного университета. 2009. №18 (156). Вып. 12.– С. 77-82.
8. Устьянцева Е. Юбилейный форум. Десятая Региональная выставка «Урал». – Челябинск, 2009. – С. 23-55.

© Курмелева А.П., 2022

УДК 7.046.3

**ФЕНОМЕН СВЯТОСТИ
В КАРТИНЕ М.В. НЕСТЕРОВА
«ДМИТРИЙ-ЦАРЕВИЧ УБИЕННЫЙ»**

Леонова К.Ш.

Научный руководитель Конёнкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Рубеж XIX-XX вв. – это время, которое Н.А. Бердяев назвал «Серебряный век» или русский культурный, духовный Ренессанс [1, с. 6, 172]. Творческий метод и проблематика Передвижников оказались чужды художникам нового поколения, что потребовало поиска новых идеалов и иных точек опоры в искусстве. Художник М.В. Нестеров писал в своих воспоминаниях: «Моё поколение художников уже вышло из-под влияния передвижников: у нас «чувство» преобладало над рассудочностью, мы искали правду в поэзии, в самом искусстве, их идеалы стали нам чужды и мы отошли не только от «обличителя-сатирика» Перова, но и от рассудочника Крамского и отходили даже от громадного дарования Репина, с нами оставался только Суриков» [2, с. 4]. Всё это происходило на фоне всеобщего культурного и духовного возрождения России, возрождения религиозных идеалов страны. Проблема духовности решалась обращением к тем истокам нравственности, которые были утеряны в послепетровском развитии России под влиянием просвещения и атеизма. Большую роль в возрождении духовности сыграла деятельность славянофилов, постоянно говоривших об особой миссии русского народа в утверждении христианских истин.

Одним из художников, обратившихся к возрождению духовного начала в живописи, стал Михаил Васильевич Нестеров. С юных лет он уделял особое внимание нравственной красоте души человека, неразрывной связи человека с природой, чувству непрестанного предстояния перед Богом. Эти тенденции ощущались уже в первых крупных работах художника.

Целью данного исследования является выявление способов возрождения духовного начала в живописи в творчестве М.В. Нестерова на примере картины «Дмитрий-царевич убиенный». Для достижения цели были поставлены следующие задачи: выявить причины обращения художника к данному сюжету, на основе описания картины и сравнительного анализа сформулировать основные принципы творческого метода Нестерова, проанализировать используемые художником приемы.

В 1899 году Нестеров написал свое полотно «Дмитрий-царевич убиенный» (рис. 1). Нестеров с юности был впечатлен историей об убиенном отроке, любимым его произведением была трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» [3, с. 262]. В 1895 году художник решил осмыслить этот исторический сюжет в своем творчестве. Он отправился в небольшое путешествие по древним городам Верхнего Поволжья, уделив особое внимание Угличу: «С утра мы с Михеевым принялись ретиво за осмотр Углича. Побывали в музее, переделанном из дворца царевича. Там я видел много икон с изображением убиенного. Они все, как одна, совпадали с тем, что мне мерещилось о нем. Побывали мы и в церкви св. Дмитрия Царевича на крови, где обрели удивительную пелену, будто бы шитую матерью царевича в его память шелками и золотом. Я сделал этюды с тех мест, которые по плану могли находиться во время убийства фоном этой загадочной драмы» [3, с. 263]. «А родился «Дмитрий Царевич» просто, – рассказывал тогда же Нестеров. – Я ехал в Киеве из бани к себе домой. И вдруг все мне стало ясно, все вижу, все готово. Оставалось только писать» [3, с. 263].



Рисунок 1 – «Дмитрий-царевич убиенный». М.В. Нестеров, 1899 г. Холст, масло, 197х175. ГРМ.

Однако, замысел Нестерова, родившийся в 1895 году, уже через некоторое время обретет новый смысл и проникнется более трагичными настроениями. В 1898 году, когда он приступил к написанию картины, серьезно заболела его 12-летняя дочь Ольга. Нестеров пишет: «Болезнь неустанно угрожала жизни больной, а я постоянно жил под страхом

потерять свою дочку, и, тем не менее, в те дни и часы, когда не был в институте, я работал над своим «Св. Димитрием Царевичем» и над «Пр. Сергием». И как бы вопреки всему происходящему в картинах я находил свой мир отдохновения» [3, с. 263]. Теперь его полотно было не просто размышлением на тему гибели царевича, а и личным переживанием серьезной угрозы жизни его любимой дочери. Идея картины – ликование вечной жизни. Сам художник высоко ценил ее и считал, что выразил в ней гармонию смерти и вечной жизни, которые так близки были его семье в те годы.

На картине изображен убиенный царевич Дмитрий, а точнее – его душа, посещающая места его детства. Это становится очевидно из пояснения к названию картины, которое оставил сам Нестеров: «По народному поверью души усопших десять дней пребывают на земле, не покидая близких своих» [3, с. 263].

На фоне знаменитого нестеровского пейзажа фигура царевича Дмитрия будто парит над землёй. Мальчик одет в свои царские одежды, которые Нестеров исполнил исторически достоверно на основе эскизов, сделанных им в Угличе. Руки молитвенно скрещены на груди, как перед Причастием. Голова чуть наклонена в бок, глаза прикрыты, а на лице умиление и блаженная улыбка. Все вокруг замерло. В левом верхнем углу изображен Спас, благословляющий царевича и русскую землю. Там же изображена радуга, символизирующая прощение, надежду, связь между Богом и человеком.

«Дмитрий-царевич убиенный» – не икона, однако общие мотивы есть, ведь перед написанием полотна Нестеров познакомился с большим количеством икон, изображающих царевича. Сходства есть в построении композиции. Особенно перекликается картина с иконой XIX века из храма царевича Дмитрия-на-крови Угличского Кремля (рис. 2). В каноне изображение фигуры царевича варьируется от фронтального до трехчетвертного. Нестеров, как и в этой иконе, изображает Дмитрия в три четверти. Также Нестеров опирается на традицию изображать убиенного отрока в полный рост в царских одеждах, предстоящим перед благословляющим его в небе Иисусом Христом. Однако, на иконе царевич воздевает руки, обращаясь ко Господу в молитве, а на картине Нестеров в жесте сложенных на груди руки и наклоненной голове выражает смирение и покорность царевича судьбе. На иконах у царевича строгое, бесстрастное выражение лица, что в целом свойственно изображению святых в иконописи. Нестеров же наделяет мальчика кроткой улыбкой, лик его тих, спокоен, пронизан светлой грустью. Здесь он, вероятно, отразил строки из трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»: «Но детский лик царевича был ясен / И свеж и тих, как будто усыпленный; / Глубокая не запекалась язва, /

Черты ж лица совсем не изменились» [4, с. 64]. Голову царевича, как и в иконописной традиции, окружает нимб.



Рисунок 2 – «Царевич Димитрий Угличский» XIX в. Из церкви царевича Димитрия-на-крови Угличского Кремля.

Природа на полотне наполнена свежим, весенним воздухом, пронизана благодатным светом. Весенняя утренняя тишина растворяет в себе горечь случившейся трагедии и преобразует ее в светлую скорбь и ликование вечной жизни. На переднем плане изображены ветви цветущей вербы. Верба в наших регионах заменяет пальмовые ветви, символизирующие райские деревья, которые кидали под ноги Спасителю жители Иерусалима, прославляя Его. А.Н. Бенуа точно подобрал слово, которым можно описать нестеровский пейзаж – «умиление». По его мнению, это сокровенное религиозное чувство рождается в сердце художника и отражается в природе, изображаемой на его полотнах [5, с. 367].

В.В. Розанов писал: «Нестеров не иконописец. Не его дело писать «Бога», а только «как человек прибегает к Богу. Молитва, – а не тот к кому Молитва» [6, с. 5]. Он считал эту картину лучшей из тех, что были представлены на персональной выставке художника в 1907 году. Все действительно пронизано молитвой. Сама картина – это молитва Нестерова за его находящуюся на грани смерти маленькую дочку. Художник видел высокую духовную цель искусства: «Я не любил и не люблю тем «сегодняшнего дня» – тем общественных, особенно касающихся «политики»... Природе искусства не свойственны ни публицистика и, тем более, «политика». Искусство имеет свою сферу влияний на человека. Оно как бы призвано оберегать «душу», не допускать, чтобы она засорилась скверной житейской. Искусство сродни молитве» [7, с. 20].

Таким образом, мы видим, что полотно Нестерова – это поэтическое осмысление реального мира. Художник наполняет его красотой, гармонией, повышенной духовностью образов, как бы отмечает на каждом элементе картины отпечаток Божественной благодати. Художник облагораживает реальный мир, смотря на него сквозь призму духовно-нравственных истин. Особенно это заметно в пейзаже. А.Н. Бенуа писал: «Нестеров только отчасти подходил к Левитану, Серову и Коровину. Он не только поэт-реалист, не только открывает в действительности вечные начала красоты и поэзии, но всей своей природой рвется из этой действительности, весь отдан

глубоким вопросам сверхчувственного и сверхъестественного порядка, вопросам религии и жизни в Боге» [5, с. 367].

Список использованных источников:

1. Вагнер, Г.К. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX - начало XX в. / Г.К. Вагнер. – М.: “Искусство”. Российский фонд культуры, 1993. - 175 с.

2. Нестеров М.В. Давние дни: Встречи и воспоминания / Сост., подгот. текста, примеч. Т. Ф. Прокопова; Вступ. ст. В. Н. Хмары. – М.: Русская книга, 2005. – 560 с. – (Серия «Русские мемуары. Москва и москвичи»).

3. Дурылин С.Н. Нестеров / С.Н. Дурылин. – М.: “Молодая гвардия”, 1965. - 528 с. - (“Жизнь замечательных людей”) Серия биографий. Вып. 12 (407)

4. Пушкин А.С. Сочинения: Комментированное издание / Под общ.ред. Дэвида М.Бетеа. - Вып. 2: Борис Годунов. - М.:Новое издательство, 2008. – 422 с

5. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. - 448 с.

6. Розанов В.В. Одно во всем // Золотое руно, 1907. №2

7. Нестеров М.В. «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А.В.Жиркевичу // Наше наследие. 1990. № 3.

8. Хасанова, Э.В. Михаил Нестерова. Неизвестные страницы творчества / Э.В. Хасанова. – М.: Новый Хронограф, 2015. - 192 с.

© Леонова К.Ш., 2022

УДК 7.044

**МАСКА И МАСКАРАД
В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ
ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»:
ИСТОРИЧЕСКИЕ И СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ**

Матюкина Т.С.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Тема, поднятая в статье – разнообразие концепций маскарада в русском искусстве начала XX века. Карнавал, маскарад чаще рассматривали как культурные феномены, не уделяя пристального внимания образу маски в живописи. А анализ звучания мотива маски в творчестве художников

«Мира искусства» обычно не подразумевал углубления в разновременные культурные традиции маскарада, дифференциации их смысловых аспектов.

При анализе выбранных работ автор опирался на труды М.М. Бахтина и С.П. Гурина, посвященных концепции карнавала, а также работу П.С. Голубева о творчестве К.А. Сомова – художника, не раз обращавшегося к теме маскарада.

На рубеже XIX-XX вв. вместе с ростом революционных настроений происходила постепенная демократизация культуры. Костюмированные балы, появившиеся еще при Петре I и проводившиеся только при дворе, постепенно вытеснялись балами-маскарадами, доступными большей части высшего класса. В это же время важную роль в культуре стал играть театр, что значительно повлияло на творчество художников данного периода.

В тематике карнавално-маскарадных празднеств рубежа веков отчетливо звучит исторический ретроспективизм.

Традиция карнавалных переодеваний присутствовала еще в культуре Древней Руси и имела языческие корни. Святки – один из главных зимних праздников у крестьян, знаменующий переход от старого года к новому. В этот период молодежь устраивала «своего рода деревенский бал-маскарад» [1, с. 275]. Девушки переодевались в наряды подруг и закрывали лицо платками, некоторые ряженые надевали одежду противоположного пола, либо ряженые заранее изготавливали шутовские костюмы и хари. Однако, ношение последних считалось грехом, ведь тогда человек полностью отдает себя власти духа маски. Праздничная толпа ходила в таком виде по деревне, заглядывая во все дома.

На рисунке Н.Н. Сапунова «Ряженые» (рис. 1) в окно к современным горожанам, к женщине в модном платье и к мальчику, ещё открытому к восприятию волшебства, заглядывают такого рода персонажи. Один из них, очевидно, принадлежит к европейской традиции масок дель Арте, а маска второго лишь отчасти напоминает о деревенской, фольклорной старине.



Рисунок 1 – Н.Н. Сапунов. «Ряженые». 1908 г. Бумага на картоне, гуашь, тушь, графитный карандаш. 36,5 x 27,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Сам художник на протяжении большей части жизни ассоциировал себя с Арлекином, мир маскарада был для него столкновением двух миров. В рисунке бытовое сталкивается с карнавальным, высший свет с народной традицией, реальный мир – с потусторонним. И всё это отделено одно от другого одним единственным окном. Художник вспоминает о русских

фольклорных традициях, однако костюмы ряженных напоминают скорее о комедии дель Арте. Подобный хаос, спутанность также характерны для карнавальной культуры. Святки – переходный период, когда потусторонний мир проникал в мир реальный, о чем свидетельствуют зловещие тени на стене комнаты, а также некоторая неестественность поз изображенных героев.

Образы смерти и карнавала часто соединялись в творчестве не только русских, но и зарубежных художников модерна. В начале XX в. интерес к подобной теме можно объяснить сменой эпох, которая часто сопровождается трагическими событиями. Карнавал – это праздник жизни, который игнорирует существование смерти и, одновременно, близок к ней. Так, С.П. Гурин отмечал, что во время массовых гуляний высока вероятность несчастных случаев и даже смерти, но одновременно с этим «мы» все еще живы, а «значит, мы победили смерть и не только сейчас, но и как будто навсегда» [2, с. 87].

Тема вечного противостояния жизни (карнавала) и смерти становится центральной идеей работы К.А. Сомова «Новый и старый год» (рис. 2а). Маска надета на младенца, олицетворяющего новую жизнь и слегка смахивающего на Купидона, тогда как за стариком прячется Смерть. На календаре изображена не просто смена года, но течение и цикличность всей жизни. Как писал об этой работе Павел Голубев: «Речь в произведении идет о побеге дарующей жизнь, плодоносной любви от смерти» [3, с. 90]. Время на часах показывает ровно полночь, сами часы расположены по центру листа. О беге времени свидетельствуют и призрачные фигурки рогатых чертей, прыжками несущихся вдоль окна, по обе стороны от стекла. Они, также как дама и кавалер у часов, задают ритм всей композиции.



Рисунок 2 – а) К.А. Сомов. «Новый и старый год». Обложка табель–календаря на 1905 г. 1904 г. Литография. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург; б) К.А. Сомов. «Арлекин» («Влюбленная Коломбина»). 1918 г. Литературно-художественный журнал «Жар-птица» (№ 3, 1921).

Основой маскарада является смена идентичности, происходит переворачивание, при котором верх меняется с низом, раб может стать господином. Человек завладевает чужой личиной, теряя себя. Инверсивность праздника предполагала «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [4, с. 15]. Изначально средневековый карнавал был противопоставлен празднику

официальному и необходим для того, чтобы люди в полной мере смогли ощутить свободу от всех бытовых тягот, высвободить накопившуюся в них энергию.

Подобная смена масок и переодевания зачастую граничат с травестийностью. Так, в произведении К.А. Сомова «Влюбленная Коломбина» (рис. 2б) героиня выглядит не вполне естественно – «под женской маской и платьем явно видны мужские черты» [3, с. 37]. На заднем плане картины виден классический любовный треугольник из комедии дель Арте – Арлекин, Пьеро и Коломбина. Однако художник заимствует только внешние образы героев, лишая их характеров, свойственных итальянской комедии. Герои Сомова оказываются пустыми внутри, а их любовь – искусственна и мимолетна. Художника интересует грань взаимодействия «живого» и «неживого». Действо маскарада происходит ночью – это мистическое время, когда возможны всякого рода трансформации. Потустороннее и реальное сосуществуют в одном пространстве, Сомов не разделяет их, как это делал Сапунов в работе «Ряженные».

Русские художники конца XIX – начала XX вв. в своем творчестве активно использовали образы персонажей итальянской комедии дель Арте, изменяя их в зависимости от той идеи, которую они хотели передать. Сапунов поместил итальянских героев в контекст славянского празднования Святков, Сомов заимствовал лишь «оболочки» героев дель Арте, сделав их пустыми типажамми любовников.

Однако были и те, кто стремился точнее воспроизвести дух и форму итальянской комедии. Маска в этом случае не отрывалась полностью от своего исторического наполнения, особого социального типа и конкретных психологических черт. Актеры дель Арте обладали одной четко прописанной ролью-функцией: «Там нет амплуа, но есть маска» [5, с. 54]. На картине А.Н. Бенуа «Итальянская комедия» (рис. 3а) изображены четыре маски: Пьеро, Арлекин, Капитан и Полишинель. Их поведение соответствует характеру маски. Главным балагуром является Полишинель, нелепо ухаживающий за дамой, Арлекин стоит в игривой позе, готовый присоединиться к нему, Пьеро меланхолично отстранен, Капитан же держит себя гордо, даже самоуверенно. Задний план картины выстроен как театральная сцена. Сама композиция имеет несколько планов, фигуры героев стоят зигзагом, что придает сцене динамичность и хорошо передает состояние «балагана».

Маскарад, становясь популярной светской традицией, приобретает новые смыслы. Уже в конце XIX века под «театральностью» все чаще начинают понимать искусственность жизни, ложь и обман. «Бутафорность» жизни художники модерна передают по-разному: создают «пустых» героев,

прячут лица людей за масками, помещают героев в театральный пейзаж или же придают им неестественные позы.

Излюбленным образом художника С.Ю. Судейкина являлись фарфоровые фигурки, некоторые из которых были одеты в карнавальные костюмы и маски. В работе «Венецианские куклы» (рис. 3б.) акцент сделан на венецианском колорите карнавала, присутствуют отсылки к традициям XVIII века – вместо апелляции исключительно к комедии дель Арте.



Рисунок 3 – а) А.Н. Бенуа. «Итальянская комедия». 1906 г. Бумага на холсте, масло. Из собрания А. А. Коровина. ГРМ, Санкт-Петербург; б) С.Ю. Судейкин. «Венецианские куклы». Эскиз панно для театрального кафе «Привал комедиантов». 1910-е гг. Бумага, гуашь. 40 х 31,5 см. Тверская областная картинная галерея.

Герой, одетый в длинный черный плащ, с треугольной шляпой и маской баута, может ассоциироваться с Джакомо Казановой, известным своими любовными похождениями. На картине он явно флиртует с дамой, однако это не истинная любовь, а лишь ее имитация, очередная интрижка. Фарфоровые статуэтки безжизненны и пусты внутри. Художник наделяет «неодушевлённые статуи чертами таинственной жизни» [6, с. 114]. Возникает эффект гротеска, вызывающий у зрителя чувство страха: «...это окно в другой, альтернативный мир, через которое просвечивает опасность существующему порядку и организованности» [7, с. 161].

Итак, важной отличительной чертой трактовки темы маскарада в русском искусстве эпохи модерна видится обращение к разновременным культурным и художественным традициям: русского фольклора, венецианских масок (остро актуальных в эпоху рококо), итальянского театра комедии дель Арте. Также в произведениях мастеров «Мира искусств» раскрывается разнообразие смысловых аспектов маскарада: «карнавальность» Бахтина соединяется с темой смерти, драматизируя образ светского маскарада, становящегося образом фальшивого, искусственного в современности. Образ маски позволял художникам поднимать темы взаимоотношения жизни и смерти, личностной свободы, но, вместо с тем, и театрализации жизни, а также отразил их интерес к истории разных культур и к народным традициям.

Список использованных источников:

1. С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила : очерки / Сергей Максимов. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 480 с.

2. Гурин С. П. Маргинальная антропология / С.П. Гурин. – Текст : электронный – 2000. – URL : https://www.studmed.ru/gurin-s-marginalnaya-antropologiya_21cde747203.html (дата обращения: 19.11.2022)

3. Константин Сомов: Дама, снимающая маску / Павел Голубев. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 212 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

4. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990 – 543 с.

5. Культ маски: исторический контекст / Н. Б. Кириллова ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. – 292 с. + 32 с. цв. ил.

6. Образная концепция пространства в пейзажной живописи русского символизма конца XIX – начала XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Яковлева Анастасия Сергеевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена]. – СПб., 2019. - 22 с.

7. Юрков С.Е. Гротеск как выражение хаоса в культуре // Размышления о хаосе: сборник статей. Материалы II Междунар. филос.-культурол. симп., С.-Петербург, 1–4 июня 1997 г. / Редкол.: А. Бокшицкий и др.; глав. ред. Л. Морева. СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1997. – 268 с.

© Матюкина Т.С., 2022

УДК 7.072

ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯ

Набокова Е.И.

Научный руководитель Зимина О.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Кубанский государственный университет», Краснодар*

Костюм любой эпохи имеет ясно выраженный характер форм, доминирующих в течение определенного отрезка времени. Именно этими формами выражается определенная модель пространственно-временной системы, включающей мировоззрение, эмоциональное восприятие и выражение, другие факторы жизни общества. Основные, базовые формы имеют сложную структуру связи между отдельными элементами и средой. Историческая ретроспектива позволяет наглядно проследить соответствие форм зодчества формам костюма.

Нами было выявлено, что технология изготовления традиционного женского костюма кубанского казачества недостаточно исследована. Это можно связать с тем, что требуется познание не только в теоретическом материале, но и в практическом и технологическом аспекте. Сложность заключается еще и в том, что народный костюм изучается несколькими отраслями наук: исторической, искусствоведческой, культурологической и др.

Исходя из этого складывается определённый подход, который позволяет исследовать наиболее верную и правильную технологию костюма. Так, в современных условиях возникают несколько вариантов изучения технологии изготовления народного костюма, а именно: научно-теоретический и практический совместно с народными мастерами.

Традиционный женский костюм кубанского казачества, бытовавший на Кубани, для своего исследования требует обширного, хорошо и систематически собранного материала, а это и является главной проблемой, с которой сталкивается исследователь.

Костюм, как объект художественной и образной ценности вызывает множество различных и вариативных дискуссий с точки зрения его значимости и роли в жизни современного человека. С течением времени изменяется не только стиль и образ жизни современников, но и их оценка и отношение относительно окружающих вещей и предметов, к числу которых относится и костюм. Одежда призвана выполнять не только защитную и эстетическую функции, но и влечет за собой более глубокие и важные свойства, связанные с психологией и философским восприятием окружающей действительности. Костюм отражает внутренний мир носителя, совокупность основных его качеств и свойств, складывающихся в единую матрицу образа и характерных особенностей. Создание костюма подразумевает под собой не только сочетание его формы, метода проектирования, конструкции, силуэтных линий, но и включает в себя его смысловое значение, воздействие на зрителя и в первую очередь потребителя.

В современном дизайне костюма происходит смена приоритетов и прослеживается динамика вытеснения понятия «одежды определенного назначения» понятием «образа определенного назначения», наполненного необходимым информативным содержанием.

Рассмотрим на примере традиционного женского костюма кубанской казачки, о котором говорится в работах Н.А. Дворниковой, Н.А. Гангур, А.В. Шаповаловой, Е.Г. Вакуленко, И.В. Ярошенко, Л.С. Царевой, И.А. Баранкевич и др. С середины XIX века прослеживается изменение костюма в сторону единого кубанского стиля. Следовательно, будет целесообразно рассмотреть восточно-украинский и южнорусский тип костюма, чтобы

иметь представление о первоначальном костюме, бытовавшем на Кубани. Часто рубаша, перехваченная поясом, и головная повязка были единственной одеждой девушки. Наиболее типична рубаша с поликами – плечевыми вставками. Женские рубашки были цельными, а также составными. В таком случае верх шили из более тонкого холста, который назывался станом, а низ из грубого холста. Рукава, полики, ворот, низ подола украшали вышивкой. Любимым был крест, выполненный в красно-черном цвете. Юбка отличалась от вышеперечисленных видов тем, что имела пояс. По фактуре в костюме сочетались самые разнообразные ткани – гладкие, блестящие, матовые, ворсовые, прозрачные и др. Например, встречались ткани из тонкого сукна с золочеными и серебряными нитями. Головной убор замужней женщины был очипок, поверх которого надевался платок. Волосы были полностью спрятаны. Девушки носили венки из живых цветов, обручи, ленты. Рассмотрев украинский и южнорусский костюм важно знать, что основной женский комплекс одежды конца XVIII – начала XIX века был представлен рубашкой разнообразных видов.

Необходимо отметить, что костюм конца XVIII – начала XX веков имеет слабую источниковую базу, поэтому для воссоздания бытовавшей в это время одежды, необходимо опираться на данные этнического состава населения Кубани.

Основными источниками являются коллекция фотоматериалов и одежды Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника им. Е.Д. Фелицина, сборники археолого-этнографических исследований Северного Кавказа, монография «Кубанские станицы», полевые исследования автора, исследования ученых И.В. Ярошенко, Н.А. Гангур, А.В. Шаповаловой, И.А. Баранкевич, Н.А. Дворниковой, Н.И. Бондарь, Е.Г. Вакуленко и др.

Для конструктивного рассмотрения костюма имеет большое значение работа Ф.М. Пармон «Русский народный костюм, как художественно-конструкторский источник творчества», где полно и глубоко исследованы на обширном материале художественные особенности русского народного костюма. Как отмечает Г.С. Маслова, это иллюстрированная энциклопедия русского народного костюма. Костюм – это одновременно одежда и наряд, в нем сочетаются и практичность, и утилитарность (как сущность одежды) и эстетичность (если связана с назначением в качестве наряда). Такова двойственность природы костюма (как и в любом другом произведении прикладного искусства). Практичность и эстетичность костюма всегда были одними из важных признаков в развитии костюма, указывающих на его особенности. Но в содержание понятия костюма кроме одежды и украшений (наряда) входят и знаки общественного положения, которые одновременно носит на себе человек. В некоторых случаях даже весь костюм представляет

собой «знак» общественного положения. Изучив информационную базу по традиционному женскому костюму кубанского казачества, нами дается лишь частичное его описание с учетом ограниченного объема статьи. В современных условиях по рассказам народных мастеров нам удалось продолжить исследования по практическому освоению традиции женского костюма кубанского казачества.

Данная работа является началом систематизации разрозненных сведений о традиционном женском костюме кубанского казачества конца XIX – начало XX веков и современного его состояния в искусствоведение и истории. Не все материала нашего исследования входят в данную публикацию, так как требуется большое количество объема страниц.

Список использованных источников:

1. Баранкевич, И. А. Комплекс женского костюма казачеств России в современной отечественной историко-этнографической литературе / И. А. Баранкевич, О. В. Матвеев. – Текст : непосредственный // Культура, искусство, образование: наследие и современность: сборник научных работ молодых ученых / КГУКИ. – Краснодар: [б. и.], 1998.

2. Вакуленко Е. Г. Технология изготовления народного костюма: учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению подготовки 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы / Е. Г. Вакуленко. – Краснодар: КГИК, 2020.

3. Вакуленко, Е. Г. Народные мастера Кубани : монография / Е. Г. Вакуленко. – Краснодар : Традиция, 2009. – 144 с. – Текст : непосредственный.

4. Гангур, Н. А. Традиции и мода в костюме кубанского казачества : середина XIX - начало XX века / Н. А. Гангур, М. В. Шарапова. – Краснодар : Традиция, 2014. – 350 с. – Текст : непосредственный.

5. Зимина О.А. Методология проектирования коллекций одежды: монография / О.А. Зимина. – Краснодар: Новация, 2021.

6. Полевые исследования автора

7. Царева, Л. С. Девичий костюм линейных станиц / Л. С. Царева. – Текст : непосредственный // Молодежь и молодежные субкультуры этносов и этнических групп Южного Федерального Округа. – Краснодар : [б. и.], 2009. – С. 159-171.

8. Ярошенко, И. В. Традиционный бытовой костюм кубанских казаков XIX – начала XX веков (из истории развития форм и конструкций) / И. В. Ярошенко. – Краснодар : [б. и.], 2010. – 168 с.– Текст : непосредственный.

© Набокова Е.И., 2022

УДК 82-17

САТИРИЧЕСКИЙ НЕРВ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.

Неговора М.С.

*Филиал Частного образовательного учреждения высшего образования
«Московский университет имени С.Ю. Витте»
в Ростове-на-Дону, Ростов-на-Дону*

Во времена великих перемен, когда кажется, что раскол и крушение старого мира неизбежны, юмор приобретает особое значение и непременно влияет на сознание миллионов человек. Фактически, юмор остается главной и единственной надеждой на спасение человеческого восприятия. Мы наблюдаем бурный расцвет юмористической литературы в начале XX века, которая формируется под влиянием происходивших событий. Один из крупнейших французских философов Альберт Камю утверждал: «Доберитесь до самого дня пропасти отчаяния, и если вы попытаете копнуть еще ниже, то найдете там юмор». Данное определение достаточно точно характеризует особенности юмора в русской литературе начала XX века.

В русской сатирической литературе начала XX века можно выделить два диаметрально противоположных направления: сатира, принадлежащая журналу «Сатирикон» и сатира пролетарская.

Журнал «Сатирикон», основанный в 1908 году, под редакцией Аркадия Аверченко, занимает особое место в истории русской литературы. Поэты и писатели, публиковавшиеся в журнале «Сатирикон», провозгласили себя борцами с аморальным поведением человечества средствами сатиры. Аркадий Аверченко по праву считается «королем смеха» по мнению современников. Как ответственный редактор литературного издания он мастерски обогатил сатирическую прозу яркими образами и мотивами. Стоит отметить, что возник «Сатирикон» как насмешливый и язвительный журнал. К счастью, во времена царского режима персонажей и сюжетов для высмеивания хватало с избытком. Также среди почитателей данного направления можно выделить следующих поэтов и писателей: Саша Черный (Александр Гликберг), Петр Потемкин, Александр Куприн, Алексей Толстой, Надежда Теффи. Необходимо отметить, что политических тем «сатириконцы» принципиально избегали. Их основной целью творчества было воспитание норм и морали среди подрастающего поколения, а также отделение настоящей культуры от всевозможных копий и подделок. Находчивый читатель незамедлительно оценил все мастерство литературных произведений «Сатирикона». Конечно, стремительно росла и популярность издания – вся Россия

зачитывалась рассказами, стихотворениями, пародиями, которые дополнялись талантливыми карикатурами, шаржами и рисунками. В «Сатириконе» вы не встретите высмеивание отдельных высокопоставленных лиц, ему так же далека тема «маленького человека». Идея о том, что глупость везде остается глупостью, а пошлость – пошлостью, намного больше занимала «сатириконцев». В основе их творчества – стремление показать человека в забавной, смешной ситуации.

Демьян Бедный и рабочие поэты относились к сатире пролетарской и в своем творчестве продолжали традиции сатиры политической. В целом в их творчестве наблюдалась явная революционная борьба с укоренившимися устоями.

Таким образом, сатира – это обличительное литературное произведение, изображающее отрицательные явления действительности в смешном, уродливом виде. Безусловно, сатира имеет множество видов, которые встречаясь в одном произведении, делают его особенным и критическим. История развития сатиры в литературе XX века в России имеет особую специфику и отличительные особенности, такие как яркость, актуальность, «злобность». Авторы-сатирики становятся «гласом народа», отважными героями, не побоявшимися рискнуть своим положением и творчеством. Сатира 20-30-х гг. XX века характеризуется яркостью и популярностью, противоречивостью и свободой выражения.

Ярким примером сатирической литературы явилась литературно-философская группа «Объединение реального искусства», сформировавшаяся в Ленинграде и известная в истории русской литературы под сокращенным названием ОБЭРИУ. По мнению авторов-сатириков, данная аббревиатура уже воспринимается как нечто нелепое и бессмысленное, что собственно и отражает основную идею их творчества – «познание мира вне искажающих реальность логических категорий и механизмов».

В манифесте, опубликованном позже, была представлена следующая расшифровка аббревиатуры: ОБ (объединение), ЭР (реального), И (искусства). Значение конечного У в манифесте не раскрывалось. Некоторые современники полагают, что и оно было поставлено в конец аббревиатуры ради смеха. Однако другие считают, что буква У, видимо, является отголоском детской поговорки «потому, что кончается на У». Действительно, в поэтическом творчестве обэриутов прослеживается детское восприятие мира, абсолютная невинность взгляда.

Необходимо отметить, что все же логика в произведениях обэриутов присутствует, хоть она странна и необычна и противоречит общепринятой. Вместо логики в произведениях обэриутов наблюдается алогизм, случайность, фрагментарность. Главным героем в их произведениях

выступает совершенно потерянный человек-чудак, отпавший от века. Персонаж и действия развиваются с фантастической направленностью, а также присутствует условность пространства. Такую логику можно наблюдать в волшебных сказках или сновидениях. В произведениях обэриутов можно встретить покойников, которые были наделены словом, место действия порой перенесено на небеса, иногда мы даже можем слышать разговор ворон или собак. В творчестве обэриутов присутствует очень много парадоксальных вещей: время идет в обратную сторону, либо вовсе стоит на месте. В первую очередь необходимо было познать сущность юмора, чтобы по достоинству оценить искрометное творчество обэриутов.

Великолепными примерами юмора нового типа являются «Лошадка», «Кто?» Александра Ивановича Введенского, «Что такое а ля брасс?», «Мистер Кук Барла Барла» Николая Алексеевича Заболоцкого, «Евсей», «Барабан», «Оркестр» Юрия Дмитриевича Владимирова, стихи Даниила Хармса. Например, в стихотворении «О рыбаке и судаке» А. Введенского достаточно необычным способом отражается мышление главного героя, так называемого человека-чудака. Естественно, что принципы восприятия окружающего мира таким человеком являются совсем не обыденными, а даже абсурдными и нелогичными. Лишившись улова по причине всеобщего пения в природе, рыбак не грустит нисколько, он счастлив при любых условиях и вопреки всему.

Герои стихотворения «Чудаки» Ю. Владимирова тоже не испытывают ни капли грусти от того, что пришлось вернуться домой ни с чем.

Стихотворение Ю. Владимирова «Ниночкины покупки» повествует о вполне бытовой ситуации: дочь отправляется за покупками в магазин, список покупок девочка запомнила наизусть. Когда подходит очередь Нины оглашать список покупок продавцу-кассиру, конечно же, оказывается, что девочка все перепутала.

Характерное явление для поэзии обэриутов – путаница и всевозможные интерпретации действительности. Интересно, что дети в ходе игры самостоятельно определяют предмет и называют его действия. Данной способностью обладает только человек с развитой незапятнанной фантазией, как правило, ребенок. Пример такого изображения действительности наблюдаем в стихотворении Д. Хармса «Игра».

В целом ребенок занимает очень важное место в творчестве обэриутов. Постоянно придумывающий новые образы ребенок становится творцом целого мира. Фантазия ребенка позволяет по-новому, оригинально взглянуть на привычные вещи и выказать свежую идею об устройстве целого мироздания (Д. Хармс «Врун»).

Увидев заголовки таких произведений, читатель непременно заметит словесно-художественную игру, которая красной нитью проходит через все

творчество обэриутов и не ограничивается последней строкой произведения, а ступает прямо в жизнь. Например, можно наблюдать, как внимательно дети слушают историю «О том, как папа застрелил мне хорька» Д. Хармса. Название наводит на слушателей страх, все произведение держит в напряжении, и только в конце становится понятно, что речь шла об игрушечном хорьке, а, значит, стихотворение вовсе безобидное, но и даже захватывающее. Сюжет игрового произведения обычно строится на какой-то жизненной ситуации или обыденном случае. Однако развязка произведения всегда необычна. По мнению современных философов, оценка способностей творческой личности напрямую зависит от умения сотворить или увидеть необычное в простом, обыденном.

Комический детектив – еще один особый «игровой жанр», который активно развивали поэты-обэриуты в своем творчестве. В стихотворении А. Введенского «Кто?» говорится о проказнике-ребенке, который изобретательно скрывает от взрослых свои баловства. В своем стихотворении А. Введенский демонстрирует особый взгляд на действительность, которая организована в данном случае согласно законам игры. Читатель не заметит отличия между мировоззрением ребенка и взрослого, не увидит строгих порицаний действий ребенка. Все герои данного произведения отличаются чудачеством и детским, несерьезным взглядом на жизнь.

Стоит отметить, что на протяжении долгого периода времени в русской литературе существовала проблема иронии, однако своим творчеством поэты-обэриуты обогатили литературу новыми формами и по-своему решили проблему юмористической прозы и поэзии. Например, Д. Хармс выступал против нравственно-дидактических штампов воспитания и всячески высмеивал их присутствие в детской литературе или педагогике. Кроме того стали распространены анекдоты о выдающихся людях, в которых авторы с блеском пародировали поведение и манеры известных поэтов и писателей. Сочетание обыденности речевых культур и напротив возвышенных семантических речей создавало комический эффект. В голове не укладывалось, как может гениальный, известный всему миру поэт или писатель, быть участником столь банальной, обывательской картины жизни. Комизм в данном случае основан на синтезе возвышенного идеала и полной нелепицы, которая раскрывает новые стороны жизни этого идеала.

Интересно, что до сих пор поэзия обэриутов не теряет своей актуальности. Современный читатель с удовольствием знакомится с пародиями и фельетонами Д. Хармса, которые полны розыгрышей, каламбуров и игры слов («Иван Топорышкин», «Самовар» и др.).

Нравственный принцип поэтов-обэриутов («все касается всех») возвели в закон, поэтому литературные издания, такие как «Чиж» и «Еж»,

не отказывали им в публикациях. В искусстве всегда есть и должно оставаться место игре. В игровой форме ребенок постигает новые грани желаний, эмоций и чувств. Игра учит понимать других, сочувствовать окружающим, быть терпимым и внимательным к остальным. Безусловно, в этом кроется основной секрет предназначения книги для ребенка, в особенности игровой.

Несмотря на всю легкость юмористической поэзии XX века судьба поэтов-обэриутов трагична. Начиная с 30-х гг. XX века критика все больше и больше обращена к игровой детской литературе. Стоит отметить, что к середине 30-х гг. XX века публикации поэтов-шутов были прекращены совсем. Постепенно количество поэтов сокращалось, однако оставшиеся участники группы продолжали сотрудничество и творческую работу. 1931 год стал роковым для Д. Хармса и А. Введенского – поэты были арестованы и высланы. В этом же году случайной смертью погиб молодой Юрий Владимиров.

Не секретом будет сказать, что XX века был непростым периодом в истории русской литературы. Юмор и сатира в литературе и искусстве имели огромный успех в то время, потому что позволяли отвлечься от насущных проблем в сфере политики и экономики. Искрометный смех в поэзии и прозе стал своеобразной приметой времени, в которой отразилась творческая атмосфера литературной жизни 20-30-х гг. XX века.

С. Маршак считал, что поэты-обэриуты обогатили детскую литературу новыми формами шуток, добавили эксцентрики и чудачество. Всех поэтов объединял общий стиль их поэзии несмотря на творческое разнообразие в сюжетном и литературном планах. Работа Д. Хармса, А. Введенского, Ю. Владимиров в области детской литературы была лишь частью их огромного творчества, которая стала известна спустя многие годы благодаря многим публикациям в конце XX века в зарубежных изданиях и новым публикациям в России.

Основная заслуга поэтов-обэриутов в том, что они не пытались заработать авторитет власти, не пытались «понравится» людям. В своем творчестве поэты оставались собой, раскрывали волнующих их темы, делали это в своем собственном стиле. Именно эта открытость перед народом и честность перед читателем позволила их произведениям до сих пор оставаться в памяти у неравнодушного читателя.

Список использованных источников:

1. Аверченко А.Т. Сочинения: В 2 т. – М.: Лаком–книга, 2001.
2. Белый А. Символизм как миропонимание /Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1944.
3. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. / Вст. ст. и примеч. М. Мейлаха. – М.: Гилея, 1993.

4. Всеобщая история обработанная «Сатириконом» / Вступ. ст. Д.Г. Макогоненко; Комментарий, указатель. Д.Э. Харитонович. – М.: Книга, 1991.
 5. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисловие С.Б. Джилебанова. – М.: XXI век; Согласие, 2000.
 6. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века / Предисл. В. Нехотина. – М., XXI век; Согласие, 2000.: Просвещение, 1993.
 7. Маяковский В. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Ф.Ф. Кузнецова и др.; Вступ. ст. А.И. Метченко. – М.: Правда, 1978–1979.
 8. Русская драматургия начала XX века / Сост., авт. примеч. С.К. Никулин. – М.: Современник, 1989.
 9. Русская историческая поэма конца XVIII– начала XX века / Вступ ст., сост. И примеч. Ю.А. Беляева. – М.: Сов. Россия, 1984.
 10. Русские писатели XX века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву–А.М., 2000.
 11. Серебряный век русской поэзии / Сост., вступ. ст., примеч. Н.В. Банникова.
 12. Серебряный век. Мемуары (Сборник) / Сост. Т. Дубинская-Жалилова. – М.: Известия, 1990.
 13. Тэффи Н.А. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост и подгот. Текста Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. – М.: Терра, 1998
 14. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – СПб.: Азбука, 2000
- © Неговора М.С., 2022

УДК 7.045.5

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА СМЕРТИ В XX-XXI веке: МОТИВ DANSEMASCABRE В МАССОВОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Пласкина Т.С.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Общество непрестанно развивается. За его развитием следует развитие технологий, которые позволили творцам прошлого и нынешнего столетий особым образом раскрыть свой художественный потенциал. Искусство в сочетании с научно-техническим прогрессом, с одной стороны, приобретает новые сферы влияния: через кино, телевидение, Интернет; с другой – остается инструментом целенаправленного воздействия на массы

– его главных зрителей и потребителей [1, с. 80-81]. Возросшая массовость искусства предъявляет определенные требования к объекту: он должен привлекать внимание; его смысл – быть понятным и простым, быстро считываемым; образ – узнаваемым [2, с. 287]. Таким условиям начинает соответствовать и иконография *Dancemacabre*, интерес к которой усилился в конце XIX века. Уже тогда наблюдалась тенденция к смысловому изменению образа Смерти: он (образ) упрощается и десакрализуется.

Несколько скелетов стали героями короткометражного черно-белого мультфильма Уолта Диснея «Танец скелетов» 1929 г., первого из серии «*Sillysymphonies*». Кладбищенское окружение, в котором разворачивается «Пляска смерти», намеренно утрировано: комично показаны дерущиеся на надгробных плитах коты; исхудавшая собака, перед тем как протяжно завывать, раздувается как воздушный шар. Сами скелеты также не представляют собой ничего ужасающего. От классической иконографии *Dancemacabre* и мотива «*memento mori*», с которым та не расстаётся, остаётся только образ – скелет – и тот факт, что главные герои разворачивающейся сцены – мертвецы. Как и в классической иконографии, скелеты танцуют, но теперь – перебрасываясь костями, принимают самые причудливые формы (рис. 1а): распадаются на части, вытягиваются, используют хребет своего товарища как ксилофон (рис. 1б) и т.д. С брэнности бытия, характерного *Dancemacabre*, акцент перешёл на сам факт комичности момента, где мертвец, который должен вызывать страх, изображен забавно и нелепо. Получается, что не Смерть, как обычно, насмехается над людьми, а люди, рефлексируя посредством юмора над страхом смерти, смеются над ней. Тем самым, образ становится более простым и доступным для понимания даже ребенку и его легче интегрировать в массовую культуру. В итоге мы получаем не прямую репрезентацию аллегорического образа Смерти, а своеобразную «игру» на её тему [3].

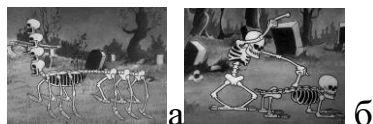


Рисунок 1 – «Танец скелетов» («*The Skeleton Dance*»), 1-ый мультфильм из серии «*Sillysymphonies*», режиссер и продюсер: Уолт Дисней, художник: Аб Айверкс, 1929 г.

Можно сравнить «Пляску смерти» У. Диснея с одноименной ксилографией Михаэля Вольгемута 1493 г., где пять скелетов образуют хоровод. Мертвецы здесь показаны более реалистично – с кусками разлагающейся плоти и вываливающимися внутренними органами. Исполняющие свою пляску на могиле эти скелеты действительно транслируют идею о тлении и неизбежности смерти, в то время как в

мультфильме «Танец скелетов» четверо танцовщиков с первым криком петуха бегут прятаться в свои могилы от восходящего солнца.

Итак, изначальный смысл, который нёс за собой образ Смерти, размывается, более того – сама иконография, лишённая своего бывшего религиозного мистицизма, уже с конца XIX и на протяжении XX века, подвержена активной примитивизации, естественно связанной с динамичным развитием массовой культуры.

Больше всего в очеловечивании мертвеца была заинтересована реклама. Маркетологам выгодно использовать яркий и запоминающийся образ. Ещё лучше – если он будет понятным и простым. Потому скелеты, некогда танцевавшие «Пляску смерти», переносятся в нашу повседневность, и даже заменяют человека в его социальной роли [4]. Исполняя роль человека, скелет обряжается в повседневные людские одежды – этот приём использовал ещё Ганс Гольбейн Младший (например, в ксилографии «Рыцарь», 1538 г., где Смерть в кольчуге и доспехах нападает на главного героя). К тому же, позднеевропейская иконография демонстрирует нам Смерть в её шутовской, плутовской и глумливой, а не мистическо-ужасающей сущности [5]. Все эти аспекты, спустя время, обыгрывают авторы рекламы. Так, например, поступил и Луис Крусиус ещё в начале XX века, когда создавал рекламные календари для AntikamniaChemicalCompany, производивших обезболивающие препараты (например, работа «Practicing – AtTheBar», 1899 г.). Однако в данном случае философская основа ещё не расстаётся с мотивом *Dansesacabre*.

Полностью очеловечивают мертвеца и отказываются от темы «помни о смерти» уже современные авторы. В качестве примера можно привести рекламу молочной продукции «Скелетоны» от компании «Danone», транслируемую на российском телевидении с 2004 по 2008 гг. Одеты в обычную повседневную одежду главные герои (рис. 2), шкодливые скелеты-подростки, вписаны в социальную реальность: они ходят в школу, гуляют, слушают музыку, общаются со сверстниками и т.д. Их появление – это всегда короткая жанровая сценка, которую изображал ещё Ганс Гольбейн Младший. Но, несмотря на все совпадения с предыдущими вариантами иконографии, данный образ от темы смерти сохранил только её обыгрывание, направленное на привлечение внимания (например, один из слоганов: «Страшно полезно»; черный фон в оформлении продукта, нетипичный в том случае, когда целевой потребитель – дети; использование создателями рекламы популярной культуры «детских ужасов» [6]) и, собственно, сам скелет. В итоге мы получаем яркий, запоминающийся образ, крайне простой для восприятия, а потому лишенный всякого смысла, ставший инструментом рекламы, ещё и снискавший популярность в своё время. То есть, от макабрического мертвеца массовая культура оставляет

только легко узнаваемую потребителем, а потому выгодную производителям обложку – скелет. Однако, несмотря на то, что главные герои этой рекламы, вместо напоминания о бренности бытия и смерти, активно транслируют идею о пользе витаминов и кальция для здоровья костей, производство и, следовательно, рекламу прекратили по жалобам родителей, обеспокоенных её воздействием на психику своих детей.

Здесь хорошо прослеживается парадокс современности, который состоит в том, что массовая культура, несмотря на использование образов из иконографии Смерти, не расстаётся с характерным для неё в наше время табу на смерть [3].



Рисунок 2 – Персонажи рекламной кампании российского йогурта торговой марки «Скелетоны» от «Danone».

Очевидно, что теперь Смерть – не обязательно отрицательный герой. Бывшие когда-то жуткими, мертвецы предлагают нам медикаменты или продукты питания для поддержания нашего комфортного существования. Смерть в массовой культуре перестаёт быть смертью как таковой. Она очеловечивается и активно взаимодействует с людьми, разделяет с ними их повседневность, может даже выступать помощником. Например, в компьютерной игре, симуляторе жизни «The Sims 4» существует персонаж по имени Скелехильда (рис. 3а). Она – горничная-скелет в фартуке и чепчике, которая, как и обычный человек выполняет бытовую работу по дому. Эта мистическая героиня, призываемая через спиритический сеанс, может общаться и выстраивать отношения с обычными людьми. Более того, наделена чертами характера: «творец», «семьянин», «чистюля». К тому же, в паре с ней идет непосредственно Смерть (рис. 3б) – некто в плаще и с косой (из-за своего внешнего вида менее соответствует иконографии Danse macabre), она появляется в момент смерти персонажа и забирает его с собой. Однако с этой Смертью, мало того, что можно договориться и вернуть душу усопшего, игра даёт возможность вступить с ней в диалог, обсудить интересы и подружиться. Очевидно, такие возможности даны разработчиками пользователю для разнообразия игрового процесса и для привлечения новых игроков – потенциальных потребителей игрового контента. Как и в остальных случаях, при сохранении традиционного образа, мотив скоротечности жизни отходит на второй план и больший интерес вызывает сам факт включения скелета, Смерти, по сути своей мертвого существа, в «социальную реальность» в контексте игры и возможность взаимодействия с ним.



Рисунок 3 – а) Скелехильда, персонаж из компьютерной игры «TheSims 4» (также появляется в первой и третьей версиях игры) из дополнения «TheSims 4: Паранормальное», 2021 г., издатель: ElectronicArts; б) Смерть, персонаж из компьютерной игры «TheSims» (присутствует во всех версиях игры), издатель: ElectronicArts.

Образ смерти не обходит стороной и ещё один важный феномен массовой культуры – «мем» [7, с. 291-292]. И в данном случае наблюдается та же ситуация, как и в приведенных выше примерах – тенденция к упрощению. Информация в «меме» представлена в её свёрнутом и обобщенном виде [8, с. 199]. Такую информацию намного легче усваивать, она не требует активации критического мышления и моментально «проглатывается» потребителем массовой культуры.

За упрощением картины мира следует упрощение её образов. То же стало и с аллегорией Смерти в иконографии Dansemacabre, в прошлом имевшую экзистенциальный подтекст. Теперь Смерть-скелет лишена всякого смысла и используется только для краткой и понятной характеристики ситуации, представленной в «меме». За счет примитивности смыслового наполнения использованного образа (яркой, запоминающейся картинке), «мем» беспрепятственно усваивается массой пользователей сети, вызывает эмоциональный отклик и довольно быстро распространяется. Так, например, «мем» «Злой скелет» (рис. 4а), на котором изображен скелет, схватившийся за свой череп и раскрывший челюсти, служит для выражения крайнего недоумения с оттенком агрессии. Хотя исходное изображение взято из сцены с «Пляской смерти» из заставки мультфильма «Скуби-Ду встречает братьев Бу», 1987 года. А «мем» «Ее рок» (рис. 4б), со скелетом в окружении могильных плит, в огне и с гитарой в костлявых руках, используется для выражения положительной оценки чего бы то ни было, и никак не связан с кладбищем или умиранием.



Рисунок 4 – а) «Злой скелет», «мем», изначально взятый из заставки мультфильма «Скуби-Ду встречает братьев Бу», режиссеры: Рэй Паттерсон, Пол Соммер, Карл Урбано, 1987 год; б) «Ее рок», «мем», составленный при помощи локации из видеоигры «LegendofZelda: OcarinaofTime» (1998 г.) и скелетом из компьютерной игры «Garry'smode» (2006 г.).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что иконография Dansemacabre, в одной из своих репрезентаций, под влиянием массовой культуры подвергается упрощению. Вписывание Смерти в социальную

реальность и замена ею человека, начатые ещё в искусстве конца XIX – начала XX века, приходят в наше время к очеловечиванию её образа. Смысловая основа – философское «memento mori» – либо отходит на второй план, иногда превращаясь лишь в обыгрывание темы неизбежности кончины, либо вообще теряется. Пересечения с классическим вариантом иконографии наблюдаются, во-первых, конечно же, в сохранении образа Смерти – скелета; во-вторых, в традиции «переодевать» ожившего мертвеца в человеческую одежду; в-третьих, в наделении Смерти шутовскими и плутовскими чертами; в-четвёртых, в некоторых случаях – в заключении разворачивающегося сюжета в небольшую жанровую сценку. В остальном же, в современной массовой культуре от образа Смерти остаётся только простой и легко узнаваемый всеми скелет (иногда выступающий положительным персонажем), который выгодно использовать для привлечения внимания современного зрителя-потребителя, привыкшего к моментальному поглощению информации. Так как за невозможностью познания смерти её проблема остаётся нерешаемой, то и связанная с ней иконография, такая как Danse macabre, имеет перспективу к изменению в дальнейшем.

Список использованных источников:

1. Богатырева, Е. Д. Искусство и научно-технический прогресс: контуры взаимосвязи // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2010. – №2. – 198 с.

2. Бычков, В.В. Лексикон нонклассики. /В.В. Бычков // Художественно-эстетическая культура XX века.– М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.

3. Ковалевский, А.А. Трансформация смерти в искусстве // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2016. – №3. // [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-smerti-v-iskusstve> (дата обращения: 18.11.2022).

4. Григораш, А. В. Vimmortis в саду смерти ХугоСимберга // Художественная культура. – 2020. – №2. // [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vim-mortis-v-sadu-smerti-hugo-simberga> (дата обращения: 19.11.2022).

5. Сыченкова, Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель // Вестник Международного института А. Богданова. – 2001. – Т. 8. // [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html (дата обращения 19.11.2022)

6. Котин, М. Йогурт из склепа // Журнал «Коммерсантъ Секрет Фирмы». – 2005. – №4. // [Электронный ресурс]. URL:<https://www.kommersant.ru/doc/861614>(дата обращения: 20.11.2022)

7. Докинз, Р. Эгоистичный ген / перевод с английского Н. О. Фомина – М.: АСТ, 2013. – 512 с.

8. Голубева А.Р., Семилет Т.А. Мем как феномен культуры // Культура и текст. – 2017. – №3 (30). – 223 с.

© Пласкина Т.С., 2022

УДК 7.046

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОЕКТА «ПОСЛЕ ИКОНЫ»: РУИНЫ И СТРИТ-АРТ

Рубцова С.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 2017 году кандидат философских наук и художник-монументалист Антон Беликов создал художественный проект с громким названием «После Иконы». С того момента данное художественное сообщество организовало несколько десятков выставок и различного рода проектов. При этом «После Иконы» с каждым годом лишь набирает обороты и с каждым разом нащупывает новый, болезненно натянутый «нерв» современной культуры. Что же на данный момент является особенностью деятельности проекта? К чему привел «После Иконы» долгий путь художественных поисков? На эти и другие вопросы призвана ответить следующая статья.

Стоит начать с того, что «После Иконы» представляется современной идеологией – это не группа художников, а открытое идейное сообщество, к которому может присоединиться каждый поддерживающий его художник [2, с. 138]. В свою очередь, в пояснении к манифесту проекта объясняется, что эпохой «после Иконы» назван XX век, страшный и кровавый: «помня о том, что человек сам по себе и есть подлинный образ Божий, эпоха после Иконы – это эпоха, в которую человек добровольно отказался видеть в себе образ Божий» [1, с. 148]. Тем самым проект постулирует, что утрата связи с Всевышним имеет свои последствия. А. Беликов добавляет к этому значению еще и иное: он, как «хардкорные иконописцы», не собирается считаться только наследником Рублева, а берет во внимание все художественные достижения – Боттичелли, Малевича, Кандинского, так как это накладывает отпечаток на современную реальность [1, с. 148].

Существует достаточно большое количество теорий возникновения проекта [1, с. 148]. Однако в контексте данной проблемы наиболее важна следующая причина – в определенный момент начала создаваться коллекция невыставляемых, непроданных, но «честных» работ

художников: «...искусство отчаянно бесполезное. Это личная реакция современного человека на сказанное Христом две тысячи лет назад... Так случается, что художник пишет не на продажу, а потому, что не может не писать» [1, с. 149]. Забегая вперед, стоит отметить, что это стремление также «выливается» и в уличное пространство. Именно такие, увлеченные мастера составили основу проекта, «обремененные в разной степени усвоенным классическим образованием, наличие которого требует инициации очищения при переходе в среду современного (иногo) искусства» [1, с. 149]. В статье «Апокриф-арт» к каталогу «После Иконы» С.А. Гавриляченко, живописец и теоретик искусства, отмечает, что большинство из них не декларативно, но искренне творят в рамках «руинированной эстетики, художественно продлевающей «иконографические смыслы», и создают произведения во имя «общего дела» [1, с. 149].

В свою очередь, обозначая цель «После Иконы», стоит указать на ее многогранность в зависимости от периода деятельности проекта. Неизменным является призыв к диалогу, где вопросом ставится «что представляет собой современная культура сегодня?», а ответом – «живой, смелый творческий эксперимент» «После Иконы» [1, с. 150]. Изначально у проекта была цель разобраться с тем, какой может быть современная икона (однако без реформирования церковного искусства и иконописания). После выставки проекта в Храме Христа Спасителя (2019 г.), А. Беликов и команда пришли к определенным выводам [1, с. 150] и решили продолжать разговор о христианских ценностях вне иконописи, но в культуре посредством проведения художественных выставок, стрит-арта и др.

Теперь проект циркулирует вокруг новых вопросов: «Как проживает историю Христа современный человек?», «Что представляет собой современное христианское искусство?», «Кто такой современный христианский художник?» и т.д. Для «После Иконы» ответом на последний вопрос является мастер, который не делает андеграундное или альтернативное религиозное искусство вопреки литургическому, а старается ввести ценности православия в современный художественный контекст. Для А. Беликова, главным образом, во всем этом необходимо показать, что «Евангелие пишется в тот момент, когда мы его открываем» [1, с. 151]. В связи с этим решается и следующая проблема, позволяющая художникам творить даже после того, как абсолютные вершины христианского искусства уже были достигнуты Ф. Греком и А. Рублевым.

Не последней целью проекта становится и противостояние культуре постмодерна, которую следует не питать ответными формами агрессии, а противодействовать «бранью духовной» (обращение к Еф. 6:12), продвигая христианскую альтернативу в актуальном искусстве [1, с. 151; 3].

Относительно же задач в рамках православной культуры, произведения «После Иконы» призваны стать «дорожными знаками» [2, с. 142], «гиперссылками в мире не икон, но icons-ссылок» [1, с. 151], приводящих к храму и Богу. Так, для проекта обозначается еще одна цель – визуальная проповедь христианства, исходящая от актуального искусства к современному обществу, в особенности важным – к молодежи [1, с. 155].

Из вышесказанного также следует мысль А. Беликова о том, что современная культура во многом оторвана от корней [1, с. 155].

С.А. Гавриляченко отмечает, что, согласно механизмам истории, современное искусство рано или поздно переродится в национальное – и, возможно, уже по мысли А. Беликова, «это будет разговор не столько об актуальном христианском искусстве, сколько...о том, что современный человек, оставаясь вполне современным, вполне может жить согласно Писанию. И это нормально» [1, с. 157]. Он не будет продолжаться без обращения к памяти и историческому наследию в той «удушающей ситуации отсутствия всякого смысла» [1, с. 157], которую сейчас констатирует А. Беликов.

К слову, значимым этапом в развитии проекта «После иконы» являются монументальные росписи в заброшенных пространствах. Например, «Страстной цикл» в полуразрушенной школе пос. Зайцево под Горловкой (почти единственный «художественный» отклик на ситуацию [1, с. 162]) – А. Беликов не без улыбки отмечает, что «потом рассказывали, что эти вещи там появились чудесным образом» [1, с. 162]. Для куратора неимоверно важен вопрос сохранения ценностей прошлого. В 2022 г. А. Беликов выступил куратором выставки «Лики», посвященной фрескам Спаса на Нередице. У художника и философа присутствует также личное переживание заброшенности наследия: на родине А. Беликова в Тверской области находятся оставленные храмы, куда он следует со своим искусством не только потому, что там его примут, там он нужен, и ему никто не запретит рисовать [1, с. 158], но и потому, что на настоящей родине «звонит пребывание Духа» [1, с. 158].

Говоря же про граффити с христианскими образами, которое заняло уверенное место в творчестве «После Иконы», нельзя не отметить, что данное явление уже имеет некоторую историю (и более уверенное развитие за рубежом). В рамках «стрит-арта» на религиозную тему следует назвать самые резонансные работы – «Мадонна» Бэнкси в Неаполе или «Супрематический крест» Покраса Ломпаса в Екатеринбурге. Продолжая вспоминать отечественный художественный дискурс, стоит указать и на другие попытки привнести в граффити «родные» мотивы – например, еще в 1990-2000 годы группа «Зачем!» ввела кириллические шрифты в уличное

искусство (Сейчас, например, этим занимается друг «После Иконы» «selok_one» и др.).

Важный соратник А. Беликова по созданию «новой культуры» и один из основных представителей рассматриваемого в исследовании явления – А. Цыпков, иконописец по образованию. Основной деятельностью А. Цыпкова, в арсенале которого есть и станковые работы в рамках «После Иконы», на данный момент является размещение иконографий в форме граффити в городских пространствах. Он занимается стрит-артом с 2015 года (но особенно ярко это проявилось в 2019 – участие в фестивале стрит-арта «Urban Morphogenesis»), начав с создания «фресок» в заброшенном храме. Известно, что идея «христианского стрит-арта» [1, с. 163] получила продолжение от проекта А. Беликова на Донбассе, однако существует и другая версия зарождения этого явления в проекте – А. Беликов, А. Цыпков и др. были на практике в Ярославской области, где должны были копировать фрески. Посетившая идея «А давайте сделаем что-нибудь сами! Не все же копировать» вылилась в изображения на руинах. «Вандализм? Да какой тут вандализм! Эти храмы стоят никому ненужные лет по сто...» [1, с. 163]. «Являются ли руины сакральным местом?...они предназначены, чтобы рисовать там Царство Божие. Святой Дух повсюду, даже в заброшенных храмах» [1, с. 163]. Тяге к такой форме образности есть логичное обоснование – первые христианские изображения были на стенах катакомб, к чему художник еще добавляет: «еще в древности христианские изображения – икона, фреска, мозаика, скульптура – могли спокойно появиться где-то в переулках жилых кварталов, а не только в храмовом пространстве» [1, с. 163]. Исследователь Н.А. Шендарев отмечает, что религиозный «стрит-арт», развивающийся преимущественно в католических странах и отличающийся различными сюжетами, техниками и вариантами использования, обогатил канонические приемы иконографии, соединив их с чертами классической евангельской живописи и современного искусства [4].

А. Беликов называет искусство на улицах симптомом времени [1, с. 164], а также инструментом, который поможет людям неожиданно встретить образ. Христианское искусство для «После Иконы» – это «не искусство гетто, а искусство вечного юного Бога вечно юном мире» [1, с. 164], поэтому то, что делает А. Цыпков нередко с А. Беликовым не просто граффити, а новое явление на стыке жанров: «от граффити у нас – баллоны с краской и несогласованность (читай вандализм), а от христианских фресок – иконография» [1, с. 164], а также метод работы на слоях: сначала санкирь, теневое поле, потом вохрение, постепенное высветление формы, в конце пробела, обозначающие божественный свет» [1, с. 164]. А. Цыпков работает с иконографиями, потому что любит иконы не только как образы, но и как

культурное достояние. «Стрит-артом» художник также выражает протест против ситуации (манерности, дизайнерского стиля), сложившейся в современном церковном искусстве [1, с. 165]. В интервью А. Цыпков отвечает: «Я же хочу, сохранив каноны, икону осовременить. Осовременить хотя бы тем, что вынести ее из пространства храма на улицу» [1, с. 165]. Художник с заметной стабильностью создает образы Спасителя, Богородицы, Иоанна Предтечи, Ангелов и многих других и сожалеет лишь о том, что не может выбрать для них «места со смыслом».

А. Цыпков брал благословение на создание образов (многие одобряли [1, с. 165]), однако администрация районов встречала с недопониманием даже эскизы, предлагая взамен изобразить животных или сцены из мультфильмов. Со стороны РПЦ также присутствовали разные мнения: прот. Московской городской епархии Леонид Калинин отметил, что граффити с ликами святых нарушает каноны православия, запрещающие божественные образы в «нечистых» местах [1, с. 165], тогда как митр. Иларион (Алфеев), комментируя стрит-арт «После иконы», указал на то, конфликты, возникаемые по поводу граффити, связаны не с тем, кто нарисован, а где это сделано (возмущены коммунальные службы). Представитель РПЦ отметил, что в образах, «стилизации под православные иконы», ничего противоречащего учению Церкви нет [1, с. 166].

В результате в тех местах, где расположены граффити, с изображением могут сделать все, что угодно, однако это не останавливает А. Цыпкова – «если так думать, то лучше вообще ничего не делать» [1, с. 165]. А. Беликов, в свою очередь, отмечает, что вандализации боятся именно православные, тогда как другие граффитчики вступают в отдаленный диалог [1, с. 165]. А. Цыпков не видит в христианском «стрит-арте» ничего спорного, он искренен в своей «проповеди»: «для меня история России в частности и всего мира вообще неотделима от христианства, как история нашей культуры неотделима от русских традиций. Но сегодня это понимают, увы, единицы» [1, с. 165].

А. Цыпкова во многом поддерживает супруга, в свою очередь, он также помогает ей в творчестве – например, с воплощением идеи в граффити «Господь Светлый» (строчки из 26 псалма). Однако О. Шумова и самостоятельно штурмует высоты современного христианского искусства. Она занимается как графическим дизайном, так и стрит-артом, и в результате нередко создает произведения, синтезирующие черты этих направлений: концептуальность мысли и в то же время ясность и эстетичность художественного языка. «Христианская символика, по сути, тот же логотип. Мне показалось очень важным донести это до современного человека» – отмечает художница [3]. Работы О. Шумовой являются ярким манифестом, который мгновенно находит отклик у зрителя, встречаются ли

они на уличных стенах или в выставочном зале. К слову, многие работы художницы дебютируют в пространстве Instagram. Из последних достижений О. Шумовой – участие в «Первой Биеннале христоцентричного искусства» в Москве и победа в номинации «Лучший молодой художник», а также участие в биеннале «Слово. Исходный код» в Казани и фестивале «Просветление» в Ярославской биеннале.

В заключение стоит обратить внимание на то, что сегодня стрит-арт как общее явление, так и его «религиозное ответвление» не остаются без внимания исследователей: в первом случае создаются кандидатские и докторские диссертации, во втором же – значимые доклады («Религиозные образы в современном стрит-арте» В.В. Барашкова) и статьи. Также в научной среде постепенно обозначается ряд художественных тенденций в рамках современного искусства религиозной тематики: интерес к деформированным материалам, руинированным поверхностям и сооружениям (возникают и такого рода экспозиции – в Анненкирхе у «После Иконы»), «православному стрит-арту» [1]. Все это, во многом, получает должный интерес благодаря деятельности проекта «После Иконы», мастера которого интуитивно пытаются найти «вот это будущее христианство в виде каких-то форм, образов» [1, с. 159]. Так, практически с уверенностью можно утверждать, что до проекта никто не создавал христианские образы на руинах храмов, тем самым образуя новое духовное пространство (церковь Преображения Господня в с. Горицы Тверской обл., 2019 г.). Эти искренность и порыв привлекают все больше зрителей к «После Иконы», и речь не столько про идеологическую и материальную независимость, сколько про принятие своей нелегальности, ощущаемой как некая протестность, «вызов и неординарность» [3]. Конечно же, интересен и синтез традиции с концептуальностью contemporary art, как единственно возможный метод воздействия в новой культурной ситуации [1, с. 152]. Примечательно, что в 2017 году, когда был основан «Икона после иконы», во главу угла ставился принцип «не копия, но в каноне», который со сменой курса так и не покинул проект – для него все так же важен художественный поиск и творческое переосмысление, как и отношение к традиционному образу, которое, например, можно проявить к Спасу, созданному граффитчиковыми баллонами. «После Иконы говорит о...вечно новых истинах, говорит с улиц, тихо, строго, с евангельской простотой рыбаков» [1, с. 152].

Список использованных источников:

1. Рубцова С.Н. Вопросы идентичности российского религиозного искусства 2010-х годов: ВКР магистра – М.: РГУ имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. 269 с.

2. Рубцова С. Н. Вопросы экспонирования современного религиозного искусства на примере выставок проекта "После Иконы" / С. Н. Рубцова // Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века : Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 года. Часть 3. – М: ФГБОУ "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2019. – С. 138-142.

3. «Миссия современного художника – актуализировать христианство». Интервью с Ольгой Шумовой. [Электронный ресурс]// Блог-платформа «Яндекс Дзен». URL: <https://dzen.ru/media/id/6262c2865f3f1d6d26fdb323/missiia-sovremennogo-hudojnika--aktualizirovat-hristianstvo-interviu-s-olgoi-shumovoi-62b4ca1c16a1a04caaeafb1ee> (дата обращения: 01.11.2022)

4. Шендарев Н.А. Религия и искусство в XXI в.: проблемы соотношения творчества и веры // Вестник СПбГИК. 2015. №1 (4).

© Рубцова С.Н., 2022

УДК 821.111

**ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТА ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ
В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ
КРИСТИНЫ ДЖОРДЖИНЫ РОССЕТТИ:
ЦИКЛ «MONNA INNOMINATA»**

Рябчикова Т.Д.

Научный руководитель Новожилов Д.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данте Алигьери (1265-1312 гг.) по праву считается одним из самых влиятельных поэтов в мире. Он был переходным звеном между Средними веками и Возрождением, подготовив почву для развития величайшей культурной эпохи, изменившей ход всей европейской истории. Конечно, этот статус ему присвоили на несколько веков после его смерти, в XIX веке.

В 1802 году появился первый полный английский перевод «Божественной комедии». Он принадлежал Генри Бойду (1750-1832 гг.), причём помимо самого текста, перевод включал эссе, комментарии и иллюстрации. Насколько была популярна эта публикация – неизвестно. В 1814 г. свою версию поэмы опубликовал Генри Фрэнсис Кэри (1772-1844 гг.), написанную белым стихом. Труд переводчика сначала потерпел

неудачу, но с помощью достойной рекламы других писателей «Божественная комедия» Кэри стала одним из лучших английских переводов и считается таковой по сей день [1, с. 7-8].

Так или иначе, к середине XIX века имя Данте стало культовым для английской публики. Это произошло по нескольким причинам. Во-первых, идеи Данте были созвучны главенствовавшему те годы романтизму, гуманистическим идеям века, и викторианской эпохе в целом (главным образом из-за образа Данте как «великого, отчужденного человека») [2]; во-вторых – религиозное возрождение, развившееся после принятия «Акта об эмансипации католиков» в 1829 году [1, с. 9]; в-третьих – эпоха индустриализации, переиначившая всё английское общество, и давшая путь развитию историзма. Писатели, живописцы, музыканты начали переосмыслять своё прошлое, поэтому обращение к творчеству средневековых авторов не было случайностью [3, с. 30-31].

Кристина Россетти родилась 5 декабря 1830 года в семье итальянского эмигранта и англичанки. Вся семья Кристины посвятила различные труды Данте. Поэтесса говорила в одном своём письме: «возможно, что и достаточно быть наполовину итальянцем, но точно достаточно быть Россетти, чтобы сделать Данте увлекательным центром мысли» [4, с. 184] (отсюда и далее, все переводы с английского принадлежат автору статьи). Её отец, Габриэль Россетти, добавил свои комментарии к «Божественной комедии»; старшая сестра Мария Франческа написала целую книгу о поэте под названием «Тени Данте», где подробно разобрала его самый известный труд; старшие братья Данте Габриэль и Ульям Майкл Россетти основали движение «Прерафаэлитское братство», и оба вдохновлялись творчеством Данте при написании своих поэм и картин, а также переводили другие работы мыслителя (Данте Габриэль перевел на английский «Новую Жизнь», а Ульям Майкл – «Ад» белым стихом). Сама Кристина посвятила Алигьери два эссе: «Данте, английский классик» и «Данте. Образ поэта в поэме». Сравнивая себя со своими предками, Кристина чувствовала, что недостаточно посвящает себя Данте: «Это уже устрашающе для других, но это более устрашающе для человека с моей фамилией – выйти на дантовское поле и вставить своё словечко о Человеке и о Поэме; ибо другие, носившие мое имя, на том же поприще проделали влиятельную и достойную работу в подтверждение своего усердия» [5, с. 566].

Таким образом, Данте Алигьери имел огромное влияние на творчество Кристины как по факту её происхождения, так и по факту эпохи, на которую пришёлся её рок. Тем не менее, это не единственное влияние культа поэта, испытанное Кристиной. Поэтесса причисляла себя к двум сообществам, которых вдохновляло наследие Возрождения. Ими были

Оксфордское движение (1833-1841 гг.), или иначе трактарианцы, и «Прерафаэлитское братство» (1848-1853 гг.).

Первое движение – религиозное, позднее перетёкшее в англокатолицизм. Оксфордское движение выступало за восстановление средневекового авторитета церкви (но не католической, а англиканской), что должно привести к духовному возрождению нации. Сами члены называли это «Второй Реформацией». Для осуществления своих целей, они создали новый колледж в Оксфорде, где готовили монахов по типу школяров. Второе название этого движения – трактарианцы – последователи получили после серии публикаций «Tracts of the Times» [6, 82].

Культ Данте ясно выражен в эссе трактарианца Ричарда Уильяма Чёрча (1815-1890 гг.) «Данте. Эссе, к которому приложен перевод *De Monarchia*». О главном труде Данте он пишет очень лестно: «Божественная комедия» – одна из вех истории. Больше, чем великолепная поэма, больше, чем создатель языка и открытие национальной литературы... Она стоит рядом с «Илиадой» и пьесами Шекспира, с сочинениями Аристотеля и Платона... Эта первая христианская поэма, и она создаёт европейскую литературу, как «Илиада» – греческую и римскую. И, подобно, «Илиаде», она никогда не устареет; она сопровождает в неизменной новизне литературу, которую сама породила» [7, с. 2]. Ричард Чёрч и дальше высоко оценивает Данте, но уже достаточно факта, что Данте он поставил в одной линии с Гомером, Аристотелем и Платоном – настолько поэт был велик в его глазах.

Другое движение, в котором Кристина была активна, было «Прерафаэлитское братство». Оно зародилось как бунт против академической живописи, установившей монополию на понятие красоты. Отцами движения были «семеро братьев», самым известным из них был Данте Габриэль Россетти.

Академизм был для прерафаэлитов безыдейным превращением красоты Рафаэля в эталон, который мешал правдивому изображению жизни. Поэтому они вдохновлялись искусством живописцев до Рафаэля, как, например, картинами Перуджино и Анжелико. Медиевизм, Ренессанс, и «Миф Италии» как матери гуманизма – основы прерафаэлитизма. Для прерафаэлитов характерно натуралистичное изображение, простота, и возвышенные, духовные образы [8, с. 144-146].

Вскоре прерафаэлиты перешли на литературу, где проявила себя Кристина. В 1850 начал публиковаться журнал «The Germ», что по-русски значит «Росток», где были опубликованы семь ранних стихов Кристины Россетти [8, с. 146]. Но дантовскую традицию она осмыслила наиболее полно в другом произведении: «*Monna Innominata*» (1881 г.).

«Monna Innominata», или, если переводить на русский, «Неназванная дама», начинается с имён главных муз итальянского Возрождения: Кристина упоминает Беатриче и Лауру, говоря, что до этих великих героинь, воспетых Данте и Петраркой, неизвестные трубадуры пели о неизвестных дамах. Потом поэтесса утверждает, что, если бы дама писала о себе сама, «её портрет был бы более нежным, хотя и менее возвышенным, чем созданный самым преданным другом» [9, с. 3]. Каждый сонет имеет два эпиграфа – цитаты Данте и Петрарки на итальянском, которые кратко рассказывают тему сонета, что ещё раз подтверждает основной источник вдохновения поэтессы.

В историческом контексте «Неназванная дама» является монологом самой Кристины, повествующей о её несчастной любви к Чарльзу Кэйли, с которым она не могла с ним быть из-за религиозных разногласий [4, с. 7].

Цикл сонетов «Monna innominata» напоминает песни Данте из «Новой жизни». Герои Кристины – двое возлюбленных, в отношениях которых очевидно влияние образа «прекрасной дамы», закреплённого в Возрождении Данте. Но участники поменялись местами: теперь любовь воспевает женщина. Ей был отдан голос, которого не было у Беатриче и Лауры.

В сонете 1, дама, подобно поэтам *dolce stil novo*, зовёт своего возлюбленного целым миром («О, моя любовь, мой мир – ты» [9, с. 4]). В нём она также требует физическое присутствие своего ненаглядного. В сонете 2 дама пытается вспомнить встречу с возлюбленным, скучая по их первому прикосновению: («Только могла бы вспомнить то касание, // Первое касание руки об руку – помнишь бы!» [9, с. 4]); в сонете 3 она признаётся, что видит свою пару лишь во снах [9, с. 5]; в сонете 4 они скорее всего встретились, и дама осознаёт, что в любви нет понятий «мой» и «твой» («Поистине любовь не знает «мой» и «твой» // В отдельных «я» и «ты» не нуждается любовь // Один есть два, а два в любви – одно» [9, с. 6]).

С 5 сонета проблема дамы меняется, ибо теперь её беспокоит спасение души её возлюбленного («...тот, кто ближе мне, // чем я сама себе, пусть будет с тобой Бог // Будь послушен верно и правдиво // к Нему, который за служение освобождает» [9, с. 7]). С этого сонета намечается конфликт эроса и агапе [2] (далее понятия эрос/тело/земная любовь будут использоваться как синонимы, как и агапе/дух/небесная любовь). В сонетах 1-3 дама была сфокусирована только на земной любви, но в последующих стихотворениях она всё чаще обращается к своему духу. Данте в своей поэзии выдвигал идею союза эроса и агапе, где агапе обрамляет эрос, очищая его [10]. Любить лишь по типу эроса нельзя. Немудрено, что большая часть эпиграфов от Данте взято из «Чистилища», где пребывают возлюбленные,

томящиеся из-за сладострастия: дама проходит свой путь подобно тем душам [2].

В конце сонета 5 она видит себя как помощницу её возлюбленного в поиске истины («Так много для тебя; а что мне, друг? // Любить тебя без остатка – всё, что могу // [любить] Сегодня, завтра, вечность; // Любить сильно тебя и ещё любить сильнее, // Подобно Иордану, смывающего оба берега; // Ибо женщина создана помогать мужчине»). Дама принимает роль Беатриче, которая была проводником Данте к Богу.

В сонете 6 Кристина переосмысливает идею Данте о любви как о начале, которое соединяет человека с Богом. Данте писал в «Пире», трактате III: «каждая субстанциальная форма происходит от своей первопричины, каковая есть Бог» [11, с. 31]. Конфликт эроса и агапе начал разрешаться в пользу агапе, а эрос – очищаться. Как и сам Данте, через искреннюю земную любовь дама начала познавать любовь духовную. Поэтому дама просит возлюбленного не ругать её за то, что она любит Бога больше, чем его – ибо без Бога она не могла бы любить ненаглядного вовсе. («Но я люблю Бога больше всех, так что // Я не могу тебя любить слишком сильно»). Пару строф позже дама дополняет свою мысль: без любви к возлюбленному она не могла бы полюбить Бога («Я не могу любить тебя, если я не люблю Его, // Я не могу любить Его, если не люблю тебя» [9, с. 8]). Любовь к человеку и Богу неотделимы для Кристины и Данте.

В 7 сонете [9, с. 9] дама и возлюбленный вновь не видятся, и утешение героиня находит в Боге, перефразируя цитату из Библии: “ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность”. Сонет 8 вообще является пересказом сюжета из Книги Эсфирь, где Кристина сочетает эрос и агапе через образ обольстительницы, спасающей народ [9, с. 10].

В сонете 9 дама приходит к выводу, что она недостойна любви своего мужчины. Она разделяет с Данте из “Новой жизни” их общее чувство ничтожности по сравнению с их возлюбленными, и оба готовы посвящать им всё своё время (“Я чувствую твою удостоенную безупречность, и вижу, // Что мне не суждено призвание счастливей // ... // Так что я, как могу, смелею, // Я готова отдавать и отдаваться ради тебя” [9, с. 11]).

В следующем сонете, 10-ом, повествуется о любви, которая выше времени и смерти, выше самой жизни. Он также соединяет любовь земную и духовную («Давай заснём, дорогой друг, мирно: // Погодя, и старость, и печаль пройдут; // Погодя, жизнь, родясь, прекратится // Утрата, упадок, смерть, то всё любовь» [9, 12]).

Наконец, в 13 сонете, дама отдаёт предпочтение духовной любви («Если бы я могла доверить свою судьбу тебе, // Не лучше бы её доверить Богу?»), и снова советует обратиться возлюбленному к Богу («И потому прошу вернуться тебе к Нему // Чья любовь наполнит твою» [9, 15]).

Последний сонет разворачивает картину, судя по всему, постаревшей дамы. Юность и любовь прошли. В стихотворении ощущается присутствие смерти (например, мак – перифраз полевых цветов – является её символом). Казалось бы, прошедшая такой долгий путь принятия духа героиня должна радоваться скорому воссоединению её и возлюбленного на небесах, но она несчастна из-за потери своей земной любви [11, с. 32] («Молчание сердца, отпевшего свою песню» [9, с. 16]). Она не поступает себя как Данте, кончивший «Новую Жизнь» на позитивной ноте, словами «пусть душа моя по воле владыки куртуазии (Амора) вознесётся и увидит сияние моей дамы» [12, с. 53], хотя оба соблюдают мотив союза агапе и эроса. Даму перспектива небесной любви не умоляет боли от потери земной.

Кристина Джорджина Россетти умерла 29 декабря 1894 от рака груди, оставив за собой богатое наследие романтической поэзии. Подводя итоги, мы понимаем очевидность глубокого влияния Данте Алигьери на творчество Россетти. Её с раннего детства окружали идеи Данте, популярные как и в её семье, так и во всей Англии. Культ великого поэта крепко установился в XIX веке, дав поэтессе неисчерпаемый источник вдохновения, отражённый даже в её позднем творчестве.

Список использованных источников:

1. Giugureanu A., Prickett S. Dante in the Nineteenth Century. An Introductory Essay / A. Giugureanu, S. Prickett // Dante in the Nineteenth century, – 2015 – Volume 4, Issue 1., – International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication., – 7-8 p.

2. Harrison A. N. Christina Rossetti in context / A. N. Harrison., – University of North Carolina Press, – 1988., // URL: <https://victorianweb.org/authors/crossetti/harrison2/acknowledgments.html>

3. Фетисова Т.А. Полина Токмачева. Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века., / Т.А. Фетисова // Культурология., – Институт научной информации по общественным наукам РАН., – 4 (75)., – 2015., – 30-34 с.

4. Rossetti C. G. The Family Letters of Christina Georgina Rossetti. / C. G. Rossetti., – Forgotten Books., – 2018., – 291 p.

5. Rossetti C.G. Dante, the Poet Illustrated Out of the Poem / C.G. Rossetti., // The Century Illustrated Monthly Magazine., – The Century Company., – 1884., – 566-573 p.

6. Соколова Н. И. Представления о поэзии в литературной теории трактарианцев. “Лекции о поэзии” Джона Кибла. / Н. И. Соколова // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина., – №1., – 2015., – Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина., – 82-93 с.

7. Church F.J. Dante. An Essay. To which is Added a Translation of De Monarchia / F. J. Church // DigiCat., – 2020., 1-2 p.

8. Цурганова Е.А. Прерафаэлитизм / Е.А. Цурганова // Литературоведческий журнал., – №33., – 2013., – Институт научной информации по общественным наукам РАН., – 143-147 с.

9. Rossetti C.G. Monna Innominata: sonnets and songs / T. V. Mosher // Harvard University Library., – 1965., – 3-16 p.

10. Rosenberg R. S. Dante and the Liturgical Formation of Desire / R. S. Rosenberg // Church Life Journal., – 2017 – University of Notre Dame.

11. Соколова Н. И. Любовь земная и небесная в сонетном цикле К.Д. Россетти “Monna Inominata” / Н. И. Соколова. // Филологические науки. Вопросы теории и практики., № 10-11 (88)., – 2018., – Издательство “Грамота”., – 29-33 с.

12. Данте Алигьери, Новая жизнь / пер. с итал. И. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения. – М., 1968. – С. 7–53.

© Рябчикова Т.Д., 2022

УДК 75

ОТВЕТСТВЕННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МОДНОЙ ПОВЕСТКИ

Савченко Д.О.

Научный руководитель Ткач Д.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мода, как одна из главных движущих сил экономики, помимо основной миссии – отражать все то, что происходит в обществе, формирует тренды.

Это могут быть сезонные тренды, например, тотальное засилье денима в коллекциях весна-лето 2023, так и более глобальные тренды, определяющие культуру потребления. Один из них – ответственное потребление.

Идея тренда заключается в изменении подхода к потреблению в массовом сознании покупателя, а именно уход от модели фаст-фэшн (быстрая мода), когда покупателю предлагают изделия невысокого качества по сравнительно-низкой стоимости с трендовым дизайном. Благодаря этой формуле потребитель мог приобретать вещи в больших количествах и избавляться от них по мере преодоления барьера в несколько стирок. Как правило большее испытание данная вещь не выдерживала. А

производителю позволяла наращивать объемы производства и сбыта. Очень скоро подобная политика дала свои плоды, а именно – большое количество товара оказывалось на свалке, как со стороны потребителя, так и со стороны производств. Как правило, речь о текстиле. По состоянию на ноябрь 2021 года в пустыне Атакама, Чили образовалась свалка текстильных отходов, по подсчетам экспертов объем отходов прирастает на 39 млн. тонн ежегодно, основные поставщики – крупные предприятия из Бангладеш и Китая.

Для решения сложившейся ситуации главами 193 государств, членов ООН в 2015 году были приняты Цели устойчивого развития (ЦУР) – Sustainable Development Goals (SDG) [1].

Одной из целей было существенно уменьшить объем отходов путем их сокращения, переработки и повторного использования до 2030 года [2].

Ключевые игроки рынка фешн-индустрии и крупные производители открыто заявили, что придерживаются данной экологической инициативы. Среди участников были такие бренды как Gap Inc., H&M, Inditex, Kering, Levi Strauss & Co., Nike.

На примере компании H&M, второй в мире по производству объемов одежды и уровню продаж, можно рассмотреть, как реализуется программа ответственного производства [3].

Из официальных заявлений отраслевого гиганта H&M group стремится к достижению цели – ограничение повышения глобальной температуры до 1,5 градусов по Цельсию. Также компания хочет сократить выбросы по всей цепочке создания стоимости на 56% к 2030 году, и достичь нулевого уровня выбросов к 2040 году [4].

Это реализуется следующими действиями:

поэтапный отказ от использования угля (исключение взаимодействий с заводами, которые используют угольные котлы);

финансовая поддержка поставщиков (переход на возобновляемые источники энергии);

внутренние цены на выбросы углерода (при разработке и поставке использование материалов с наименьшим углеводным выбросом);

«зеленые» инвестиции (финансирование проектов, помогающих сокращать выбросы углерода в атмосферу);

создание замкнутого цикла производства.

Так же ретейлер запустил специальную линию одежды: «сознательный выбор» с экологическими оценочными листами. Данная одежда маркировалась специальной зеленой биркой, благодаря которой потребитель всегда мог отследить из какого сырья было изделие, в какой точке мира отшивалось, как можно сдать на переработку. Как правило эти изделия стоили в среднем на 20-30% дороже аналогичных товаров. Подобный маркетинговый ход был привлекателен для лояльной части

аудитории бренда, которые следуют принципам ответственного потребления. Покупатели думали, что вносят свой вклад в борьбу с загрязнением окружающей среды [5].

Основным критерием в показателе экологичности был индекс Хигга [6, 7]. Это набор инструментов, широко используемый для оценки устойчивости материалов, используемых в индустрии моды, который был создан в 2011 году крупными компаниями, в том числе H&M.

В 2021 году были созданы требования к производителям по информированию покупателя о воздействии производимых товаров на окружающую среду (выбросы парниковых газов, использование ископаемого топлива, загрязнение воды). Данная программа была приостановлена после проведенного расследования, в рамках которого выяснилось, что компания показывала данные прямо противоположные действительности. К таким выводам пришло Норвежское управление по защите прав потребителей [8].

Компания H&M удалила «оценочные экологические листы» со своего сайта, а после выпустила официальное заявление о том, что приостановит публикацию данных «оценочных листов» пока будет проводить обзор своей методологии. По факту, информация о вещах со снижением потребления воды на 20% оказалась неверной, реальное потребление воды было на 20% больше. И вся экологическая составляющая была сведена к маркетинговой политике бренда, создавая в глазах потребителя картину экологичного бренда [9, 10, 11].

Подобное заявление ведущего игрока рынка заставляют задуматься, а существует ли в принципе «ответственный подход» в категории быстрой моды?

Список используемых источников:

1. Кащеев О.В., Усик С.П., Винегрет А.И. ответственное потребление как новая парадигма культуры современного общества // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 127-135.
2. <https://plus-one.ru/sustainability/cel-12-ustoychivogo-razvitiya-otvetstvennoe-potreblenie-i-proizvodstvo>
3. <https://www.nytimes.com/2019/12/18/fashion/hms-supply-chain-transparency.html>
4. <https://hmgroupp.com/sustainability/circularity-and-climate/climate/>
5. https://www2.hm.com/en_us/sustainability-at-hm/our-products/explained.html
6. <https://profiles.production.higg.com/>
7. <https://qz.com/2180322/the-controversial-higg-sustainability-index-is-being-suspended>
8. <https://www.forbrukertilsynet.no/villeder-om-miljoennlige-klaer>

9. <https://profiles.production.higg.com/profile/PWRD09LU>

10. <https://qz.com/6-million-people-in-tigray-are-facing-a-healthcare-crisis-1849695246>

11. <https://www.businessoffashion.com/articles/sustainability/hm-norrona-norway-sustainability-environmental-marketing-higg/>

© Савченко Д.О., 2022

УДК 75.03

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ:
В. ПЕРОВ, И. КРАМСКОЙ, И. РЕПИН**

Самсонова Ю.А.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Работа посвящена одной из ярких страниц русской культуры: укреплению позиций реализма и его вхождению в кульминационную фазу своего развития. Во второй половине XIX в. реализм охватывает большую часть художественной культуры, становясь критическим (по выражению М. Горького). Центральной проблемой нашего исследования выступает образ современника в творчестве крупнейших передвижников – Перова В., Крамского И., Репина И. Нас интересовали следующие аспекты: трансформация художественного осмысления действительности, формирование нового типа героя – современника, Товарищество как культурно-исторический и художественно-эстетический феномен, творческие позиции крупнейших лидеров Товарищества относительно центральной проблемы исследования.

Основная цель работы: выявить особенности русского портретного искусства в контексте творчества Василия Григорьевича Перова, Ивана Николаевича Крамского и Ильи Ефимовича Репина. Задачи: ознакомиться с полотнами русских художников, провести сравнение между картинами, выявить особенности портретного искусства русской реалистической школы.

Во второй половине XIX в. русская живописная школа переживает значительные изменения, в том числе и в восприятии повседневной действительности, вследствие чего главным художественным методом в русской живописной школе ставится реализм. Произошло это многом благодаря реформационно-освободительной политике Александра II и

произошедшем в 1863 году «Бунту четырнадцати». Уже зарождающаяся национальная школа реалистической живописи в 1860-х гг. вышла на первый план. Товарищество передвижных художественных выставок – основная группа художников-реалистов этого времени просуществовала всю вторую половину века, в 1890-1900-х гг. испытала кризис, и закрылась совсем уже в 1923 г. Особое место среди передвижников занимают имена В.Г. Перова, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.М. Васнецова, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, В.Д. Поленова и др. Творчество их было чрезвычайно разнообразно по жанрам, темам и материалам. Всех их объединяли идеи народничества и стремление показать жизнь русского человека.

Несомненно, знаковой фигурой времени можно назвать Василия Григорьевича Перова. Василий Перов был незаконнорожденным сыном губернского прокурора барона Георгия Карловича Криденера и уроженки Тобольска А.И. Ивановой. Дата рождения точно неизвестна: 21-23 декабря 1833 г. Фамилия «Перов» возникла как прозвище, данное мальчику его учителем грамоты, который этим прозвищем отметил своего ученика за усердие и умелое владение пером. Интерес к живописи возник у мальчика, когда он наблюдал за работой приглашённого отцом художника. В 1843-1846 гг. Василий проходил обучение в арзамасском уездном училище.

В 1852 г. Василий Перов приехал в Москву и на следующий год поступил в Московское училище живописи. Однако жить было не на что и негде; молодой художник из-за нужды хотел даже оставить учёбу, но в трудную минуту ему оказал помощь его преподаватель из училища, Егор Яковлевич Васильев - «строгий ... даже немного рутинный классик», который поселил Перова у себя и отечески заботился о нём.

В 1856 г. за представленный в Императорскую академию художеств «Портрет Николая Григорьевича Криденера, брата художника» Перов был отмечен малой серебряной медалью. Портрет разработан мало, из тени выделяются только лицо и правая рука портретируемого. Живопись суха.

В 1860 г. Академия художеств присудила Перову малую золотую медаль за картину «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы». Композиция правильная, но однопланова и выглядит театрально. Окончив в 1861 г. училище, Перов в следующем году уезжает за границу в качестве пенсионера Академии художеств. Около двух лет он проводит в Париже, совершенствуя свое мастерство и изучая жизнь парижского простого человека. В серии «парижских» появляется воздух, пространство, точность рисунка, проработанная композиция и настроение. Годы в Париже становятся для Перова продолжением развития мастерства и оттачиванием художественного навыка. Гамма произведений так и остается почти монохромной, оливковой, общий тон работ приглушен.

Однако, как и многие другие художники того времени, он досрочно возвращается в Россию. Он говорил, что не может писать, не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, составляющих основу характера. Он считал, что лишь жизнь в родном отечестве принесет наибольшую пользу его искусству.

На родине, искусство Перова достигает расцвета: рубеж 60-70х годов становится для Перова наиболее продуктивными в плане портретных изображений и ставит Перова на позиции первоклассного русского художника. В 1871 г. он пишет портрет с А.Н. Островского, в 1872 – Ф.М. Достоевского и И.С. Тургенева. Про написанные им портреты Достоевского и Майкова он писал П. М. Третьякову: «Мне кажется, что в них выражен характер писателя и поэта». При точном отражении внешнего облика и особенностей портретируемых, показано душевное состояние изображаемых. Островский изображен в домашней одежде, и его одежда слегка напоминает жанровое полотно: писатель внимательно глядит на зрителя и, кажется, сейчас вступит в разговор.

Ф.М. Достоевский показан иначе. Руки нервно сцеплены у колен, взгляд смотрит мимо художника, человек погружен в свои мысли. В облике Достоевского подчеркнута почти болезненная напряженность и мучительные раздумья. Портрет И.С. Тургенева продолжает галерею замечательных деятелей русской культуры, запечатлеть которых задумал В. Перов. Внимательный взгляд, книга в руках – перед нами писатель.

В этих портретах краски остаются локальными, аскетически сухими, но после парижской поездки серо-коричневые тона, которые берет Перов, он приводит в порядок: бескрасочность в лучших полотнах Перова выглядит не сколько недостатком, сколько особенностью художественного метода.

Одним из самых важных людей для существования «товарищества передвижных художественных выставок» по праву считается Иван Николаевич Крамской. Он был идейным вдохновителем движения и авторитетом для большинства товарищей. Крамской родился 27 мая 1837 г. в городе Острогожск Воронежской губернии в семье писаря. После окончания Острогожского уездного училища Крамской был писарем в Острогожской думе. С 1853 г. стал ретушировать фотографии. Земляк Крамского М.Б. Тулинов в несколько приёмов обучил его «доводить акварелью и ретушью фотографические портреты».

В 1857 г. Крамской поступил в Санкт-Петербургскую Академию художеств учеником профессора А.Т. Маркова. Почти всю его художественную жизнь он много ретуширует, берет работу на дом, много работает. Ретуширование стало делом, которое кормило его и его семью. Возможно, именно постоянные занятия ретушированием сделали из

Крамского хорошего и точного рисовальщика. Первые значимые портреты кисти Крамского датируются серединой 1860-х гг. Они имеют некоторую условность, «открытость». Крамской хорошо передал структуру человеческого лица, его выражение. Но портреты протокольно сухи, и композиционно однообразны. Ещё нет той художественной силы и глубины, которые будут присущи Крамскому уже в расцвете художественной карьеры. В 1863 г. Академия художеств присудила ему малую золотую медаль за картину «Моисей источает воду из скалы», и чтобы получить заграничное пенсионерство нужно было написать картину на золотую медаль. Темой поставили «Пир в Валгалле». Крамской и 13 его однокурсников отказались от участия в конкурсе и вышли из Академии художеств. Ушедшие из Академии художники образовали «Петербургскую артель художников», просуществовавшую до 1871 г.

В 70-х гг. начинает работу «Товарищество передвижных художественных выставок». В то время Крамской создает ряд портретов писателей, художников, значительных деятелей культуры.

Очень живо и интересно нарисован И.И. Шишкин. Его силуэт четко обрисован и хорошо очерчен, но беспорядок вносит непринужденность позы и беспорядок прически. Так обрисована сущность художника – стихийная сила и величественное спокойствие. Портрет Салтыкова-Щедрина представлен четким очерчиванием лица и рук писателя, выступает его лоб. Писатель известен нам как суровый обличитель современных ему форм жизни, и, я думаю, именно это и хотел передать в его портрете Крамской. В портрете Толстого мы видим пронизательные голубые глаза писателя, внимательный, всевидящий взгляд.

Критик В.В. Стасов писал о работе Крамского: «...Мастерская краска, талантливость могучего и поразительно прекрасного колорита тут вдруг откуда-то у него очутились и взяли такую неожиданную ноту, какие встречались у капитальнейших портретистов XVII века...». Как и у Перова, в работах Крамского мы видим большой интерес к отечеству и к великим людям своего времени. Большую фотографическую точность и вместе с тем аккуратную живописную проработку переливов оливково-коричневого цвета.

Учеником Крамского, продолжателя традиций реализма и важным именем в истории передвижничества является Илья Ефимович Репин. Как педагог он воспитал целую плеяду художников (Б.М. Кустодиев, И.Э. Грабарь, И.С. Куликов, Ф.А. Малявин, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.И. Фешин, В.А. Серов) и оставил огромное художественное наследие. Он родился в Чугуеве (Харьковская область) в семье билетного солдата, его бабушка по отцовской линии держала постоянный дом, мама заботилась о хозяйстве, занималась образованием детей (у них учились и крестьянские

дети). В детстве Репин обучался топографическому делу, а позже был подмастерьем в иконописной мастерской Ивана Михайловича Бунакова.

С 1863 г. восемь лет он учился в Академии художеств (до 1871 г.), познакомился за это время с многими деятелями (Василий Поленов, Марк Антокольский, Иван Крамской, Владимир Стасов). Ранние его работы интересны гармоничностью цветовых отношений, композиция проста.

В феврале 1878 г. Репин вступает Товарищество передвижных художественных выставок. 80-е гг. стали самыми яркими, плодотворными и успешными для Репина. Репин обладал замечательным даром портретиста. Продолжая традиции Перова и Крамского, он оставил нам образы знаменитых писателей, композиторов, актеров, прославивших русскую культуру.

Интересен портрет Л.Н. Толстого. Портрет писателя уже писал Крамской, и его портрет вышел настолько удачным, что говорят, что Репин при жизни Крамского не смел просить у Толстого сеансов позирования. В 1887 г. портрет все-таки был написан, написан как обобщенный образ писателя, строгий и монументальный по характеристике. Простая четкая композиция, спокойная поза, сдержанная живописная палитра. Взгляд всепроникающих глаз Толстого словно испытывает нашу совесть. Портрет суховат: как писал Бенуа, лучше всего у Репина получаются именно быстрые портреты, Репин умел захватывать суть характера человека и передавать её наиболее ярко в портретах, написанных за пару сеансов.

Портрет актрисы Пелагеи Стрепетовой нарисован за один сеанс, но он гораздо более живой и яркий: горячие краски, нервный мазок созвучны трагическому выражению глаз актрисы, ее тревожному, смятенному душевному состоянию. Картина написана в традициях барокко: с большой разницей светотени, использованием затемнения области вокруг лица, использованием красного цвета.

На портрете Гаршина мы видим литератора как человека кроткого, доброго, но стыдливого и как будто обреченного. Несмотря на светлый серый фон, холст производит достаточно тяжелое впечатление. Оно складывается из черной одежды, сгорбленной фигуры и несколько напряженных рук портретируемого, усиливается нервным, охристо-коричневым и зеленым цветом мебели. Портрет взят живо, глубокой проработкой отличается лишь лицо с большими глазами. Репин любит свою страну и любит народ этой страны. Как и его соратники В. Перов и И. Крамской, он хочет запечатлеть великих людей своей эпохи, пишет портреты, а в портретах показывает характер человека, как бы возводя своих портретируемых в ранг человека интеллигентного и достойного.

Ясный аналитический ум, страстная любовь к отечеству и искусству, прекрасная академическая выучка – вот что объединяет этих трех

художников и во многом относится к художникам Товарищества передвижных выставок в целом. Примечательно, что колорит произведений художников похож: зеленовато-коричневый со светлыми пятнами лиц. Во всех портретах мы видим не только внешнее, но и внутреннее состояние портретируемого. Помимо портретов и Перов, и Крамской, и Репин работали в бытовом, историческом жанрах, пробовали различные техники, материалы, были замечательными графиками, Репин в разные периоды творчества занимался скульптурой. Передвижничество и весь XIX в. подарили нам огромное наследие и дали мощный импульс дальнейшему развитию русской культуры.

Наиболее крупными достижениями в области живописи этого периода являются:

интерес к изображению жизни простого русского человека,
укрепление реалистических тенденций,
живопись становится доступна для просмотра простому народу,
актуальность изображений великих людей времени,
переход в полотнах русской живописи от подражательности европейской школе до разработки самостоятельной национальной «русской школы».

Список использованных источников:

1. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. - 446 с.
2. И.Е. Репин и И.Н. Крамской. Переписка. 1873-1885 / И. Е. Репин, И. Н. Крамской ; Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Т. А. Дядьковской ; [Предисл. Л. Тарасова]. – М. ; Л. : Искусство, 1949 (М. : тип. «Кр. Печатник»). - 208 с. - (Письма И. Е. Репина).
3. Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX в. : сборник исследований и публикации / Е.А. Борисова (ред). - М.: Искусство, 1978. - 149 с.
4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусства. Вып. III. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. – М.:Искусство. 1993 - 352 с.
5. Ильина Т.В. История искусств: Отечественное искусство. Изд. 3, перераб. и дополн. – М.: Высшая школа, 2000. - 407 с.
6. Бартенев, И.А., Власова, Р.И. История русского искусства. Изд. 3, перераб. и дополн. – М.: Изобразительное искусство, 1987. - 400 с.
7. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства. В 2 т. Т. 2. - М.: Издательский центр «Академия», 2007. - 208 с.
8. Цомакион А. И. Иван Крамской. Его жизнь и художественная деятельность. - СПб.: Флорентия Павленкова, 1891. - 104 с.

© Самсонова Ю.А., 2022

УДК 7.067.3

ГУЛАГ В РИСУНКАХ НИНЫ ЛЕКАРЕНКО

Сивцова П.А.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Искусство существует неотрывно от истории, через него мы можем почувствовать себя очевидцами различных событий, разделить боль и страдания с людьми, пережившими трагедию. Искусство – своеобразное предупреждение: оно хранит в себе память о произошедшем, память о жертвах и заставляет людей задуматься, что нужно сделать всё возможное, чтобы этого не повторилось. История циклична, а потому важно всегда помнить о прошлом опыте, чтобы не повторить его в настоящем. Один из таких этапов в истории русского народа - репрессии и лагеря ГУЛАГа. Эта трагедия породила пласт искусства репрессированных – среди них Осип Мандельштам, Лидия Покровская, Александр Солженицын и Нина Лекаренко. Если творения остальных деятелей изучены вполне подробно, то имя Нины Алексеевны Лекаренко узнает далеко не каждый.

Эта художница работала в ленинградском отделении издательства «Детская литература» под руководством художника В.В. Лебедева, публиковала свои работы, в частности, в детском журнале «Чиж». Многие видели её работы как иллюстрации к книгам Корнея Чуковского. Но очень недолго пришлось ей воплощать в своих рисунках фантазии писателя, потому как в 1937 году она была арестована и сослана в Томский лагерь для членов семей изменников родины. Из воспоминаний её дочери известно, что сначала арестован и приговорён к заключению «без права переписки» (что означало «расстрел») был муж Нины Михаил Борисов. Пребывание в заключении оставило жёсткий и незабвенный след на жизни художницы. Всю оставшуюся жизнь, даже после освобождения и реабилитации, она опасалась повторного заключения: «...долго еще после возвращения я, встречая милиционера, скажем, на лестнице Дома книги, ощущала себя чеховской Каштанкой, заметившей дворника с метлой. Потом прошло, после 1953 года». Но на самом деле не «прошло». Нина Лекаренко планировала многое, но большая часть из этих планов не была воплощена на бумаге – вполне оправданный страх повторных репрессий не дал миру увидеть такие работы, как серия «Современные капричос». Так, например, один из сюжетов изображал Усатого повара-кавказца, состряпавшего какое-то варево и огромным половником разливающего его по горшкам, а горшки

у людей на плечах вместо голов. (из мемуаров Носкович (Лекаренко) Н.А. «Воспоминания «придурка»).

Но особый интерес представляет серия работ, созданных во время заключения. Она изображает людей – настоящих, с такими разными, но одинаково тяжёлыми судьбами. Не всем из них было суждено вернуться к близким, начать жить заново, претворить свои надежды и планы в жизнь. В основном работы лагерного периода представляют собой портреты женщин – множество самых разных типажей, разных профессий, национальностей и возрастов, объединённых одним горем и одним клеймом «ЧСИР» (член семьи изменника родины). Сами по себе портреты лёгкие, полупрозрачные, написаны в технике акварели или графике, но есть между ними одно общее – глаза, полные не только печали, но и надежды, утомлённые, однако не погасшие.

С первого взгляда на картины Нины Алексеевны, становится понятно – она любит каждую из тех, кого нарисовала, она разделяет их боль, и от этого становится легче и художнице, и изображённым девушкам, и самому зрителю.

Помимо портретов среди лагерных работ можно заметить и сцены из повседневной жизни – одна девушка вдевает нитку в иглолку, две другие играют в шахматы, остальные читают или находятся в своих мыслях (рис. 1).



Рисунок 1 – Н.А. Лекаренко. Барак. Нары. Бумага, акварель, карандаш графитный [3]

Жизнь продолжается, несмотря ни на что, когда-то закончится и этот этап, а ему на смену придёт новый, совершенно иной, несущий каждой свои радости и печали, трудности и успехи.

Как уже было отмечено, работы выглядят очень легко, будто на их создание потребовалось лишь пару штрихов, но при этом даже самые простые зарисовки достаточно детальны и персонализированы. В отношении каждого персонажа можно точно сказать, что у него был прототип, даже если сама работа представляет собой изображение большого количества людей. Нина Алексеевна с уважением и трепетом относится к каждой истории, за которую берётся, это прослеживается ещё в её иллюстрациях к детской литературе, но именно здесь раскрывается в полную силу. Она искусно моделирует пространство, как бы помещая в него зрителя, теперь он свидетель всего, что изобразила художница. Она делится чем-то сокровенным, пытается донести до людей большую боль через

УДК 72.036

**АРХИТЕКТУРНОЕ РЕШЕНИЕ ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА
«БРОДСКИЙ» (МОСКВА):
СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

Симоненко Е.Ю.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В Москве в 2022 году был сдан жилой комплекс (далее ЖК) «Бродский», проект архитектурного бюро «Цимайло, Ляшенко и партнёры» (1-й Тружеников пер., 16-18) [1, 2]. Комплекс сразу стал одной из архитектурных доминант района Хамовники, а проект попал в шорт-лист Всемирного фестиваля архитектуры-2019 [3]. В художественном языке ЖК имеются цитирования и отсылки к знаковым произведениям архитектуры неоклассицизма XX века. Это позволяет поднять вопрос о возможности выделения постройки из простого ряда столичной архитектуры класса делюкс на один уровень со знаковыми произведениями мировой архитектуры, апеллирующими к классическим традициям.

Цель исследования: определить место архитектурного образа ЖК «Бродский» в современном стилевом процессе. Для этого нам необходимо выявить формальные особенности архитектурного образа здания, проследить стилевые параллели в истории современной архитектуры, определить общие и специфические черты анализируемого объекта с точки зрения его стилистики. Для решения данных задач мы использовали методы формального анализа и типологического сравнения.

В «Бродском» форма здания вписывается в вертикально стоящий параллелепипед и не имеет никаких изменений этой формы. Здание состоит из 14 этажей, корпус здания опоясан 7 ярусами плоских арок, стоящими друг на друге. Арки имеют полуциркульное завершение, но пропорционально вертикальная часть в несколько раз превышает горизонтальную, отчего аркады сообщают зданию стройность и утонченность. Ширина арок чередуется в практически произвольном порядке, задавая фасаду, обращённому на реку, настроение торжественности и, одновременно, подвижности. Внутренний выходящий во двор фасад решён иным способом: все аркады, кроме крайних – верхнего и нижнего ярусов, одинаковы по высоте и имеют повторяемый узкий пролёт. Это учащенное монотонное членение визуально дробит здание, визуальное облегчая его. При этом благодаря проходной арке, по высоте

соответствующей двум ярусам, и удлинённости аркад нижнего и верхнего ярусов, «кружево» фасада кажется не скучным, а уравновешенным, мерным и величественным (рис. 1).



Рисунок 1 – ЖК «Бродский», Москва (слева – вид с набережной, справа – вид со двора). Фото: Vesper, отредактировано автором

Ближайший современник «Бродского» - французский комплекс социального жилья Булонские Арки (ориг. «Arches Boulogne»), 2011-2015 гг. в пригороде Парижа (Rue Marcel Bontemps 92100 Boulogne Billancourt). Проект выполнен архитектурным бюро «Antonini architecte & associés». Центральное здание комплекса окружено внешним каркасом белоснежных арок (рис. 2).



Рисунок 2 – Комплекс социального жилья Булонские Арки. Фото: Antonini architecte & associés, отредактировано автором

Общий ритм арочных проёмов функционально обусловлен: служащие внешними границами террас и балконов, а не оконными проёмами, они защищают квартиры от солнца и посторонних глаз. Разные по высоте и ширине арки расположены так, чтобы захватить больше солнца или, наоборот, укрыться от него – в пределах яруса арки одной высоты (что сближает внешний вид с решением «Бродского»), но пролёт арки меняется от самого узкого до самого широкого слева направо или в обратном порядке. С северной стороны напротив, пролёты арки более узкие для обеспечения естественного освещения. Авторы проекта утверждают, что искажение изначального параллелепипедального объёма на нескольких уровнях смещением ярусов применено для преодоления впечатления раздавливания и монотонного повтора. Выбор арки с полуциркульным завершением в качестве основного декоративного мотива авторы проекта объясняют подражанием неоклассической аркаде завода Renault, на территории которого располагается новый комплекс [4].

Стоит отметить, что форма арки имеет более объёмный спектр значений. Это символ власти и респектабельности, связанный с корнями, идущими из Древнего Рима [5]. Благодаря цитатам в виде аркад, и ЖК «Бродский», и «Булонские арки» ещё на этапе анонсированных проектов в прессе сравнивали с дворцом итальянской цивилизации в Риме, более известном как «квадратный Колизей» [6, 7, 8]. Дворец итальянской

цивилизации (арх. Дж. Гуэррини, Э. Ла Падула, М. Романо) был построен в 1937-1940 гг., при действующем режиме итальянской фашистской власти (рис. 3).



Рисунок 3 – Дворец итальянской цивилизации в Риме (арх. Дж. Гуэррини, Э. Ла Падула, М. Романо). 1937-1940 гг.

Использование и многократное повторение полуциркульной римской арки должно было напомнить о богатой на достижения истории Древнего Рима, и намекнуть на возрождение величия Римской империи при нынешней идеологии. Анатолий Белов в статье «Квадратный Колизей, или Метафизика формы» предполагает, что монотонная фактура экстерьера, вызывающая у человека одновременно и ощущение бесконечности, и подавляющая его, «должна была символизировать вечность и незыблемость фашистского строя в Италии» [9].

Компания, построившая ЖК «Бродский», Vesper, позиционирует свои объекты как синоним роскоши и уникальности на рынке недвижимости, чему способствует использование классического мотива арки в сочетании с монументальностью и масштабностью здания [2, 5].

Схожие формы архитекторы А. Цимайло и Н. Ляшенко со своей компанией применяли в нереализованном проекте жилого комплекса на проспекте Вернадского, 4 в Москве [7]. Шестиэтажное здание на фасаде декорировано арками, форма которых значительно отличаются от классических: на одних фасадах арки расползаются вширь, на торцах здания принимают параболическую форму. Использование параболической аркады не ново: её можно наблюдать в вертикально устремлённом здании сберегательного банка и кредитной ассоциации в Лос-Анжелесе Эдварда Стоуна (1961 г., 9720 Wilshire Blvd, Beverly Hills, CA 90212, США). Данная постройка создает настрой, близкий ЖК «Бродский» во многом благодаря вертикализму, ячеечности, отсутствию декора, роль которого выполняют проёмы аркад на светлых ясных объёмах здания (рис. 4).



Рисунок 4 – Здание сберегательного банка и кредитной ассоциации. Лос-Анжелес, США. Арх. Эдвард Стоун. 1961 г. (9720 Wilshire Blvd, Beverly Hills, CA 90212, США).

Здание CBR (Cimentres Belges Réunies – Объединённых Бельгийских цементных заводов) в Уотермаэль-Бойтсфорте в Бельгии (арх. Константин Бродски, Марсель Ламбричс, 1970 г.) взаимодействием белой монолитной и глухой формы со сквозной ячеечностью также близко архитектурному решению ЖК «Бродский». Однако здесь основной мотив не арочный. Окна с закруглёнными углами образуют многочисленные повторения приятных глазу суперэллипсов. Поскольку эта постройка изначально создавалась для штаба цементных заводов, такие утончённые модули-ячейки могли продемонстрировать глубину эстетических возможностей бетона. Соединение монументальной строгости и гармоничной утончённости позволяет сравнить эти объекты. К тому же, главным материалом московской постройки послужил все тот же архитектурный бетон белого цвета.

Таким образом, удалось установить стилистические связи решения ЖК «Бродский» с рядом европейских и американских построек середины XX – начала XXI вв. Их объединяет простой геометрический объём здания, светлая гладкая поверхность стены с включением арки как декоративного мотива, многократно повторяющаяся в решении фасадов. Выбор аркады в большинстве случаев обусловлен стремлением продемонстрировать значимость архитектурного объекта. В случае с ЖК «Бродский» это напрямую связано с престижностью района, элитностью постройки, архитектурным замыслом. В то же время, появление этого мотива можно трактовать и как реминисценцию классицизма, который не только намекает на особый статус дома и его обитателей, но и устанавливает исторические связи с классическим искусством, в том числе и Москвы.

Список использованных источников:

1. Цимайло. Ляшенко. Партнеры. : архитектурное бюро : [сайт]. – URL: <https://tlp-ab.ru/main/18/> (дата обращения: 27.10.2022). – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.
2. VESPER – девелопер клубных домов : [сайт]. – URL: <https://www.vespermoscow.com/about-us/> (дата обращения: 27.10.2022). – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.
3. BRODSKY – World Buildings Directory / Architecture Search Engine. [сайт]. – 2019. – URL: <https://www.worldbuildingsdirectory.com/entries/brodsky/> (дата обращения: 27.10.2022). – Яз. франц. – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.
4. Antonini architecte & associés : архитектурное бюро : [сайт]. – URL: <https://antonini.archi/arches-boulogne/> (дата обращения: 27.10.2022). – Яз. франц. – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.
5. Varakina, G. V., Yudin, M. V. Classicism in the system of values of modern society // VI SWS international scientific conference of social sciences

2019. Conference proceedings. Volume 6. Issue 5. 26 August – 1 September, 2019, Albena, Bulgaria. – Sofia: Published by STEF92 Technology Ltd., 51 “Alexander Malinov” Blvd., 2019. – P. 11-19.

6. Погорельский А. В Париже построили копию Квадратного Колизея для расселения бедных жителей // РБК : [сайт]. – 1995. – URL: <https://realty.rbc.ru/news/577d098b9a7947e548ea43e2>. – Дата публикации: 13.05.2016.

7. В панораме Саввинской набережной появится дом с арками // Архсовет Москвы: [сайт]. – Москва, 2013- . – URL: <https://archsoviet.msk.ru/article/gorod/v-panorame-savvinskoj-naberezhnoy-rojavitsya-dom-s-arkami> – Дата публикации: 23.01.2017.

8. Мамаева О. В Москве построят дом по образу «квадратного Колизея» // РБК : [сайт]. – 1995. – URL: <https://realty.rbc.ru/news/588608529a7947287259deb2>. – Дата публикации: 23.01.2017.

9. Белов А. Квадратный Колизей, или Метафизика формы. Дворец цивилизаций в EURXXI-MMVII – 01.06.2007 // Проект-классика : [сайт]. – URL: http://projectclassica.ru/v_o/21_2007/21_2007_o_04a.htm (дата обращения: 27.10.2022). – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.

10. Жилой комплекс на проспекте Вернадского // Archi.ru – Архитектура России и мира: [сайт]. – Москва, 1999- . – URL: <https://archi.ru/projects/russia/13762/zhiloi-kompleks-na-prospekte-vernadskogo> (дата обращения: 27.10.2022). – Режим доступа: открытый. – Текст : электронный.

© Симоненко Е.Ю., 2022

УДК 7.76

**«ТРИ КАРАНДАША»:
ПОРТРЕТНЫЙ РИСУНОК ФРАНЦИИ XVI века
И РОССИИ НАЧАЛА XX века**

Совинская А.В.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассматривается проблема параллелей в художественном решении графических портретов современников Константином Андреевичем Сомовым, художником рубежа XIX-XX вв., и мастерами французского Возрождения XVI – начала XVII вв. Анализируются работы

Сомова, экспонировавшиеся с мая по ноябрь 2022 г. на выставке «Мастера Возрождения. Реставрация графики. 2010-2022» в Государственной Третьяковской галерее, и французские карандашные портреты из коллекции Государственного Эрмитажа.

Вероятно, речь может идти не только о параллелях, но и о преемственности. На особый интерес и любовь К.А. Сомова (1869-1939 гг.) к рисунку повлиял его отец, Андрей Иванович, русский искусствовед, сделавший весомый вклад в развитие музейного дела России хранитель Эрмитажа, знаменитого своей большой коллекцией разнообразнейших рисунков [1, с. 479-480].

Сам же Константин Андреевич активно участвовал в становлении русской графики как самостоятельного вида творчества [2, с. 45-48]. До начала XX в. рисованный портрет, чаще всего, играл роль наброска. Уже здесь можно провести параллель с мастерами французского Возрождения: они также в XVI в. сообщили портретному рисунку самостоятельное значение, утверждая интерес к человеку, к его внутренней жизни. При этом и К.А. Сомов, и представители французского ренессансного портрета тяготели к реализму. Реализму, максимально использующему возможности относительно «условной», по-своему лаконичной карандашной техники.

Кроме вышеперечисленных параллелей, и французские мастера, и Сомов в итоге создали галерею выдающихся личностей своего времени.

Например, К.А. Сомов написал портрет художника Евгения Евгеньевича Лансере (рис. 1а). К.А. Сомов использовал технику трёх карандашей, известную со времён Возрождения, и гуашь, а также кремовую итальянскую бумагу «GiuseppeInnamorati» с мелкой текстурой рельефа. Автор выбрал поясной вариант портрета в три четверти (любимый французскими мастерами). Фигура художника располагается в центре композиции, голова занимает одну треть листа. Он представлен монументально; это подчёркнуто позой, сосредоточенным выражением лица, поджатыми губами. Остроту черт лица уравнивает аккуратно уложенная причёска, официальный костюм. Последний, впрочем, в духе французского принципа «экономии внимания» лишь слегка намечен несколькими линиями и тщательней прописанной деталью, строгим белым воротником.

Эффект игры бликов на лице, в сочетании с холодной цветовой гаммой, усиливает ощущение скульптурности, придает образу характер «памятника». Интересный момент – ухо, находящееся в теневой части, розовее тона остального лица. Художник большое внимание уделил деталям: тщательно проработаны волосы, герой одет изысканно, элегантно (шейный платок завязан в форме банта – отсылка к английскому дендизму XIX века). Элементы его гардероба также являются частью характеристики.

Но за всем внешним, за лицом-маской проглядывается глубокая рефлексия, свойственная современникам Сомова, представителям художественного объединения «Мир искусств» (одним из участников которого и был Лансере, а Сомов был в числе основателей). Драматизм внутреннего мира выражается не только через бездонные глаза (они тонко подчеркнуты белилами), но и с помощью светотени, резкого контраста между затемнённой левой стороной и высветленной правой. Акцент сделан на глазах, носе и острых скулах, слегка приподнятой левой бровью. Взгляд пронзительный. Чтобы подчеркнуть ощущение внутренней напряжённости, автор активно использует штрих.

Произведение можно сравнить с портретом короля-рыцаря Франциска I (рис. 1б) из Эрмитажа, рисунком-копией с работы знаменитого придворного художника Жана Клуэ Младшего. Часть монографии Н.Л. Мальцевой о французском карандашном портрете посвящена творчеству Жана Клуэ [3, с. 61-87].

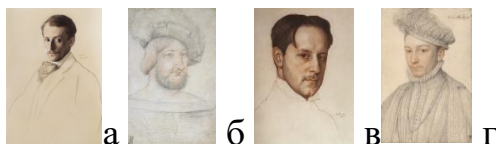


Рисунок 1 – а) К.А. Сомов. Портрет Е. Е. Лансере. 1907 г. Бумага, графитный и цветные карандаши, гуашь, 49 x 34 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва; б) Ж. Клуэ Младший (копия). Портрет Франциска I. Бумага, чёрный мел, сангина. 29 x 19 см. Первая половина XVI века. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; в) К.А. Сомов. Портрет М. В. Добужинского. Бумага, графитный и цветные карандаши, гуашь, 44,5 x 31 см. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва; г) Фр. Клуэ. Портрет короля Франции Карла IX. Бумага, чёрный мел, сангина. 33,5 x 22,5 см. 1566, 1569 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Мастер выбрал погрудное изображение в три четверти (тот же ракурс, что и у Сомова). Лицо прорисовано более лаконично, чёрным мелом и сангиной, дающей возможность выразительной лепки объема. Легко читается и штрих, и сама бумага, почти нет растушёвки. Нет контрастов освещенного и затененного, и нет такой детальной проработки, как у К.А. Сомова. Акцент сделан на прищуренном пронзительном взгляде, точно король видит всех насквозь, на волевом носе и лукавых губах. Очевидна острая точность в характеристике героя, ощущается его уверенность в собственном превосходстве. Пышность наряда никак не подчеркнута (тот самый принцип экономии внимания). Причёска, как и головной убор, лишь намечены; не это определяет статус Франциска I. Игра штриха, сочетание местами эскизной, местами выверенной манеры рисования, холодность и светлость оттенков подчёркивают аристократизм представленной особы. В целом образ гармоничный, рисунок-копия с работы Жана Клуэ

демонстрирует особенности раннего этапа развития французского карандашного портрета, когда в нём ещё ценили эскизность: основные моменты зафиксированы, но не проработаны, видно движение художественной мысли. В сравнении с этим рисунком, контраст лаконично намеченного и тщательно проработанного в портрете Е.Е. Лансере острее и как бы «намеренней». Г. Пospelов тщательно проработанные лица героев Сомова сравнивает с «маской», называет людьми «вполне остановленными», но в своих героях художник выявляет черты ума, скепсиса, одиночества [4, с. 76].

Превосходен портрет и другого мирискусника, художника Мстислава Валериановича Добужинского (рис. 1в). Использована та же мелкозернистая итальянская бумага «GiuseppeInnamorati» (её фактура и цвет продолжают играть большую роль), те же три карандаша и гуашь. М. В. Добужинский предстаёт человеком не холодно интеллектуальным, но полным жизни (тёплый колорит, энергичный взгляд направлен на зрителя). При этом он остается сконцентрированным на своем внутреннем мире: глубокие глаза частично скрыты тенью и, одновременно, подчеркнуты ею. Напряжение мысли передано через рельефное выделение вены на лбу; бровями, немного сдвинутыми друг к другу; рельефностью лица, которая не сглажена и благодаря яркости освещения хорошо видна. При таком ракурсе подчеркнут волевой подбородок, чувственные губы, греческий нос.

Портрет написан на три года позже портрета Лансера, здесь уже почти не виден штрих в моделировке головы, на первый план выходит красочное пятно, чёткая линия, как и прежде, обобщенно обрисовывает костюм Добужинского. Так К.А. Сомов лишней раз подчеркивает – ему интересна личность героя, а не внешняя атрибутика. Константин Андреевич, как французские художники эпохи Возрождения, использовал излюбленный ими ракурс в три четверти и погрудное изображение. Такое расположение позволяло подчеркнуть масштабность и значимость изображённой личности, представить её в выигрышном свете, но без избыточной помпезности.

По силе выразительности образа его можно сопоставить с работой знаменитого Франсуа Клуэ (сыном и учеником Жана Клуэ Младшего), портретом короля Франции Карла IX из эритажного собрания (рис. 1г). Художник вновь выбрал погрудный вариант портрета, а деликатно обозначенные элементы костюма, драгоценностей (Сомов больше обобщал одежду) переводят его в ранг парадного. Но костюм несколько не мешает понимаю особенностей характера представленной личности; скорее, он подчеркивает тщеславие короля.

Франсуа, в отличие от отца, плотнее накладывал штрих и больше работал с растушёвкой, активнее использовал светотеневую моделировку.

Как и К.А. Сомов впоследствии, создавал контраст между лицом и фигурой, лицом и бумагой – впрочем, не такой резкий. Тончайшие градации чёрного мела, богатые оттенки сангины, фактура бумаги и её светло-бежевый цвет, выверенная манера, светотень создают эффект живого, пусть и отстранённого лица.

На лице с довольно мелкими чертами и крупным носом привлекают внимание карие глаза под тяжёлыми веками, смотрящие серьезно и несколько настороженно. Они почти матовые, в них нет внутреннего сияния, которое есть у творческих людей и интеллектуалов на рисунках К. А. Сомова. В поджатых губах, напряжённом подбородке читается некоторая нервозность; улыбка кажется натянутой.

И Сомов, и мастера семейства Клуэ работали в очень беспокойное, «бурлящее» время, богатое яркими героями. Поэты и художники работали с человеческой душой, внутренним миром, а короли – творили историю [5, с. 126-134]. Карандашный портрет позволял фиксировать непосредственное впечатление от героя, выделить в нём главное, игнорируя всякие околичности, в частности, фон.

У К.А. Сомова в сдержанности моделей исследователи видят действие принципа «маски», но и через неё ощутимы сложные внутренние процессы, рефлексия. Это особенно ощутимо при сравнении с работами французских художников Возрождения: их герои-короли имеют большую цельность.

Отец и сын Клуэ статус модели обозначали четко, но скупно. Штрих, растушевка оставались «читаемыми» на поверхности бумаги. К. Сомов также избегал парадности, хотя и использовал меткие костюмные детали-характеристики (например, идеально выглаженный воротник – строгая собранная личность). Пятно, штрих, растушевка у него складываются в более натуралистический образ, хотя, как и у Клуэ, имела значение и нетронутая поверхность бумаги. А ещё он усиливал, как и Франсуа, светотень. К. Сомов добавил новые материалы (гуашь, например), чтобы добиться большей выразительности персонажей. Больше уделял внимания нюансам. Как и Франсуа, он использовал контраст тщательной моделировки головы с минимально намеченной фигурой, но у Сомова он был заметнее, резче. При этом мастера через века сохраняли приверженность погрудному портрету.

Таким образом, возможности графического языка, его средств выразительности (линии, штриха, пятна, а также тона и светотени), техник (основных – штриховкой, растушёвкой), используемых материалов (тех самых карандашей, бумаги, её фактуры, её цвета, которые активно участвовали, в том числе и в моделировке объёма) позволили всем вышеназванным художникам выделить и подчеркнуть самое яркое и

характерное в своих героях, создать психологические портреты личностей своего времени.

Список использованных источников:

1. Сомов, К. А. Письма. Дневники. Суждения современников [Текст] / [Вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни и творчества К.А. Сомова Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой]. – М.: Искусство, 1979. – 624 с.
2. Сомов, К. А. 1869–1939. Живопись. Графика. Печатная графика. Фарфор. Фотоархив / К. Березовская, А. Михайлова, В. Круглов [и др.]. – СПб.: KGallery, 2017. – 219 с.
3. Мальцева, Н. Л. Французский карандашный портрет XVI века. – М.: Искусство, 1978. – 238 с.
4. Поспелов Г. Русский натурный рисунок второй половины XIX – начала XX века // Искусство рисунка: сб. ст. – М.: Советский художник, 1990. – С. 46 – 106.
5. Петрусевич, Н. Б. Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 222 с.

© Совинская А.В., 2022

УДК 7.033.4.22

**БЕРНВАРДСКАЯ КОЛОННА
КАК ПРИМЕР РЕПЛИКАЦИИ АНТИЧНОЙ КОЛОННЫ ТРАЯНА**

Сорокина Д.С.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена одному из важных феноменов в истории искусства – явлению реплики, художественного повтора. Данное явление наблюдается на самых разных этапах развития искусства, сохраняя свою актуальность и в современности. В своем исследовании мы проводим параллель между Бернвардской колонной эпохи Оттонов (XI в.) и ее античным прототипом Колонной Траяна (II в. н.э.).

В VII-VIII вв. Европа находилась в нестабильном политическом положении, испытывая натиск вражеских племён одновременно с юга и с востока, и пребывала в состоянии культурного упадка. Только в IX в., с приходом к власти династии Каролингов и созданием Каролингской империи, данные территории стали политически цельными, однако сохранялась необходимость в установлении внутреннего порядка и духовного единства. Для достижения этих целей и создания условий для

начала культурного подъёма Карл Великий соединил христианские ценности и античное наследие Римской империи, во многом подражая власти цезарей. В дальнейшем этот синтез должен был быть обогащён культурой германских народов, что мы наблюдаем в культуре периода Оттонов.

Искусство Оттоновского Возрождения является в некотором смысле «переходным» явлением: придя на смену империи Каролингов, стилистически оно предвосхитило романский стиль. Оттоновское искусство стремилось транслировать две установки: идею реформированной христианской церкви и идею Священной Римской империи. Возможно, именно второй фактор объясняет увлечённость искусства Оттоновского Возрождения художественными идеями эпохи Каролингов и Византии, а вслед за ними и поздней античности. Это получило свое яркое проявление в репликации произведений искусства этих периодов.

Идея «обновления Римской империи» была одной из ведущих ещё во времена Каролингов. Она получила воплощение во многих произведениях искусства, особенно в архитектуре [1]. Соответствующие античным пропорциям колонны и пилястры, арочный пролёт монастырских ворот в г. Лорше являются одним из примеров наследования античных форм и принципов в Каролингском искусстве. На этот исторический памятник оказали влияние Триумфальная арка Константина в Риме (IV в.) и «Черные ворота» в Трире (II в.).

Другим культовым памятником, реплики которого мы можем найти в совершенно разных периодах истории, является колонна Траяна. Она была изготовлена из мрамора в 113 г. н.э. и установлена на Форуме Траяна в Риме. Монумент состоит из четырёх частей: пьедестал с гравировкой, база с нанесёнными на неё рельефами, ствол и капитель, увенчанная статуей императора (на сегодняшней день утерянной, на её месте с 1587 года стоит фигура Апостола Петра). К тому же, скульптура обладает уникальной внутренней конструкцией – через небольшую дверь в пьедестале можно попасть на винтовую лестницу, позволяющую подняться к смотровой площадке, с которой открывается вид на весь Форум [2].

Рельефы, покрывающие колонну, призваны отобразить подвиги императора Траяна в войнах с Дакией и показать образ милосердного и справедливого правителя. Кроме того, колонна является хранилищем останков императора и его супруги Плотины: их прах помещён в золотые урны, находящиеся внутри пьедестала колонны [3]. На базу колонны также нанесена эпитафия, утверждающая посвящение колонны императору с целью демонстрации его величия.

Одним из ранних примеров репликации колонны Траяна является Бернвардская колонна – ярчайший образец искусства Оттоновского

Возрождения. Она была создана в 1020 г. по указанию тринадцатого епископа Хидельсхейма Бернварда [4] и установлена в церкви Св. Михаила в Хильдесхейме. Высота Бернвардской колонны составляет 379 см, а её диаметр – 58 см. Колонна отлита из бронзы, имеет рельеф, покрывающий ее ствол спиралевидным фризом, подражая своим предшественникам – Колонне Траяна и Колонне Марка Аврелия (рис. 1).



Рисунок 1 - Колонна Бернварда, церковь Св. Михаила, Хидельсхейм. Колонна Траяна, Рим, арх. Аполлодор Дамасский. Колонна Марка Аврелия, Рим

Бернвард спроектировал колонну как символическое изображение дерева жизни, посаженного Богом-Творцом в Раю. Как от центра дерева берет начало поток, орошающий сад и разделяющийся на четыре основные реки, так и колонна стоит посреди четырех олицетворений реки, которые можно интерпретировать как райские [5]. На каждом из углов базы колонны поставлены небольшие скульптуры людей с кувшинами, вода из которых огибает основание.

Изображения на стволе расположены в литургическом порядке и размещены по спирали. Их следует «читать» снизу вверх и справа налево, начиная со сцены крещения Иисуса на Иордане и заканчивая картиной его триумфального входа в Иерусалим. На сегодняшний день удалось в целостности сохранить двадцать восемь сцен, но чётко идентифицировать только двадцать четыре из них [6].

Центральное место среди рельефов принадлежит эпизодам свершения чудес – исцеления; воскрешения из мертвых; чуда в Кане Галилейской; спасения Петра на водах; Умножения хлебов. В состав изображений на хидельсхеймской колонне включены также другие сцены евангельского цикла – Искушение Христа дьяволом; призвание апостолов Петра, Андрея, Якова и Иоанна; речь к апостолам; Преображение; Христос и самаритянка; Христос и неверная жена; Христос и книжники; Трапеза в Вифании; смерть Иоанна Крестителя; притча о богаче и бедном Лазаре.

В состав изображений на хидельсхеймской колонне включены также другие сцены евангельского цикла – Искушение Христа дьяволом; призвание апостолов Петра, Андрея, Якова и Иоанна; речь к апостолам; Преображение; Христос и самаритянка; Христос и неверная жена; Христос и книжники; Трапеза в Вифании; смерть Иоанна Крестителя; притча о богаче и бедном Лазаре.

Колонна примечательна жизнеподобностью рельефа. Фигура Христа, выше других ростом, уверенно движется от события к событию среди

многочисленной толпы, и в этой способности быть вне окружающей суматохи выражается его могущество. Жесты и мимика персонажей достаточно выразительны и идентифицируемы, и даже несколько напоминают миниатюры «школы Рейхенау», занимавшейся изготовлением богослужебных кодексов.

Подобно тому, как античная колонна призвана была возвысить Траяна и создать в глазах народа образ благородного императора, колонна Бернварда превозносит династию Оттонов на престоле, но не напрямую, а опосредствованно. В рельефе подчёркивается, что Иисус Христос есть образец праведности и справедливости, следовательно, и члены правящей династии, как его верные последователи и почитатели, благочестивы и стремятся к познанию истины.

Этим объясняются как стилистические, так и иконографические отличия колонн. Акцентным элементов колонны является ее капитель. Капитель колонны Бернварда массивная, она украшена скульптурными фигурками ангелов и растительными элементами, в то время как капитель Траянской колонны достаточно простая в оформлении. Капитель античной колонны служит опорой для смотровой площадки, на которой некогда была установлена статуя императора. Оттоновская колонна также имела завершение в виде бронзового распятия. Как и статуя императора Траяна, крест возвышался над народными массами, объединяя всех под своей эгидой. Однако в отличие от статуи Траяна, символизировавшей его господство, власть, крест выражал идею спасения всего мира.

Общим для колонн стал принцип размещения изображений на стволе: слева направо, от нижнего диаметра к верхнему по спирали. Однако содержание их неодинаково и соответствует разным идеям: прославление императора через его воинскую доблесть и образ праведности Христа как путь спасения для каждого верующего. Именно поэтому колонну Бернварда называют колонной Христа.

Рельефы Траянской колонны повествуют о победоносных войнах с Дакией, причём подавляющее большинство сюжетов носит не батальный характер, а описательный: воины, снаряжающие колесницы и заряжающие оружие; обращение императора к народу; жертвоприношение богам. Это показывает войну как торжество справедливости, а римскую армию и правителя – как вершителей высшей воли, истины.

Колонна Бернварда, в свою очередь, рассказывает людям о чудесах, совершённых Иисусом Христом, в простой, понятной и выразительной форме, являясь своеобразной «библейской азбукой». Этот памятник свидетельствует о демократичности, направленности искусства Оттонов на народные массы [7].

Таким образом, в колонне из Хидельсхеймского собора наблюдается тяготение к античным формам, обусловленное общекультурной тенденцией Оттоновской эпохи подражать империи Каролингов, а через них и Римской империи. В то же время хотелось бы отметить, что это было не прямое заимствование, а художественное усвоение чужой культуры и ее образов, которые были трансформированы под реалии нового времени. Стилистически колонна во многом повторяет Траянскую, за исключением элементов, связанных с конструктивными особенностями - отсутствие высокого пьедестала, внутренней лестницы и смотровой площадки. Иконографические отличия более существенны и связаны именно с разными мотивациями к созданию каждого из памятников.

Список использованных источников:

1. Гаспаров, М.Л. Каролингское возрождение (VIII-IX вв.). Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков / М.Л. Гаспаров. - М.: Наука, 1970. - 446 с.

2. Jones, M.W. One Hundred Feet and a Spiral Stair: The Problem of Designing Trajan's Column // Journal of Roman Archaeology. - 2015. - № 6. - Pp. 23-38.

3. Paoletti, J.T. Art in Renaissance Italy / J.T. Paoletti, G.M. Radke. - London: Person, 2005. - 576 p.

4. Elbern, V.H. Der Hildesheimer Dom: Architektur, Ausstattung (Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart) / V.H. Elbern, H. Enger, H. Reuther. - Hildesheim: Bernward Mediengesellschaft, 1973. - 72 s.

5. Brandt, M., Columna S. Barwardi. Kunst und Kult im hochmittelalterlichen. Einführungsvortrag zur 119. Generalversammlung der Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft vom. – 17.-20. September 2016 in Hildesheim. - URL: https://www.goerresgesellschaft.de/fileadmin/user_upload/Ordner_fuer_Dateien_Generalversammlung/Vortrag_Prof._Brandt_GV_Hildesheim.pdf. (дата доступа: 22.11.2022). – Текст: электронный. - S. 5.

6. Historical Archive: Bernward Column. Photo G.a Kornbluth. – URL: <https://www.kornbluthphoto.com/BernwardColumn.html>. (дата обращения: 15.11.2022). - Текст: электронный.

7. Barnet, P. Medieval Treasures from Hildesheim / P. Barnet. - London; New Haven: Yale University Press, 2014. - 138 p.

© Сорокина Д.С., 2022

УДК 745.03

МЕСТО КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЭКОЛОГИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Сунь Вэнь

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Общественное экологическое искусство новый термин, определяемый современным состоянием культуры. Общественная среда человека – это деятельностная стадия развития социума, связанная с образом социальной группы и племени; это среда обитания человека, неразрывно связанная с формами рельефа, с национальными особенностями, с историческими контекстами и с экологией. Организация общественной среды с точки зрения искусства является важным аспектом, позволяющим оптимизировать условия жизни.

Скульптура – это трехмерное пространственное пластическое искусство, реализующее в различных концептуальных формах, в разнообразии стилей, во множестве различных языков моделирования трехмерных форм, широкий спектр семантических выражений и эмоций, привносимых людьми, отражая историю стилей скульптурного искусства и эволюцию идей и концепций.

Как своего рода носитель выражения, который может полностью отражать гуманистические характеристики явлений, керамическая скульптура символически м образом непосредственно получена из почвы. После крещения водой и огнем она обладает природными свойствами, такими как простота обработки, устойчивость к сжатию, коррозионная стойкость, термостойкость и устойчивость к солнечному свету. По сравнению с другими материалами, она обладает несравнимыми преимуществами возвращения к природным свойствам, вытекающим из самой сущности жизни. В последние годы, с популяризацией концепции публич-арта, у керамической скульптуры появилось много возможностей для участия в общественном экологическом искусстве. Керамическая скульптура не только имеет общие черты с другими формами скульптуры, но также подчёркивает родство между людьми и материалами, символизирует комплекс возвращения к простоте и подлинности, и обеспечивает адаптационное поведение людей в текущий момент времени. В этом культурном контексте, с одной стороны, керамическая скульптура предлагает лучшие возможности для широкого экологического искусства и дизайна, с другой стороны, экологическое искусство и дизайн расширили

пространство для показа керамики, древнего и яркого пластического искусства.

Качественные изменения, вызванные включением керамической скульптуры в общественное экологическое искусство. Общая концепция керамической скульптуры, как и других видов искусства, – это искусство реализации личных эмоций, а также повторных рефлексий внутреннего духовного мира личности. Творческий процесс – это своего рода личное художественное поведение в состоянии чистой свободы. Включение керамической скульптуры в общественное экологическое искусство стало одним из составляющих элементов современной культуры, и оно должно быть ограничено многими факторами общественной среды. Хотя дизайн общественной среды является особой формой художественного творчества, он определенно не эквивалентен художественному творчеству в чистом виде. Как только керамическая скульптура внедряется в общественные экологические пространства, она становится новой формой экологического керамического дизайна. Цель ее создания заключается в создании ландшафтов в конкретных общественных средах и оптимизации визуальных эффектов общественных пространств для удовлетворения эстетических потребностей публики. Это своего рода творение для других. Непохожесть этого вида творчества превратила керамическую скульптуру из чистой формы художественного творчества, которая изначально была личностной, в форму дизайнерского искусства, которая становится общественной после вмешательства в общественную среду [1].

Пространственные характеристики керамической скульптуры в общественной среде. Ключ к привлекательному внешнему виду городской скульптуры заключается не только в ее предмете, значении, концепции и уровне художественного выражения, но и в том, может ли она быть интегрирована с природной средой города и гуманистической средой, а также, получит ли она возможность взаимодействия с публикой. Её физическое воплощение, обрамление или оформление ближайшего окружения должно приносить жителям, туристам, пешеходам, влюблённым парам, пожилым людям и детям удовлетворение от просмотра, отдыха, общения и игр в максимально возможной степени [2].

С развитием процесса модернизации человеческого общества жизненное пространство человека претерпевает качественные и количественные изменения. Самое большое различие между экологической керамической скульптурой и обычной станковой скульптурой заключается в том, что она должна быть размещена в определенной среде и с ней согласована. Хорошая скульптурная работа часто является результатом взаимодействия и органичного сочетания окружающей среды и скульптуры. С одной стороны, она ограничена средой, в которой она находится; с точки

зрения предмета, масштаба и стиля, она должна учитывать конкретные ситуации окружающей среды и интегрироваться с ней в одно целое. С другой стороны, это также повлияет на окружающую среду, улучшит эстетические качества пространства и улучшит качество окружающей среды.

Как форма самовыражения в публичном искусстве, керамическая скульптура уделяет больше внимания выражению пространственной близости, подчеркивая гармонию между скульптурными произведениями и общественной жизнью.

Выражение эмоций акцентируется контактом со зрителем. Выражению доступны не только страстные и пронзительные моменты общественной жизни, но и подробности обычного, простого существования; это может позволить людям не только стоять на расстоянии и воспринимать работу отстранённо, но также углубиться в суть образа через сенсорное восприятие и близкий контакт, чтобы в полной мере раскрыть бесконечный смысл работы, чтобы посетители и создатели могли реализовать обмен мыслями, чувствами и эмоциями.

Значение керамической скульптуры в общественном экологическом искусстве. Из-за сильного влияния новых западных концепций и тенденций мышления область общественного экологического искусства в моей стране также претерпела сильные изменения. Появилось много новых подходов и новых проблем с точки зрения художественной ценности и эстетики, особенно с точки зрения общественной экологической скульптуры, творческие методы собираются заново, а также появились разнообразные, многоуровневые и многогранные теории [3]. Сложились разные взгляды на ценность общественной экологической скульптуры.

Художественная концепция ценности скульптуры в общественной среде должна вдохнуть жизнь в материалы, используемые в скульптуре. Необходимо хорошо разбираться в отношениях с реальностью и природой. Природу нельзя пассивно или избирательно интерпретировать, чтобы подчеркнуть реальность. Даже если внешний вид отдельных явлений доводится до предельно жизнеподобного уровня живость, нельзя сказать, что они становятся искусством. Эстетическая ценность и художественная ценность общественной экологической скульптуры заключается в расширении пространства и формировании художественной концепции, чтобы зритель мог прорваться через ограниченное и привести своё понимание к бесконечному, чтобы у него было философское чувство и понимание всей вселенной, истории и людей.

Там, где есть общественная среда, центром деятельности, несомненно, являются люди. В силу модернизации общественный транспорт отнял у людей пространство для прогулок, и разрыв в пропорции

между современными зданиями и людьми увеличился еще больше. Решая эту проблему, многие города оформили площади и цветочные клумбы в центре улиц, и в то же время были установлены скульптуры, чтобы эффективно обеспечить восстановление человеческого пространства. Скульптура в общественной среде ценится как наиболее близкое гуманистической составляющей жизни поведенческое выражение, потому что скульптура – это кристаллизация творческого поведения людей. Как возможность восстановить человечность, утраченную в городе, скульптура имеет особый смысл существования.

Вышесказанное наводит на некоторые принципиальные размышления о культурном фоне, качественных изменениях, пространственных характеристиках и эстетических ценностях роли керамической скульптуры в общественном экологическом искусстве. Керамическая скульптура в общественной среде – это не обычное художественное творчество. Взаимосвязь между произведением искусства и окружающей средой значима, и ее художественная роль подчеркивает смысл общего дизайна. В этом процессе керамическая скульптура, как одна из самых базовых и близких форм материального выражения, безусловно, получит полное развитие в более макроскопическом и реалистичном видении общественного экологического дизайна и действительно сыграет роль в продвижении городского экологического искусства, чтобы больше людей могли воспринять и понять его из первых рук.

Список использованных источников:

1. Xia D.W. Modern Ceramic Art [M] // Anhui Fine Arts Publishing House. Hefei. 2001.13-14с.
2. Ma Q.Z. Sculpture·Space·Public Art [M] // Xuelin Publishing House. Shanghai.2004.50с.
3. Weng J.Q. Urban Public Art [M] // Southeast University Press. Nanjing. 2004.107с.

© Сунь Вэнь, 2022

УДК 796.912

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОГРАММ СОВРЕМЕННОГО ФИГУРНОГО КАТАНИЯ

Сычёва М.С.

Научный руководитель Рубцова С.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном мире культура расширила своё влияние даже на те области, которые достаточно далеки от искусства, в том числе и на спорт, а именно на программы фигурного катания.

При этом история фигурного катания началась с довольно бытовых предпосылок: истоки конькобежного спорта уходят корнями в бронзовый век, костяные коньки помогали ускориться на охоте. Развитие фигурного катания уже как вида спорта связывают с XII-XIV вв.: тогда в Голландии проходило состязание по мастерству вычерчивать на льду разнообразные фигуры, сохраняя при этом красивую позу. Но первые клубы любителей появились в 1742 году в Британской империи, в Эдинбурге, что и дало прогресс в соревновательном процессе и появлению обязательных для исполнения фигур. В США и Канаде это было наиболее популяризировано, однако только в Англии придумали новый стиль, уже творческий: езда под музыку, танцевальные движения и «волчки» на льду. Художественность, пластичность и музыкальность возникли вместе с официальным первым чемпионатом мира среди женщин-одиночниц в 1906 году в Давосе. Именно одиночница Соня Хени из Норвегии подняла женское катание на новую высоту, наполнив его балетными элементами. Революцию в танцах на льду совершили брат и сестра чехи Ева Романова и Павел Роман, отстаившие свои творческие взгляды на применение в программе латиноамериканских ритмов. В связи с этим возможно проследить, как хореография, которая по своей сути и является творческим процессом, развивает художественное начало в спорте. С появлением телевидения фигурное катание ещё больше сконцентрировалось на креативном подходе. В настоящее время фигурное катание и вовсе граничит с искусством и выступлениями на сцене, шоу [1].

Казалось бы, вид спорта и искусство – довольно отличные друг от друга единицы, однако их синтез расширяет границы восприятия уже синтетического по своей природе художественного образа. Получается, что различные виды искусства влияют на фигурное катание, а фигурное катание, в свою очередь, влияет на интерес зрителей к искусству благодаря

росту популярности этого спорта в последние годы. Данный факт был доказан благодаря опросу на тему: «Какой вид спорта на Олимпиаде вы смотрите с наибольшим интересом?» (рис. 1) [2, с. 162].



Рисунок 1 – Результаты опроса зрителей Олимпиады 2022

Рассмотрим, как виды искусства раскрываются в российском современном фигурном катании и какие возможности в интерпретации этих самых образов искусства появляются, когда их берут за основу в постановке программ фигурного катания.

Фигурное катание – вид спорта, который направлен на визуализацию технических и артистических навыков спортсмена. Среди видов изобразительного искусства также есть акцентирование на передачу зрительных образов. Живопись связана прежде всего с изобразительностью, воплощением образов в красках благодаря творческому подходу художника [3]. И фигурист также посредством катания отображает интерпретированную реальность. Возможно ли в танце на льду рассказать историю героини картины? Камила Валиева, программа 2018-2020 годов которой вдохновлена работой Пабло Пикассо «Девочка на шаре», доказала, что это реализуемо. Гуттаперчевая юная акробатка символизирует неустойчивость, идеи Фортуны, что помогает удержаться на шаре. В доказательство этой версии А. Бабин [4, с. 204] сравнивает холст со старинными эмблемами и приводит в качестве прямой аналогии итальянскую гравюру 1650 года с изображением Гермеса на Кубе и Фортуны, держащей над головой парус, на шаре. В тот период Пикассо интересовала позиция акробатического балансирования с точки зрения игры: контраста тяжести и лёгкости, устойчивости и соскальзывания. Камила Валиева продолжает размышлять над этим в своей программе: фигуристка прерывает катание, чтобы вновь сконцентрировать внимание на руках акробатки и на её стараниях удержать равновесие. Поза, которая изображена на картине, открывает и закрывает выступление, создавая кольцевую композицию. Если вспомнить акцент на теме контраста массивного сильного атлета и гибкой акробатки, то можно ещё раз убедиться в точности интерпретации Камилы, потому что она сама в себе хранит этот символ хрупкости. Однако верность оригиналу сохраняется и в костюме, который полностью повторяет акробатический купальник, что позволяет полностью прикоснуться к работе Пикассо [4, с. 203-204].

Литература как вид искусства апеллирует совсем другим материалом: словом или конструкциями естественного языка. В фигурном катании воплотить такое довольно трудно, однако повествовательный мотив как раз и наталкивает на синтез словесно-языкового и противоположного ему

метода отображения – визуального [5]. Литературные образы очень часто привлекают внимание фигуристов. В пример можно привести разные программы: «Анна Каренина» Евгении Медведевой (сезон 2017-2018 гг.), «Мастер и Маргарита» Анны Щербаковой (сезон 2021-2022 гг.) и многие другие. Однако мы рассмотрим неисчерпаемый сюжет в фигурном катании – историю «Ромео и Джульетты», что снова и снова находит новые интерпретации. В сезоне 2020-2021 гг. две фигуристки заявили произвольные программы на данную тему практически с одинаковым музыкальным сопровождением, однако каждая из них раскрыла произведение с разных сторон. Пока Дарья Усачёва показывает на льду пластику и характер, Александра Трусова отобразила черты Злого рока. Структурно обе постановки распадаются на три части, где история Ромео и Джульетты развёртывается через музыку к двум одноимённым фильмам и балету Сергея Прокофьева. Если у Усачёвой настроение передает стремление героев к любви и борьбе за чувства, то нестандартный взгляд от тренерского штаба Плющенко позволяет по-новому посмотреть на классическое произведение. В первой части программ звучит хоровой номер «O Verona» из саундтрека к фильму «Ромео + Джульетта» 1996 года. В стихотворных строках напрямую говорится о роковой неизбежности (fatal, star-crossed lovers – рождённые «под звездой злосчастной», death-mark'd love – обречённая любовь), а краткий пересказ пьесы в них до начала действия уже даёт понять, что в жизни главных героев всё предопределено. В основе мелодии «O Verona» лежит музыкальный мотив «Dies Irae» («День гнева», то есть «День Страшного суда») – средневековое песнопение, использовавшееся в католическом богослужении, а затем цитировавшееся в произведениях европейских композиторов. Возможно, он предопределяет расплату враждующим родам Монтекки и Капулетти. Судя по интервью Александры, можно предположить, что хореографический образ Злого рока персонифицирован (в первой части есть движения, подобные взмахам крыльев хищной птицы, и воина, заносящего меч). Вероятно, развязывание рук в начале символизирует завязку нового конфликта, а далее проклятие простирается над двумя домами, и судьба овладевает веронцами. В лирической части у Трусовой есть «летающие» заходы на элементы, но начинается всё с пантомимы, в которой Александра словно вынимает руками сердце и отдаёт его: так судьба соединяет героев, приближая их к гибели. Третья часть под «Танец рыцарей» Сергея Прокофьева символизирует разгоревшуюся с новой силой вражду, разбивающую тему любви. В балете Прокофьева искусствоведы выделяют противостояние чувств и темы вражды, которая кроется как раз в «Танце рыцарей» [6].

Также на льду возможно отобразить и скульптуру как вид искусства, несмотря на отсутствие явных повествовательных линий. Она направлена

на изображение, но при этом уже отсутствуют большие возможности в передаче сюжета, поскольку произведения отображают осязательные, телесные формы и выполняются из твердых или пластических материалов [7]. Фигуристы Евгения Тарасова и Владимир Морозов вдохновились историей Пигмалиона и Галатеи, мифом о любви к своему творению. Кипрский художник избегал женщин, но в один момент решил создать прекрасную статую из слоновой кости. Она была настолько красива, что Пигмалион полюбил созданное им самим творение, и богиня Венера помогла воссоединить их сердца [8, стих. 243-297]. И Евгения Тарасова с Владимиром Морозовым в сезоне 2021-2022 гг. постарались рассказать эту историю на льду. Программа начинается с того, как Пигмалион сидит рядом со своей статуей в мастерской. Он не смотрит на неё, возможно, скульптор ещё не увидел прекрасное в Галатее. Но с первой ноты всё меняется: Пигмалион будто по-новому охватывает взглядом творение, видя в нём необыкновенную красоту. И от его прикосновений Галатее оживает. В своём катании фигуристы передают искренние эмоции и любовь, и только в поддержках и вращениях зритель вспоминает, что рядом с Пигмалионом статуя. Евгения замирает на секунду в финальном элементе, и останавливается в конце программы. Но теперь скульптор с любовью смотрит на Галатею. Выступление фигуристов можно сравнить с путём, который прошёл Пигмалион, чтобы отдать сердце своему же творению.

Кинематограф – творчество, в котором объединяются усилия мастеров разных видов искусства. Получается, что фильм синтезирует всё вышесказанное, и перед фигуристом возникает задача в необходимости новой интерпретации. В короткой программе Алины Загитовой (2017-2018 гг.) представлен образ из психологического триллера Даррена Аронофски «Чёрный лебедь» (2010 г.), который повествует о медленно прогрессирующем безумстве у балерины во время постановки «Лебединого озера». «Мы придумали свою историю о том, как на свет появляется невинный белый лебедь, который, сталкиваясь с жестокостью и реальностью нашего мира, постепенно становится таким, каким необходимо быть в этом мире для достижения результата и познания совершенства» – сказала в интервью Загитова [9]. Программа начинается с пробуждения, Алина передаёт всю изначальную чистоту героини Натали Портман. Однако уже в этой сцене есть вставка с образом тёмной стороны, что проявится в будущем. Молодая балерина столкнулась в фильме с натиском ответственности, проблем с окружающими и близкими, возрастающей конкуренцией, физической и моральной усталостью, поэтому она потеряла связь с реальностью и с контролем той силы, что управляет её жизнью. И это очень хорошо показано Загитовой на льду: от второй части с попыткой уловить нахлынувшие изменения она переходит к финальной кульминации

превращения в чёрного лебедя. Если творчество требует жертв, то нужно их приносить, и Алина Загитова в последнем движении своей программы полностью отдаётся искусству.

Кроме того, есть программы, где сочетаются несколько видов искусств: «Кармен» Загитовой (сезон 2018-2019 гг.) – это и новелла Проспера Мериме, и опера Жоржа Бизе, и балет Родиона Щедрина. Также стоит отметить роль искусства костюма как визуальной составляющей, потому как внешний облик значим для восприятия образа. Вместе с этим важен выбор элементов в хореографии для поддержания эстетической составляющей и смысловой нагрузки образа, необходимо и внимание к музыке. Музыкальное сопровождение – не просто заполнение тишины, но и зачастую передача идеи. Например, «Время, вперёд!» Свиридова в программе Анастасии Мишиной и Александра Галлямова (сезон 2021-2022 гг.) создаёт революционное настроение, позволяет задуматься о месте возлюбленных в ритме целой эпохи. Таким образом, можно убедиться, что различные виды искусства активно используются для идей в постановке программ фигурного катания.

Проблема взаимоотношения спорта и искусства была избрана центральной темой дискуссии на 26-й сессии МОА (International Olympic Academy, twenty-sixth session, 1986). Она обсуждалась также на специальной секции «Спорт и эстетика» на Олимпийском научном конгрессе в США в 1984 г. (Aggression/Violence-Aesthetics, 1984), на международной конференции «Искусство и спорт» в Лейпциге в 1983 г. (Kunst und Sport, 1983), на других конгрессах, конференциях, симпозиумах. На них поднимались и продолжают подниматься вопросы об интеграции, синтезе спорта и искусства как двух элементов культуры [10].

В данном исследовании приводятся наглядные подтверждения того, что преэминентность искусства, культуры и словесности до сих пор актуальна. Кроме того, в программах фигурного катания раскрывается и национальная идея: «красная балерина», Алина Загитова, своей олимпийской программой «Дон Кихот» (2016-2018 гг.) вновь обратила внимание на балет как на визитную карточку России. Воспитание молодёжи на основе подобного синтеза позволит сократить разрыв между физическим и духовным развитием, потому как фигурное катание апеллирует не только к спортивным качествам, но и таким специфическим средствам, как визуальность, художественность, пластичность, эстетичность, музыкальность и повествовательность. Это, в свою очередь, и привлекает внимание людей во всем мире сегодня. Данный вид спорта формирует художественную характеристику посредством синтеза визуальной и смысловой составляющих, поэтому совершенствование такого междисциплинарного подхода даст толчок прогрессу художественного

творчества во всем мире и окажет дополнительное культурное воздействие на зрителей и спортсменов.

Список использованных источников:

1. История развития фигурного катания. – Текст: электронный // Спортивная школа олимпийского резерва №3: [сайт]. – URL: http://sdushortambov.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=1 (дата обращения: 30.10.2022).

2. Чуряева, А. М. Фигурное катание как художественное искусство спорта / А. М. Чуряева, А. Е. Алексеенков. – Текст: электронный // Наука-2020. – 2022. – № 2(56). – С. 160-165.

3. Живопись: видовая специфика, особенности художественного языка, основная проблематика, терминология. – Текст: электронный // Искусствовед.ру: [сайт]. – URL: <https://www.google.com/amp/s/iskusstvoed.ru/2016/10/04/zhivopis-vidovaja-specifika-osobenno/amp/> (дата обращения: 30.10.2022).

4. Бессонова, М. А. Франция второй половины XIX-XX века: собрание живописи / М. А. Бессонова. – Однотомное издание. – М.: Красная площадь, 2001. – 399 с.: ил., цв. Ил., портр., факс. – Текст: непосредственный.

5. Литература как вид искусства. – Текст: электронный // Myfilology.ru – информационный филологический ресурс: [сайт]. – URL: <https://myfilology.ru//137/literatura-kak-vid-iskusstva/> (дата обращения: 30.10.2022).

6. Почему "Ромео и Джульетта" Александры Трусовой – грамотная постановка: разбираем с текстом Шекспира и нотами. – Текст: электронный // Дзен: [сайт]. – URL: <https://dzen.ru/media/id/5f32cde11fec556b92cde09d/pochemu-romeo-i-djuletta-aleksandry-trusovoi--gramotnaia-postanovka-razbiraem-s-tekstom-shekspira-i-notami-5ffde4c8fec2503c74848110> (дата обращения: 30.10.2022).

7. Скульптура: видовая специфика, особенности художественного языка, основная проблематика, терминология. – Текст: электронный // Искусствовед.ру: [сайт]. – URL: <https://www.google.com/amp/s/iskusstvoed.ru/2016/10/03/skulptura-vidovaja-specifika-osoben/amp/> (дата обращения: 31.10.2022).

8. Овидий. Метаморфозы: книга десятая / пер. с лат. С.В. Шервинского. – Текст: электронный // М.: Художественная литература, 1983. – 739 стих.

9. Алина Загитова: «Произвольную программу не меняли, оставили «Дон Кихот», короткая будет на тему «Черного лебедя». – Текст: электронный // sports.ru: [сайт]. – URL: <https://www.google.com/amp/s/www.sports.ru/amp/news/1052605966/> (дата обращения: 31.01.2022).

10. Столяров, В.И. Спорт и искусство: сходство, различие, пути интеграции / В. И. Столяров. – Текст: электронный // Сб. – М.: Гуманит. Центр «СпАрт» РГАФК, 1998. – Спорт, духовные ценности, культура. Вып. 5. – С. 101-265.

© Сычёва М.С., 2022

УДК 76.03/.09

ВЛИЯНИЕ БРИТАНСКОЙ ТРАДИЦИИ АКВАРЕЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА НА ТВОРЧЕСТВО ЭДВАРДА ГУДОЛЛА

Точилин Р.О.

Научный руководитель Мишачёва И.В

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В серии работ Эдварда Гудолла-младшего, хранящейся в Государственном Эрмитаже, представлены виды Крыма и Севастополя во времена Крымской войны 1853-1856 годов. Гудолл был британским художником-корреспондентом, с 1854 года выполнявшим изображения крымских событий для газеты «Illustrated London News».

Техника акварели, в которой работал художник, занимает особое место в истории английской изобразительной традиции: британские мастера конца XVIII – начала XIX века создали уникальный феномен акварельной живописи. В связи с этим, интересно проследить роль Гудолла по отношению к художникам старшего поколения; то, как он интерпретировал выработанные ранее принципы.

Гудолл работал в жанре репортажа, который получил широкое распространение в середине XIX века и был особенно востребован во времена Крымской войны, ставшей первой войной, освещавшейся в средствах массовой информации. Это обусловило специфику работ художников, которые должны были буквально «показать» читателям, что происходит в настоящее время в Крыму, помочь составить представление об этих краях. Потребность в том, чтобы увидеть все «своими глазами» – черта новой эпохи в культуре, эпохи развития визуальной среды и медиа-коммуникации.

Когда говорят, что культура XIX века начала уделять все больше внимания зрительным образам, имеется ввиду изменение способа мыслить: субъект становился наблюдателем [1, с. 30], очевидцем, и картина мира теперь передается с помощью образов зрительных, а не основанных на

слове. То, что мы бы назвали фотографическое видение, появляется в те годы, когда фотоаппарат еще не был широко распространен. Запрос на фиксацию действительности проявляется в том, что человек начинает использовать фрагменты мира вокруг себя не для иллюстрации какого-либо текста, а представляет их самоценными, самостоятельной темой для художественного воспроизведения. Человек XIX века – наблюдатель, ему важен его зрительный опыт, получение впечатлений от мира вокруг.

Медиа удовлетворяют спрос на наблюдение. Развитие технологий связи, таких как телеграф и железнодорожное сообщение, ускоряет передачу информации и, по мысли Маршалла Маклюэна, делает доступным сообщение отрезанных друг от друга мест, то есть буквально позволяет увидеть их. В этом смысле, Крымская война 1853-1856 гг. рассматривается как первая война, за которой «наблюдали» читатели газет благодаря скорости, с которой могла передаваться информация о ходе боевых действий [2]. Репортер служил тотальности изображения всех сторон жизни, он должен был выступать глазами тех, кто не мог увидеть события воочию. Гудолл создавал свои акварели в той же парадигме: в его серии большинство композиций не относятся к батальному жанру, а скорее представляют будничные жанровые сцены и пейзажи, то есть художник занимает субъективную позицию фиксирующего все, что он видит, очевидца, который представляется для публики XIX века более достоверным источником, чем позиция знатока истины [1, с. 23].

Во многом такую ситуацию подготовили предшественники Гудолла, которые никак не были связаны со средствами массовой информации. Это были именитые художники, члены Королевской академии художеств, и их работы предназначались для экспонирования на выставках. В 1804 году было основано Общество художников-акварелистов, в которое вошли художники, не согласные с политикой Академии, не считавшей акварель самоценной художественной техникой. Гудолл стал членом этого общества по разным данным в период с 1856 по 1864 год, что говорит о признании его творчества сообществом акварелистов и преемственности с ними.

Кеннет Кларк в своей книге «Пейзаж в искусстве» на примере творчества Джона Констебла пишет об изменении отношения к природе и пейзажу у художников-романтиков: с прагматического отношения к природе XVIII века к восторгу «перед всем сотворенным миром» в начале XIX века. Наслаждение обыденными вещами, уверенность в том, что «деревья, цветы, луга и горы исполнены Божественного начала и, если принимать природу с должным благочестием, она откроет свою нравственную и духовную сущность» [3, с. 177] – все это Кларк называет естественным видением пейзажа, то есть таким видением, задача которого состоит в том, «чтобы передать ощущение, а не в том, чтобы убедить нас

признать истину» [3, с. 189]. О передаче ощущений, а не истины, как о важной образующей визуальной культуры XIX века пишет и Джонатан Крэри в «Техниках наблюдателя» в связи с учениями Гете и Шопенгауэра, подготовивших изменения в понимании визуального образа [1, с. 29].

Все это перекликается и с более ранним термином для описания таких пейзажей – пикчуреск (picturesque) [4, с. 192]. В противовес господствующему в конце XVIII века неоклассицизму в Англии появляется новый способ изображения, который иногда переводят как живописный. Живописные пейзажи, в отличие от идеальных пасторальных, предлагают совершенно другую концепцию изобразительности, тяготеющую к исследованию возможностей красок, сочетаний цветов и живости пятен. Особенный прорыв в этом плане произвели именно акварелисты (например, Пол Сэндби, Роберт Козенс и Томас Гиртин), что позволило некоторым исследователям назвать их технику акварельной живописью, а не графикой [5, с. 9]. Используя выразительные возможности акварели, они добились невероятных успехов в передаче эффектов световоздушной среды и характерности материальных объектов. Передача ощущения в их работах непосредственно связана с разработкой живописности акварельной техники. На примере сравнения нескольких рисунков акварелистов старшего поколения и Гудолла можно проследить развитие «естественного видения» в медийную эпоху и связанных с ним изобразительных мотивов.

Одним из важных мотивов как в английской романтической живописи, так и в серии крымских акварелей Гудолла из Эрмитажа выступают руины. Руины в серии Гудолла представлены несколькими работами, изображающими внешний вид и интерьеры Владимирской церкви и храма Петра и Павла, серьезно пострадавших во время осады и бомбардировок Севастополя. Для анализа выбран рисунок «Интерьер Владимирской церкви на кладбище в Севастополе».

Если бы не прописанные на здании следы пулевых выстрелов, которые видны на другом рисунке, изображающем внешний вид церкви, можно было бы сказать, что храм изображен так, будто он подвергся разрушительному действию времени. Православная церковь здесь почему-то напоминает какую-то постройку, дошедшую до нас из древности. Это важный изобразительный код, который связывает Гудолла с подобными изображениями в английской традиции.

Из его старших коллег, изображавших античные руины, можно вспомнить, например, Майкла Рукера, у которого есть работа «Аббатство Билдвас» 1785 года, на которой изображено разрушенное здание церкви, в котором нашли себе приют странники, а сельские жители используют его для хранения сена. Художник восторгается этой сценой в первую очередь не потому, что в руинах его интересует первоначальный облик здания,

скорее руины вызывают в нем самоценное эстетическое переживание, их живописность и жизнь, которая наполняет эти развалины завораживает его. Рукер в полной мере не мог передать живописность образа кистью, как делал его коллега Роберт Козенс, но тяга к таким сценам чувствуется в его работах. Можно сравнить его рисунок с гудолловским интерьером разрушенной Владимирской церкви, внутри которой художник поместил фигуры британских солдат, отражающих обстрелы. При том, что это сцена боя, Гудолл передает ее также тихо и спокойно, как и Рукер будничную сцену у костра в разрушенном здании, молчание которого перевешивает динамизм любого действия, происходящего в нем.

Крымская война велась на территориях, которые современники считали осколком античной истории. Гудолл тоже видел повсюду отголоски древности: не зря в серии присутствует рисунок под названием «Раскопки античного здания», а изображение храма Петра и Павла очень схоже с рисунками храмов в Пестуме Роберта Козенса, что свидетельствует о схожем отношении Гудолла к тому, что считать достойным изображения.

С расцветом романтизма в начале XIX века руины приобретают новые значения. Можно привести в качестве примера акварели Уильяма Тернера, чьи рисунки гравировал отец Гудолла. Работа «Римский Колизей в лунном свете» 1819 года выражено романтическая: масштабных размеров архитектурное сооружение, освещенное лунным светом, создает впечатление памятника непостижимости гения древних людей, мудрость которых нам недоступна. Тернер не изображает никаких персонажей в этом пространстве, человек там будто лишний. Гудолл же выбирает более сопоставимое с человеком сооружение, по сравнению с теми, что выбирали его предшественники, и добавляет в интерьер динамическую сцену с человеческими фигурами. Но здесь нет ни драматизма обороны занятых позиций, ни чувства того, что храм превосходит незначительность людей своим величием. Скорее Владимирская церковь безучастна к разворачивающимся рядом с ней действиями служит только выражением утраты, бессилия произведшей ее культуры.

Учитывая специфику работы Гудолла, важно понимать, что, даже если он сам как художник руководствовался критериями академического вкуса, его работы предназначались для тиражного воспроизведения в новостной прессе. Это помещало его работы в поле идеологических противоборств и требований достоверности. Учитывая эти факторы, про рисунок Владимирской церкви можно сказать, что Гудолл, применяя сложившийся изобразительный мотив древнего храма в нехарактерном контексте, то есть для современной церкви, конструирует идеологический образ упадка той культуры, к которой эта церковь принадлежит. Живописность на выставках Королевской Академии и на страницах газет

приобретает совершенно разное значение: то, что в одном случае воспринимается как наслаждение зрительными ощущениями, в другом будет оцениваться исходя из потребности стать очевидцем происходящего, но это разные грани одного явления – нового понимания визуальности, заложенного в конце XVIII века. Гудолл с одной стороны наследует художественной традиции, а с другой вступает в сферу конвенций зародившейся медиа-коммуникации, и в этом заключается его неоднозначность как художника и достоинство как выразителя культуры XIX века.

Другой мотив – изображение Восточных стран, ориентализм. Одной из самых крупных фигур в этом направлении среди акварелистов был Джон Фредерик Льюис, изображавший Испанию и Египет. Признание его живописи со стороны Королевской академии художеств говорит о большом интересе к изображению «других», «экзотических» стран в Британии. Эдвард Гудолл тоже не стоял в стороне от этой темы: в 1841 году, еще до поездки в Крым, он отправляется по поручению правительства в Гайану, южноамериканскую колонию Британии, чтобы выполнять рисунки местной флоры и фауны, архитектуры и жителей этих земель. Можно сравнить «Этюд ягуара» 1820 года Льюиса и рисунок Гудолла «Вождь первого поселения Тарума возле Куювини» 1840-х годов. На первый взгляд две эти работы схожи в своем натурализме, в передаче характерных особенностей окраса у ягуара или лица у вождя поселения. Но неслучайно для анализа были выбраны изображения человека и животного: для обоих художников они равные для изображения объекты взгляда, обоим художникам в своих путешествиях интересно было выполнять этюды чего-угодно и эти этюды могли считаться самоценными работами. Разница в том, какими значениями наделяет взгляд объекты: Льюис, в соответствии с романтической концепцией, видит в ягуаре эстетически привлекательный объект, в то время как Гудолл смотрит на вождя поселения как на объект для изучения.

Интерес британского правительства, отправившего художника для запечатления Гайаны, говорит, во-первых, о повышении значимости визуального опыта в культуре, теперь эта сфера не является чисто художественной, личный интерес художника становится государственным и общественным; а во-вторых, это говорит о повышении значимости не простого визуального опыта, а особенно необычного, впечатляющего. Далекие страны привлекали европейцев тем, как выглядит быт этих мест, а колониальные отношения подразумевали возможность обзора подчиненных территорий: отсюда возникала потребность в фиксации этой отличной действительности для того, чтобы за ней можно было наблюдать и изучать.

Ориентализм, по мнению Э. Саида, описывает не только экзотизацию, воображение визуального облика неевропейских стран (Саид рассматривает

страны Востока), но и систему власти, устанавливаемую европейским взглядом над теми явлениями, которые попадают в его поле зрения [6, с. 24]. Изображать что-то – значит иметь власть присвоить себе изображенное, трактовать его в своей системе ценностей в отрыве от контекста. То, что делает Гудолл в своей серии акварелей из Гайаны, можно рассматривать как вариант того же процесса ориентализации, и берет он свое начало в пикчуресках, проникнутых стремлением зафиксировать зрительные впечатления художника, наслаждающегося природой, которую он видит.

Список использованных источников:

1. Крэри Д. Техники наблюдателя. – М.: V-A-Cpress, 2014. – 256 с.
2. Франк С. Видимая и невидимая война в Крыму (начало медийной эпохи и «Севастопольские рассказы» Льва Толстого) // Пушкинский дом [Электронный ресурс]. – URL:<http://lib.pushkinskiydom.ru/Portals/3/PDF/PUSH/Krymski-text/Frank/Frank.pdf> (дата обращения: 29.10.2022)
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
4. Hippel W. J. The Beautiful, the Sublime, & the Picturesque: In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. –Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957. – 408 с.
5. Wilton A. The Great Age of British Watercolours, 1750-1880 / A. Wilton, A. Lyles. – London : Prestel Pub, 1997. – 340 с.
6. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока.– СПб., 2006. – 639 с.

© Точилин Р.О., 2022

УДК 74

ДИЗАЙН СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ КЕРАМИЧЕСКИХ ПАННО

У Хунчан

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 6 веке в Китае изобрели искусство трехцветной керамики. В 8 веке в Китае была разработана и распространена трехцветная керамика, оказавшая влияние на развитие мировой керамики. Цвет глазури трехцветной керамики первоначально состоял из трех цветов: желтого, коричневого и зеленого, а позже появилось больше цветов. В Китае «три» означает «много», а трехцветная керамика означает, что «много» цветов

глазури – это многоцветная керамика. Мастера продолжают совершенствовать и точнее корректировать цвет, чтобы сделать цвет керамики более естественным, демонстрируя неповторимое художественное очарование трехцветной керамики.

Традиционное китайское трехцветное керамическое искусство включает трёхмерные объекты, такие как горшки, тарелки, подушки, скульптуры. Художник наносит на эти изделия желтый, коричневый, зеленый и другие цвета глазури (рис. 1).



Рисунок 1 – Традиционные китайские трехцветные керамические изделия

После более чем тысячи лет развития стиль китайской трехцветной керамики постоянно обновлялся, и каждый период имеет богатую культурную коннотацию и духовную ценность.

В настоящее время инновационный трехцветный керамический дизайн в Китае развивается быстрыми темпами, и область его применения постоянно расширяется. Современные художники придумывают новые разновидности, новые технические приёмы, новые формы. В процессе развития трехцветная керамика также активно впитывает в себя элементы культур других стран, усиливает и совершенствует собственное художественное творчество и выразительность. Создаются красивые и одновременно инновационные изделия, продолжающие традиции старинной трехцветной керамики. Например, Го Айхэ, известный художник из Лояна, города из центрального региона Китая, в сочетании с традиционной трехцветной керамикой создал большое количество современных трехцветных монументальных керамических изделий (рис. 2).

Трехцветное керамическое декоративное монументальное искусство является продуктом отношений между искусством окружающей среды и пространством и представляет собой искусство общественного дизайна. Его размер можно увеличивать до бесконечности, цвета могут оставаться неизменными в течение 1000 лет, оставаясь насыщенными и яркими. Керамический декор можно комбинировать с камнем, деревом, стеклом и металлом. Трехцветная керамика – один из лучших материалов в декоре общественной среды.

В общественном пространстве плоские трехцветные керамические изделия появляются в виде крупных росписей, преимущественно в общественных местах, таких как вокзалы, аэропорты, площади, где собираются люди. Керамические росписи могут изображать различные тематические сюжеты – реалистичные или абстрактные.

Например, трехцветный керамический декоративный дизайн станций метро Лояна включает в себя элементы из различных областей, таких как

культура, искусство и повседневная жизнь города. После того, как люди увидят это, они смогут почувствовать жизненную силу города. Кроме того, дизайн трехцветной керамики великолепен, а декоративный эффект может лучше показать современность города.



Рисунок 2 – Трехцветное керамическое украшение станции метро

В библиотеках и выставочных залах размещение крупномасштабных керамических украшений обеспечивает новую среду для создания городских социокультурных ландшафтов. Эти декоративные произведения искусства богато украшены, создают новые визуальные эффекты (рис. 3). Например, работы в библиотеке – это книги, сделанные из керамики, расположенные вокруг центра, образуя очень иерархичный круговой дизайн, выражающий бесконечную энергию знаний и науки. Такой дизайн прекрасно сочетается с функциями библиотеки.



Рисунок 3 – а) Большое трехцветное керамическое декоративное панно в библиотеке Цзиндэчжэньского керамического университета; б) Трехцветный керамический декор в выставочном зале музея города Лояна

При строительстве Музея Большого канала династий Суй и Тан в Лояне было использовано большое количество улучшенных трехцветных керамических подвесных панелей внутри и снаружи, которые смягчили отчуждение, вызванное фасадным бетонным зданием и акустическими дефектами внутреннего пространства. Потолок состоит из 130000 трехцветных керамических элементов, что на сегодняшний день является крупнейшим произведением искусства керамического потолка в мире. Большая часть внутренних стен украшена трехцветными керамическими узорами (рис. 4).



Рисунок 4 – Применение трехцветной керамики в Музее Гранд-канала династий Суй и Тан.

Все здание, изнутри и снаружи, украшено трехцветной керамикой. Снаружи оно украшено однотонными желтыми керамическими подвесными панелями, а внутри – красочными трехцветными керамическими росписями. Содержание росписей соответствует тематике музея. Шесть масштабных трехцветных керамических панно, которые выполнены лоянскими мастерами-керамистами на высоком художественном уровне надолго остаются в памяти посетителей музея.

Отсюда делается вывод, что традиционное китайское трехцветное керамическое искусство благодаря новаторским замыслам и проектам художников и дизайнеров успешно применяется в декоре современной архитектуры. Культура и искусство трехцветной керамики могут быть интегрированы в городской экологический и урбанистический ландшафт, что неизбежно будет способствовать совершенствованию культурного вкуса городского населения. Этот процесс способствует всестороннему развитию современного трехцветного керамического искусства.

Список использованных источников:

1. Хэн Ю. Применение керамических элементов в ландшафтном дизайне. Искусствоведение и техника. 2017. – 36с.
2. Шэнь Х.Ю., Ван Ш.Ш. Применение искусства керамики в городском ландшафтном дизайне. Керамика и искусство, 2019. – 88с.

© У Хунчан, 2022

УДК 745.52 + 746.1

**ВЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР
НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ И ТАПИССЕРИИ,
ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЕ ДЛЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ**

Уваров В.Д., Лю Фан

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время многие традиционные представления, сложившиеся в нашем искусствоведении, подвергаются серьезным изменениям под воздействием художественных открытий последних десятилетий, новаторских способов формообразования и новых техник исполнения. Различным, порой диаметрально противоположным, является отношение искусствоведов к содержанию понятий и терминов современного искусства. Очень часто понятия жанр, вид и форма искусства используются достаточно произвольно, что ведет к утрате точности формулировок и смысла. Поэтому существует настоятельная необходимость в расширении и обновлении категориально-понятийной системы.

В области монументального искусства в конце XX в. многозначность употребляемых терминов, охватывающих огромный фактический материал, разнообразие творческих концепций делали вопрос обозначения художественного объекта, предназначенного для общественных пространств, крайне сложным и являлись серьезным препятствием для

проведения полноценного исследования. Применяемый на Западе термин «публик-арт» при переводе на русский язык представляется крайне вульгарным и вызывает ассоциации с публичными домами и публичными женщинами, как, впрочем, и термин «стрит-арт», дословно уличное искусство связано с уличными девками. Этим и была вызвана настоятельная необходимость введения в наш научный оборот нового термина «искусство общественных пространств», ранее не нашедшего должного места в работах российских искусствоведов. Этим термином можно обозначать различные произведения искусства, предназначенные как для интерьера, так и для экстерьера. К их числу принадлежат фрески, мозаики и монументальные формы скульптуры и таписсерии.

Культуры разных стран издавна влияли друг на друга. На русскую таписсерию огромное значение оказало воздействие французской и фламандской таписсерии. Настенные ковры в интерьерах общественных зданий выражали социальные идеалы общества. В России также ставилась задача воспитания молодежи в духе сопричастности к историческим событиям прошлого и настоящего нашей Родины.

Остановимся на ранних исторических этапах. Мы не знаем, как проникла техника таписсерийного ткачества в Западную Европу и под влиянием какой системы переплетений нитей были сотканы первые ковры. Существует версия о том, что арабы принесли технику таписсерии в Европу во время своих военных походов, и затем она проникла во Францию через мавританскую Испанию. По другой версии крестоносцы привезли ее с Ближнего Востока. Гипотеза о том, что освободители Гроба Господня возвращались на родину с характерными образцами художественного ткачества, давшими импульс к развитию этого искусства в Западной Европе, достаточно убедительна, однако ничем не подтверждена. Века скрывают от нас эту тайну.

Человек, попадая в общественное помещение, должен почувствовать его значительность, статус и величие. Примером могут служить интерьеры судов, банков, правительственных учреждений, вызывающие уважение посетителя. В качестве средства формирования образа общественного интерьера как нельзя лучше подойдет таписсерия. Недаром дворец Наполеона был весь украшен таписсериями с изображениями собственных побед и походов [1].

В эпоху авангарда в искусстве произошли глобальные изменения. Поменялось представление во взглядах и на интерьерное решение пространства. Поэтому искусство таписсерии следует рассматривать как исторический объект, имеющий свойства эволюционировать и изменяться. Согласно исследованиям доктора искусствоведения, профессора В.Д. Уварова: «Процесс развития современной таписсерии, во многом, проходил

и проходит под влиянием концепций авангарда, неоавангарда и трансавангарда. В силу этого тесная связь или даже, в некоторых случаях, соприкосновение разнообразных представлений и направлений творчества вызвали активное взаимодействие различных сфер искусства» [2]. Согласно В.Д. Уварову: «В связи с использованием новых форм и техник современная таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на ковер. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX в. в живописи ассамбляжи – пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных объектов стали создаваться масштабные инсталляции. Если ассамбляжи можно сравнить с текстильными панно, то инсталляции – это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон» [3].

Рассмотрим влияние культуры Древней Греции на искусство Индии и Китая. Древнегреческая скульптура занимает очень важное место во всей западной художественной традиции. Мифология Древней Греции является источником искусства древнегреческой скульптуры и предметом сюжета древнегреческой скульптуры. Когда древнегреческая скульптура встретилась с буддизмом в регионе Гандхара, это привело к появлению искусства гандхарского буддизма в греческом стиле. Эти греческие боги пришли в Китай в виде буддийских фигур через искусство Гандхары. Для того чтобы адаптировать их к новой среде, китайские буддисты или художники локализовали их изображения. В результате, с китаизацией буддизма, эти скульптурные искусства в греческом стиле в конечном итоге были интегрированы в китайскую традиционную культуру и стали частью китайской цивилизации. В III веке (до н.э.) Александр Македонский продолжил свой поход после завоевания Персидской империи. Когда он прибыл в Гандхару, он решил использовать это место в качестве административного центра своей восточной территории [2, 4]. Они вырезали греческих богов и богинь на достопримечательностях города. Таким образом, в этот период сюда эмигрировало большое количество греков, которые принесли с собой греческую культуру и «благородную простоту и спокойное величие» греческой скульптуры.

Буддизм был основан в древней Индии между V и VI веками до н.э. Чаудхамой Сиддхартхой. В первые годы своего становления буддизм отличался сильными атеистическими нотками. При жизни Будды идолопоклонство в любой форме было запрещено, поэтому буддийских скульптур не было. Буддисты могут лишь символически изобразить путь практики Будды с помощью отпечатков ног, дерева Бодхи для выражения просветления Будды, сиденья лотоса для представления самого Будды и

колеса Дхармы, символизирующего учение Будды в честь Будды. Фактически, буддизм стал доминирующей религией в регионе Гандхара уже во II веке до н.э. При Кушанской империи буддизм достиг своего расцвета [5]. Появление искусных скульпторов и традиции греческого образного изображения мифологических фигур, несомненно, сыграли важную роль в этом процессе. В I веке н.э. буддисты нашли наиболее подходящий способ донести учение Будды до своих последователей – соединив классическую и изысканную греческую скульптуру с буддизмом, что и послужило первоначальным истоком буддийской скульптуры [6].

Ранние статуи Гандхары отличались типично греческим стилем и характеризовались сильным реализмом форм. Фигуры высокие, пропорциональные, хорошо сложенные и мускулистые. Лицо имеет европейский характер, широкий лоб, волнистые волосы в пучке, высокий нос и глубокие глазницы, тонкие веки, полные щеки и тонкие губы. Одетый в греко-римскую драпировку, складки одеяния в основном спускаются у левого плеча, обнажая правое плечо. Складки одежды плавные и естественные. Общие пропорции гармоничны, сохранена классическая красота греческого искусства. Некоторые греческие мифологические фигуры, такие как Аполлон, Геракл, Никто, Атлас и Гелиос, также интегрированы в черты статуи Будды.

Со II века до н.э. по III век н.э. буддийское искусство Гандхары начало распространяться на восток по Шелковому пути через Центральную Азию. С течением времени на землях Китая по очереди возникли пещеры Гуйцзы в Синьцзян-Уйгурском автономном районе, пещеры Дуньхуан и Майджишань в провинции Ганьсу, пещеры Юнган в провинции Шаньси, пещеры Лунмэнь в провинции Хэнань и другие буддийские архитектурные комплексы в стиле Гандхары. Пещеры представляют собой комплекс буддийского искусства, включающее в себя триединство пещерной архитектуры, скульптуры и фресок. Эти пещерные храмы, хотя они начали строиться в разное время и в разных географических пространствах, но до VII века н.э. в своей скульптуре и росписи в разной степени испытывали влияние гандхарского искусства. Это объясняется двумя причинами: с одной стороны, буддизм пришел из Индии через Западный край (принятое в китайских исторических хрониках наименование регионов, расположенных западнее заставы Юймэньгуань; Центральная Азия), а для людей того времени иностранные стили, такие как древнеиндийский и Западный край, имели определенный авторитет, и вполне понятно, что статуи Будды были полностью смоделированы на основе иностранных форм. С другой стороны, у китайских скульпторов еще не было набора техник для изображения Будды, и им необходимо было изучать и перенимать иностранные скульптурные техники.

После пещерных гротов Юньган самыми важными буддийскими пещерами в Китае являются пещеры Лунмэнь в городе Лоян, провинция Хэнань. Провинция Хэнань расположена во внутренних районах Китая и является родиной китайской цивилизации. В истории она долгое время была столицей Китая. Стиль статуй Будды в пещерах Лунмэнь находился под влиянием сильной китайской национальной культуры. Гандхарский стиль постепенно вытеснялся эстетическими идеями последнего по мере его смешения с китайской культурой, и создание стиля Будды в пещерах Лунмэнь также означало конец ханизации гандхарского стиля. Особенно когда Китай вступил в период правления династии Тан (618 г. н.э. – 907 г. н.э.), В этот период Китай демонстрировал сильное чувство культурной уверенности, такая уверенность отражается и в религиозном искусстве. В это время буддизм, был полностью китаизирован и популяризирован в своих буддийских теориях и художественных выражениях. Эстетические характеристики пещеры Лунмэнь в основном проявляются в том, что в тематике, моделировании и технике изготовления статуй больше эстетических элементов китайской культуры Хань.

Гроты Кизил – один из гротов Гузи – были раскопаны между III и IX веками н.э. и в настоящее время являются одним из самых ранних буддийских мест в Китае. Скульптуры пещеры Кизил, в основном в виде раскрашенных глиняных скульптур, деревянных и каменных фигур, представляют буддийские сюжеты, такие как Будды, Бодхисаттвы и небесные существа, сливаясь с архитектурой пещеры и фресками, создавая отрешённую и торжественную религиозную атмосферу. Фигуры на ранних (III-IV века н.э.) фресках в пещерах Кизил имеют характерную художественную печать гандхарского стиля [8]. Статуя Будды в «пять пещерах Туань Яо» обладает смелостью и силой северного кочевника, в одеянии длиной до правого плеча со складчатым поясом, чтобы показать складки одежды. Большие уши свисают до плеч, глаза удлиненные, а общий стиль – достойный и сдержанный, все это соответствует художественным традициям центрального китайского региона. Однако влияние гандхарского искусства Будды все еще можно распознать в таких деталях лица, как высокий нос, широкий лоб, большие глаза и тонкие губы [9]. Будда Лу Шэна в пещере Лунмэнь был раскопан между 672 и 675 гг. н.э. и финансировался тогдашним императором Ли Чжи. Имя Лушана означает «огромная мудрость, вселенский свет». При высоте 17,14 метра это самая большая и представительная статуя Будды в Пещерах Лонгмен. По форме лицо Будды как полная луна, с изогнутыми бровями, с парой прекрасных глаз, смотрящих немного вперед, высоким прямым носом и маленьким ртом, демонстрирующим добрую и мирную улыбку, с добротой, вытекающей из серьезности, и величием, заключенным в доброте, со священным и

нерушимым величием. Он одновременно мужественный и женственный, с нежной красотой.

Искусство статуй Будды Гандхары, основанное на древнегреческой скульптуре, послужило исходной парадигмой для развития китайского буддийского искусства, но китаизация искусства статуй Будды Гандхары – это не простая трансплантация и имитация, а долгий путь столкновения и интеграции между различными цивилизациями. Китайская культура, сохраняя верность своим собственным региональным культурным и художественным особенностям, была открыта и терпима к зарубежным культурам, что позволило китайскому буддийскому искусству остаться жизнеспособным и распространить свое влияние дальше, на Корейский полуостров и Японию, отражая разнообразие цивилизаций.

На основании проведённого исследования сделаны следующие выводы. С появлением новых форм изменилось восприятие искусства в целом. Таписсерия и монументальная скульптура под влиянием новаторских тенденций приобретает новые средства художественного выражения. В настоящее время культура переходит на высокий уровень, отличаясь от всех предыдущих эпох. Современное искусство, наделённое знаками и символами, выходит за рамки классических понятий культуры и эстетики. Главный научный результат заключается в том, что установлена значимая роль таписсерии и скульптуры в создании общественных пространств. В первую очередь текстильные полотна и скульптура создают гармоничную среду и благоприятную атмосферу.

Список использованных источников:

1. Доброва А.А., Уваров В.Д. Искусство таписсерии в интерьерах общественных зданий. В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016). сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей. 2016. С. 32-35.
2. Уваров В.Д. Таписсерия как "модель" общих закономерностей развития мирового искусства Дизайн и технологии. 2017. № 59 (101). С. 22-29.
3. Воякина А.С., Уваров В.Д. Таписсерия в интерьерных решениях стиля "авангард". В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2017". сборник материалов. 2017. С. 162-166.
4. Миядзаки Акира. Серия лекций по индийскому буддийскому искусству - Лекция 2: Буддийское искусство Гандхары . Art Design Research, 2012. №1, – С. 88–102.
5. Ян Цзюпин. Культурное наследие эллинистической цивилизации на Дальнем Востоке и его историческая направленность. Исторические исследования, 2016. №5, – С. 127-143.

6. Пан Сяосяо. Мультикультурализм и гандхарское искусство: повторное обсуждение развития буддизма и буддийского искусства в кушанский период. Журнал Сычуаньского университета, 2017. №6, – С.74-81

7. Высокая перманентность. О буддийском искусстве Гандхары . История и география Северо-Запада, 1995. №3, – С.19–22.

8. Гэн Цзянь. Обсуждение связи между кизилскими буддийскими реликвиями и Гандхарой. Журнал Нанкинского университета искусств, 2008. №5, – С. 40–49.

9. Ван Лу. Китаизация стилей буддийского искусства Гандхары. Китайский журнал социальных наук, 2022 (7) 26: A03

© Уваров В.Д., Лю Фан, 2022

УДК 745.52 + 746.1

ВЛИЯНИЕ КУБИЗМА НА СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН И ИСКУССТВО ТАПИССЕРИИ

Уваров В.Д., Матвеева Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Кубизм является одним из самых значимых художественных течений модернизма 20-го века и до сих пор вызывает интерес не только у многочисленных последователей, но и у исследователей и критиков. Он и по сей день является неким катализатором философских и эстетических идей человека 21-го века. При встрече с работами кубистов сознание зрителя создает виртуальные идеальные предметы, тем самым расширяя его и качественно обогащая.

Появление кубизма относят к 1907 г., когда П. Пикассо написал картину «Авиньонские девушки» необыкновенную своей резкой гротескностью: здесь изображены деформированные, огрубевшие фигуры. без каких-либо элементов светотени и перспективы, как сочетание плоских объемов. В 1908 г. в Париже была основана группа «Батолавуар» («Лодка-плотомойня»), в состав которой входили Пикассо, Ж. Брак, испанские писатели Х. Грис, Г., Аполлинер. Г. Штейн и др. В этой группе были разработаны и последовательно выражены основные принципы кубизма. Другая группа, основанная в 1911 г. в Пюто под Парижем и образованная в 1912 г. на выставке «Seksion d'or» («Золотое сечение»), популяризаторы и интерпретаторы кубизма – А. Глез, Ж. Метсенгер, Ж. Вийон, А. Ле Фоконье и художники лишь частично соприкасавшихся с кубизмом. Слово «кубизм»,

по-видимому, появилось в 1908 году. Согласно одной легенде, когда Матис увидел картину Брака «Дома в Эстаке», он сказал, что она напомнила ему изображение игральные кости. В том же году критик Луи Воксель написал в журнале Жиль Плаза, что картина Брака сведена к изображению кубов. Так саркастическая шутка Матиса стала названием новой школы [1].

Кубизм решительно порвал с традициями реалистического искусства. В то же время работы кубистов бросили вызов обычной красоте салонного искусства, расплывчатым аллегориям символизма и хрупкости живописи позднего импрессионизма. Представители кубизма сводились к минимуму и часто пытались строить свои творения от соединения элементарных, «первичных» форм к построению пространственной формы на плоскости, членению реального объема на геометризированные тела, сдвиги, пересечения друг друга, воспринимаемые с разных точек зрения [2]. Кубизм, входящий в состав многих модернистских течений, выделялся среди них тяготением к грубому аскетизму красок, простых, тяжелых, осязаемых форм, стихийных мотивов таких как дома, деревья, предметы быта и т.д. Это особенно характерно для раннего этапа кубизма, сложившегося под влиянием живописи П. Сезанна (его посмертная выставка состоялась в Париже в 1907 г.). В эту «сезанновскую» эпоху кубизма (1907-1909 гг.) геометризация форм подчеркивает устойчивость и объективность мира; сильные граненые объемы кажутся плотно расположенными на поверхности холста, создавая своеобразный рельеф; цвет, выделяя некоторые стороны предмета, приподнимает и придавливает объем одновременно (П. Пикассо, «Три женщины», 1909 г., Ж. Брак «Дома в Эстаке», 1908 г.) [3].

В следующей, «аналитической» фазе кубизма (1910-1912 гг.) предмет распадается на мелкие, четко обособленные грани: предметная форма расплывается на холсте (П. Пикассо, «А. Воллар», 1910 г., Ж. Брак, «И. С. В честь Баха», 1912 г.). В последней, «синтетической» фазе (1912-1914 гг.) побеждает декоративное начало и картины превращаются в красочные плоские панно (П. Пикассо, «Гитара и скрипка», 1913 г.; Ж. Брак, «Женщина с гитарой»); его интересуют всевозможные фактурные эффекты – наклейки (коллажи), пудры, объемные структуры на холсте, отказ от пространственно-объемных изображений в реальном пространстве компенсируется рельефными материальными построениями. В то же время появилась кубистическая скульптура с ее геометризацией и сдвигами форм, пространственными построениями в одной плоскости, композиции и ассамбляжи – скульптуры Пикассо из разнородных материалов. К 1914 г. кубизм стал уступать место другим течениям, но не только французским художникам, но и итальянским футуристам, русским кубофутуристам (К.С. Малевич, В.Е. Татлин), немецким художникам Баухауза (Л. Фейнингер, О.

Шлеммер.) Поздний кубизм сблизился с абстрактным искусством («абстрактный кубизм» Р. Делоне), в то же время через увлечение кубизмом прошли некоторые значительные мастера 20-го в., стремившиеся создать современный лаконичный выразительный художественный язык.

Если живопись импрессионистов провозглашала условный характер цвета, то кубисты выражали новый подход к действительности через условный характер пространства. Ж. Брак писал: «Не следует даже пытаться подражать тому, что преходяще и постоянно изменяется и что мы ошибочно считаем чем-то неизменным». Это направление одним из первых воплотило в себе ведущие тенденции дальнейшего развития искусства 20-го в. Одной из таких тенденций было доминирование концепции над художественной ценностью картины. Еще Гегель (1770-1831 гг.) отмечал, что искусство нового времени все больше проникается рефлексией, образное мышление заменяется абстрактным, поэтому грань между искусствоведением и практическим творчеством слишком тонка.

Период между 1907 и 1912 гг. это период аналитического кубизма (также называемого стереометрическим или объемным). В это время происходит преобразование художественной реальности, разложение формы на кубы. Практика кубистов: отказ от перспективы, укорочение фигур, одновременное отображение с нескольких сторон, тяготение к перевернутой перспективе [4]. После 1912 г. начинается эпоха так называемого синтетического кубизма, также известного как «изобразительный кубизм», принцип создания художественного пространства заключался в заполнении картинной плоскости элементами расчлененного объекта, которые сталкиваются друг с другом и разрушаются, лежат рядом друг с другом, накладываются друг на друга или проникают друг в друга. Таким образом, изображение создается как нарисованный коллаж из отдельных аспектов формы, как бы разрезанных на мелкие кусочки.

В сложившейся к концу 19-го – началу 20-го вв. ситуации ни один из существующих видов художественного творчества не мог сохранить своего значения, оставаясь в рамках прежнего эволюционного процесса, начало которого восходит к эпохе Возрождения. Кубизм отразил новые тенденции во всей их сложности и противоречивости: неосознанное стремление к демократизации художественного творчества веру в науку – поиски объективных методов, стремление к созданию «грамматики искусства». Вопреки не прекращавшемуся сопротивлению широкой публики новое течение к 1912-1914 гг. распространяется на все области художественного творчества. Вначале Пикассо, затем А. Лоренс и Ж. Липшиц создают первые кубистские скульптуры; живописцы-кубисты пишут театральные

декорации, иллюстрируют книги и журналы. Соня Делоне создает рисунки для тканей и модели одежды.

Новые методы, разработанные французскими кубистами, привлекают внимание ведущих художников во всех странах. Можно было бы привести десятки имен живописцев, скульпторов, отдавших в свое время дань кубизму. В 1900-х гг. в русской печати господствовало глубоко пессимистическое настроение. «Все старое мы покинули безвозвратно. Мы как бы отреклись от старой культуры. Найдем ли мы новую красоту, создадим ли новую культуру?» – писал в 1905 г. Д.В. Философов в статье, посвященной художественной жизни Петербурга [5].

Направление «кубизм» существовало недолго, однако, его наследие живо до сих пор: это простые формы бытовых предметов, графичная архитектура, геометрические орнаменты одежды и т.п. В современной интерпретации кубизма представлен обобщённый образ направления, далёкий от его классических сезанновских, аналитических и синтетических течений. Всё зависит от того, какие цели преследует определённый художник или дизайнер. Одни вписывают в свои разработки лишь элементы кубизма, другие сочетают его с современными знаковыми образами, третьи сокращают свой взгляд на объект до схемы. Популярность набирает интерьер в стиле «кубизм», который характеризуют контрастные и яркие сочетания цветов, мебель, состоящая из простых геометрических форм, минимальное количество элементов декора.

Современный российский художник Георгий Курасов (род. 1958 г.) следует направлению «кубизм», но в своеобразной стилистике. Он изображает фигуры людей, животных неправильной формы с искажёнными пропорциями, что создаёт ощущение некоего дисбаланса. Однако, его картины имеют радостную атмосферу за счёт использования художником ярких цветов и динамичных композиционных построений. Он сохраняет разнообразие и богатство объектов и форм, персонажи его работ наполнены яркими индивидуальными чертами. Художник пишет картины на всевозможную тематику: бытовую, театральную, литературную, религиозную и т.д.

Мальтийский художник Миодраг Мичкович пишет картины яркими огненными контрастными цветами, используя при этом строго геометрические формы. Он работает в различных жанрах: портрет, пейзаж, натюрморт и т.д. В настоящее время художник малоизвестен, однако, его полотна привлекают зрителей своим необычным почерком и колоритом. Критики называют художника современным кубистом [6].

Еще одним ярким представителем кубизма 21-го века является художник Акет. Картина Акета, изображающая пианиста, собравшегося на пике своего творческого порыва, совершенно оригинально и новаторски

интерпретирует стилистические черты кубизма, сконцентрированные, в частности, в соматических чертах, прическе и перспективной передаче трубка чучела. Кроме того, тусклый и скудный хроматизм, сведенный исключительно к оттенкам пурпурного, серого и черного, с несколькими штрихами желтого, скорее всего, перекликается с чистейшим намерением синтетического кубизма, то есть с использованием узкой цветовой гаммы для того, чтобы избежать мешающих элементов для художника и зрителя, чья цель состоит в том, чтобы проанализировать и исследовать передачу реальных данных [7].

Кубизм повлиял не только на живопись и скульптуру. Огромное значение он имел для искусства таписсерии. В 1960-1970 гг. таписсерия, утверждая свою монументальность и декоративность образного языка, обнаружила тенденцию к экспансии масштабов и слишком очевидное уподобление монументальной живописи. Примером может служить таписсерия Хуана Миро «Женщина» (1977 г.) размером 1054 × 604 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне. Художник абстрагируется от реальных очертаний женской фигуры и трактует формы человеческого тела согласно принципам декоративного формообразования сформулированным кубизмом. Образ женщины освобождается от излишней детализации, становится более масштабным, превращается в сложный сплав и декоративных, и монументальных качеств. Плоскостное изображение составлено подобно витражу из желтых, красных, синих и зеленых цветовых пятен, обведенных черным контуром. Это панно, как и два других в Нью-Йорке и Барселоне, выполнил в Таррагоне испанский ткач Джозеп Ройо. В результате переплетения плотной основы с толстым скрученным утком возникла крупная рельефная текстура. Кроме того, в некоторых частях композиции ткач использовал прием «рюю» – свисающие в виде ворса шерстяные нити [8]. Другим ярким представителем кубизма в таписсерии является каталонский художник Хосеп Грау-Гаррига. Одной из его выдающихся работ является «Красный и черный Хенекен». Произведение было выполнено в 1980-1981 гг., из шерсти и хлопка, размер работы 550 x 1300 см. Таписсерия находится в музее Тамайо в Мехико. Работа представляет собой большую железную раму, в которой располагаются роскошные ковровые детали преимущественно коричневых оттенков, по центру которых расположены ярко красные пятна. Грау-Гаррига часто использует в своих работах красный цвет. Композицию дополняют коричневые и желтые веревки и канаты, пересекающиеся друг с другом и пронизывающие тканые изображения. В то время Грау-Гаррига говорил: «Таписсерия является логическим дополнением архитектуры. Меня не удовлетворял только язык форм и цветов. Я хочу наводить на мысль о чувственности рельефов или, наоборот, о возвышенных строгих

ритмах ткани» [9]. С 2007 г. одна из таписсерий Грау-Гаррига украшает вход в новое здание ратуши города Сант-Кугат. Она состоит из четырех красных и желтых частей, изготовленных из разных материалов, в том числе из медной проволоки различной толщины, что придает работе прозрачный вид. Можно привести мнение выдающего историка, социолога и этнографа Клода Леви-Строса по вопросу сочетания таписсерии и архитектуры, который наделял таписсерию «терапевтическими» функциями. Клод Леви-Строс говорил о том, что она лучше других видов искусства может служить одновременно и украшением, и противоядием функциональной и утилитарной архитектуры, которая царствует в нашей сегодняшней жизни. Именно таписсерия, являясь, самым древним из всех искусств, предлагаемых нашей цивилизацией, способна оживить архитектуру, внедряя в нее плотное и спокойное творение человеческих рук и очарование изобретательного творческого духа, который непрерывно возрождается при помощи новых материалов и старых технических приемов ткачества [10].

В связи с глобальными изменениями в жизни общества, в начале 20-го в., появлялись новые направления искусства. Это были абсолютно новые, оригинальные и смелые направления, которые подвергались и до сих пор подвергаются критике. Самую глобальную революцию в изобразительном искусстве произвели представители кубизма, изображая реальность через примитивные геометрические фигуры. На картинах в стиле «кубизм» изображено не видение художника того или иного предмета, явления, человека и т.д., а то, как художник его воспринимает. В данном направлении работали не только живописцы, но и скульпторы, керамисты и архитекторы.

Современные художники и дизайнеры активно пользуются наследием кубизма в своих работах и проектах. Ныне любой непредубежденный человек, смотря на работы импрессионистов, наглядно видит условность привычного для нас цвета. А когда-то это стало революцией в искусстве. Именно кубизм, опираясь на обретенную постимпрессионистами свободу изображать не только виденное, но и мыслимое, подвергает анализу все компоненты живописи, утверждает условность формы, цветовой и линейной перспективы, объемов.

Современная мировая культура – это не одно целостное явление. Она состоит из ряда течений, которые отличаются по своим целям и выразительным средствам и оказываются нередко прямо противоположными друг другу. Но при всей пестроте современной культуры у составляющих ее течений и стилей есть одна общая черта – все они стремятся отразить мир в форме выражения чувств и настроений художника. Начало такому направлению в творчестве положил именно кубизм.

Список использованных источников:

1. Яворская Н.В Кубизм и футуризм// Модернизм и критика основных направлений.
2. Усеинова Е.В, Григорьева М. Кубизм в искусстве 20 века.
3. Котляр Е.Р, Фарафонова А.С Источники кубизма и его современные интерпретации
4. Виль Мириманов У истоков кубизма
5. Маслова Е.А., Голованова М.М Идеи кубизма в современном искусстве и дизайне
6. Гвилава Т. Кубизм как часть современного мира.
7. Власов В.Г. Кубизм// Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства.
8. Уваров В.Д. Художественные эксперименты в современной таписсерии. Монография.– М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 169 с.
9. Уваров В.Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии // Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.
10. Уваров В.Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры. «Вестник славянских культур». Том 50, 2018. - С. 266-273

© Уваров В.Д., Матвеева Е., 2022

УДК 745.52 + 746.1

**ВЛИЯНИЕ КОСТЮМНОЙ ТАПИССЕРИИ
НА МИРОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ**

Уваров В.Д., Кремнёв Д.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История таписсерии уходит глубоко в древность. История европейской шпалеры началась в эпоху Крестовых походов, когда произведения восточных мастеров в качестве трофеев были завезены крестоносцами. Самая ранняя европейская таписсерия из церкви святого Гереона в Кёльне выполнена рейнскими мастерами в 11-м веке. Самые первые сюжеты – библейские. Кстати, на гениальной росписи Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» за спинами у Христа и его учеников – таписсерия. Таписсерия – древнее искусство. Если вы скажете «гобелен» во Франции, вас просто не поймут, в Европе это искусство называется именно таписсерией. Самые её мотивы (изображения фантастических животных)

схожи с мотивами византийских тканей 9 – 10 веков. Само же направление в искусстве охватывает не только традиционный гобелен, а создание произведений из любых волокон с использованием различных техник ткачества, вязания узлов, плетения, приемов декорирования тканей.

Искусство настенного ковра – таписсерия (Tapestry) в последние десятилетия 20-го в. обогатилось новыми средствами выражения, нетрадиционными приемами формообразования, новаторским художественно-образным содержанием. Стало очевидным формирование в текстильном искусстве (fiber-art) самостоятельного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах. Особое значение приобрела костюмная таписсерия (Tapestry wearable), которую можно образно назвать «искусством подвижного текстиля», потому что ее формы взаимосвязаны с кинетикой тела манекенщика [1].

В этой области творчества возникли новые синтетические произведения таписсерии, пластические формы которых выполняют семиотические функции, аналогичные функциям костюма. Сходность функций и таких существенных характеристик, как конфигурация и взаимосвязь с пластикой человеческого тела позволяют нам, при всей своей относительности, обозначать подобные формы таписсерий, представленные на человеческой фигуре, как авангардный, в какой-то степени театрализованный костюм. Артистическое прочтение сложных духовных проблем, придало определенную философскую ориентацию формам костюма, изменило его имидж [2].

В середине 20-го века появляется новое понятие «костюмная таписсерия» или «арт-а-порте» (англ. Wearableart, фр. Art-a-porter). Костюмная таписсерия, также известна как Artwear или «искусство носить». Её произведения относятся к индивидуально созданным предметам, обычно, ручной работы или ювелирным изделиям, созданным как изящное или высокое искусство. Хотя изготовление любого предмета одежды или другого носимого предмета обычно связано с эстетическими соображениями, термин «костюмная таписсерия» подразумевает, что произведение предназначено для восприятия как серьезное и уникальное художественное творение или заявление. Современная идея носимого искусства, кажется, неоднократно появлялась в различных формах [3].

Явление «костюмная таписсерия» (Tapestry wearable), которую можно образно назвать «искусством подвижного текстиля» возникло в конце 1960-х годов, расцвело в 1970-х годах и продолжается в начале 2000-х годов. Неслучайно, что «носимое искусство» кристаллизовалось в конце бурных 1960-х годов. Социальные, политические и культурные потрясения того

десятилетия создали благодатную почву для личного самовыражения и украшения тела

К первой четверти 21-го в. уже известны имена многочисленных художников в сфере «искусства подвижного текстиля», но в данной статье будут представлены произведения, по нашему мнению, выдающихся представителей этого направления, а именно: Гуо Пэй, Алома Лафонтана, Хуссейн Шалаян и Ирис Ван Херпен.

Гуо Пей – китайский дизайнер одежды, работающая в области высокой моды. Она одна из самых известных кутюрье Китая, в 2016 г. вошла в сотню самых влиятельных людей мира по версии журнала Time. Широкую известность на Западе получила благодаря сотрудничеству с Рианной, появившейся в платье от Гуо Пей на ежегодном торжестве «Бал Института Костюма». В настоящее время продолжает активную работу, создавая и демонстрируя новые коллекции от-кутюр на неделях моды во Франции и Китае. Огромное значение дизайнер уделяет национальным традициям, а названия коллекций – «Фарфоровые Платья», «История дракона» – напоминают о величественной цивилизации Древнего Китая. Одной из визитных карточек творчества Гуо Пей стала вышивка, основанная на работах китайских мастеров династии Цин. Гуо старается возродить и продемонстрировать миру искусство вышивки, поэтому практически каждое платье расшито замысловатыми узорами. Орнаменты не просто украшают одежду, как и в Древнем Китае, они имеют сакральный смысл [4].

Алома Лафонтана, живущая в Барселоне, является художником-скульптором, который путешествует между внутренним и внешним миром женского тела. В этом транзите она способна вызвать мир внутренних ощущений универсальной потребности в общении и защите. Эти ощущения обретают форму посредством модных скульптурных украшений, предметов, адаптированных к телу, которые искусственно усиливают некоторые из его естественных свойств. Тем не менее, в творческом процессе задействованы натуральные и переработанные материалы с их прошлыми жизнями и использованием, добавляющие изделиям слои символизма. Они также говорят о таких проблемах, как изобилие и взаимосвязь между творчеством и экологическим сознанием.

С 2010 по 2015 год Алома Лафонтана была частью руководящей команды OSLO Barcelona, открытой для публики мастерской, которая катализирует творчество многих молодых современных художников Барселоны [5].

Хуссейн Шалаян – один из самых авторитетных дизайнеров современности, два года подряд получавший звание British Designer of the Year (в 1999-м и 2000-м годах) Убежденный футурист, Шалаян уверенно перемешивает в своих коллекциях дизайн, искусство и науку, поднимая

политические и религиозные вопросы, традиционно дистанцированные от модной индустрии. Хуссейн для создания своих работ читает книги по физике, биологии и антропологии и пристально следит за развитием новых технологий. Он использует бумагу, дерево, силикон, пластмассу и металл, а своих моделей окутывает нитями проводов, подвешивает к воздушному шару или вовсе выпускает на шоу обнаженными. Хуссейн не любит называть себя модным дизайнером, скорее философом, архитектором или даже безумцем. «Обвинения в сумасшествии я воспринимаю как одобрение: когда я творю, я ни о чем не задумываюсь, но когда вижу конечный результат, подчас думаю, что я и в самом деле не в порядке» [6].

В своих коллекциях Хусейн Чалаян выражает серьезные моменты, относящиеся к внутреннему состоянию личности: сублимация, самоидентификация, изоляция, притеснение и принятие – все, что он перенес на собственном опыте. Он часто поднимает вопросы переезда в другую страну с иной культурой, проблемы диаспор, войны, исламской паранджи, которые, опять же, вытекают из того, что ему довелось пережить. Его творения трудно носить, они принадлежат к искусству в большей степени, чем к моде и швейному мастерству, и практически каждый наряд является единственным в своем роде. Чалаян мало интересуется модой в общепринятом понимании, его заботят вопросы эволюции человеческого тела и его оболочки – одежды. Кстати, в юности он собирался стать архитектором, и это очень заметно в конструкции его одежды [7].

Ирис ван Херпен – фронтвуман передового направления Design & Science. Кажется, что ее наряды синтезированы в научно-исследовательских лабораториях или сброшены инопланетянами. Соль фирменного метода проектирования в том, что она соединяет компьютерное моделирование одежды с ручной работой. Ван Херпен была одной из первых, кому пришлось в голову (и у кого получилось) применить метод быстрого прототипирования (3D-печать) в моде. Часто ее коллекции – результат сотрудничества с художниками и архитекторами, но иногда помочь Айрис ван Херпен соглашаются поп-звезды, актеры и ученые.

Начиная с первой коллекции Future Fragility, которая была представлена на Амстердамской неделе моды в июле 2007 года, и до прошлогодней Hacking Infinity, каждый наряд, придуманный Айрис ван Херпен, просится на выставку в музей. За каждым проектом стоит нетривиальная научная проблема. Например, Biopiracy посвящен этически непростой теме биопиратства. Айрис ван Херпен спрашивает себя и нас, являются ли люди единственными обладателями собственных тел. Дизайнер пристально изучает, как функционирует человеческое тело и как мы используем нашу внутреннюю энергию. Большой фурор произвела коллекция Voltage. «Я поняла, что у нас масса энергии, доступ к которой

нам не очевиден, – говорит ван Херпен – Поэтому пришлось изучить все, что касается электричества: как мы применяем его в нашей повседневной жизни и можно ли использовать его в произведениях искусства. Между человеческим телом и одеждой всегда существуют интересные отношения» [8].

Текстильный перформанс – это яркий пример характерного для современного авангардного искусства сложного взаимодействия и различных видов творчества в едином культурном комплексе. Из множества эксцентрических жестов, известных под разными именами – «боди-арт», «живое искусство», «актуальное искусство», нацеленных на разрушение истеблишмента в искусстве, – сложился художественный язык текстильного перформанса. Из уличных представлений и домашних действий, перформанс постепенно перешел в специально выделенные для его демонстрации художественные пространства, в приспособленную для него среду. Такую среду создавали многие зарубежные таписьеры, понявшие, что текстиль, это та среда, которая подходит для проведения акций такого рода [9]. Одним из таких пространств являлся и является музей современного искусства в Нью-Йорке. Также здесь есть картины музыкантов и звуковые скульптуры, созданные художниками. «1960-е годы были временем, когда люди чувствовали своего рода потребность работать в разных областях творчества», – говорит куратор Музея современного искусства Наоми Беквит. «Вы могли бы создавать музыку как визуальный художник, вы могли бы создавать картины как музыкант, и это время было действительно тем, в котором было много свободы для экспериментов». Это выставка свидетельствует о том, что что-то важное произошло в Чикаго, что-то уникальное, что не могло быть воспроизведено нигде в этом городе в 1960-х и 1970-х годах, и что все это еще имеет последствия по сей день [10].

50000 зрителей приезжают на ежегодное шоу World of WearableArt™ Awards, чтобы посмотреть захватывающую двухчасовую презентацию искусства, музыки, танцев, драмы и комедии в сочетании с захватывающими дух воздушными подвигами. Шоу, которое длится более 12 ночей, является ярким событием Веллингтона. Описанный как сплав искусства, дизайна, движения и драмы со сложными световыми и сценическими технологиями, в нем участвуют более 400 актеров и съемочная группа. Мир WearableArt™ родился в 1987 году, когда скульптору Нельсону Сьюзи Монкрифф пришла в голову идея продвигать сельскую художественную галерею и тем самым создать новый жанр перформанса. Зрители из 200 человек пришли в общественный зал, чтобы посмотреть шоу, которое перенесло искусство со стен на сцену [11]. Каждый год в нем участвуют более 300 дизайнеров из Новой Зеландии и

других стран – Великобритании, США, Австралии, Индии, Таиланда, Израиля, Швеции, Фиджи, Нидерландов, Канады и Германии, и 170 финалистов выходят на сцену. Некоторые дизайнеры работают в творческой сфере (например, в кино, моде, фотографии, драме, дизайне), в то время как другие увлечены любителями. WOW® предлагает 35 различных наград, около 150000 долларов призовых и стипендии для международных художественных академий и институтов, но для многих участников уже то, что их костюмы выставляются с некоторыми из лучших в мире художников, является достаточным призом [12]. Ряд предметов одежды с предыдущих соревнований можно увидеть в музее World of WearableArt™ и классических автомобилей в Нельсоне, где они представлены с подсветкой и музыкой, чтобы воспроизвести «ощущение» шоу.

В заключение следует отметить, что современная костюмная таписсерия ставит своей целью не только доставлять эстетическое удовольствие зрителю, но и затрагивать мировые, политические и духовные проблемы людей. Каждый представленный модельер, ни столько дизайнер и кутюрье, а сколько и философ, художник, который смотрит на людей сверху, и хочет им передать частичку себя. Направить на нужное направление. Все проблемы и идеи, которые нам показывали яркие представители костюмной таписсерии, актуальны до сих пор. Также мы можем заметить, что в конце двадцатого столетия только некоторые люди задумывались о чём-то, о чём нам хотели сказать на показах мод. А сейчас можно заметить, как эти же идеи плотно вошли в массы. Такие, например, как проблема экологии, войны, ощущения человека в мире, его тела и т.д. Вклад этого искусства может показаться незначительным, но вся его обратная философия и история, которую мы можем проследить, говорят нам об обратном.

Список использованных источников:

1. Уваров В.Д., Джанибекян В.В. Костюмная таписсерия в свете развития эвристических и комбинаторных методов формообразования. Костюмология, 2021 №1, С 1–16.

2. Уваров В.Д., Новикова Л.М. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1. № 2 (6). С. 14.

3. Уваров В.Д., Рязанова А.Е. Авангард в костюмной таписсерии // Бизнес и дизайн ревю. 2021. № 4 (24). С. 12.

4. Гуо Пей. Дорога Моды (Режим доступа) URL: <http://wayoffashion.ru/dizainery/guo-pei.html> (дата обращения 1.11.2022)

5. Алома Фонтана. Официальный сайт. (Режим доступа) URL: <https://alomalafontana.com> (дата обращения 1.11.2022)

6. Хуссейн Чалаян. Официальный сайт. (Режим доступа) URL: <https://mcmag.ru/hussein-chalayan-biografiya-dizajnera/> (дата обращения 1.11.2022)

7. Хуссейн Чалаян. Vog. (Режим доступа) URL: <https://www.vogue.ru/tag/hussein-chalayan> (дата обращения 1.11.2022)

8. Ирис ван Харпен. Официальный сайт. (Режим доступа) URL: <https://www.irisvanherpen.com> (дата обращения 1.11.2022)

9. Уваров В.Д. Имидж современной таписсерии. Авангардный костюм. -М.: ГОУВПО «МГТУ им. А.Н. Косыгина» 2011. 92 с.

10. Наоми Беквит. Музей современного искусства Нью-Йорк. (Режим доступа) URL: <http://beautyinfo.com.ua/m0c3i4284.html> (дата обращения 1.11.2022)

11. Фестиваль костюмной таписсерии в Индонезии (Режим доступа) URL: <https://technology.tki.org.nz/extension/tki-tech/design/tki-tech/subsites/wow/Wow/about-wow/history.html> (дата обращения 1.11.2022)

12. Мир носибельного искусства (Режим доступа) URL: <https://www.worldofwearableart.com> (дата обращения 1.11.2022)

© Уваров В.Д., Кремнёв Д.В., 2022

УДК 7.011.4

ОСОЗНАННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ И ЦИКЛИЧНАЯ МОДА КАК ОБЩЕМИРОВОЙ ТРЕНД

Хлебникова А.К.

Научный руководитель Щербакова А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сегодня модная индустрия занимает в жизни общества большую долю пространства: физического и информационного. Активный темп жизни современного городского человека – это результат бесконечной погони за постоянно меняющимся миром и развивающимися технологиями. В таких условиях проблемы экологии и перепроизводства в сфере моды стали одним из главных трендов последних лет. Осознанное потребление, которое часто называют устойчивым или медленным, подразумевает конец эпохи ежемесячных обновок. Молодые «апсайкл» бренды делают ставку на экологичность материалов, их вторичное использование и уникальность создаваемых вещей.

По данным «Waste reduction week Canada» за последние 15 лет в мире в два раза возросло количество производимой одежды, её использование

(среднее количество раз, когда вещь надевают до того, как ее перестанут носить) за тот же период снизилось на 36%. Менее 1% материала, используемого для производства одежды, перерабатывается в новые вещи [1].

Текстильная промышленность в основном зависит от невозобновляемых ресурсов, включая нефть для производства синтетических волокон, удобрения для выращивания хлопка и химикаты для производства, окрашивания и отделки волокон и текстиля. Около 85% всей ненужной одежды оказывается на мусорных полигонах. Более половины одежды fast fashion («быстрой моды») утилизируется менее чем за год – при том, что после ее использования теряется почти вся ценность материалов, из которых она сделана. 87% волокна, используемого для производства одежды, вывозится на мусорные полигоны или сжигается [1].

Согласно данным благотворительного фонда «Второе дыхание», ежегодно 2 млн. т. одежды оказываются на мусорных полигонах России. Одежда разлагается от 20 до 200 лет, в процессе выделяя метан и CO₂, загрязняя почву и грунтовые воды, увеличивая объем мусорных полигонов. Индустрия моды является вторым самым крупным загрязнителем планеты после нефтяной промышленности. От 20% до 35% микропластика в мировом океане – результат производства текстиля. 108 млн. т. невозобновляемых природных ресурсов ежегодно используется для производства одежды. 60% производимой в мире одежды это синтетика. Она не перерабатывается в промышленных масштабах нигде, кроме Швеции и Нидерландов [2].

Превратить старое в новое помогает активно набирающий обороты тренд на переработку отслуживших или устаревших вещей. «Апсайклинг» (от англ. upcycling) – вторичное использование материалов и вещей с созданием для них нового функционала и увеличения их ценности. Это наиболее популярный в последние несколько лет творческий подход к «новому прочтению» старых вещей. «Апсайклинг» зародился еще до начала индустриальной революции, когда ремонт и переделывание вещей являлись неотъемлемой частью жизни людей, однако термин появился сравнительно недавно. С начала XX века «апсайклинг» использовался для создания произведений искусства, а также в других сферах жизни общества, где люди хотели сэкономить деньги. Во многом этот метод был вынужденной мерой и был популярен среди бедных слоёв населения. Экономическая нестабильность и дефицит товаров вынуждали людей переделывать старые вещи. Тем не менее, когда в конце XX и начале XXI веков, появилась вторичная переработка или «ресайклинг», популярность «апсайклинга» продолжила расти. Люди стали больше осведомлены об экологических проблемах и охране окружающей среды. Концепция «апсайклинга» лежит в

основе брендов Go Authentic, Jeans Revision, DogRose, Ksenia Schnaider (линия Re – worked), Zero Waste Daniel, Bentgablenits, Eileen Fisher [3].

«Апсайклинг» стал заметной тенденцией сезона весна – лето 2021 года, благодаря таким брендам как Balenciaga, Marni и Miu Miu. Марка Marni представила лоскутную верхнюю одежду, созданную из уже существующих вещей. Coach переработала сумки 1970-х гг., а бренд Miu Miu объявил о запуске новой эксклюзивной капсульной «апсайкл-коллекции» из 80 платьев, созданных из антиквариата, привезенного из винтажных магазинов и рынков. Ограничения, наложенные пандемией COVID-19, также заставили дизайнеров обратиться к материалам, которые уже были в их студиях, а не работать с новыми тканями. Восемь крупных модных брендов – A – COLD – WALL, Balenciaga, Jacquemus, Stella McCartney, Dries van Noten, Simone. Rocha, Zero + Maria Cornejo и Ulla Johnson – пожертвовали свои поврежденные и бракованные вещи офлайн-рынку RealReal с целью создания новых, переработанных изделий, в рамках проекта под названием Re – Collection [4].

Другой способ переработки старых вещей – «ресайклинг», при котором негодные для использования вещи проходят через специальное оборудование и становятся сырьем для новой вещи. Например, из переработанных пластиковых бутылок можно сделать пряжу, а ткань «эконил» производят из старых рыбацких сетей и других пластиковых отходов. Полиэстер из пластиковых бутылок, берегового мусора и прочих отходов используют в своих коллекциях бренды H&M, Kering, Patagonia, GANT, Melissa, Nike, adidas и Stella McCartney. В отличие от «апсайклинга», такой вид переработки не может длиться бесконечное количество раз: рано или поздно вещь все равно пойдет в утиль [3].

«Даунсайклинг» – вид «ресайклинга», который используют для тех материалов, которые невозможно переработать полностью. Например, если в составе некой вещи содержатся разные волокна, которые сложно разделить. Такие вещи измельчаются и используются как набивка для курток, мебели, плюшевых игрушек, утеплителей. «Даунсайклинг» – это односторонний процесс. Вернуть из набивки футболку будет невозможно. «Даунсайклингом», занимается фонд «Второе дыхание», благодаря деятельности которого текстиль и другие материалы, которые могли бы разлагаться порядка 200 лет, получают новую жизнь в модной одежде. С этим фондом также работает маркетплейс Lamoda [3].

Популярность набирает и практика использования вещей, уже бывших в употреблении – «фрисайклинг», но если в западном обществе винтажная мода весьма авторитетна, то в России «фрисайклинг» ассоциируется исключительно с заношенными вещами из секонд-хендов. Немалую роль в поддержании этого стереотипа играет и тот факт, что

винтажные вещи хорошего качества являются привилегией крупных городов [3].

В современных реалиях отношение к вещи изменилось. Теперь «вещь» это, с одной стороны нечто, что выйдет из моды или надоест владельцу через месяц, с другой стороны – вложение денег. Одежда, представленная на полках масс-маркетов не всегда способна удовлетворить потребности большинства. Поэтому, в последние 10 лет популярность «апсайклинга» резко возросла. Подтверждение популярности этого тренда можно увидеть на примере анализа популярных поисковых запросов сайта Pinterest, где количество «пинов» с пометкой «upcycle clothes» увеличилось в два раза за последний год [5]. Вместо того, чтобы просто выбросить предмет мебели, игрушку или одежду, многие люди пробуют превратить ее во что-то новое.

«Апсайклинг» в России существует давно и возник из-за товарного дефицита, то есть как бытовая необходимость. На сегодняшний момент в это понятие включены забота об окружающей среде и уменьшение своего экологического следа. Кроме того, пандемия COVID – 19 резко изменила ситуацию с устойчивым потреблением. Согласно исследованию, опубликованном в международном научном журнале Sustainability, примерно треть (31%) от общего числа опрошенных, указали на значительные изменения в своих потребительских привычках. Так, в результате пандемии около 15% жителей РФ существенно сократили свои расходы. Основные сокращения пришлось на отпуск и одежду, еще 31% респондентов перешли в режим сбережений и накопления запасов [4].

Российские дизайнеры, работающие в сфере «апсайкла» осваивают нишу с переменным успехом, вследствие устоявшегося стереотипа об одежде «из секонд-хенда» не как о качественном, уникальном предмете, а как о ношеной вещи, от которой предыдущий владелец стремился избавиться. Несмотря на подобное отношение, среди молодых российских апсайкл-брендов можно найти действительно уникальных и интересных художников, например, проект Герды Ирен «Gerda Irene», представленный на Московской неделе моды. Проект был запущен дизайнером в 2020 году и его сразу заметили кураторы Vogue Italia и Vogue Talents, благодаря чему коллекции «Gerda Irene» регулярно попадают в подборку международного проекта по поддержке молодых брендов. Герда не просто берет старые вещи и сшивает их вместе, как делают многие, она находит уникальные винтажные ткани и текстильные изделия (наволочки или скатерти), старинную фурнитуру и антикварные предметы быта. Все найденные редкости реставрируются и уже после собираются в готовую вещь, как пазл [6].

Дизайнер Роман Уваров работает в сфере «апсайкла» с 2016 года, когда термин был не так широко распространён, как сегодня. Формула его бренда «Roma Uvarov Design» «давать старым вещам новую жизнь». В 2022 году дизайнер разместил брендированные корзины для старого трикотажа в разных точках Москвы, призвав поклонников марки приносить надоевшие вещи. Содержимое этих корзин стало основой для новой коллекции. Например, Роман по собственной технологии распускал трикотаж на нити и из получившейся пряжи изготавливались новые вещи [6].

Rig Raiser – первый и единственный мультибрендовый шоу-рум предметов сферы «апсайклинг» и «рециклинг» со всей России. Здесь можно найти одежду, аксессуары, предметы интерьера и не только.

Организаторы Недели моды Mercedes – Benz Fashion Week Russia также стремятся интегрировать тему устойчивости во все свои активности. Одной из инициатив, совместных с фондом «Второе дыхание», стал сбор вещей, из которых апсайкл-бренды создают новые коллекции для презентации их на MBFW Russia [4].

Экологические преимущества вторичной творческой переработки огромны:

- минимизация количества выбрасываемых материалов и отходов;
- уменьшение потребности в производстве новых вещей с использованием новых или сырьевых материалов;

- снижение загрязнения воздуха, воды, выбросов парниковых газов и сохранение других ресурсов;

- эксклюзивность. Теперь покупатели осознают уникальность покупаемых ими вещей, что делает их предметом коллекционирования.

Из представленных данных можно увидеть, что дизайнеры апсайклинг-брендов говорят, в первую очередь, об осознанности и ответственности, о творческом подходе к собственной жизни. Благодаря социальным сетям, концепция переработки или обмена старых вещей стала модной тенденцией. «Апсайклинг» по праву можно назвать главным трендом последних нескольких лет. Одежда, изготовленная путем переработки старых вещей, уже появилась в коллекциях известных брендов. Это не только один из способов подарить новую жизнь старым вещам, но и возможность привлечь внимание к проблеме сверхпотребления и сверхпроизводства.

Таким образом, в настоящее время крайне важно, чтобы повторное использование существующих материалов стало стандартной практикой, так как при достаточном количестве уже имеющихся тканей производители по-прежнему создают тонны одежды из первичных материалов. На сегодняшний день все больше людей начинают интересоваться

«апсайклингом», но как показывает практика, брендам и ретейлерам до сих пор сложно рассматривать эту тенденцию как общемировую.

Список использованных источников:

1. «Waste reduction week Canada» [Электронный ресурс]: статья / URL: <https://wrwcanada.com/en/our-themes/waste-reduction-week-daily-themes/textiles-tuesday//2022> г.

2. «Второе дыхание. Фонд» [Электронный ресурс]: статья / URL: <https://vtoroe.ru//2022> г.

3. Долголаптева К. «Даунсайклинг и ресайклинг: как собрать экологичный гардероб» [Электронный ресурс]: статья / URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/432125-daunsaykling-i-apsaykling-kak-sobrat-ekologichnyu-gardnerob//2021> г.//

4. Ака Е. «Чересчур умелые ручки: что такое апсайклинг» [Электронный ресурс]: статья / URL: <https://trends.rbc.ru/trends/green/624a9ce19a7947caed7d6432//2022> г.

5. «Pinterest Trends» [Электронный ресурс]: статистические данные / URL: <https://trends.pinterest.com/detail/?terms=upcycle%20clothes//2021> – 2022 гг.

6. Сотник А. «Пять апсайкл – брендов с полки The Blue Store» [Электронный ресурс]: статья / URL: https://theblueprint.ru/fashion/industry/5-apsajkl-brendov-iz-the-blue-store?utm_source=vk.com&utm_medium=social&utm_campaign=ne-prosto-davat-starym-vescham-novuyu-zhizn&utm_content=65035492//2022 г.

© Хлебникова А.К., 2022

УДК 745.03

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА
В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ**

Чжао Даньдань

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Искусство сине-белого фарфора – это кристаллизация мудрости времени. Использование синих и белых фарфоровых элементов в современном дизайне одежды получило широкое распространение в Китае и за рубежом. В развитых западных странах использование и воссоздание элементов сине-белого фарфора ведущими дизайнерами одежды не только подчеркивает традиционные китайские декоративные символы, создает романтический, элегантный и загадочный образ страны, но также

продвигает стилистические инновации в дизайне одежды, превращая синие и белые элементы в компоненты модной одежды и постепенно формируя тенденцию «моды коммуникация» с китайскими особенностями; для местных модельеров можно способствовать не только наследованию и продвижению традиционной китайской культуры, но и сочетанию традиционной культуры и современного дизайна.

Художественные характеристики сине-белого фарфора. Декор сине-белого фарфора – это в основном художественное нанесение синих и белых пигментов на тело заготовки, различными оттенками синего и белого, благородное и элегантное, спокойное и атмосферное. Здесь есть орнаменты, композиционная динамика, разнообразные темы и сюжеты, передающие благоприятные значения, это визуальное выражение стремления людей к лучшей жизни. В зависимости задачи, сине-белый фарфор может достигать особых отличительных художественных эффектов, комбинируя различные техники и приёмы, такие как точки, линии, грани и оттенки, толщина, плотность и размер. С точки зрения рисунка, картины из сине-белого фарфора обращают внимание на «равномерный цвет», то есть на белое пространство, оставленное наряду с сине-белым узором, размер которого обусловлен плотностью рисунка с соответствующими воображаемыми и реальными картинками, перемежающимися в композиции для достижения гармоничного визуального эффекта. С точки зрения формы, синий и белый фарфор имеет множество типов, и он умело сочетается с декоративными узорами, подчиняясь общей декоративной задаче. Кроме того, узорное изображение сине-белого фарфора связано с традиционной китайской росписью тушью. В нем используются приёмы рисования тушью, позволяющие получить богатый художественный язык с помощью лаконичных линий и простых цветов.

Сочетание синих и белых фарфоровых элементов и дизайна одежды является с, одной стороны, проявлением традиционной культуры, с другой, привносит новый кислород в дизайн европейской женской одежды высокого класса. В контексте эпохи, когда тенденция глобализации становится все более очевидной, эстетический вкус людей в моде все больше склоняется к международным концепциям дизайна. Отечественные и зарубежные дизайнеры умело применяют цвета, узоры и формы сине-белого фарфора в дизайне одежды, так что традиционная декоративная красота сине-белого фарфора и дизайнерская эстетика должным образом сочетаются.

Использование синих и белых фарфоровых элементов в дизайне европейской женской одежды высокой моды. В контексте глобализации, посредством распространения культуры, западные дизайнеры высокой моды часто «включают» специфические символы синего и белого фарфора,

чтобы продвигать инновации стилистики в своих предметах моды. Есть две основные причины, по которым различные бренды в дизайне одежды часто используют элементы из сине-белого фарфора. Во-первых, с древних времен и по настоящее время сине-белый фарфор всегда был синонимом предметов роскоши в западных странах, что делает подобные элементы одними из наиболее часто используемых китайских символов западными дизайнерами одежды; С другой стороны, китайская культура всегда определялась в западных концепциях как романтическая, элегантная, глубоко традиционная и таинственная, поэтому вступая в эпоху глобализации, беспокойство западной культуры по поводу чрезмерной модернизации, начало проявлять тенденцию возврата к традиции, стремясь держаться подальше от шума урбанизации и воспроизводя идеи ориентализма.

Еще в 1952 году французский мастер моды Диор (Dior) уже использовал сине-белые фарфоровые элементы для создания красивой интерпретации. К 1984 году мастер моды Карл Лагерфельд разработал сине-белую фарфоровую юбку-топ под названием «Фарфоровая кукла» для бренда Chanel. Мир был поражен. Для эстетики стиля Valentino много вдохновения приходит с Востока, так, в 2013 году бренд Valentino, который всегда был известен своим великолепием и благородством, разработал длинную сине-белую фарфоровую юбку с эффектом чернил. Синее кружево с сине-белыми фарфоровыми элементами контрастирует с белизной юбки, придающей людям ощущение духа и мягкости.

Эти модели одежды в «китайском стиле» по сути уже стали классикой, сочетающей западную моду с традиционными китайскими элементами.

Использование синих и белых фарфоровых элементов в местном дизайне одежды. Использование сине-белых элементов в дизайне одежды – это воспроизведение и наследование сине-белого фарфорового искусства. Однако воспроизведение и наследование не означают простой трансплантации графических символов. Его суть должна заключаться в том, чтобы передать богатый смысл традиционной китайской культуры современным людям через носитель декоративных элементов. Тайна успешного использования бело-голубых фарфоровых элементов в дизайне одежды заключается в том, что наследие искусства должно отражать дух времени, то есть привносить современные эстетические концепции в традицию, воссоздавать традиционную синего и белую композицию и декор в новой форме и передавать сущность традиционной китайской культуры с помощью нового графического языка. Только сочетая традиционное искусство с современным эстетическим сознанием, можно оживить традицию молодой жизненной силой сегодняшней эпохи, а традиционные элементы сделать новой модой, чтобы завоевать признание людей.

Олимпийские игры 2008 года в Пекине показали миру множество работ визуального дизайна в стиле традиционных китайских элементов. Среди них сине-белые фарфоровые элементы из Цзиндэчжэня, интегрированные в платье для церемонии награждения – дизайн сине-белой вышитой юбки «рыбий хвост» ослепителен. Это не только соответствует национальной культуре, но и органично вписывается в моду, которая завоевала признание всех слоев общества. В дизайне этого платья в качестве декоративных цветов используются два синих цвета разной яркости, расположенные на простом белом фоне, а традиционные китайские техники вышивки используются для воспроизведения эффекта размазывания синего и белого, создавая образ элегантной, достойной и утонченной китайской красоты, идеальный для восточных женщин, дающий людям ощущение простой изысканности. В 2022 году серия бело-голубых фарфоровых платьев «Тысяча и две ночи», разработанная главным художником по костюмам Китая Го Пэй, будет выставлена в Музее Почетного легиона в Сан-Франциско, США. Это трансграничное взаимодействие традиционного сине-белого фарфора и моды, создающее модели пространственные и мягкие. Дизайн одежды серии «синий и белый фарфор» Го Пей не только помогает китайцам понять моду, но и помогает миру понять Китай.

Синие и белые элементы широко используются в дизайне чонсам, вечерних платьев, наряда и т.д. швейной промышленностью; были запущены различные синие и белые стили одежды. Местные дизайнеры также превратили свое понимание китайской культуры и интерпретацию значения сине-белых фарфоровых украшений в китайскую моду в одежде, демонстрируя элегантность китайской культуры в представлении визуальной и художественной концепции, завоевывая признание местной китайской аудитории и постепенно продвигаясь на мировую арену.

Подводя итог, можно сказать, что потрясающее видение, привнесенное формальными характеристиками «синего и белого фарфора» в дизайн одежды, является инновацией. Интеграция формального искусства синего и белого фарфора с современным дизайном одежды является одновременно утверждением наследия и продвижением давних исторических и культурных традиций Китая, порождая своеобразные чувства и эмоции. В условиях сегодняшней безудержной глобализации европейская мода высокого класса в процессе постижения и освоения элементов декора синего и белого фарфора, не только подчеркивает традиционные китайские культурные символы, но и создает романтический и элегантный образ Китая.

Список использованных источников:

1. Reproduction and extension of blue and white porcelain patterns in modern design // [J] Art Hundred. 2013. № 4.243-246с.

2. Re-orientalization: the Significance of European High Fashion to China's Image

3. Production and Communication Research (1968-2018) // [J] Modern communication. 2020. № 10.64-70с.

4. Application of blue and white elements in modern design // [J] Chinese leather. 2015. № 15.25-28с.

© Чжао Даньдани, 2022

УДК 009

МУЗЕИ: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОПРЕДЕЛЕНИЙ

Чжэн Сян, Назаров Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Согласно веб-сайту ЮНЕСКО, на данный момент число музеев по всему миру увеличилось с 22000 в 1975 году до 95000 [1].

Обширное музейное сообщество предоставляет обществу разнообразное количество возможностей для получения знаний из таких сфер как культура, наука и техника, искусство.

В настоящем, музеи – это общественные культурные учреждения, в основе которых лежат «предметы», а их коллекции являются важнейшим коммуникационным контентом, несущим разнообразную информацию о деятельности человека и природных изменениях. Через свое содержание музей влияет на восприятие, ценности и поведение людей, передавая научную, культурную и художественную информацию, знания, а также скрытые в них культурные ценности и эмоции. Он обладает уникальными характеристиками, отличными от характеристик таких средств массовой информации, как бумажные и электронные носители, кинофильмы и Интернет.

Современные музеи расширили свои коммуникационные возможности благодаря использованию различных цифровых мультимедийных технологий, которые задействуют многочисленные ощущения посетителей: зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные анализаторы, а иногда вкусовые. Используя многочисленные повествования и разнообразные выражения с помощью визуализации, комбинаций, виртуальной реальности и вспомогательных экспонатов. Это дает аудитории мультисенсорный опыт, который отличается от опыта традиционных музеев [2].

Музей как учреждение возник в античную эпоху до н.э., в то время музей являлся центром науки, религии, культуры и творчества. Его основными задачами были сбор и хранение ценных объектов; музей обладал как исследовательской, так и образовательной функцией, служил нуждам аристократической элиты и был закрыт для широкой публики [3].

Эпоха Просвещения в XVIII в., подчеркнувшая демократические права всех граждан общества, усилила воспитательную функцию музеев, способствовала развитию их публичности [4].

Открытие Британского Музея в 1759 году и Музея Лувра в 1793 году свидетельствовало о приходе эры современного открытого музея. С той поры музей занимает важное место в жизни людей и превратился в носителя культурных знаний для широкой общественности.

Параллельно с постоянным развитием общества меняется и сфера деятельности музеев. В разные периоды содержание понятия «музей» постоянно корректировалось в соответствии с изменениями культурной среды. Устав Международной музейной ассоциации (ICOM), принятый на XXI Конгрессе музеев в 2007 году, определяет музей как «Постоянное некоммерческое учреждение для обслуживания общества и его развития, открытое для общественности, собирающее, защищающее, изучающее, распространяющее, демонстрирующее материальное и нематериальное наследие человечества и окружающей среды в целях исследований, образования и оценки» [5].

24 августа 2022 года в рамках XXVI Конгресса ICOM в Праге было принято новое определение музея: «Музей – некоммерческое постоянное учреждение, обслуживающее общество, изучающее, собирающее, охраняющее, разъясняющее и демонстрирующее материальное и нематериальное наследие. Открытый для общественности, доступный и инклюзивный, музей способствует разнообразию и устойчивости. Музей работает и общается этично и профессионально, а также с участием сообщества предлагает разнообразные возможности для обучения, оценки, осмысления и обмена знаниями» [6].

Это новое определение согласуется с некоторыми существенными изменениями в роли музея и признает важность инклюзивности, участия общества и поддержания устойчивости. В центре нового этапа развития музейной деятельности будут оставаться инклюзивность, прозрачность и общественная поддержка.

Новое определение понятия «музей» сохранило часть версии 2007 года и добавило новые функции: сбор, интерпретацию, близость и инклюзивность, разнообразие и постоянство, этическое отношение и профессионализм, участие сообществ. Различные впечатления, размышления, обмен знаниями – выбор каждого термина тщательно

продуман и подчёркивает, что под музеем понимается специализированное учреждение, организация или пространство. «Музей – это этика», поскольку он должен функционировать в соответствии с этическими нормами.

Список использованных источников:

1. <https://www.unesco.org/ru/museums> (дата обращения: 19.11.2022).
2. Гук Дарья Юрьевна, Харитоновна Татьяна Юрьевна Цифровая трансформация в музее: свёртка функций // Российские регионы: взгляд в будущее. 2017. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-transformatsiya-v-muzee-svyortka-funktsiy> (дата обращения: 19.11.2022).
3. Findlen, Paula. "The Museum: its classical etymology and renaissance genealogy". Journal of the History of Collections. 1 (1): 59–78.
4. Crimp, D. On the museum ruins. In: Foster, H., Ed., The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Washington DC, 45. 1989.
5. https://www.sohu.com/a/198271892_426335. (дата обращения: 16.11.2022).
6. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/> (дата обращения: 16.11.2022).

© Чжэн Сян, Назаров Ю.В., 2022

УДК 687.12

**ИДЕЙНОЕ И СТИЛЕВОЕ ВЛИЯНИЕ
ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ ЛЬВА БАКСТА
НА СОЗДАНИЕ НОВЫХ ФОРМ В МИРОВОЙ МОДЕ**

Шалёная Е.С., Уваров В.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время при создании костюмов модельеры обращают особое внимание на поиск новых, авангардных форм. При этом использование обширного исторического наследия считается «театральщиной» и «кичем». Однако, потенциал классического подхода далеко не исчерпан. В своё время театральные работы Льва Бакста, созданные в рамках «Русских сезонов» Сергея Дягилева, стали откровением для европейской моды. Изучив революционность идей и подходов Бакста, проанализировав их интерпретацию в работах известных модельеров, мы выйдем на новые веяния в собственных коллекциях. Поэтому, целью является проведение научного исследования для дальнейшей разработки новых форм костюма при создании будущих коллекций.

Для начала стоит выявить основные этапы биографии, повлиявшие на формирование собственного стиля и становление Бакста законодателем мировой моды начала XX века. Настоящее имя Льва (Леона) Бакста – Лейб-Хаим Израилевич Розенберг. Он родился в 1866 году в Гродно, в ортодоксальной семье биржевого коммерсанта и дочери купца, занимающегося продажей сукна. Его дед в 1870-е годы переехал в Петербург, взяв с собой семью дочери. Он сыграл решающую роль в формировании вкуса юного Розенберга, который рос в окружении красивых вещей. У Льва рано раскрылись творческие способности, он бросил Гимназию и, окрылённый успехом на творческих конкурсах, поступил вольнослушателем в Академию Художеств. Однако, окончить Академию ему не удалось. Чтобы поправить финансовое состояние семьи, занимается книжной и журнальной иллюстрацией. К этому времени родители Льва разводятся, и он начинает жить отдельно со своими сёстрами и братом. По этой же причине его младший брат Исай начинает вести журнальные театральные колонки, в которых он публиковал рецензии на спектакли. Таким образом Бакст был в курсе не только художественной, но и театральной жизни Петербурга [1].

В марте 1890 года произошла судьбоносная встреча Льва Бакста и Альбера Бенуа – главы Общества русских акварелистов и родного брата Александра Бенуа. Так Бакст вошёл не только в «Мир искусства», но и в мир балета. Благодаря посредничеству Сергея Дягилева он получает обширное поле для эксперимента и небывалые возможности: совместная работа со значимыми именами художественного мира, заказы крупных театральных площадок, таких как Эрмитажный, Александринский, Мариинский театры. Вместе с этим Бакст совершает ряд поездок по миру (Северная Африка, Греция, Венеция и т.д.) – таким образом, формируется авторский стиль и профессиональные навыки, которые в дальнейшем будут покорять Париж.

С 1907 года Лев Бакст начинает активное сотрудничество с Михаилом Фокиным – главным хореографом «Русских сезонов», до начала которых оставалось два года. А по итогу совместной работы с известной танцовщицей Идой Рубинштейн, Бакст становится не только официально признанной фигурой мира дизайна, но и законодателем моды парижского общества. С начала 1910-х годов он начинает целенаправленно заниматься разработкой и созданием моделей одежды [2].

Возвращаясь к тематике театра, перед Львом Бакстом стояла нелёгкая задача – совместить эстетику костюма и его утилитарные качества, заключающиеся в удобстве и надёжности во время танца. Именно в это время театральный костюм становится равноправным участником сценического действия – художник развивает драматургию костюма не только благодаря тонко продуманным деталям, но и культурным и

историческим аспектам того региона, на который он ориентируется при работе с костюмом. Так, Бакст проявляет «уважение» к выбранной культуре – несмотря на внешнее величие костюма, он мало ориентируется на свою фантазию и показывает эстетические особенности конкретного региона.

Для примера рассмотрим эскиз и фотографию костюма, созданного для балета 1908 года «Саломея». Здесь используется образная система Древнего Египта, поскольку ветхозаветный сюжет постановки не имеет подлинных графических ориентиров, поэтому выбор пал на наиболее близкий по стилю и истории источник – фрески гробниц эпохи Нового царства. Позаимствовав пластику и позы, автор не забывает о характерном приёме в древнеегипетских изображениях – перекрученность позы, выраженная в этом эскизе в «поворот головы в три четверти, плечи в фас, а ноги в профиль».

При этом автор выражает обольстительность, порочность героини – её томный взгляд подчёркивается подведёнными глазами, а бледная изысканность кожи акцентируется светлым и воздушным шарфом, парящим за её спиной. А соблазнительное тело не скрыто за слоями шикарных тканей – наоборот, вдоль туловища и ног струятся сотни жемчужных нитей.

Особый тон задают босые ноги, которые не только выражали притягательность Саломеи, но и позволяли Иде Рубинштейн наиболее полно выразить свои хореографические способности как танцовщице [3]. Таким образом, рассматривая образ на фото, через выбор лёгких видов ткани и объёмных украшений, которые не прячут, а подчёркивают красоту женского тела, Бакст обращает внимание на фактуру как средство выразительности костюма.

Другим средством, которым активно пользовался художник – это цветовые сочетания, вызывающие сильный эмоциональный отклик у зрителей. Поэтому, рассмотрим эскиз и костюм к балету 1912 года «Синий бог». Эстетической темой этого балета была выбрана культура Индии, одной из особенностей которой является наделение цвета символизмом духовности, что прекрасно резонировало с восприятием художника, который так же воплощал свои идеи через цвет и таким образом выражал желаемый эмоциональный фон. «Фирменная» бакстовская лилово-жёлтая гамма в костюме совпала со смыслами, которые имели эти цвета в индийской культуре. Лиловый – цвет духовности, жёлтый – знание и учёность, именно одежды такого цвета носили служители культа.

Особую притягательность костюмов Бакста составляли не только продуманная форма, обоснованная исторически и эстетически, но и грамотное использование возможностей ткани. Из гардеробов уходят фасоны, сковывающие движения. Их заменяют открытые плечи, свободные

силуэты и яркие цвета. Помимо всего, в обиход входят элементы восточного и античного гардероба, такие как тюрбаны, шаровары, хитоны, кимоно, сандалии и т.д. Главным направлением эпохи ставится ориентализм, чьё появление в большей мере обязано Льву Баксту [5, 6].

Творчество Бакста идейно и стилистически повлияло на деятельность известных кутюрье начала XX века, таких как Поль Пуаре, Жанна Пакен, Эрте (Роман Тыртов), а также на модные дома «Сёстры Калло», «Люсиль», «Дреколь», «Жорж Дейе», и т.д. Однако, эпоха Льва Бакста длилась недолго – она прервалась Первой мировой войной, экономическим, политическим и социальным кризисами, поэтому эстетика пышного восточного великолепия становится неактуальной, ей на смену приходит эпоха простой элегантности Коко Шанель. Тем не менее, воспоминания об ориентальном шике Бакста задают направления, задумки, приёмы, цитирования для модельеров второй половины XX века. В 1976 году Ив Сен Лоран представляет коллекцию «Opéras-Balletsrusses»; в 1980-е годы коллекции Кристиана Лакруа наполнены «ароматом бакстовского востока»; в 1988 году Вячеслав Зайцев показывает коллекцию «Русские сезоны в Париже»; в 2001 году Валентин Юдашкин посвящает Баксту и «Русским сезонам» коллекцию «2000 и одна ночь» [7]. Искусство нашего времени характеризует современное общество, отражает его мысли и проблемы. В текстильном искусстве больше возможности выразить себя, здесь нет такой цензуры, как в других областях художественного творчества. Модельеры не ограничены ни в пространстве, ни в материале, ни в техниках и методах производства, что дает определенное преимущество перед другими видами искусства [8]. В современной социокультурной среде художники-модельеры заняты поисками новых идей в сфере промышленного проектирования костюма, его формы, структуры и общей эстетики, соответствующих требованиям модных тенденций [9]. Мода проникает во все сферы нашей жизни – в каких-то аспектах она неумолима и строга, в других же терпима и благосклонна. В современном, постмодернистском обществе чрезвычайно возросла роль искусства и дизайна как важных механизмов самопознания и эмоционального развития человека [10]. И поскольку современная мода активно поощряет эксперименты с плотными тканями и фактурами вполне возможно, что следующим трендом может стать использование воздушных лёгких тканей, которые подчеркнут естественность человеческого тела и на смену тёмным, землистым тонам и минималистичным рисункам придут яркие цвета и пёстрые орнаменты. Относясь с уважением и интересом к культуре Востока, мы можем повторить то, что в своё время сделал Бакст, привнеся революционные формы, декорирование и, самое главное, идеи в непрерывно меняющийся мир моды.

Список использованных источников:

1. Теркель Е. Лев Бакст: семья и творчество/Елена Теркель // Третьяковская галерея. – 2008. – № 1 (18). – С. 62-77.
2. Махлина С. Т. Лев Бакст - художник балетных спектаклей // Вестник СПбГИК. 2017. №2 (31). – С. 38-43.
3. Саломея. Эскиз костюма к пьесе О.Уайльда "Саломея". URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21865> (дата обращения 30.10.2022)
4. Беспалова Е. Р. "Синий бог" - балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. 2018. №1-2. – С. 287-309
5. Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. – Минск :Харвест, 2015. – 400 с. : ил. – С.343-345
6. История моды XX века: 1900-1910-е гг.URL: <http://ivolgas.blogspot.com/2017/10/1900-1910.html> (дата обращения 30.10.2022)
7. Хорошилова О. А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. №92. – С. 271-273
8. Уваров В.Д. Рязанова А. Авангард в костюмной таписсерии. Бизнес и дизайн ревю. 2021. № 4 (24). С. 12.
9. Уваров В.Д. Имидж современной таписсерии. Авангардный костюм. -М.: ГОУВПО «МГТУ им. А.Н. Косыгина» 2011. 92 с.
10. Уваров В.Д., Джанибекян В.В. Костюмная таписсерия в свете развития эвристических и комбинаторных методов формообразования. Костюмология, 2021 №1, С 1–16.

© Шалёная Е.С., Уваров В.Д., 2022

УДК 687.12

**ВЫЯВЛЕНИЕ АВТОРСКОГО СТИЛЯ
МОДЕЛЬЕРА БОРИСА БИДЖАНА САБЕРИ
ЧЕРЕЗ АНАЛИЗ ГЕНЕЗИСА ЕГО ФИЛОСОФИИ**

Шаповал Ф.А., Уваров В.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сегодня большинство людей перестают задумываться о смысле и контексте одежды, которую они покупают. Общественное признание получают предметы гардероба, обладающие поверхностной, буржуазной роскошью. На конвейерах фабрик крупных корпораций массово производятся одинаковые вещи, о качестве которых не приходится

говорить. Но, к счастью, не все модельеры приоритетом своей деятельности делают зарабатывание денег. Одним из таких является Борис Биджан Сабери (Boris Bidjan Saberi). В его революционном творчестве совмещаются два метода производства: доиндустриальный, то есть медленная и ручная работа, и современные процедуры реализации. Он делает утилитарную одежду элегантной. Модельер сталкивает улицу и ателье, грязь и эстетику, прошлое и современное, но это не просто борьба с системой, а предложение своего альтернативного взгляда: «Вы должны предложить что-то, а не просто быть против. Я пытаюсь предложить что-то из того, во что я действительно верю» [1].

Целью исследования является обоснование легитимности генезиса философии модельера. Объектом исследования является эпоха авангардного протеста против конформизма 1980-х – начала 2000-х годов. Предметом данного исследования является связь интуитивной и материальной моды Бориса Биджана с революционным вектором развития современного искусства.

Эпоха второй половины 20-го в., когда происходит разгар исторического неоавангарда, является самой фундаментальной в стремлении к правам личности и коллектива, раздавленные в то время мощью «машин» и промышленностью, которые ограничивали человеческий опыт в сфере искусственных изделий массового производства. Как следствие, основные протесты того времени были направлены против мира объектов и потребительства. В подобном социологическом ритме появляются основоположники интуитивной, бесформенной моды: Иссей Мияке (Issey Miyake), Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto) и Рей Кавакубо (Rei Kawakubo). Ближе всего же к Борису Биджану два имени: Кэрл Кристиан Поэль (Carol Christian Poell) и Маурицио Алтьери (Maurizio Altieri). Оба дизайнера не приемлют компромиссов, а принимают только одно: одежда становится осязаемым выражением внутренней примитивности. Поэль и Алтьери начинают со светских методов производства, чтобы обновить их с помощью собственных изобретений. Борис Биджан использует те же способы производства, что и его предшественники, но значительно повышает уровень экспериментов. Также модельер считает важным освещение своих изобретений средствами массовой информации, придавая им психологической привлекательности, достойной лучших музыкальных и кинематографических продуктов современности [2].

С самых первых работ можно проследить ключевые понятия в философии Сабери: выход, сражение, борьба. В некотором смысле своим творчеством дизайнер создает группу людей, выступающих против пустоты конформизма и заблуждений. Это сообщество бойцов, которые

пробираются в столичные города не для того, чтобы воздвигать физические и идеологические барьеры, а для того, чтобы поразить очевидностью предсказуемую и академическую моду. Так, работы Сабери обладают своей уникальной эстетикой. Например, «капюшон ниндзя», который состоит из комбинации высокого воротника и капюшона, напоминает толстовку и балаклаву, защищающие протестующих от слезоточивого газа. Высокие воротники, которые часто использует модельер, тоже обеспечивают защиту и маскировку, а с ними часто приходит ощущение комфорта, которое испытывает владелец, когда граница между его телом и внешним миром четко очерчена. Таким образом, Борис Биджан обладает особенным почерком, который выделяет его на фоне других дизайнеров [3].

Зачастую источниками для вдохновения модельера становятся неприметные для большинства людей предметы, однако модельер не только находит в них интерес и красоту, но и наделяет глубокими смыслами. Например, в коллекции Net 3x3 дизайнер вдохновляется обувью английских военных 1940-х годов (рис. 1а). Он революционизирует их форму так, будто они подверглись изошренности изнутри, что можно было бы определить как умелый акт персонализации и индивидуализации. Еще один пример уникального источника вдохновения реализуется в коллекции «Персидская пустыня» (Persian Desert). Они выполнены в монохромной гамме: серого, черного и белого. Вдохновленный Ближним Востоком и пустыней Сабери использует объемные и обволакивающие ткани, предлагая тем самым «альтернативную» культуру. Однако модельер идет дальше и подвешивает модели к потолку, показывая их противостояние силе тяжести (рис. 1б). Так, Сабери воплощает сценарий борьбы за выживание в местах конфликтов и неустрашимых споров [4].



Рисунок 1 – а) Обувь из коллекции Net 3x3; б) Подвешенная модель из коллекции Persian Desert; в) Прозрачная кожа; г) Эффект грубых швов; д) Кожа, покрытая латексом

Список элементов, используемых модельером в экспериментах, «аномален». Борис Биджан делает огромный шаг в совершенствовании кожи. Он демонстрирует необыкновенное решение – прозрачную кожу (рис. 1в). Модельер часто посещает лаборатории, производства, офисы. Он «борется» за качественную обработку текстиля, получая уникальные и неповторимые эффекты. Также Сабери большое внимание уделяет швам, поэтому они являются неотъемлемой частью его эстетики (рис. 1г). Швы часто бывают негабаритными и выполняются с помощью оверлочной строчки. Они становятся олицетворением шрамов на телах протестующих,

чьих фотографии являются постоянным источником вдохновения для модельера [5].

Для сезона Осень-зима 2012 года Сабери окунул гладкую кожу в латекс (рис. 1д). Используя самый роскошный материал, он скрывает его от посторонних глаз. Благодаря такой обработке куртка обретает собственную жизнь. Все начинается с того, что пользователь надевает ее и наблюдает, как латекс отслаивается при продолжительном ношении. Самое интересное – представить, как будет выглядеть куртка после того, как латекс полностью отслоится. Будет ли кожа полностью неповрежденной, или латекс оставит следы? Только владелец узнает это [6].

Художник является изобретателем и новатором, играющим на новых технологиях и инструментарии. Теперь для костюмов важен не только внешний вид, но и глубокая философия создателя [7]. По принципу индукции – от частного к общему попытаемся охарактеризовать те положительные моменты, которые внесли в моделирование костюма пластические идеи, образные концепции и технические приемы творческого эксперимента. Это, прежде всего подход к костюму как семиотическому продукту, визуальные сообщения которого характеризуются артистическим прочтением философско-эстетических концепций мироустройства [8]. Использование нетрадиционных текстильных и нетекстильных материалов для создания новых ощущений пространства и выражения философских метафизических понятий стимулировало невероятное многообразие пластических костюмных идей [9].

В заключение отметим, что обозначить позиционную концепцию модельера можно так: Сабери начинает с поэтической и уличной динамики: он переносит их в ателье/лабораторию, наполняет культурными, но всегда «низкими» отсылками, чтобы решительно идти к настоящему всегда более необычному авангарду.

Список использованных источников:

1. BORIS BIDJAN SABERI PUNK SHOULD NEVER DIE // Metal URL: <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/boris-bidjan-saberi> (дата обращения: 31.10.2022).

2. BBS MAD METHOD // The New York Times URL: <https://www.nytimes.com/2015/02/26/fashion/boris-bidjan-saberis-mad-method.html> (дата обращения: 31.10.2022).

3. BORIS BIDJAN SABERI: ИСТОРИЯ БРЕНДА // Soberger URL: <https://soberger.ru/boris-bidjan-saberi-istoriya-brenda/> (дата обращения: 31.10.2022).

4. BORIS BIDJAN SABERI URL: <https://www.borisbidjansaberi.com/> (дата обращения: 31.10.2022).

5. ИНТЕРВЬЮ С ОСНОВАТЕЛЕМ БРЕНДА BORIS BIDJAN SABERI // Samoform URL: <https://samoform.ru/moda/bolshoe-intervyu-s-osnovatelem-brenda-boris-bidjan-saberi> (дата обращения: 31.10.2022).

6. FALL 2017 MENSWEAR BORIS BIDJAN SABERI // Vogue URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-menswear/boris-bidjan-saberi> (дата обращения: 31.10.2022).

7. Уваров В.Д. Рязанова А. Авангард в костюмной таписсерии. Бизнес и дизайн ревю. 2021. № 4 (24). С. 12.

8. Уваров В.Д. Имидж современной таписсерии. Авангардный костюм. -М.: ГОУВПО «МГТУ им. А.Н. Косыгина» 2011. 92 с.

9. Уваров В.Д., Джанибемян В.В. Костюмная таписсерия в свете развития эвристических и комбинаторных методов формообразования. Костюмология, 2021 №1, С 1–16.

© Шаповал Ф.А., Уваров В.Д., 2022

УДК 75.03

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ В СИСТЕМЕ СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX веков

Шеховцова П.И.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данное исследование посвящено Михаилу Врубелю, художнику, чье творчество уже более столетия вызывает непреходящий интерес и самые горячие споры. Своеобразие индивидуальной манеры мастера, его специфичный способ мыслить образами-символами, особенности формально-технических решений и редчайшее цветовое богатство удивительны и неповторимы, как и личность самого художника.

Целью статьи стало выявление стилового своеобразия творческого наследия Михаила Врубеля. В данной исследовательской работе были поставлены такие задачи, как анализ природы творческого метода художника, определение стилевых исканий и новаторства Врубеля, а также оценка влияния его творчества на русское искусство рубежа XIX-XX вв.

Современники именовали Михаила Врубеля великим исследователем и аналитиком предметной формы, почитали за освобождение живописи от иллюстративности и повествовательности, отмечали его индивидуализм,

признавали ведущую роль в создании большого декоративного стиля эпохи – модерна [1].

Особенности нового мироощущения и мирозерцания, представлений о прошлом, настоящем и будущем во многом определяли своеобразие эстетического мышления рубежного времени, а также потребность воплотить новое содержание в соответствующих ему новых пластических формах. Именно с этим связывалась идея создания большого современного стиля, способного выразить художественные и этические идеалы времени. В этих условиях принципиальное значение приобретали выбор эстетических ориентиров, соотношение новаторского и традиционного, возможность их слияния в едином художественном образе. Все это нашло яркое проявление в творчестве Михаила Врубеля, который искал новые формы и методы, способные выразить новое мироощущение [2].

Синтез искусств, свойственный модерну, постоянно занимал внимание художника. «В творчестве он искал слияния музыки, поэзии и драматического театрального действия, но на первом месте для него были музыка и поэзия, по преимуществу духовный, а не зримый образ» [3, с.14]. Врубель не только перешагнул грань, отделяющую один вид искусства от другого, но преодолел разрыв между искусством и жизнью, отразив в своем творчестве всю ее сложность и противоречивость [4, с.13].

Новаторство Врубеля заключается в возрождении романтической традиции, ее синтезе с унаследованным от академизма методом объемно-перспективного построения формы по технологии, выработанной в мастерской П.П. Чистякова («культ глубокой натуры»). Художник не копирует натуру, а ищет «призму» [5, с. 38], благодаря которой она преобразуется в новую художественную форму. В ранних графических работах Врубеля прослеживается влияние академизма, который художник интерпретировал в контексте высоких образцов Рафаэля. «Форма – главное содержание пластики» [5, с. 41], – именно так говорил сам художник. И уже в некоторых ранних рисунках и акварелях (рис. 1) находятся подтверждения этим словам – осмысление формы проявляется в интересе к орнаменту, что также характерно эпохе модерна (декоративность живописи).



Рисунок 1 – М. Врубель. Натурщица в обстановке Ренессанса, 1883, б.а., Национальный музей, Киев [6]

В то же время романтизм Врубеля – это не продолжение, и не какая-либо конкретная разновидность романтизма, подобно О. Кипренскому или К. Брюллову; это скорее ретроспективизм, который предрасполагает к игре культурно-историческими воспоминаниями и реминисценциями в духе романтизма. «Будить от мелочей будничного величавыми образами» [7, с. 110], – так формулировал это сам Врубель. В письме к сестре художник пишет: «Одно для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники. В этой области специалисту надо потрудиться; остальное сделано уже до меня, только выбирай» [7, с. 78]. Врубель не изобретает новые сюжеты, он берет за основу произведения М. Лермонтова, И. Гете, У. Шекспира. Таким образом, творчество Врубеля сосредоточено на искусстве интерпретации, а именно, на исполнительском мастерстве.

Соотнесение себя и своего поколения с вечными образами мировой литературы впервые возникает в творчестве художника в композиции «Гамлет и Офелия» (рис. 2).



Рисунок 2 – М. Врубель. Гамлет и Офелия, 1884, х.м., ГРМ, Санкт-Петербург [8]

Этюд к данной работе не вызывает ассоциаций с персонажами шекспировской трагедии, хотя и производит впечатление зафиксированной театральной мизансцены. В картине же элемент театральности не исчез, но принял иные черты: в позе и жестах Офелии появилась манерность, ее фигура подчеркивает значительность Гамлета, который писался Врубелем с самого себя и является его автопортретом в костюме эпохи Ренессанса. Офелия также изображена в платье и с прической той эпохи, однако всем своим печальным и утонченным обликом она больше напоминает девушку из Средневековья, как и ее партнер – юношу того же времени своим напряженным эмоциональным состоянием; это некие прототипы Фауста и Маргариты. Так, очевидно, что Врубель использует образы-символы, образы-мифы в отрыве от произведений, в которых они возникли; использует их как некие понятия, которые множество раз были переосмыслены в духовной жизни человечества.

Индивидуальный стиль Михаила Александровича заключается в передаче структуры предмета путем последовательного выявления планов, первоначально общих, крупных, затем все более мелких, которыми форма словно бы «гранится», на промежуточном этапе обретая кристаллическую угловатость. Этот ранний этап Врубель закрепляет и эстетизирует в завершенном произведении, образуя на плоскости причудливый кристалл.

Выявление структуры предмета становится для художника, прежде всего, способом заострения его музыкально-ритмических свойств, скрытой в нем орнаментики, что отчетливо прослеживается в полотне «Демон сидящий» (рис. 3). Именно манера трактовать видимые формы в виде мозаики мазков – «разноцветными кубиками» [10, с. 87], а также кубизированная орнаментация объемной формы позволила русским критикам говорить о том, что именно Врубель был провозвестником кубизма.



Рисунок 3 – М. Врубель. Демон сидящий, 1890, х.м., ГТГ, Москва [9]

В подтверждение данной гипотезы приводится факт пребывания П. Пикассо на выставке русского искусства в Париже в 1906 году, где зарубежный художник «часами простаивал у работ Врубеля» [11, с. 135]. Его воображение захватила стихия выразительной формы врубелевских полотен. В 1906-1907 годах Пикассо работает над картиной «Авиньонские девицы» (рис. 4), положившей начало кубизму.

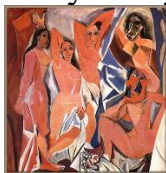


Рисунок 4 – П. Пикассо. Авиньонские девицы, 1907, х.м., Музей современного искусства, Нью-Йорк [12]

В те годы он говорил: «Художник должен наблюдать природу, но никогда не путать ее с живописью. Природа лишь переводится в живопись знаками» [13, с. 87]. Эти знаки, элементы новой живописной структуры, Врубель открыл первым, что подтверждают слова Сергея Судейкина: «Ларионов и я, мы оба можем констатировать, что все основы кубизма, конструктивизма и сюрреализма были начаты и обоснованы Врубелем. И несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель» [13 с. 89].

Однако не все русские критики были согласны с тем, что Врубель предвосхитил основы зарождающихся течений. С. Маковский отрицал сопоставление техники Михаила Александровича с кубизмом. Он считал, что кубизм произошел, главным образом, от страстной привязанности П. Сезанна к третьему измерению, глубине в картине. А Врубель, по мнению Маковского, тяготеет к двум измерениям, он инстинктивно чуждается сезанновской глубины и в стремлении к своей всемирной, духовной, демонической выразительности упирался в «точку» [14].

Тем не менее, в своих исканиях Врубель зарекомендовал себя как художник-новатор. Он свободно оперировал самыми разными приемами,

размещая изображения там, где они лучше и точнее всего могли выразить его духовный замысел. Врубель любил строить холст в глубину – так написана «Восточная сказка» (1886 г.). Здесь важен не только композиционный прием, но и особая музыкальность. Об этом справедливо и точно говорит М. Киселев: «На примере этого произведения можно говорить о музыкальной основе многих работ Врубеля, ибо здесь отчетливо видно то увлечение художника чередованиями линейных и цветовых ритмов, которые придают сложность внутреннему звучанию акварели, как это делает ритмическая система звуков в музыкальном произведении» [15, с. 38].

Характерна для Врубеля и предельная выразительная экспрессия цвета. Особенно это видно в последних произведениях мастера «Шестикрылый Серафим» (1904 г.) и «Видение пророка Иезекииля» (1906 г.). Здесь цвет акцентирован. Сила красок достигает наивысшего предела. Так, перламутровые переливы волшебного колорита Врубеля обогатили русскую палитру XX века, вызвали желание усилить выразительные возможности живописи у целого ряда мастеров, особенно М. Ларионова, Н. Гончарову, М. Шагала, К. Малевича, В. Кандинского.

Таким образом, творческое наследие Михаила Врубеля в стилевой палитре русского искусства весьма разнообразно. Художник находился у истоков формирования нового стиля и был, по сути, одним из создателей модерна. Его волновали вопросы синтеза искусств – архитектуры, театра, музыки, поэзии и живописи. В своих полотнах он стремился передать сложность и противоречивость жизни, обращался к орнаментам и декоративности в поисках новой формы, создания нового искусства.

В творчестве Михаила Врубеля трансформировался опыт предшествующих культур – он возродил романтическую традицию в синтезе с академизмом и символизмом. Используя вечные литературные образы, как образы-символы и образы-мифы, в которых была важна, прежде всего, духовность, художник проецировал их на себя и современное поколение.

Новые методы, использовавшиеся Врубелем в своих работах, позволили русским критикам называть художника провозвестником кубизма. Так, кубизированная орнаментация объемной формы врубелевских полотен привлекла внимание П. Пикассо, который уже через год, после знакомства с творчеством Михаила Александровича, напишет картину, положившую начало кубизму.

Итак, монументальное творчество Врубеля как художника-новатора оказало большое влияние на искусство в целом. Его композиционные приемы, музыкальность и выразительная экспрессия цвета обогатили

русское искусство XX века, легли в основу полотен художников следующих поколений.

Список использованных источников:

1. Алпатов, М. Живописное мастерство Врубеля / М. Алпатов, Г. Анисимов. – М. : Лира, 2000. – 387 с.
2. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века / М.Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 398 с.
3. Суздалев, П.К. Врубель. Музыка. Театр / П.К. Суздалев. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 368 с.
4. Варакина, Г.В. Антреприза С. Дягилева: время Перемен / Г.В. Варакина, Под ред. В.П. Шестаков. – Рязань : , 2008. – 122 с.
5. Алленов, М. Врубель / М. Алленов. – М.: Белый дом, 2001. – 134 с.
6. Vrubel-world : [сайт]. – Москва. – URL: <http://vrubel-world.ru> (дата обращения: 24.11.2022). – Текст: электронный.
7. Врубель, М.А. Михаил Врубель: письма сестре / М.А. Врубель. – М. : Рипол-Классик, 2021. – 180 с.
8. Wikimedia : [сайт]. – Москва. – URL: <https://commons.wikimedia.org> (дата обращения: 21.11.2022). – Текст: электронный.
9. Третьяковская галерея : [сайт]. – Москва. – URL: www.tretyakovgallery.ru (дата обращения: 24.11.2022). – Текст: электронный.
10. Шаляпин, Ф.И. Страницы из моей жизни / Ф.И. Шаляпин. – М. : Искусство, 1976. – 789 с.
11. Гомберг-Вержбииская, Э. П. Врубель. Переписка. Воспоминания / Э. П. Гомберг-Вержбииская, Ю. И. Подкопала. – М.:Искусство,1963.– 357 с.
12. Muzei-mira : [сайт]. – Москва. – URL: <https://muzei-mira.com> (дата обращения: 21.11.2022). – Текст: электронный.
13. Гусарова, А. Михаил Врубель / А. Гусарова, Ю. И. Подкопала. – М. : Трилистник, 1997. – 268 с.
14. Маковский, С.К. Силуэты русских художников / С.К. Маковский, Ю. И. Подкопала. – М. : Республика, 1999. – 469 с.
15. Киселев, М. «Восточная сказка» Врубеля / М. Киселев, Ю. И. Подкопала. – М. : Искусство, 1973. – 66 с.

© Шеховцова П.И., 2022

УДК 75.047

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА РУССКОГО СЕВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ К.А. КОРОВИНА

Шустова Ю.А.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русский Север в культурно-художественном пространстве России до конца XIX века оставался слабо представленным. Одним из первых художников, «открывшим» Русский Север в художественном пространстве России конца XIX – начала XX вв., стал К.А. Коровин, неоднократно обращавшийся к северным мотивам в монументальной и станковой живописи.

Проблема трансформации образа Русского Севера частично затрагивалась Е.А. Скоробогачевой в статье «Мотивы Русского Севера в монументальной живописи К.А. Коровина. Эволюция художественного языка», однако анализ ограничивался работами 1886-1900-х гг., не беря во внимание более поздние, в том числе станковые произведения, в которых присутствуют мотивы Русского Севера.

Целью данной статьи является выявление трансформации образа Русского Севера в живописи К.А. Коровина. Для достижения цели поставлены следующие задачи: выявление причин обращения художника к теме Русского Севера, определение основных этапов трансформации образа Русского Севера в живописи К.А. Коровина и их смысловых особенностей.

Работы, посвященные Русскому Северу, выделяются в отдельный тематический пласт творчества К.А. Коровина. Большинство из них относятся к периодам посещения художником Севера, то есть к 1894 и 1896 годам. Однако образ Русского Севера начал формироваться в творчестве К. Коровина раньше. К северным мотивам художник прибегает при работе над «Северной идиллией» (рис. 1) за несколько лет до посещения Севера.

Вопрос датировки полотна долгое время оставался открытым: первое упоминание относится к 1891 году, а привязка к 1886 году является исключительно авторской [1]. В 2012 г. при подготовке к выставке «Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения» сотрудниками Государственной Третьяковской галереи была произведена экспертиза, подтвердившая датировку 1892 г. [2]. Однако изменение датировки полотна не меняет факта обращения К. Коровина к мотивам и образам Русского Севера до его [Севера] посещения.



Рисунок 1 – К.А. Коровин. Северная идиллия, 1886/1892, х.,м., 115 x 155,5, ГТГ [3]

Источником вдохновения «Северной идиллии» послужил не Русский Север напрямую, а художественная интерпретация национальных, в том числе и пограничных Северу, мотивов в оформлении оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка», выполненном В.М. Васнецовым в 1885 году для Частной оперы С.И. Мамонтова. Собственно именно круг Мамонтова и оперные постановки и соединили двух художников [4].

В «Северной идиллии» образ Русского Севера интерпретирован довольно условно. Это скорее вариация на тему «Снегурочки». В обращении к национальной традиции, сказочности сюжета чувствуется влияние творчества В.М. Васнецова, в то время как пейзажная составляющая с её пленэрной свежестью цвета и выверенной композицией близка пейзажам В.Д. Поленова [5]. Русский Север ещё не прочувствован художником, поэтому его образ недостаточно убедителен для зрителя. Однако уже в «Северной идиллии» начинает звучать мотив единения человека и природы, раскрывшийся более полно в поздних монументальных и станковых работах.

Следующим этапом в «постижении» К. Коровиным Русского Севера стало его непосредственное знакомство с краем, его культурой и традициями. Художник посетил Север по наставлению С.И. Мамонтова в качестве подготовки к работе по художественному оформлению павильона Крайнего Севера Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. Из поездки Коровин привез несколько десятков этюдов и эскизов к декоративным панно, впоследствии украсившим павильон [6].

В «Северных циклах» 1894-1896 гг. Русский Север представлен К. Коровиным на основе натуральных впечатлений. Главным смысловым акцентом стала, безусловно, суровая северная природа и взаимодействие человека с ней. В монументальных работах чаще, чем в станковых, затрагиваются сюжеты традиционных северных промыслов: охоты, ловли рыбы, оленеводства, что обусловлено основным функциональным значением панно – знакомством зрителя с культурой Русского Севера и его достижениями. Также несколько монументальных работ посвящены покорению человеком Севера: в частности «Постройка узкоколейки в тундре» и «Первые шаги изыскателей в тундре» (рис. 2).



Рисунок 2 – К.А. Коровин. Первые шаги изыскателей в тундре, 1896 г., х., м., 268 x 340, ГТГ [7]

В станковых работах К.А. Коровин более свободен в выборе сюжетов, поэтому полотна «Северных циклов» представлены в основном пейзажами с изображением северной архитектуры, водных пространств с лодками, в которых так или иначе отображена связь суровой северной природы и человека. Стоит отметить, что пейзажей, лишенных стаффажных фигурок или косвенного присутствия человека, крайне мало. Одним из немногих примеров пейзажа без человека является более позднее полотно «Ледовитый океан. Мурманск» 1913 г., где смысловым акцентом является красота и мощь северной природы и её обитателей.

В изображении северной природы, лишенной пестроты красок, К. Коровин раскрылся как блестящий колорист. На смену чистой импрессионистической палитре пришли сложные цветовые замесы. Коровин смог добиться исключительной цветовой выразительности небогатой в колористическом отношении северной местности. Работа над «Северными циклами» 1894-1896 гг. повлияла на эволюцию художественного языка К. Коровина: появилась тенденция к обобщению, сложности тональных градаций, сдержанности колорита [8].

Мотивы Русского Севера встречаются и в более поздних работах, датируемых 1920-1930 гг. В это время К.А. Коровин уже эмигрировал во Францию. На смену натурным впечатлениям приходит рефлексия на тему образов России, Русского Севера и ностальгические мотивы. Композиционно работа «Россия. Ностальгия» (рис. 3) имеет много общего с двумя другими, более ранними произведениями: в частности «Зимой» 1894 г. и «Пейзаж с избами» 1894 г. Колористическая гамма красновато-коричневых сочетаний напоминает более раннее произведение – «Северный пейзаж» 1900-х гг., однако теперь в работе использованы холодные оттенки вместо теплых.



Рисунок 3 – К.А. Коровин. Россия. Ностальгия, нач. 1930-х, х., м., 32×40, частное собрание [9]

Образ Русского Севера, отраженный в поздних работах художника, уже не воспевает мощь и красоту северной природы. Происходит некоторое

ностальгическое обобщение, в котором суровость русской зимы и северного края неразрывно связана с образом утраченной Родины.

Из вышесказанного следует, что образ Русского Севера формировался в творчестве К.А. Коровина постепенно: сначала под влиянием творчества В.М. Васнецова и В.Д. Поленова, затем под влиянием собственных натуральных впечатлений. Образ Русского Севера в своей трансформации проходит несколько стадий: стадию реминисценции в «Северной Идиллии», стадию самостоятельного осмысления художником Русского Севера в «Северных циклах» 1890-1900-х, в которой К.А. Коровин создает образ края, где суровая природа неразрывно связана с человеком, и ностальгическую стадию 1920-1930-х, в которой образ Русского Севера объединяется с образом утраченной Родины. Из этого следует, что осмысление К.А. Коровиным Русского Севера во многом автобиографично: трансформация образа происходит в зависимости от обстоятельств жизни художника и наблюдается на протяжении всего его творческого пути.

Список использованных источников:

1. Моя Третьяковка : [сайт]. – Москва. - URL: <https://my.tretyakov.ru/app> (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.

2. Третьяковская галерея = The Tretyakov Gallery magazine : [сайт]. – Москва. - URL: <https://www.tg-m.ru> (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.

3. Третьяковская галерея : [сайт]. – Москва. - URL: <https://www.tretyakovgallery.ru> (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.

4. Варакина, Г.В. Оперный театр С. Мамонтова в контексте синтетических исканий рубежа XIX-XX веков // Берестень: философско-культурологический альманах. – 2008. – № 1 (1). – 401 с. - С. 75-80.

5. Скоробогачева, Е.А. Мотивы Русского Севера в монументальной живописи К. А. Коровина. Эволюция художественного языка / Е.А. Скоробогачева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8-3 (58). – С. 168-172

6. Коровин К. А. Константин Коровин вспоминает... / авт.-сост. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1990. – 215 с.

7. Портал искусств. Русская живопись: [сайт]. – Москва. - URL: <http://artlibrary.ru/> (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.

8. Власова, Р.И. Константин Коровин [Текст] : творчество / Р.И. Власова. – Ленинград : Художник РСФСР, 1970. – 195 с.

9. Gallerix : [сайт]. – Москва. - URL: <https://gallerix.ru> (дата обращения: 20.11.2022). – Текст : электронный.

© Шустова Ю.А., 2022

УДК 398.21

**«ОСОВРЕМЕНИВАНИЕ»
ФОЛЬКЛОРНЫХ СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТОВ
В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ**

Щербакова А.О.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

За основу мультипликационных фильмов часто берутся традиционные сказочные сюжеты. Тексты фольклорной сказки обладают большой вариативностью и импровизационностью исполнения [1]. Именно поэтому они могут органично изменяться в соответствии с идеями автора мультфильма и потребностями зрителя. Также сказки имеют довольно простую для восприятия манеру повествования и узнаваемых персонажей, что делает их доступными для большего круга лиц. Однако перед многими мультипликаторами встает проблема передачи сказочного сюжета современному зрителю. Авторам приходится адаптировать сказку под актуальные сегодняшнему зрителю темы, делая её интересной для нынешнего поколения. Фольклорный сюжет вступает в сложное взаимодействие с авторским контекстом, что приводит к появлению, так называемого, феномена «осовремененной» сказки, столь типичного в современной детской литературе.

При использовании сказочного сюжета в мультипликации нет строгого соблюдения правил повествования и соответствия конкретному фольклорному тексту. Не редко за основу мультфильма берется лишь «каркас» какой-либо сказочной истории и практически полностью меняется все ее внутреннее наполнение, делающее сказку практически неузнаваемой. В случае мультфильма «Ивашка из Дворца пионеров» (Геннадий Сокольский, 1981 г.) можно предположить, что за основу был взят сказочный сюжет «Гуси-лебеди» (СУС 480 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №113), так как мы видим его узнаваемую сюжетную схему: гуси-лебеди похищают для Бабы-Яги маленького мальчика [2]. Но в мультфильме нет старшей сестры, спасающей брата, нет погони и нет волшебных помощников. Однако добавляются новые персонажи и меняется

поведение главного героя, а вместе с ним и весь смысл сказки. Мальчик сам расправляется с похитителями и заставляет их отправить его обратно домой.

Иногда намёк на первоначальный сюжет остается только в названии мультфильма. Так, в анимационном фильме «Иван Царевич и Серый Волк» (Владимир Торопчин, 2011 г.) прослеживается связь со сказкой об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке (СУС 550 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №168), где волк так же помогает герою справиться с трудностями и выполнить задания [2]. Кроме данного факта от этого фольклорного сюжета здесь больше ничего не остается. Далее авторы наполняют мультфильм смесью многих других сказочных сюжетов, образов и клише.

В отдельных случаях мультфильм служит воплощением авторского произведения, первоначально вдохновленного фольклорной сказкой. Яркий пример этому – мультфильм «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (Людмила Стеблянка, 2008 г.), снятого по одноименной пьесе Леонида Филатова [3], где авторы не только визуализировали фантазии автора пьесы на сказочную тему, но и добавили своих, из-за чего первоначальный сказочный сюжет «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» (СУС 465А Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №212-215) приобрел совершенно новое звучание [2].

И всё-таки чаще создатели «осовремененных» сказок не придерживаются какого-то конкретного фольклорного сюжета, а создают свое авторское произведение, лишь используя переосмысленные образы, предметы и клише, заимствованные из традиционной сказки. Так, в мультсериал «Сказочный патруль» (Андрей Колпин, 2016 г.), где группа волшебниц борется со злом, авторы поместили очень многие узнаваемые сказочные образы, пропустив их через индивидуальное восприятие. А иногда в «осовремененных» мультфильмах воплощаются совершенно неожиданные авторские решения. Например, в мультфильме «Как Ваня жену выбирал» (Леонид Кошеников, 1978 г.), главный герой вместо двух красивых невест выбирает себе в жёны Бабу-Ягу, обещавшую ему новенькую дублёрку и личную ступу.

Сюжет «осовремененной» сказки часто разворачивается прямо в нынешней реальности. Авторы показывают зрителю, что время идёт, и с героями волшебной сказки взаимодействуют уже не жители Древней Руси, а наши современники. Так, герои становятся более близки зрителю, ведь их образ мыслей и действия совпадают с нашим мышлением. В зависимости от того, когда был снят мультфильм, в качестве современника предстаёт или человек времен Советского Союза, или человек XXI века. И тот, и другой период сопровождается определенными атрибутами своего времени. Например, дети из сказок, снятых в СССР, носят пионерскую форму, а герои

XXI века пользуются смартфонами и ноутбуками. В некоторых мультфильмах отражены исторические события соответствующего времени. В качестве самого яркого примера можно привести мультфильм «Баба-Яга против!» (Владимир Пекарь, 1979 г.), где весь сюжет разворачивается вокруг XXII летних Олимпийских игр, проходивших в 1980 году в Москве [4]. Здесь показаны атрибуты олимпийских игр, их символика, а талисман медвежонок Миша вообще становится одним из героев мультфильма, которому сказочные персонажи мешают попасть на Олимпиаду.

В независимости от того, в какой именно период современности происходят действия мультфильма, персонажи волшебной сказки сталкиваются с проблемой приспособленности или неприспособленности к новой реальности. Явно неприспособившихся героев мы видим в мультфильме «Ивашка из Дворца пионеров» (Геннадий Сокольский, 1981 г.). В соответствии с традиционной сказкой, Баба-Яга похищает мальчика, чтобы съесть его, однако он легко справляется с ней и прочими противниками, с помощью смекалки и обычных инструментов: пилы, скотча, магнита, огнетушителя и так далее. Здесь создатели показывают своеобразное столкновение современного человека и сказочного мира, как бы рассуждая на тему того, как герой сказки легко мог бы справиться со злодеями, имея лишь некоторые предметы современного быта, неизвестные героям фольклорной сказки.

В некоторых мультфильмах же сказочные персонажи, наоборот, легко адаптируются под условия современного мира. В мультфильме «Сказочный патруль» (Андрей Колпин, 2016 г.) [5], город, населенный настоящими героями сказок, становится туристическим местом, а волшебные предметы – достопримечательностями. Это напоминает один из множества современных парков со сказочной тематикой, в которых проводят театрализованные экскурсии, показывая инсталляции с воплощенными сказочными локациями. В данном случае Баба-Яга становится экскурсоводом, ведь она знает всё о сказочном мире. Яга ездит на сегвее и имеет ручной мегафон. Кощей Бессмертный же предстает в мультфильме молодым мужчиной, являющимся мэром города.

Вероятно, похожая ситуация с созданием аналога современного сказочного парка происходит и в мультфильме «Иван Царевич и Серый Волк» (Владимир Торопчин, 2011 г.) [6]. Несмотря на то, что в этом мире правит настоящий действующий Царь, а главные герои явно не являются актерами и живут свою обычную жизнь в условной Древней Руси, на фоне можно увидеть мелькающих людей в современной одежде и с фотокамерами, слушающих экскурсию от Учёного Кота. С другой стороны, представленная в мультфильме реальность может являться одним из

популярных приёмов создания особенного сказочного мира, в котором гармонично сосуществуют элементы традиционной сказки и образ жизни современного человека. Это не внедрение одного мира в другой в качестве завязки сюжета, а именно их неразрывная связь, создающая новую сказочную вселенную. В таком мире, как правило, всё выглядит соответствующе фольклорной сказке, но также встречаются предметы быта современного человека, некоторые отсылки к современной реальности и явлениям, появившимся гораздо позже изображаемого времени.

В мультфильме мы можем наблюдать появление воздушного шарика, довольно современного набора косметики, которую Волк предлагает Бабе-Яге, тринадцатого номера каталога царевичей «Женихи», швейной машинки, плакатов с математическими формулами и изображения Витрувианского человека в комнате Василисы. А в одной из сцен она вышивает знаменитую фотографию Эйнштейна с высунутым языком. В речи героев упоминаются университеты Оксфорд и Сорбонна, композиторы Чайковский и Шуберт, Страсбургский суд и «гагаринская улыбка». Некоторые отсылки к современности добавлены ради комического эффекта. Так в одной из сцен Царь заходит в спальню под звуки смывающего унитаза, а эпизоде, где Волк говорит, что всё будет хорошо, Царь отвечает: «Что хорошо? Ты что – «Русское радио» что ли?», ссылаясь на слоган этой российской радиостанции [7]. Ещё одна интересная отсылка происходит, когда Царь, собираясь провести соревнование среди лучших женихов из окрестных царств, говорит Первому министру: «Подготовь спортивные объекты! К четырнадцатому!». Поскольку, мультфильм вышел в 2011 году, можно предположить, что такой акцент на числе был сделан в качестве упоминания предстоящей Олимпиады в Сочи, которая прошла как раз в 2014 году [8].

Смешение сказки и современности применяется и во многих других мультипликационных фильмах. Интересно это показано в мультфильме «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (Людмила Стеблянка, 2008 г.), где царство представлено в качестве мегаполиса, состоящего из многоэтажных деревянных изб на манер современных многоквартирных домов. По небу летают дирижабли и деревянные самолёты, подобно автобусам, ездят самоходные многоместные печи с автомобильными номерами, повсюду висят рекламы и таблички с упоминанием некоторых сказочных элементов: «Банк Кашей», «Ресторан у трёх медведей», почта «Сапоги скороходы», бюро услуг «Золотая рыбка» с табличкой «Ушла на нерест», супермаркет «Тридевятое царство». Люди в городе одеты стилизовано под стереотипное понимание русского костюма: на мужчинах рубахи-косоворотки, на женщинах платки и сарафаны. Есть даже копия Останкинской телебашни, а царский дворец своим видом сильно

напоминает Московский Кремль. В мультфильме используется переделанный герб Российской Федерации: двуглавый птенец в короне. Он изображается на различных предметах: скипетре Царя, погонах Генерала, пряжке Федота и так далее. В этом мультфильме мы видим не просто отсылки к современности, а именно к современной России, так как многие элементы заимствованы исключительно из русской культуры.

Ещё одним примером становится мультипликационная сказка «Как Ваня жену выбирал» (Леонид Коцеников, 1978 г.), где главный герой Иван ходит одновременно и в лаптях, и в джинсах клёш. Невесты Ивана также очень различаются по своему внешнему виду. Василиса Прекрасная одета примерно по моде 1970-1980-х гг., на ней желтое платье с высоким разрезом, туфли на каблуках, колготки в сетку, сумка через плечо и модная стрижка «паж». На Марье же костюм больше напоминает некую стилизацию под сарафан, волосы собраны в длинную косу так, как принято её изображать у русских красавиц. Костюмы на девушках здесь подчеркивают их характер: Василиса – самовлюбленная модница, ищущая богатого жениха, а Марья – скромная влюбленная хозяйка. Баба-Яга же в начале мультфильма выглядит так, как её обычно принято изображать: длинные лохмотья, красный платок на голове, завязанный узлом вперед. После свадьбы же её наряд меняется на более осовремененный: платье-мини, украшенное брошью и туфли на каблуках.

Из прочих элементов современности можно отметить лежащие под домом Вани банки из-под консервов, бутылки, окурки и упаковки сигарет «Marlboro». В мультфильме также представлена пародия на названия советских алкогольных напитков, и вместо «Московской особой», «Солнцедара» и «Стрелецкой горькой настойки» мы видим «Дьявольскую особую», «Бабий дар» и «Сатанинскую горькую настойку».

Часто мультипликаторы по-новому обыгрывают волшебные предметы из сказок, имеющие схожие функции с предметами современной техники. Так, блюдо с яблочком, встречающееся в «Сказке о серебряном блюдечке и наливном яблочке» (СУС 780 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №569) [2] обладает волшебной силой показывать, что в мире делается: и поля, и города, и моря. В мультфильмах же на этот волшебный предмет переносятся функции телевизора, на котором, например, в мультфильме «Баба-Яга против!» (Владимир Пекарь, 1979 г.) Яга смотрит новости про Олимпиаду. А в одной из сцен «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (Людмила Стеблянка, 2008 г.) в квартире Федота на блюдечке с яблочком транслируется клип группы Любэ на песню «Берёзы» с кадрами из телесериала «Участок» (Александр Баранов, 2003 г.) [9]. В другой сцене же тарелочка с яблочком показывает «Вечерние новости с Юлией Панкратовой», идущие на Первом канале [10].

В этом мультфильме переосмысливается также сказочный элемент из сюжета, по которому он был снят, а именно олень с золотыми рогами. Достать такого оленя было одним из заданий царя в сказке «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» (СУС 465А Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №212-215) [2]. В современной интерпретации вместо живого оленя с золотыми рогами, Федот привозит деревянного оленя на колёсиках, у которого в рога вкручены электрические лампочки. В дальнейшем, Царь привязывает его к потолку и использует в качестве люстры. Ещё один осовремененный сказочный объект, который мы можем здесь увидеть – это самоходная печь. В сказочном сюжете «Емеля-дурак» (СУС 675 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева №165) [2] печь едет сама по загаданному желанию лентяя Емели, использующего волшебство, выловленной им щуки. В мультфильме про Федота же, самоходные многоместные печи с автомобильными номерами ездят по городу подобно автобусам. Самоходная печка также здесь выполняет функцию такси фирмы «Емеля&Щ» с характерными таксистскими «шашками», а в качестве таксиста выступает сам Емеля с балалайкой. А в мультфильме «Иван Царевич и Серый Волк» (Владимир Торопчин, 2011 г.) самоходные печи едут на военном параде Царя Тридесятого царства печи подобно танкам и даже имеют танковые гусеничные ленты из деревянных досок.

Другими волшебными предметами, выполняющими в «осовремененной» сказке функцию транспортного средства, становятся главные атрибуты Бабы-Яги: ступа и избушка на курьих ножках. Например, в мультфильме «Баба-Яга против!» (Владимир Пекарь, 1979 г.) главные герои передвигаются в основном в избушке, у которой даже есть корабельный штурвал, с помощью которого Яга управляет ей. В одном эпизоде используется переделанное сказочное обращение к избушке: «Избушка, Избушка, повернись ко мне передом, к телевизору задом» [11]. Переосмысленную ступу можно увидеть в мультфильме «Как Ваня жену выбирал» (Леонид Кощеников, 1978 г.), где она выглядит как спортивный автомобиль с рулем, колёсами и бортами характерными для автомобилей 1950-1970х гг. «плавникового стиля».

В этом мультфильме мы можем увидеть еще одно интересное переосмысление сказочного предмета. В фольклорной сказке распространен мотив, где «сжигаемые дети заменяются сжигаемым сжигателем», когда Баба-Яга пытается засунуть героя в печь, а он обманом ее саму там запирает [11]. Однако в этом сюжете вместо печи фигурирует современный холодильник. Яга решает заморозить там своего мужа Ивана, чтобы он не ушел от нее к другой, а в итоге она сама оказывается заперта Иваном в холодильнике.

Сегодня многие мультипликаторы, использующие сюжеты фольклорной сказки, вынуждены придумывать новые способы заинтересовать современного зрителя, так как из-за некоторой предсказуемости, они могут не получать должного внимания. Одним из таких способов становится изображение в мультфильмах элементов современной реальности. Для этого они прибегают к разным способам создания сказочной реальности, использованию волшебных предметов и внедрения современных предметов в сказку. Зрителю интересно наблюдать, как авторы переосмысливают знакомые каждому с детства образы и сюжеты.

Список использованных источников:

1. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб.: Наука, 1994. – 240 с.
2. Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М.: Правда, 1982. – 584 с.
3. Филатов Л. А. Про Федота-стрельца, удалого молодца / Л. А. Филатов. – М.: АСТ, 2011. – 96 с.
4. Штейнбах В. Л. Большая олимпийская энциклопедия: В 2 т. / сост. В. Л. Штейнбах. – М.: Олимпия Пресс, 2006
5. Паровоз : [сайт] Сказочный патруль. – URL: <https://parovoz.tv/patrol?ysclid=laslvz98sd520999582> (дата обращения: 22.11.2022)
6. Мельница : [сайт] Иван Царевич и Серый Волк. – URL: http://melnitsa.com/project/ivan_tsarevich_i_seryy_volk/ (дата обращения: 22.11.2022)
7. Русское радио : [сайт] – URL: <https://rusradio.ru/> (дата обращения: 22.11.2022)
8. Olympics.com : [сайт] Olympic Winter Games Sochi 2014. – URL: <https://olympics.com/en/olympic-games/sochi-2014> (дата обращения: 22.11.2022)
9. Кириллова Н. Б. Медиакультура новой России: методология, технологии, практики / Н. Б. Кириллова – М.: Акад. проект, 2007 – 508 с.
10. Первый канал: Новости. Видео. Телепрограмма. [сайт] – URL: <https://www.1tv.ru/> (дата обращения: 22.11.2022)
11. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Издательство ленинградского университета, 1986. – 364 с.

© Щербакова А.О., 2022

УДК 747.012

АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНА

Мурашова И.О., Новикова Л.В.

Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский городской педагогический университет», Москва

В статье рассматривается взаимосвязь между эмоциональным мировосприятием человека и принципами проектирования среды. Описаны особенности творческого мышления дизайнера, затронуты психологические аспекты в дизайне. Выражена идея создания эмоционального образа среды путем учета духовных и эмоциональных особенностей человека при дизайн-проектировании.

Человек в процессе своей жизнедеятельности постоянно находится в условиях тесного взаимодействия со средой. Предметно-пространственные формы оказывают архитектурное, композиционное, психологическое влияние и имеют содержательный, образный характер. Ориентация на человека – это главный фактор в дизайн-проектировании любой среды, будь то общественные пространства или частные интерьеры. Дизайнеры выступают посредниками, связующим звеном между человеком и окружающей его средой. В современных реалиях требуется более гибкий подход к созданию предметно-пространственной среды, дизайнер, напрямую имея дело с визуальным творчеством, чуть ли не единственный человек, способный создать и визуализировать образ, обладая целостным мышлением, которое есть синтез логического и визуального мышления. Это есть основы так называемого дизайн-мышления. Такой подход ориентирован на запросы заказчика, используется для создания более успешного, продуманного результата дизайн-проектирования.

Функция является основой при создании продукта дизайна, в данном случае предметно-пространственной среды. Художественный образ же создается уже в комплексе, совместно с такими требованиями как социальные, утилитарно-функциональные, конструктивно-технологические, эргономические, эстетические и экономические.

Несколько другое семантическое значение и движущие силы имеет понятие «человекоцентричный дизайн». Он работает с установкой на пользу для человека прежде всего, на улучшение качества жизни, на создание комфортных условий, поэтому выглядит более перспективным, в долгосрочном прогнозировании, как метод для дизайн-деятельности. Близкий к нему термин «антропоцентризм» сегодня распространен очень

широко, от лингвистики до экологии. В более классическом понимании антропоцентризм означает мировоззрение, в котором мерой всему является человек. В данной статье понятие «человекоцентричный подход» используется как подход, в котором человек с его эмоциональными способностями выступает мерой для создания эмоционального образа среды. И в таком случае образ среды проектируется с учетом человеческого мировосприятия. Актуальность учета духовных особенностей человека в создании образа среды обусловлена усложняющимся миром вокруг нас и возрастающим влиянием создаваемых пространств на человека. Понятие человекоориентированности в средовом дизайне, и системном подходе к дизайну всегда связано с улучшением условий жизнедеятельности, созданием комфортной среды. Так и человекоцентричный подход в дизайне среды, учитывающий особенности психики человека, призван способствовать эмоциональному благополучию человека.

Прежде чем подойти к особенностям создания эмоционального образа, вызывающего положительный эмоциональный отклик у человека, нужно разобраться, что такое эмоции. Эмоция (от лат. *emoveo* – потрясаю, волную) психический процесс «средней продолжительности, отражающий субъективное оценочное отношение к существующим или возможным ситуациям и объективному миру». То есть эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту. Мы не можем только аналитически воспринимать получаемую информацию, потому что перед мышлением сначала задействуются эмоциональные центры мозга. А «через непосредственное восприятие активизируется быстрый путь возникновения эмоций» [1]. Таким образом, наше субъективное отношение к окружающей среде и общее впечатление от нее формируются на самом первом этапе.

Сегодня все более широко становится распространен так называемый эмоциональный дизайн, или «живой дизайн». Он нацелен на то, чтобы вызывать положительные эмоции, обращаясь к природе человека с его чувственным мироощущением. Важные качества эмоционального дизайна состоят в том, что он помогает человеку проявить свои творческие способности, стимулировать эмоции, жизнерадостность. Также, доказано, что среда оказывает влияние на работоспособность и внимание. Когнитивный психолог Дон Норман в своей книге «Эмоциональный дизайн» изучает тему эмоций и то, как они влияют на жизнь человека. Так, например, если у потребителя продукта дизайна на эмоциональном уровне происходит формирование связи, положительного отношения к объекту, то с большей вероятностью такой чувственно близкий продукт будет казаться более привлекательным, эффективным и удачным выбором, чем тот который эмоционально более чужд.

Образ, создаваемый дизайнером, художником, «говорит» с человеком с помощью возникающих ассоциаций, создается часто посредством символов. Сейчас, например, дом рассматривается не только, как жилище и место, которое выполняет исключительно утилитарную функцию, но и рассматривается как возвращение к традиционному пониманию дома, даже к архетипу дома. Для создания такого образа нужно обращаться к восприятию человека. Также чтобы сделать среду эмоциональной нужно учитывать, что она воздействует на все органы чувств. Можно выделить основные составляющие эмоционального воздействия среды. Во-первых, это организация пространства посредством определения способов взаимодействия разных зон (разнонаправленные процессы, протекающие в среде не должны вызывать дисгармонию). Во-вторых, моделирование условий восприятия (помогает создать сценарий для восприятия в среде различных объектов системно, последовательно). В-третьих, важна организация перцептивного пространства (она тесно связана с композиционными принципами, тут можно говорить о замкнутой, открытой композиции, о располагающей среде, разнообразной, дружелюбной, расслабляющей). И в-четвертых, визуальный облик (сюда входит множество активных средств воздействия, таких как геометрия, формы, фактуры, цвет, материалы. Так, например, каждому цвету присвоены свои эмоциональные, психофизиологические и семантические свойства. А для гуманизации среды в последнее время все больше отдают предпочтение натуральным материалам) [2].

Образ не унифицированный, не создающий ощущения напряжения может быть создан путем его сопричастности к человеку, быть духовно близким. Это возможно путем насыщения образа духовной и художественной культурой, также через исторический и культурно-традиционный подход к индивидуализации среды, и ее гуманизации.

Таким образом, дизайн становится эмоциональным не сам по себе, а когда человек с его эмоциями может его чувственно воспринимать, испытывать положительные эмоции. Эмоциональный образ среды получается успешно воссоздан, если при его создании художник, дизайнер следует человекоцентричному подходу, ориентируется на человека, который будет пребывать в этой среде.

Список использованных источников:

1. Гоулман Д., Эмоциональный интеллект. Почему он может знать больше, чем IQ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. – 544 с.
2. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть. М.: «Европа», 2006. – 320 с.

© Мурашова И.О., Новикова Л.В., 2022

УДК 745/749

РУССКОЕ КРУЖЕВО: РЕМЕСЛО, ИСКУССТВО, ДИЗАЙН

Авчукова Н.С., Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Культурное наследие России насчитывает множество ремесел, которые являются актуальными и в наше время. Народное творчество получило развитие как в дизайне, так и в искусстве. Одним из исторически важных ремесел является кружево.

Кружево – текстильное изделие, формирующиеся узорным переплетением нитей. Кружево используется для оформления одежды, а также применяется в качестве декора интерьера. Кружевоплетение относится к декоративно-прикладному искусству и народному промыслу.

Кружево зародилось в Италии в XV и XVI веках. Изначально была ажурная вышивка, из которой вытаскивались нити, и с их помощью создавался узор. Этот способ называется «шов по прорези». Затем в орнамент начали включать геометрические фигуры, такой вид приобретает название «ретичелла».

Самые ранние кружева – узкие полоски с простейшим узором из зубцов. Со временем орнаменты кружева трансформировали, усложняли, добавляли изображения людей и животных, а затем мифологические сцены и библейские мотивы.

Впоследствии кружево перешло и в Россию. Стали появляться характерные для России мотивы и узоры. На Руси кружево создавалось на коклюшках. Часто плетение начинали с отрисовки узора и только после создания эскиза переходили к плетению.

В России существует несколько центров изготовления кружева: Вологодский, Елецкий, Вятский (Кировский), Михайловский, Белевский, Кадомский вениз. Кружева каждого из центров различаются стилем рисунка и вариативностью отдельных элементов.

С течением времени, народный промысел стал частью культурного наследия и перекочевал в искусство. Кружевоплетение стало одним из проявлений творчества.

Советская власть поддерживала промысел как проявление народного творчества. В 1917 году формировалось образование промышленной кооперации, появились артели. В 1919 году в Вологодской губернии было 5 тыс. кружевниц, через год их было уже больше 42 тыс. Первые профессиональные школы были открыты в Вологде, Ельце и Советске.

Кружевниц стало выпускать Московское художественно-промышленное училище имени Калинина.

В середине 1920-х годов советское кружево продавалось за границу, где ручной труд очень ценился. В 1925 году на Всемирной выставке в Париже вологодские кружевницы получили золотую медаль, в 1937-м – Гран-при. Там же наградили елецкие кружева и рязанские.

В 1932 году открылся НИИ художественной промышленности, объединивший художников, технологов, экономистов и научных сотрудников, в том числе работавших с кружевами. В 1935-м при Вологодском, Елецком и Рязанском союзе были организованы художественные лаборатории. Рисунки печатали в промышленных масштабах.

В 1960 году кооперация была ликвидирована. Артели были заменены комбинатами и фабриками. «Снежинка» в Вологде, «Елецкие кружева» в Ельце, Кировская фабрика кружевных изделий имени 8 Марта в Кирове, в Михайлове – артель «Труженица». Началось внедрение машинного производства, но сохранялся и ручной труд. В 1930-е годы изображения парашютов, парашютов, дирижаблей начинают активно внедрять в привычные узоры. С помощью кружева создавали портреты Сталина, Ворошилова, а также появилось агитационное кружево. На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке было показано кружевное панно 1939-1940 годов. В 1960-е годы в кружевоплетение внедряют тему космоса.

Самое большое производство кружева было в Вологде, где фабрика «Снежинка» продолжает работу до сих пор. Сохранилась фабрика «Труженица» в Михайлове, и «Елецкие кружева». Мастера плетут воротнички, кружево для белья, предметы декора. Кружева переходят от искусства к дизайну, сохраняя свою самобытность.

В 1940-1950-е годы над дизайном костюма трудились А.Г. Петрова, В.Д. Веселова, К.В. Исакова. Они создавали жилеты, косынки, манишки и воротники с использованием цветных нитей.

В 1960-е – 1970-е годы Э.Я. Хумала в сотрудничестве с Г. Светличной и Л. Нефедовой создала вечернее платье из парчи, в рисунке которого были сохранены мотивы русского кружева, серию накидок изогнутой формы, орнамент которых напоминал традиционный узор. Впоследствии работы художницы стали классикой вологодского кружева.

Особый вклад в производство кружева внесла В.Д. Веселова – разрабатывала дизайн костюма как повседневного, так и «на выход», сделал при этом изготовление кружева менее энергозатратным, открыв новые интерпретации.

В 1970-е годы работа с домами моделей одежды получила новые обороты. Художники создали канонично-русское широкое одеяние с

объемными рукавами, круглым плечем, украшенным жемчугом, головной убор из кружев с мехом. Но это была подиумная коллекция, за которой последовало создание более практичных образов.

С конца 1970-х с костюмом, дополненным орнаментом кружева работают Г.Н. Мамровская и А.Н. Ракчеева. В 1980-1990-е годы воротники стали важным дополнением женского костюма, получили названия («Ветка жасмина», «Бутон», «София», «Росинка» и др.). Их форма и орнамент совершенно разнообразны. Воротник В.Н. Ельфиной отличается строгостью и скромностью. Воротник «Росинка», созданный Т.Н. Смирновой – уникальный образец вологодского кружева. М.Ю. Пальникова и Н.В. Веселова используют сочетание различных по цвету нитей. Сочетание серых, черных и белых нитей можно увидеть в работах А.Н. Ракчеевой и Г.Н. Мамровской.

В 1990-е годы вологодские художницы возобновили создание кружевных пальто и манто. Например, одна из последних работ Ракчеевой – манто (1998 г.) классической формы, с прямыми длинными рукавами.

В 1960-1970-е годы «Снежинкой» создавались индивидуальные костюмы: сценические платья Э. Пьехи, кружевное платье для фигуристки Л. Пахомовой, был выполнен костюм для певицы Н. Кадышевой.

Значимый вклад в развитие промыслов вносит дизайнер Ульяна Сергеенко. Богатство родных мотивов тонко отражено в коллекции Ulyana Sergeenko Couture сезона весна-лето 2021. Здесь используются и елецкое кружево, и крестецкая строчка, также кадомский вениз, ростовская финифть и граненый хрусталь из Гусь-Хрустального.

В 2020 году в рамках петербургского форума «NEO – Промыслы» бренд Victoria Andreyanova представил коллекцию одежды, созданную совместно с вологодской кружевной компанией «Снежинка».

Российский бренд Loom by Rodina, дизайнер Светлана Родина, создала коллекцию в поддержку фабрики «Елецкие кружева». Над воротниками и платками дизайнер работала вместе с сотрудниками фабрики. Вдохновением послужила советская мода. Loom by Rodina представили платья в мелкую клетку, блузы с рукавами-фонариками, трикотажные костюмы и бушлат.

Таким образом, русские промыслы медленно пробиваются в искусство и дизайн. Из проведенного анализа, следует, что важно поддерживать русские ремесла, ведь это значимая часть культурного наследия России. Видоизменяясь, кружево становилось актуальным снова и снова. Сейчас, в век технологий открываются новые горизонты в изготовлении текстильных изделий, а кружево может стать источником вдохновения и вспыхнуть снова своей самобытностью.

Список использованных источников:

1. Буровик К. А. Кружева // Популярная энциклопедия вещей. Исторический магазин. 2004. – 192 с.
2. Кружево // Краткая энциклопедия домашнего хозяйства. – М.: Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1959.
3. Шабалина. – М.: Легпромбытиздат, 1996. – 352 с.
4. Шапиро Бэлла. История кружева как культурный текст. – М.: Новое литературное обозрение, 2018.
5. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское кружево XVI-XIX вв. в собрании Эрмитажа. – Ленинград: Гос. Эрмитажа, 1959.
6. Сорокина М.А. «Кружева России. Вологодское кружево»2001. – 127 с.
7. Сорокина М.А. История художественного кружевоплетения в России. Издательство ВШНИ, 2009
8. Тихомиров С.А. Профессиональное образование в сфере традиционного прикладного искусства: доминанты развития, 2019
9. Куракина И.И. (общ. ред.), Культура России в 21 веке: прошлое в настоящем, настоящее в будущем. Сборник материалов XV Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых ученых. Издательство ВШНИ.
10. Балланд Т.В., Сафронова И.Н. Современные интерпретации в дизайне изделий из кружева.

© Авчукова Н.С., Щигорец Н.А., 2022

УДК 745/749

**РУССКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ СВАДЕБНЫЙ КОСТЮМ
И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОСТИ**

Дыцкова С.И., Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

XVII век для России закончился упразднением русского традиционного костюма. По указу императора население было вынуждено носить платья европейского образца. Тяжёлые сарафаны, длинные платья из бархата, кафтаны и закрытые рубахи с длинными рукавами – всё это отошло на задний план.

В попытке угнаться за европейской модой, Россия теряла свою уникальность. Произошедшие перемены в костюме сказались и на

свадебном наряде – коренным образом изменилось представление о том, каким он должен быть. Славянское подвенечное платье сперва утратило свою неповторимую форму, а затем и цвет. Традиционный свадебный образ из богато расшитого красного сарафана, постепенно превратился в широко известное белое платье.

Свадебная церемония являлась по-настоящему значимым событием. На это торжество русские девушки надевали лучшие платья, которые, как известно, шили себе самостоятельно. На это могли уйти месяцы и даже годы, но чем красивее было платье, чем искуснее оно было украшено, тем большей рукодельницей считалась невеста. Богато расшитое платье говорило о её усидчивости, что добавляло уверенности в том, что из девушки выйдет хорошая хозяйка. Для изготовления свадебных нарядов на Руси использовались натуральные ткани домашнего производства, такие как лен и шерсть. Достаток семьи невесты сильно влиял на выбор материалов для пошива свадебного платья. Девушки из зажиточных семей могли позволить себе одежду из дорогих покупных материалов – бархата, парчи и шелка. Свои свадебные платья крестьянки шили из простых тканей, однако их свадебный наряд выглядел не менее роскошно. Все дело в изысканном декоре, который являлся воплощением уникального таланта русских рукодельниц.

Самым роскошным нарядом на Руси считали одежду красных расцветок, ведь само название «красный» издревле означало «красивый», «нарядный». Именно поэтому русский традиционный свадебный образ вовсе не связан с белым цветом. Подвенечное платье могло быть красным, синим, зелёным. Оно было богато украшено, а главное, оно являлось воплощением национального костюма.

Наряды менялись в зависимости не только от принадлежности к региону, но и от этапа свадебного обряда. Так, например, на девичник невеста надевала своё лучшее «девичье» платье. В качестве свадебного наряда обычно выступали либо нарядная сорочка и длинная юбка, либо яркий сарафан, надетый поверх сорочки. Поверх сарафана надевались укороченные, богато украшенные – в основном, канителью, фактурной вышивкой – душегреи. Под сарафан невесты было принято поддевать сразу несколько юбок – для того, чтобы придать фигуре визуальный объем.

Венчальная рубаха являлась еще одним элементом традиционного свадебного наряда. В разных регионах страны рубахи различались и по убранству, и по крою: они могли быть длинными, укороченными, узкими, широкими, некоторые предметы одежды имели прорезы по бокам. Не редко свадебных образах встречались рубахи-долгорукавки. Длина рукавов таких рубах достигала двух метров. При ношении их либо собирали горизонтальными складками, либо делали специальные прорезы – окошки

для продевания рук. Рубахи украшали вышивкой льняными, шелковыми, шерстяными или золотыми нитями. Узор располагался на вороте, оплечьях, рукавах и подоле.

После того, как пара обвенчалась, молодой жене должно было предстать перед гостями уже в положенном замужней даме «женском» платье, красивом и богато украшенном, с головным убором и с широким тканым поясом на талии. Следует отметить, что пояса не просто подчеркивали красоту женской фигуры, но и выполняли практические функции – фиксировали одежду. Для свадебных нарядов выбирались искусно украшенные пояса из плотного материала. Способ завязывания пояса зависел от длины аксессуара. В некоторых областях у невест было принято надевать сразу несколько поясов – считалось, что так наряд выглядит богаче и эффектнее. Пояса завязывались на узел, их концы могли быть закручены.

Сарафан был основой свадебного наряда невест северной и центральной Руси. На юге же русские девушки после замужества облачались в поневу. Понева представляла собой юбку из трех полотнищ шерстяной ткани, стянутых на талии плетеным пояском. Только замужние женщины носили понёву. В народной памяти этот предмет одежды стал символом бабьей кабалы и вечного хомута. В таком наряде фигура женщины казалась более полной, что говорило о ее здоровье и способности работать без усталости. Как и любой другой предмет одежды, понева делилась на праздничные и будничные. Будничные были отделаны снизу полоской тесьмы. В праздничных же поневах большое внимание уделялось нашивке по подолу. В ней демонстрировалось все богатство отделки.

На совершеннолетие на девушку подруги надевали поневу, в связи с чем этот обряд получил название «загонять в поньку». Во время свадьбы понева на женщину надевалась уже окончательно. Поневы молодой женщины до рождения первенца считались самыми красивыми. После венца на молодую надевали такую фривольную поневу с «хвостом» из красного шелка, бахромы и даже с бубенцами.

Незаменимыми и действительно важными атрибутами свадебного женского наряда на Руси были головные уборы. Для девичьих кос были предусмотрены особые украшения – косники – красивые ленты с вышивкой, натуральным жемчугом, ажурным кружевом, бисером, с массивными подвесками. До венчания девушке разрешалось носить одну косу, но как только она становилась замужней, волосы должны были заплетаться в две косы, которые оборачивались вокруг головы. Уже после венчания в соответствии со своим статусом девушка надевала головной убор – повойник, кокошник, сороку. Как и другие элементы свадебных костюмов,

головные уборы имели роскошный декор. Они украшались жемчугом и выглядели как настоящие произведения искусства.

Образ жениха во всех регионах страны был одинаковым, однако, он вовсе не уступал женскому наряду по своей красочности. Брюки из сукна, рубаха с красивой вышивкой и пояс – вот из чего состоял мужской свадебный костюм. Зачастую образ жениха дополнялся шубой, теплыми, красиво расшитыми кафтанами – причем, вне зависимости от времени года. На венчании жених стоял, подпоясанный вышитым полотенцем. С особым вниманием относились к декору мужского костюма Рубаха жениха обязательно должна была быть украшена вышивкой по линии подола и на рукавах. Участок груди также украшался вышивкой. Нередко в качестве свадебного наряда выступали яркие красные рубахи. Они смотрелись особенно празднично. Цвет брюк жениха принципиального значения не имел, однако предпочтение тоже отдавалось ярким гаммам. Мужская рубашка обычно бережно вышивалась руками невесты. Весь процесс вышивания сопровождался молитвами. Так девушка желала своему суженому любви, благополучия и здоровья. На протяжении столетий крой свадебного мужского наряда не менялся. Небольшие изменения затронули лишь отдельных элементов одежды.

Богатая история России не могла не отразиться в творчестве современников. Многие дизайнеры и модельеры используют славянскую тематику в своих работах, внедряют в коллекции различные орнаменты, украшают костюмы вышивкой, экспериментируют с формой.

Все творчество первого российского кутюрье, Вячеслава Зайцева, буквально пронизано народными мотивами. Свои модели он создает под влиянием русского искусства или русского народного костюма, умело интерпретирует этнографические элементы и создает свои уникальные образы.

Русские мотивы четко прослеживаются и в работах Екатерины Ребежи. Трансформация народных промыслов – идея, которую она транслирует в своем творчестве, сочетая национальные традиции с буйством красок. Как пишет сама Екатерина: «НОСИ РУССКОЕ, БУДЬ В ТРАДИЦИИ».

Бренд Levadnaja Details также основывает свою деятельность на создании наряды в русском стиле. Вещи от Levadnaja Details производятся из натуральных тканей – в основном из шелка, кашемира и итальянского льна – и украшаются вручную. На каждом изделии есть вышивка бисером и полудрагоценными камнями.

Одежда из русских сказок – этими словами можно описать то, что создают девушки из Tsar Bird. Их главное стремление – осовременить традиционную русскую одежду, сохранив ее идею.

Художница и мастер бумажной пластики Ася Козина подошла к созданию свадебных платьев крайне творчески и необычно. Коллекцию традиционных свадебных нарядов она выполнила из обыкновенной белой бумаги.

Традиционный свадебный костюм – это история России, это часть ее прошлого, это настоящее и, несомненно, это ее будущее. Отечественная мода уже давно отошла от старославянского наряда, но она все еще ищет свой собственный неповторимый образ.

Список использованных источников:

1. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной: в 4 т. – СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1881– 1885. на сайте Руниверс
2. Андреева А.Ю. Русский народный костюм. Путешествие с Севера на Юг. – СПб.: «Паритет», 2004.
3. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. – М.: «Легпромбытиздат», 1994.
4. «Русский народный костюм»: – М.: «Мозаика – синтез», 2006.
5. Соснина Н., Шангина И. Русский традиционный костюм. – СПб.: «Искусство», 1998.

© Дыцкова С.И., Щигорец Н.А., 2022

УДК 745/749

КАЛЛИГРАФИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Фирулина К.М., Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каллиграфия – это искусство красивого письма, в котором отражена целостность отдельных букв и всего текста, его гармоничность, форма и ритм. Это слово происходит от греческого «callos» – красота и «grapho» – пишу. Каллиграфия одна из древнейших областей человеческой культуры, наряду с письменностью она зародилась примерно 5000 лет назад. Каллиграфия находится в состоянии постоянной эволюции: вместе с инструментами, материалами и техниками, ее начертания непрерывно изменяются, преобразовываясь в новые алфавиты и стили письма и, сегодня, как и в древние времена, она отражает дух нашего времени.

О времени, условиях возникновения и становления славянского письма имеется очень мало фактических данных. Мнения ученых по этому вопросу противоречивы.

В середине первого тысячелетия н.э. славяне заселили огромные территории в Центральной, Южной и Восточной Европе. Их соседями на юге были Греция, Италия, Византия. Славяне постоянно нарушали границы южных соседей. Тогда Рим и Византия решили обратить их в христианскую веру. К славянам стали направлять миссионеров. Вскоре славяне начали склоняться к необходимости войти в лоно христианской церкви, и в начале IX века начали принимать христианство. Славянский язык, различаясь диалектами, долгое время оставался единым, но своей письменности у славян еще не было.

Ни латинский, ни греческий алфавит не соответствовал звуковой палитре славянского языка. Кроме того, выявилась иная сторона проблемы – политическая. В Римской церкви было распространено убеждение, что существует «лишь три языка, на которых подобает славить Бога с помощью письмен: еврейский, греческий и латинский».

В Византии начали задумываться над созданием славянского алфавита. Уже в 864 году Константина и Мефодия с великими почестями принимали в Моравии. Они принесли славянскую азбуку и переведенное на славянский язык Евангелие.

До наших дней дошли две славянские азбуки: глаголица и кириллица. Обе существовали в IX-X веках. В них для передачи звуков, отражающих особенности славянского языка, были введены специальные знаки, а не сочетания двух или трех основных, как практиковалось в алфавитах западноевропейских народов. Глаголица и кириллица почти совпадают по буквам. Славянским буквам дали имена, которые одинаковы в глаголице и кириллице. По первым двум буквам алфавита составилось, как известно, название – «азбука». Третья буква – «В» – веди (от «ведать»). Если прочесть подряд первые три буквы «аз-буки-веди», получается: «я буквы знаю». В обеих азбуках за буквами были закреплены и цифровые значения.

Буквы кириллицы – геометрически просты и удобны для письма. 24 буквы этой азбуки заимствованы из византийского уставного письма. К ним добавили буквы, передающие звуковые особенности славянской речи. Для русского языка использовалась именно кириллица, много раз преобразованная и теперь устоявшаяся с требованиями нашего времени.

Формы букв глаголицы очень замысловатые, знаки часто строятся из двух деталей, расположенных как бы друг на друге. Простых округлых форм почти нет, они все связаны прямыми линиями. По форме букв можно отметить два вида глаголицы: в первой, болгарской глаголице, буквы округлые, а в хорватской форма букв угловатая. В позднейшем развитии глаголица переняла много знаков у кириллицы.

Древнейшую форму кириллицы называют уставом. Отличительной чертой устава является достаточная отчетливость и прямолинейность

начертаний. Большая часть букв угловатая, тяжеловесного характера. Устав – основной литургический шрифт, четкий, прямой является основой всей славянской письменности. В.Н. Щепкин писал: «Славянский устав, подобно своему источнику – уставу византийскому, есть медленное и торжественное письмо; оно имеет целью красоту, правильность, церковное благолепие».

Начиная с XIV столетия развивается второй вид письма – полуустав, который впоследствии вытесняет устав. Этот вид письма светлее и округлее, чем устав, буквы мельче, более подвижны и размашисты, много надстрочных знаков. Стали пользоваться исключительно гусиными перьями. Под влиянием стабилизовавшегося положения пера улучшилась ритмичность строк, письмо приобретает заметный наклон. Писать полууставом было значительно проще. Постепенно процесс письма упрощается, начали руководствоваться принципом удобства, а не красоты.

С увеличивающимися потребностями повседневной жизни возникла потребность в новом, упрощенном стиле письма, им становится скоропись. Она отличалась особой каллиграфичностью и изяществом. Появляются петли и росчерки, выходящие свободно за линию строки. К XVII веку скоропись становится особенно изощренной и сложной. Если полуустав в основном применялся только в книжном письме, то скоропись проникает во все области. Она оказалась одним из самых подвижных видов кириллического письма. Уже в конце XVII века образовались такие формы букв «а, б, в, е, з, и, т, о, с», которые в дальнейшем почти не претерпели изменений.

Одним из самых интересных направлений в декоративном использовании славянского устава является вязь. По определению В.Н. Щепкина: «Вязью называется кирилловское декоративное письмо, имеющее целью связать строку в непрерывный и равномерный орнамент. Эта цель достигается различного рода сокращениями и украшениями». Система письма была заимствована южными славянами из Византии. Именно на в России искусство вязи достигло такого расцвета, что может по праву считаться уникальным вкладом в русское искусство и мировую культуру. Основным техническим приемом вязи является так называемая мачтовая лигатура. То есть две вертикальные линии двух рядом стоящих букв соединяются в одну. Вязь получила повсеместное распространение: ею украшали фрески, иконы, колокола и т.д.

Буквицей являлась первая, большая, красиво оформленная буква, которая акцентировала начало главы, а потом и абзаца. В Раннем периоде (XI-XII вв.), преобладает византийский стиль. В XIII-XIX веках наблюдается тератологический стиль, орнамент которого состоит из фигур чудовищ, птиц, зверей. XV век характерен южнославянским влиянием, орнамент становится геометрическим и состоит из кругов и решеток. В

орнаменте XVI-XVII веков мы видим извивающиеся листья, сплетенные бутонами цветов. Новгородцы предпочитали синий фон, псковские мастера – зеленый. Светло-зеленый употребляли и в Москве.

В современном мире русское письмо – возможность формирования собственной эстетики. Обращение к собственной рукописной традиции – единственно возможный способ найти свой графический язык, звучание.

Каллиграфия получила широкое распространение в мире цифровых технологий. Можно говорить о двух направлениях развития древнего искусства: ручное изображение (украшения интерьера, ручное оформление книг и т.д.) и цифровое изображение (получило распространение с развитием рекламы и брендинга). Каллиграфию используют в принтах, оформлениях книг, журналов, сайтов, городских пространств, логотипах, в индустрии татуировок. Также создает антистрессовый эффект, тренирует внимание и память.

Единым стилем и уникальным подходом к историческому материалу выделяются работы Сабины Алияровой. Применяя острое металлическое перо – инструмент, неизвестный древнерусским писцам, – каллиграф создает формы экспериментальной вязи. Из рукописей взят принцип связывания, сами же формы букв и лигатуры изобретательнее исторических.

Пример замечательной творческой свободы и изобразительности – работы Марины Марьиной. Используя и характерную для русских почерков технику составного письма, и элементы рисования, и традиционные каллиграфические приемы, мастер строит буквы, по духу близкие историческим. Их детали затейливы и оригинальны, а пластика свободна от какой-либо архаики.

Ярким примером современного каллиграфа является Покрас Лампас. Его творчество в последние годы заслуженно получает признание и давно вышло за пределы России. Поскольку каллиграфия – искусство написания слова, текст в работах Покраса имеет первостепенный смысл. Важно не только как написано, но и что написано. В итальянской столице Покрас расписал самую большую крышу итальянской столицы, легендарный Квадратный Колизей «Colosseo Quadrato» по заказу модного дома Fendi, штаб-квартира которого расположена в здании. Это самое высокое здание Рима построено полностью из мрамора. А крыша Colosseo Quadrato самая большая по объему.

Таким образом, можно утверждать, что каллиграфия в современном мире актуальна и применяется во многих видах искусства. Однако, больше внимания уделяется именно западной культуре. Несмотря на это, интерес к собственным корням все больше распространяется. В современном мире русское письмо – возможность формирования собственной эстетики.

Обращение к русской рукописной традиции – единственный способ найти свой графический язык, свое графическое звучание.

Список использованных источников:

1. Беляев И.С. Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV-XVIII столетий. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М.: Синодальная типография, 1911 – [6], 100 с.: ил.
2. Богдеско И.Т. Каллиграфия. – СПб.: Агат, 2005.
3. Кауч М. Творческая каллиграфия. – М.: Белфакс, 1998.
4. Клеминсон Р. Каллиграфия. Рукописные шрифты Запада и Востока. – М.: Контэнт, 2008.
5. Ноордзей Г. Штрих. Теория письма. – М.: Д. Аронов, 2013.
6. Печинский А.И. Руководство к изучению круглого ленточного (ronde) шрифта / Сост. А. И. Печинским. – 3. изд., значит. доп. – СПб.: Картогр. заведение А.А. Ильина, 1906. – 25 л.: ил.;
7. Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. – Львов: Вища школа, 1986.
8. Таранов Н.Н. Методические указания по выполнению практических работ по курсу «Искусство шрифта». – Волгоград, «Перемена», 2005.;
9. Художественные шрифты и их построение: Руководство по начертанию каллиграфических надписей и шрифтов для чертежей, диаграмм, плакатов, книжных украшений и пр. / Редакция А.М. Иерусалимского; Работы художников: Е.Д. Белухи, А.А. Горобова, Е.М. Иерусалимской... [и др.]. – Л.: Благо, 1927. – 64, [40] с.: ил.
10. Чобитько П.П. Азбуковник: Азбука Древнерусского Письма. – СПб. – М.: 2008. – 112 с., с.: ил.
11. Цапф Г. Философия дизайна Германа Цапфа. Избранные статьи и лекции о каллиграфии, шрифтовом дизайне и типографике. – М., 2013. 260 с. ISBN 978-5-98062-067-7
12. Кашевский П.А. Шрифты. – Мн. : ЛіМ, 2012. – 192 с.

© Фирулина К.М., Щигорец Н.А., 2022

УДК 74.01/.09

ФЭШН ФОТОГРАФИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Колесникова М.Д., Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Модная индустрия на данный момент проникла в повседневную жизнь каждого человека. Идя по улице, или просматривая рекламу на своих

устройствах, люди невольно становятся её участниками. Значимую роль в популяризации модной индустрии сыграла «фэшн» фотография, которая привлекла и привлекает до сих пор внимание тысяч и миллионов людей.

Модная фотография, или фэшн-фотография – это жанр фотографии, связанный с демонстрацией модной одежды и других товаров индустрии моды.

Модная фотография нацелена на создание настроения и атмосферы, которые представляют тот или иной стиль жизни.

Модная фотография появляется на рубеже XIX-XX вв. В 1856 году Адольф Браун опубликовал книгу, содержащую фотографии Вирджинии Ольдони, итальянской герцогини при дворе Наполеона III. На фотографиях она изображена в пышных аристократических нарядах, что сделало герцогиню первой в истории фотомоделью

В начале двадцатого века развитие полутоновой печати позволило модной фотографии распространиться в журналах. Первая публикация фэшн-фотографии была сделана во французском журнале «La mode pratique». В 1911 году фотограф Эдвард Стейхен создал снимки платьев от парижского кутюрье Поля Пуарэ, которые впоследствии были опубликованы в издании журнала Art et Décoration. Джес Александр говорит: «...это считается первой серией снимков современной модной фотографии».

На протяжении 1920-х-1930-х годов двумя лидирующими журналами в сфере фэшн фотографии были Vogue и Harper's Bazaar. В эти годы наиболее влиятельными были такие фотографы: Эдвард Стейхен, Джордж Гойнинген-Гюне, Сесил Битон и Хорст П. Хорст, а также Мартин Мункачи и Луиза Даль-Вульф.

Фотографы 1940-х Сесил Битон и Ли Миллер оказали значительное влияние на последующих фотографов, т.к. очень небольшое количество фотографов продолжало творить в сфере фэшн фотографии, и их работа помогла придать новые черты модной фотографии последующих лет). Особенностью их работ стала статичность, отсутствие ярко выраженных эмоций. Оба этих фотографа были корреспондентами во время Второй Мировой войны, что и наложило отпечаток на их творчество.

Модная фотография 1950-х: Хельмут Ньютон, Георг Гойнинген-Гюне, Ги Бурден, Ричард Аведон, Ирвин Пенн.

В послевоенном Лондоне Джон Френч придумал новую форму для модной фотографии, которая тиражировано печаталась на газетной бумаге, с помощью которой добивался эффект естественного света и низкого уровня контрастов. Это дало огромный скачок популярности.

Особенностью фотографии 50-х годов стали движение и спонтанность, которые пришли на смену статичным позам эпохи 1940-х.

Также широкое распространение получили уличные съёмки, струящиеся материалы одежды, женственные изгибы и элегантность.

Наиболее известными фотографами 50-х стали Ричард Аведон и Ирвин Пенн.

Аведон стремился интегрировать моду в реальную жизнь: он выводил модели на улицу, в кафе, музеи, казино, театры, и даже на пляж. Уличный контекст лишь подчёркивал роскошь и гламур фотографии, при этом акцент шёл не на саму моду, а на людей. «Он был самым замечательным человеком в этом бизнесе, потому что первым понял: модели – это не просто вешалки для одежды», говорит Сьюзи Паркер.

Ирвин Пенн в своих работах имел некоторые сходства с работами Ричарда – это минимализм студийных съёмок. Однако в уличных съёмках Пенн увлекался экспериментами, например, снимал островитян-аборигенов в боевых доспехах, жителей города Куско и т.д.

В 60-е наиболее известным фотографом был Дэвид Бейли, который в своих съёмках старался запечатлеть эмоции и чувства, более экстенсивно, нежели это делал Ричард Аведон.

На рубеже 70-х творили такие фотографы как: Ги Бурден, который создавал нарочито сексуальные образы в своих фотосессиях и Хельмут Ньютон, который также не боялся шокировать публику провокационными фотосессиями – женщины на его фотографиях были дерзкими, вызывающими, что для того периода было шокирующее.

В 80-х наступает эра коммерческих съёмок, которые стали новым витком развития для фэшн фотографии. Компания Calvin Klein стала одним из флагманов того времени: это и скандальная реклама с Брук Шилдс, и фотосессия Кейт Мосс с Марком Уолбергом в 90-е года. В 2000-е продолжилась тенденция на гиперсексуальность, что хорошо читается в рекламных кампаниях Тома Форда.

В данный момент модная фотография сближается с рекламной.

Современные фотографии всё чаще публикуются в соцсетях, интернет-изданиях журналов, а не на печатных носителях. Вследствие чего меняется и их стиль: каждая фотография становится более индивидуальной, т.к. она должна привлекать внимание с первых секунд. Пользователи Интернета находятся в постоянном «движении», и каждая фотография должна быть уникальной, для того чтобы остановить человека, завлечь его, и в последствии продать тот или иной товар: журнал, одежду, аксессуары и т.д.

Вместо профессиональных моделей все чаще снимают простых людей. Если в 90-е и 00-е годы можно было назвать «громкие имена», такие как Кейт Мосс, Жизель Бундхен, Наоми Кэмпбелл, Синди Кроуфорд, Клаудия Шиффер и др., то на данный момент очень редко простой человек

может сказать чье-то имя, развивается жанр уличной фэшн-фотографии, что отсылает нас к Ричарду Аведону, который также часто производил фотосъемку на улице.

Модная фотография становится массовой. Помимо профессионалов, ею занимаются многочисленные блогеры-любители, создающие уникальные сайты/блоги: Men In This Town (Giuseppe Santamaria), Aesthetic Distance (Eliza Romero), Benjamin Kanarek Blog, Kyle Galvin.

Многие фотографы обращаются к истокам фэшн фотографии и создают черно-белые снимки, стилизованные под ретро, например, Heldi Slimance часто использовал моду 70-х для съемок для Saint Laurent.

На данный момент фэшн фотография сосредоточилась, в основном, на интернет ресурсах-сайтах, интернет изданиях журналов, а также независимых блогах. Однако есть и поклонники ретро, которые вдохновляются атмосферой и приемами фотографов прошлого, и успешно интегрируют их в настоящее.

Список использованных источников:

1. Барт Р. Модная фотография // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003
2. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017
3. Alexander, Jesse, «Edward Steichen: Lives in Photography» HotShoe magazine, no.151, December/January 2008.
4. Фризо М. Новая история фотографии. СПб.: Machina; Андрей Наследников; 2008.

© Колесникова М.Д., Щигорец Н.А., 2022

УДК 745/749

СИМВОЛИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ИЕРОНИМА БОСХА

Лесечко М.С., Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В творческое наследие Иероним Босха несет в себя глубокий символический смысл. Иероним Босх, Ерун Антонисен ван Акен, нидерландский художник, ярчайший представитель Северного Возрождения. Личность художника остается загадкой даже спустя 500 лет после его смерти, а творчество – источником вдохновения для современных художников, дизайнеров, кинематографистов.

Характерными чертами творчества художника Иеронима Босха являются: многолюдность картин, изображение чудовищ и ада, реализованное в канонических библейских сюжетах; хитросплетение броского визуального ряда с нравоучительным содержанием.

Среди известных картин и триптихов Иеронима Босха можно отметить «Сад земных наслаждений», «Искушение святого Антония», «Несение креста».

Иероним ван Акен использовал псевдоним Босх в честь города Хертогенбос, который издавна славился производством колоколов и органов. В XV столетии колокола и органы звучали повсюду. Каждый шестой обитатель Хертогенбоса принадлежал к какой-нибудь церковной общине. Смерть, страдание, бремя католической вины были «трендам» тех лет, которые неограниченно обладали благочестивыми рассудками Хертогенбоса.

Частично все это объясняет возникновение настолько самобытного и пугающего гения, как Босх.

Картины живописца Иеронима Босха – сложнейшие многофигурные ребусы, над решением которых искусствоведы спорят не одно столетие. Его личность – такая же загадка.

Символы в искусстве – это одна из самых интригующих тем. И чем дальше уходит в прошлое художник, тем сложнее понять историкам его творческие мотивы и раскрыть смысл произведений.

За достаточно большой период времени, который отделяет нынешний век от периода Средневековья, многие понятия поменяли свое значение. Ощущение человека себя в мире было совершенно другим. Для того, чтобы раскрыть смыслы искусства того времени необходимо взглянуть с точки зрения средневекового жителя.

В работах Иеронима Босха постоянно больше всего вопросов инициируют сильно гротескные, зачастую страшные, непонятные существа. Здесь предполагаются не только бесы и исчадия ада, но и об изображенных людях.

К примеру, в труде «Несение креста» живописец показывает находящихся вокруг Христа людишек ужасными, жуткими, высмеивающими. В контрасте вместе с ликами Святой Вероники и Иисуса Христа их физиономии выглядят страшными гримасами.

Тут работает ключевой принцип средневекового искусства: каков человек внутри, такой он и внешне. В случае если они так уродливы физически, значит, и в душе у них отсутствует и свет, и мораль, и нравственность. Красота внешняя равняется красоте внутренней.

Очень значимым приемом для Босха становится работа с предметами-перевертышами. Предмет, изображенный в непривычном состоянии,

становится символом. К примеру, перевернутая воронка, надетая на голову врача, превращает его в обманщика и шарлатана.

Еще один пример – сосуд в «Корабле дураков». Стоящий на столе, наполненный и благонадежный, он является символом чистой души, а перевернутый и пустой приобретает прямо противоположное значение.

Музыкальные инструменты в произведениях художника тоже играют большое символическое значение. Лютня, дудка или арфа – у Босха это всегда предвестники грехопадения. На рубеже XV-XVI вв. музыка выходит из религиозного поля в поле светское, где она не подвергается моральному регламенту.

На скрипке, дудке и лютне начинают играть на площадях, в кабаках, в местах общественных развлечений. Танцевальная, веселая, задорная музыка таким образом предшествует греху – чревоугодию, пьянству и прелюбодеянию. Можно сказать, что «похоть – это музыка плоти».

Можно часто увидеть в работах Босха ягоды: вишни, клубнику, землянику, ежевику. Они как правило изображаются рядом с разнузданными, грешными людьми, предающимися плотским, неправедным и праздным занятиям. Ягоды для средневекового человека синонимичны пустым удовольствиям, так как съесть их, конечно, можно, но, они не принесут насыщения.

В многочисленных сюжетах работ Иеронима часто фигурирует сова. Она выглядывает из корзинки фокусника, подстерегает в райском саду, даже глядит из тьмы райского фонтана. Мы знаем, что сова – это символ мудрости. Но так считает Античность, а Средневековье изменяет понимание такой модели.

Для религиозного сознания средневекового человека сова стала символом лжемудрости. Ночное животное, которое боится света (а свет как олицетворение Бога), это хищник, притаившийся на ветки, который сравнивается с демоном, ожидающим, пока человек оступится, чтобы утащить его в Ад.

Большая часть произведений Босха не имеет датировки. В настоящее время возможно только примерно обозначить основные вехи его творчества. Картина «Семь смертных грехов» принадлежит к числу его ранних трудов.

Мотивы Северного Возрождения в исполнении Иеронима Босха позаимствовали Carven, Alexander McQueen и бренд гранжевых аксессуаров Dr. Martens. Гийома Анри из французского бренда впечатлил триптих «Сад земных наслаждений», который признан обществом как одна из самых таинственных и спорных картин нидерландского художника.

Левая часть триптиха посвящена изображению Рая, центральная – это сотворение человека, а правая – это ад, где людей постигает заслуженная

расплата за греховную жизнь. Платья и блузы работы Гийома Анри отличаются округлыми силуэтами с присборенными элементами у горловины: юные, легкомысленные и вместе с тем возвышенные, они не превращают Анри в религиозного фанатика или зануду. Для Alexander McQueen коллаборация с наследием Иеронима Босха и вовсе стала знаковой: именно работой над ней завершилась карьера основателя дома, Александра Маккуина.

«Он хотел вернуться к ручной работе, которую так любил, – рассказала о коллекции Сара Бертон. – Его восхищало средневековое искусство, которое по сути своей было мрачным, однако Александр искал в нем красоту и свет». Похожее отношение к искусству выражал и сам Босх: являясь одним из самых контroversионных живописцев мира, он тем не менее никогда не считался анфан террибль в искусстве. Такое же место в моде занимает и Маккуин.

Список использованных источников:

1. Блинова О.В. Алхимия и её символика в творчестве Иеронима Босха // Науковедение. – 2000. – № 1. – С. 82-127.
2. Девитини А. Босх / пер. с итал. – М.: АСТ, Астрель, 2002.
3. Демпф П. Тайна Иеронима Босха: роман. – М.: АСТ; Люкс, 2005.
4. Егорова К.С. Три картины Босха на тему «Мыслитель и природа». // Сов. искусствознание. – Вып. 19. – 1985.
5. Зорилья Х.Х. Босх. – Aldeasa, 2001.
6. Коплстоун Т. Хиеронимус Босх. Жизнь и творчество. – М.: Лабиринт-К, 1998.
7. Мандер, Карел ван. Книга о художниках. – СПб, 2007. – С. 126-130
8. Мартин Г. Босх. – М., 1992.
9. Тольнай Ш. де Босх. – М., 1992.
10. Фомин Г.И. Иероним Босх. – М., 1974.

© Лесечко М.С., Щигорец Н.А., 2022

УДК 745/749

ФИДЖИТАЛ: 3Д-МОДЕЛИРОВАНИЕ В ПРЕДМЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ

Бурикова А.А.

Научный руководитель Щигорец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время человечество живет в такой период, когда цифровизация охватывает практически каждый аспект сферы жизнедеятельности. Производители и рекламная индустрия пытается подстроиться под приходящие изменения и разработать новые способы представления рекламы для аудитории. Традиционные инструменты подачи информации начинают приобретать новую цифровую форму. Так и начинается обращение компаний к новейшим способам представления своего продукта. Отсюда и начинается понятие фиджитала.

Фиджитал (phygital, от англ. physical + digital – физический и цифровой) – это маркетинговый термин, описывающий сочетание цифрового и физического опыта, который меняет представление о продуктах и обеспечивает потребителям новый опыт.

Иными словами, любой физический объект может быть перенесен в виртуальное пространство, и, находясь в любой точке мира, можно наблюдать его в этом пространстве и взаимодействовать с ним, тем самым получая новый опыт работы с продуктом. Примером служат интернет-площадки с покупкой товаров или знаменитая игра Pokemon Go, которая была популярна несколько лет назад.

Слово «фиджитал» изобрело австралийское агентство «Momentum» в 2013 году, заявив свои права. Слово «фиджитал» было использовано в слогане компании.

Раньше только люди с профессиональным оборудованием были способны вещать на большую аудиторию посредством газеты или телевизора. С появлением интернета и смартфонов любой человек стал способен транслировать свои мысли через медиа пространство. Соответственно истоки фиджитала начинаются с появления первых способов транслирования информации.

Реклама по телевидению и радио – это первые шаги на пути развития в этой сфере. Люди стали способны видеть продукты не только при личном присутствии в магазине, но и по экрану телевизора. То же самое происходит и с телепередачами.

Следующим этапом стало появление интернета. С появлением самой огромной библиотеки информации в мире и с ее развитием люди стали способны получать информацию о продуктах, находящихся далеко от потребителя.

Появление смартфонов позволило всегда иметь интернет под рукой. Теперь можно заказать что угодно, находясь в любой точке города, страны.

Пандемия так же способствовала достаточно стремительному развитию фиджитала в наше время.

Основная причина, по которой цифровой мир так быстро расширяется, может быть связана со стремительным распространением смартфонов и стремлением общества к мгновенному удовлетворению своих потребностей в покупке чего-либо. Использование цифровых технологий стало частью повседневной жизни потребителей, а бренды стремясь улучшить качество обслуживания, стали подстраиваться под потребительские предпочтения.

Это все говорит о том, что классические маркетинговые способы работы с аудиторией уходят в прошлое и на их место приходят новые.

Фиджитал совмещает в себе физическое и виртуальное пространства.

Многие компании и бренды начинают использовать фиджитал технологии в своей работе и продвижении.

С развитием электронной торговли компаниям потребовалось переманить людей из физических магазинов в интернет. Например, осенью 2017 года свое AR-приложение для примерки мебели к интерьеру представила ИКЕА, благодаря чему люди могли посмотреть, как будет выглядеть тот или иной предмет интерьера в их квартире.

Еще один пример применения фиджитал является сеть «Макдональдс», которая использовала интерактивный билборд. На билборде можно было сыграть в видеоигру. Правила игры заключались в том, что нужно было успеть поймать и сфотографировать на телефон прыгающие изображения какого-либо продукта от «Макдональдса» и далее получить продукт бесплатно, предъявив фотографию в ближайшем ресторане фаст-фуда.

В раздел фиджитал можно отнести: QR коды, голосовые помощники, цифровые офисы с оплатой счетов онлайн, бесконтактная оплата с телефона и прочее. Фиджитал повсюду, он развивается и будет развиваться, открывая все новые и новые возможности для производителей.

Точно так же, как фиджитал коснулся почти каждого аспекта жизни человека, также он не обошел стороной сферу фотографии.

В сфере фотографии он может проявляться в различных вариациях, например, соединение аналоговой и цифровой фотографии, 3D

моделирование, графический дизайн, использование фотографий в создании панорамных карт (Яндекс, Гугл), фотопринт и т.д.

В сфере фотографии можно более детально выделить 3D-фотосъемку продуктов. В профессиональной сфере она называется CGI-фотография продукта – это процесс моделирования любого объекта и вставки его в виртуальную среду с целью получения фотореалистичного изображения. Основная цель состоит в том, чтобы создавать реалистичные изображения с меньшими затратами, чем фотограф.

При создании сцены в 3д есть два основных этапа: 3д-отрисовка объекта – моделирование предмета, 3д-отрисовка окружения – моделирование вспомогательных элементов для построения сцены.

Программ для создания трехмерной компьютерной графики в настоящее время много. К самым популярным относятся: Blender, Cinema 4D, 3D Max и т.д.

Для создания объекта в программе, нужно будет достаточно хорошо знать ее интерфейс и настройки. Для качественной работы необходимо иметь достаточно мощный компьютер, потому что даже простые сцены могут сильно затормозить работу устройства из-за рендера изображения.

В творческом аспекте 3д программы предоставляют огромный выбор способов сделать «картинку» интереснее. К основным возможностям можно отнести:

- растительные элементы: цветы, фрукты, всплески и капли воды;
- эффекты текстур (следы от мазков косметики, пудра и т.д.);
- создание невозможных в реальности сцен;
- совмещение фотографии и 3д;
- искажение объектов для рекламы новой упаковки;
- использование готовых 3д моделей для создания моушн дизайна.

3д открывает новые возможности перед фотографом.

Цели использования 3д в фотографии раскрываются в создании новых креативных способов рекламы продуктов и снижение затрат, используемых фотографом, при съемке. Компьютерная графика может предложить более быструю альтернативу традиционной студийной фотографии. Без необходимости изготовления, поиска и размещения элементов работа может быть выполнена на столь же высоком уровне за короткое время. CGI фотография может предложить полный и безупречный вид любого предмета с минимальными неточностями.

В искусстве 3д так же может быть широко применимо. Например, в создании абстрактных изображений с целью поиска новых форм и идей.

На самом деле, фотография CGI может быть самым сокровенным секретом косметической производства, поскольку большая часть фотографий парфюмерии и косметики, используемых в профессиональных

маркетинговых кампаниях, является результатом опытной анимации CGI. CGI-фотография также идеально подходит для фотосъемки ювелирных изделий и фотосъемки модных аксессуаров, обеспечивая впечатляющий реализм и максимальную креативность без необходимости отправлять физические продукты.

Из современных авторов можно выделить:

Евгений Голованчук (Skeeva) – талантливый цифровой художник из Киева;

Дерека Эллиота и его работы. Он создает как рекламу 3д продуктов, так и занимается моушен дизайном;

Брайант Николс – мультидисциплинарный художник и дизайнер, применяющий методологии графического дизайна к 3D-иллюстрациям и анимации.

Таким образом фиджитал будет развиваться для улучшения качества нашей жизни, привносить все больше способов взаимодействия между физическим и виртуальным мирами. Фиджитал дает новые возможности для современных авторов и создает новый канал связи между дизайнером и зрителем.

Список использованных источников:

1. Ерохин С.В. Цифровое компьютерное искусство. – Алетейя, 2011. – 192 с.
2. Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. – Алетейя, 2010. – 432 с.
3. Деникин А. А. Цифровая фотография и современное искусство. – М.: «Нестор-История», 2016. – 224 с.
4. Власенко В. И. Глава III. Интегральная фотография // Техника объёмной фотографии / А. Б. Долецкая. – М.: «Искусство», 1978. – С. 36-66. – 102 с. – 50 000 экз.
5. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб: Клаудберри, 2014. – 712 с.

© Бурикова А.А., 2022

УДК 745/749

ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА

Леонова Н.С., Заводцева Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Технология ручного ткачества уходит корнями в глубокое прошлое, однако современные дизайнеры и художники по текстилю в своих проектах используют методы ручного ткачества. Ручное ткачество дает возможность создать поистине уникальное изделие. В век современных технологий ручной труд и художественное мастерство ценится и возносится в топ трендов из года в год. Современные дизайнеры все чаще прибегают к созданию изделий при помощи ручного ткачества.

Ткачество – одно из древнейших ремесел, которое возникло в позднем палеолите благодаря развитию плетения и прядения. Ткацкое переплетение формируется благодаря сплетению двух систем нитей. За счет переплетения нитей основы и нитей утка создаётся ткань на ткацком станке.

Ткачество благородная и созидательная деятельность. Изобретение самопрялки в XV веке, позволило прясть тонкие и толстые нити изо льна, произрастающего в России в больших количествах. Ткачество подразделяют на ручное и машинное.

Ручное ткачество неразрывно связано с народной традиционной культурой. В каждом крестьянском доме всей семьей создавали ткацкий стан.

Расцвет крестьянских ткацких промыслов оказало положительное влияние на создание более совершенных деревянных ткацких станков, что позволило в свою очередь сочетать белую и цветную пряжу.

Из поколения в поколение передавалось мастерство прядения и ткачества. Ткачество было неразрывно связано с крестьянским трудом и существовало одновременно с различными видами народных кустарных промыслов.

Ручным прядение различных волокон с последующим переплетением нитей создавалось полотно. Волокнистые и волокнообразные растения были найдены человеком и использованы для создания тканей. Сырьем для создания тканей были шелк, хлопок, конопля, шерсть, джут, крапива, пенька, солома и многое другое. Шерстяную пряжу получали от стрижки домашних животных. Хлопок привозили из южных районов, там, где его и выращивали.

Во всех крестьянских усадьбах в течении года проходил процесс прядения и ткачества. Домотканые холсты в основном использовали только для домашнего бытового потребления, продавали по необходимости. Каждая крестьянка должна была обеспечить семью тканями для пошива одежды и создания домашнего быта.

В традициях славянских народов ткачество было главным источником существования, так, как и возделывание земли. Художественный стиль ткачества в разных районах складывался на протяжении нескольких веков, развивался, обогащался новыми технологиями и декоративными приемами.

Ткачество оказало заметное влияние на развитие декоративно-прикладного искусства Нового времени и подготовило художественную основу XX и XXI веков.

Профессионалы, работающие в области современного дизайна и искусства текстиля, проявляют интерес к использованию традиционных текстильных техник, в частности ручного ткачества и плетения.

В результате исследования, становится очевидным актуальность изучения различных техник переплетения, традиций, сформированных поколениями народных мастеров, в области ручного ткачества.

Сложно судить о времени зарождения искусства и ремесел, корни которых теряются в глубине тысячелетий, а материалы непрочны и недолговечны. Остается один путь – это путь аргументированной гипотезы, основанной на следующих основных группах источников информации:

этнографическая группа – это древние устройства и методы, сохранившиеся в традициях современных цивилизаций или используемые примитивными племенами;

археологическая группа, включает в себя находки ткацких устройств или их деталей, тканей;

художественная группа – это изображения в произведениях искусства соответствующего периода (вазовая или настенная живопись, рельефы и т.д.);

литературно-фольклорная группа – это исторические описания из различных литературных памятников соответствующего периода или описания, сохранившиеся в фольклоре;

аналитическая группа, основанная на анализе социально-экономических условий, сохранившихся тканей, их возможного распределения по географическим регионам.

Применительно к начальному периоду истории ткацкой техники полезной в большей степени будет пятая группа, в той ее части, где речь идет об анализе социально-экономических условий. Основным стимулом появления одежды у человека считают необходимость защиты тела от неблагоприятных воздействий среды. По мнению некоторых

исследователей, дополнительным стимулом служило удовлетворение инстинкта созидания у древних людей, в особенности у живших в местах с благоприятными климатическими условиями.

Необходимой предпосылкой для ткачества является наличие сырья. На этапе плетения это были полоски кожи животных, трава, тростник, лианы, молодые побеги кустов и деревьев. Первые виды плетеной одежды и обуви, подстилки, корзины и сети были первыми ткацкими изделиями. Считают, что ткачество предшествовало прядению, так как в виде плетения оно существовало еще до того, как человек открыл прядильную способность волокон некоторых растений, среди которых были дикорастущая крапива, «окультуренные» лен и конопля. Мелкое скотоводство обеспечивало различными видами шерсти и пуха.

Первые ткани были очень просты по структуре. Как правило, они вырабатывались полотняным переплетением. Однако довольно рано стали производить орнаментированные ткани, используя в качестве декоративных элементов религиозные символы, упрощенные фигуры людей и животных. Орнамент наносился на суровые ткани вручную. Позднее стали орнаментировать ткани вышивкой.

Дошедшие до нас памятники культуры и прикладного искусства позволили восстановить характер применявшихся в то время узоров, покрывавших кайму ворота, рукава и подол одежды, иногда пояс. Характер узоров менялся от простых геометрических, иногда с использованием растительных мотивов, к сложным с изображением животных и людей.

Первоначально ткацкий станок был вертикальным. Повсеместно для ткачества использовали разного рода ручные приспособления: дощечки и бёрдышки. Позднее был изобретён горизонтальный ткацкий станок. В Средние века профессия ткача не пользовалась большим уважением. В странах Европы распространённым сырьём для пряжи были шерсть и лён, а также импортируемые из Азии хлопок и шёлк. Появление ткацкого станка позволило производить ткани высокого качества. Тем не менее, эпоха индустриализации положила конец этой ранее распространённой профессии. Многие ткачи были повергнуты в нищету, став одними из первых, кто почувствовал на себе негативные последствия индустриализации.

Жан Люрса с 1916 г. занимался экспериментами в области искусства текстиля. Живя во Франции, стране с богатейшими традициями шпалерного ткачества, он столкнулся с тем, что здесь в начале XX в. не существовало ни вертикального, ни горизонтального ткацкого станка, а об оплате труда профессионального ткача не было никакого понятия. Таким образом, искусство ручного ткачества было как бы заново «открыто» и вызвало

интерес. Многие художники – Дюфи, Леже, Брак, Пикассо, Миро и сам Люрса создавали картоны будущих шпалер.

В России развитие гобеленового ткачества было связано, прежде всего, с отказом от классической композиционной схемы восточного ковра, т.е. наличия обязательной каймы.

В этот период многие художники-текстильщики использовали в своих работах архитектурные мотивы Древней Руси, например, гобелен А. Воронковой «Солнце красное», Н. Моисеевой «Русь деревянная» и др.

Российский гобелен 1990-х годов – это новые поиски. Наряду с традиционным гладким ткачеством художники использовали оригинальные техники, не текстильные материалы – стекло, металл, дерево. Интересны работы И. Колесниковой и М. Нечепорук. Гобелены И. Колесниковой отличает утончённый графический стиль. В них ощущается стилистическая связь с древнерусской живописью. В гобеленах М. Нечепорук тонкое, практически ювелирное ткачество соединяется с нетрадиционными материалами – стеклянными трубочками («Ритмы», «Вечерние игры», «Супрематизм») или с фотографиями и деталями часов («Моя Италия»).

Текстильное искусство «концептуального» направления, развилось из экспериментов 1950-1960 гг., так называемого «пластического взрыва». Здесь, несомненно, следует отметить работы художницы Ягоды Буич и процитировать ее слова: «Думаю, что настал момент войти в структуру ткачества, вернуть ему автономию, которая позволяет вести интересный диалог – между утком и основой, с одной стороны, между материалом, стеной и пространством – с другой».

Проводя исторический анализ можно утверждать, что ручное ткачество имеет многовековую историю. С каждым периодом появлялись новые материалы, возможности и требования к декоративному текстилю. Уникально то, что в глубокой древности люди начинали создавать полотна путем плетения, а сейчас современные дизайнеры находят в данном методе вдохновение и новые пути интерпретаций данной технологии. Русские и западные мастера создают неповторимые авторские полотна методом ручного ткачества. В современном мире художники по текстилю имеют массу возможностей для реализации собственных идей.

Список использованных источников:

1. Дворкина И.А. Ручное ткачество. Практика. История. Современность: в 6 т. – М.: Северный паломник, 2018.
2. Грановский Т.С. Удивительная специальность – ткачество. М., 1989
3. Королёвой Н.С., Кожевниковой Л.А. Современное узорное ткачество.
4. Стриженова Т. Мастера советского искусства. Рудольф Хеймрат. – М.: Советский художник, 1984.

5. Аронов В.Р. Концепции современного дизайна, 1990-2010 / Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительного искусства. – М.: Артпроект, 2011. – 209 с.

© Леонова Н.С., Заводцева Е.В., 2022

УДК 745/749

РУЧНОЕ ТКАЧЕСТВО КАК ОСНОВА В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

Павлова А.И., Заводцева Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Тема ручного ткачества в дизайн проектировании сейчас актуальна. В век технологий, когда идет активное применение машинного производства, люди начинают ценить ручное мастерство, так как вручную работу мастера вкладывают свою душу и энергетику. Проекты, выполненные на основе ручного ткачества наполнены любовью к традициям, культуре своей страны и поиску новых форм художественной выразительности.

В дизайн-проектировании используют авторские, вручную созданные декоративные ткани, что дает возможность создания индивидуальных предметов одежды и интерьера. Средствами ручного ткачества можно создавать полотно из нетрадиционных материалов и использовать сочетание разно фактурных нитей в полотне, что позволяет добиваться неповторимого авторского стиля.

Ручное ткачество – это древнейшее ремесло, история которого начинается с периода первобытнообщинного строя. Ткачество сопровождает человечество на всех этапах социального и технического развития. Процесс ткачества заключается в переплетении нитей основы и утка. В качестве основы могут быть использованы нити из природных и синтетических волокон. К природным волокнам относится хлопок, лен, шерсть, шелк, к синтетическим полиэфир, полипропилен, полиэластан, полиамид и др. Принцип создания ткани из природных волокон был придуман тысячелетия назад. Предшествовало ткачеству технология плетение, где люди использовали траву, тростник, лианы, полоски кожи и жилы животных. Освоив технику плетения, люди задумались о возможности переплести нити. Первые ткани из шерсти и льна начали изготавливать в эпоху неолита, более пяти тысяч лет назад до нашей эры. Согласно историческим сведениям в Египте и Месопотамии ткань изготавливалась на простых ткацких рамах. Рама представляла из себя два

деревянных шеста, хорошо закрепленных в земле параллельно друг другу. На шестах натягивались нити, с помощью прута ткач приподнимал каждую вторую нить, тут же протягивал уток. Позже, около трех тысяч лет до н. э., у рам появился поперечный брус (навой), с которого свисали нити основы почти до земли. Внизу к ним крепились подвесы, чтобы нити не спутывались. В 1550 году до нашей эры изобрели вертикальный ткацкий станок. Ткач пропускал уток с привязанной ниткой через основу так, чтобы одна висящая нить была по одну сторону утка, а следующая – по другую. Таким образом, сверху поперечной нити оказывались нечетные нити основы, а снизу – четные или наоборот. Такой способ полностью повторял технику плетения и занимал очень много сил и времени.

В ходе развития люди начали искать способы ускорения и упрощения процесса ручного ткачества.

4 апреля 1785 года англичанин Картрайт получил патент на механический ткацкий станок. Принцип, заложенный ученым используется до сих пор. Метод ткачества на станке заключается в том, расположенных взаимно перпендикулярно нитей, которые переплетаются между собой.

В России где произрастало большое количество льна началось активное применение льняных тканей в изготовлении одежды и предметов убранства дома.

Осваивая формирование полотна, первичная цель человека была – защитить тело от воздействий окружающей среды или же утеплить жилище.

Годы, десятилетия, века ткачество развивалось и совершенствовалось. В процессе совершенствования процесса ткачества появлялась возможность создания ткани с более сложной фактурой и рисунком. Данный феномен начал придавать ткачеству другую смысловую функцию, т.е. ткачество уже рассматривается не только с точки зрения защитной функции, но и имеет художественную составляющую.

Много веков подряд климатические, территориальные и социально-экономические условия воздействуют на преобразование ткани. Расширяется и география ремесла. У многих народов ткачество – это основа национальной культуры. Каждая женщина в доме с малых лет умела ткать одежду, пояса, ленты, полотенца, скатерти, покрывала, занавеси, половики и многое другое. Мастерицы своими руками стремились создавать не только полезные, но и красивые вещи. Декор, цветовое сочетание, орнаментальные мотивы несли символический смысл в каждом изделии. Вещи служили не только в быту, но и использовались для ритуалов и национальных обрядов. Ручное ткачество постепенно из разряда ремесла переходит в искусство и появляются художники по текстилю и текстильные дизайнеры. С помощью ручного ткачества сейчас создают многие аксессуары, предметы одежды и интерьера. К аксессуарам относятся: шарфы, пояса, сумки, шляпы, рюкзаки

и многое другое. Создавать аксессуары процессом ткачество кропотливый процесс, требующий времени и сосредоточенности. Процесс ткачества изучают студенты в высших учебных заведениях, в качестве основы проектной деятельности. Ткачество активно используют художники по костюму для создания аксессуаров или деталей одежды. Аксессуары на основе ручного ткачества разрабатывают многие дизайнеры XXI века. В пример можно привести дизайнеров бренда Barry Wang, которые создают галстуки из разных тканей.

Ткачество, которое зародилось в глубокой древности находит отклик в работах современных дизайнеров. С каждым годом ручной труд ценится все больше и в списке трендов можно все чаще увидеть ручные техники, в число которых из года в год появляется ручное ткачество и ручные техники декорирования ткани.

Список использованных источников:

1. Грановский Т.С. Удивительная специальность – ткачество. М., 1989
2. Неелов В.В. Ткачество: от плетельных рам до многозвенных машин. М., 1986.
3. Минеева В.А. Чувашское узорное ткачество: кн.-альбом (на чув. и русск. яз.) / Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2007. – 183 с.: ил., портр.; 27 см. – (Из опыта народных мастеров).
4. Ильбекова А.И. Слово о ткачестве. Чебоксары: Чувашия, 2006 г.
5. Дворкина И.А. Ручное ткачество. Практика. История. Современность: 6 т. – М.: Северный паломник, 2018.

© Павлова А.И., Заводцева Е.В., 2022

УДК 74.01/.09

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ОТЧЕЧЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ 1950-1970 гг.

Волкова А.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Текстильный орнамент 50-60-х годов в СССР развивался своим обособленным путем, который отличался от международных тенденций. На развитие художественного текстиля влияло много разных факторов, связанных с модой, искусством, политикой и социумом. Детальное рассмотрение особенностей развития текстильного орнамента поможет

сформировать четкое представление не только о текстильном рисунке, но и о многих других особенностях жизни тех времен.

Искусство послевоенного времени характеризуется всенародной радостью окончания второй мировой войны. В этот период активно воспроизводились рисунки довоенного времени. С 1944 года велось восстановление производства печатного текстиля в сохранившихся фабриках. В это же время в Москве был создан Центральный ассортиментный кабинет с отделом художественного оформления, проводивший регулярные лекции для художников текстильщиков [1]. Главенствующим стилем в искусстве 1945-1955 годов был соцреализм, наполненный верой в светлое идеализированное будущее. Художникам была поставлена задача сохранения и развития традиций, которая выражалась в возрождении и переосмыслении древнерусского искусства. Это не могло не отразиться на текстиле, в орнаментах тканей преобладали реалистические тенденции. Одной из самых узнаваемых черт текстиля того периода являются многочисленные экземпляры условно-натуралистических цветочных и сюжетных узоров. Особое место занимали орнаменты, вдохновленные народными мотивами вышивок, росписей, резьбы по дереву. Эти черты хорошо прослеживаются в работах передовых художников текстильных производств: В.К. Склярской, Н.М. Жовтис, Е.П. Шаповаловой, Н.В. Кирсановой и пр. [1].

Во второй половине 1950-х годов происходят сильные изменения в искусстве и дизайне. Осуществлялся поиск новых стилистических приемов, художники всех сфер вдохновлялись различными методами художественного выражения от архаических форм иконописи до постимпрессионизма и кубизма [1]. Большой вклад в развитие искусства и дизайна внесла студия «Новая реальность», основанная Э.М. Белютиным, которая воспитывала в художниках неформальный подход к созданию художественных произведений. Вместе с искусством развивалась и промышленность, благодаря реформированию и активации государственных предприятий, занимающихся текстильной промышленностью, таких как ВИАЛЕГПРОМ, СХКБ и пр. Начал выпускаться ряд журналов, специализирующихся на дизайнерской и технологической направленности: «Декоративное искусство СССР», «Техническая эстетика» при ВНИИТЭ, «Текстильная промышленность» [1]. Важное значение для развития дизайна сыграл VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 г., вследствие которого у советских людей поменялось представление о моде, дизайне и, в частности, текстильном искусстве. По окончании фестиваля были созданы самые интересные, смелые произведения художественного текстиля, а в дизайн проникло новое для Советского Союза художественное направление интернациональный

стиль [2]. С середины 50-х СССР начинает часто участвовать в международных выставках, а художники всех отраслей начинают обращать больше внимания на взаимодействие разных художественных сфер между собой. В конце 50-х большая роль уделялась текстилю, на орнамент которого влияли интернациональный стиль, неофициальное искусство и мировая мода.

60-е годы ознаменовались мощным прорывом в сфере научного знания и освоения космоса. Теперь производство текстиля имеет серьезную научную основу [1]. Благодаря отраслевым научно-исследовательским институтам текстильные материалы модернизируются, в производство запускаются новые химические волокна и виды отделки тканей. Выпуск художественного текстиля контролировала специальная эстетическая комиссия, работающая при ВИАЛЕГПРОМе их задачами, было повышение навыков художников-текстильщиков и формирование у них нового видения на оформление тканей. В конце 1950х- начале 1960 художниками пересматривается растительный орнамент, теперь большее внимание уделяется графической подаче мотива, более широкий диапазон графических средств: линии, пятна, фактуры. Особое внимание заслуживает сложная игра с контуром, присутствующая и в предметном орнаменте. Еще одной актуальной тенденцией в орнаменте того времени были мотивы и сюжетные композиции народного искусства, изображавшиеся в лаконичной гамме цветов и декоративной манере. Данные новшества в художественном текстиле хорошо прослеживаются на примерах работ передовых предприятий и художников того времени: И.П. Годуновой, Н.В. Кирсановой, Е.Я. Шумяцкой, Н.Н. Зыслиной, С.А. Малаховой, В.А. Плюшкиной, В.В. Адамовой, А.И. Черток, Н.М. Жовтис, И.Ю. Студеновой и др. [1].

В конце 60-х годов становятся актуальными тенденции международной моды. Они оказывают значительное влияние на разные сферы искусства, включая орнамент, который окончательно теряет свой канонический вид [1]. Орнамент становится менее ясным и выразительным, линии, разделяющие мотив от фона, приобретают более тонкий, равномерный характер. Четко прочитывается популярность психоделических орнаментов хиппи, под влиянием которых народный орнамент становится более заполненным, витиеватым и приобретает яркую, кислотную окраску. Позже появляется много орнаментов, имитирующих лоскутную технику и рисунков с мотивами пейсли [2].

В 70-е годы на текстильный орнамент влияют сразу несколько тенденций: изменение формы костюма; развитие технологий для печати на ткани; использование новых волокон.

Появляются ротационные машины для печати, которые позволяют достичь более детальной проработки мотивов и сложного колорита, а развитие химической отрасли способствовало созданию синтетических волокон, из которых создавался очень практичный, яркий текстиль [3]. Его стали активно использовать для пошива большого количества совершенно разных изделий.

В 1970-1974 годах самым модными печатными рисунками для ткани считались разного вида цветочные мотивы, которые широко распространились благодаря субкультуре хиппи. Особенно популярными были стилизованные орнаменты в виде мелких цветов, динамика которых, достигалась за счет разнонаправленности ритма, изогнутых изящных линий и свободной раскладки мотивов [3].

Мода на мелкие цветы 70-х годов продлится еще ни одно десятилетие и будет включать в себя следующие типы орнаментов:

- композиция будет представлять из себя мотивы мелких цветов или букетов, которые будут располагаться на светлом фоне;

- орнамент в виде небольших цветов, плотно заполняющих фон;

- мотивы с тонким контуром, располагающиеся на большом расстоянии друг от друга;

- цветочный орнамент в комбинации с геометрическим;

- цветочные мотивы в комбинации с сюжетным орнаментом.

В отличие от живописных цветочных орнаментов предыдущих десятилетий, цветочный орнамент 70-х приобретает графическую трактовку.

В 70-х годах изменения также касаются и геометрического орнамента, композиция которого становится более динамичной [3]. Это выражается в использовании мотивов разного масштаба и линий, направленных в противоположные стороны. В отличие от геометрических орнаментов 60х композиция становится более свободной, живой, а сами мотивы более необычными, особенно актуальным становится сочетание геометрии и растительных узоров.

Еще одной популярной тенденцией 70х становится подражание в текстиле различным техникам декоративно-прикладного искусства [3], таким как: вышивка, резьба по дереву, книжная иллюстрация, керамика и т.п.

Резюмируя все вышесказанное можно отметить, что 50-70е годы 20го века являются интересным периодом в развитии отечественного текстильного рисунка. В эти десятилетия орнамент приобретает свои уникальные черты, которые заключаются в стремлении сохранять традиции, вдохнуть жизнь в русские народные мотивы изобразив их на текстиле. На протяжении всего периода наблюдается активное развитие

орнамента, его необычная трансформация под влиянием разных художников и тенденций в моде и как следствие приобретение своего собственного причудливого колорита и характера.

Список использованных источников:

1. Щербакова А.В. Принципы и методы художественного проектировании печатного и текстильного рисунка 50х-60х годов XX века. Зарубежный и отечественный опыт.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

2. История СССР в отражении рисунков набивных тканей: 1950–1970-е гг., Брызгов Н.В.

3. Печатный текстильный рисунок 70-х годов 20 века в России: научная статья, И.А. Кузичева, Е.В. Морозова.

© Волкова А.Д., 2022

УДК 7.067

**ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И САКРАЛЬНЫЙ СМЫСЛ
КОЛЬЦА РЫБАКА ПАПЫ РИМСКОГО**

Ефремова Т.И.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Ватикан – одно из самых мистических и загадочных мест в мире. Что происходит за старинными стенами этого древнего и основополагающего города-государства дано узнать далеко не каждому.

Данный город является столицей Католической веры, резиденцией главы Римско-католической церкви – папы Римского. Поэтому множество искусствоведов и историков стремятся в Италию, и конкретно в Ватикан.

Один из самых важнейших моментов для любого католика являются дни избрания папы Римского. Именно с этим событием связано множество таинственных ритуалов и особых атрибутов для новоизбранного папы. Эти атрибуты можно формально разделить на одеяние и необходимые регалии, причем под последним подразумевается перстень рыбака, тиару, паллий и посох.

Интерес к самому конклаву и регалиям главы церкви возрос за последние несколько лет, например, в романе американского писателя Дэна Брауна «Ангелы и демоны». Книга начинается со смерти понтифика и начала выборов нового главы церкви, там описано, то как ведут себя служители церкви, как готовятся к конклаву за закрытыми дверями

Сикстинской капеллы. Стоит отметить и фильм по данной книге, снятый Ронном Ховаром. На кадрах детально показано, то, что происходит с атрибутами покойного папы Римского, как они уничтожаются. Особенно ярко показана судьба кольца рыбака. Данное украшение стоит рассмотреть с научно-исторической и художественной точки зрения.

Перстень рыбака (по-другому Кольцо рыбака) (лат. *Anulus piscatoris*) – золотое кольцо, с изображением Рыбака, забрасывающего сеть в море. Тут заключён сакральный смысл перехода от ловца рыбы к ловцу человек, в соответствии со словами Христа: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человек». Изображение Рыбака – это символ апостола Петра, первого римского первосвященника, бывшего простым рыбаком и носившим имя Симон. Рыболовная сеть ловит рыбу в море, а на суше Апостол вылавливает человеческие души. Грешников он направлял к раскаянию, исцелению, праведности и спасению. В Ношение перстня показывает преемственность от Первого Папы до нынешнего. Католический папа, согласно традиции, является наследником дела апостола. Он также считается ловцом человеческих душ, который спасает грешников, обращая их к Богу.

Кольцо носят на безымянном пальце правой руки. Для каждого папы делается отдельное кольцо, на котором выгравировывается его имя. Дизайн рисунка, форма кольца, наличие/отсутствие драгоценных камней и иных вставок тоже может быть различным, основным является изображение рыбака, который забрасывает сети.

Перстень не обязательно носить ежедневно, хотя Папа Бенедикт XVI никогда его не снимает. После смерти папы кольцо уничтожается Камерленго. Примерно, как это делается, вы можете видеть в фильме «Ангелы и демоны» – кольцо плющится с помощью молотка, а потом расплавляется, чтобы избежать возможности фальсификации документов.

При восхождении на святой Престол нового понтифика в Ватикане начинаются приготовления. На церемонии он получает новый перстень, отлитый из чистого золота лично для него. Его предшественники пользовались им как личной печатью до 1842 года. Обычно они ставили отпечаток на личной корреспонденции и секретных бумагах. Сургуч заменили на штамп, который проставляли красными чернилами.

«Перстень рыбака» вручается при коронации. Когда декан Коллегии кардиналов передаёт его претенденту на святой Трон, он целует кольцо. В связи с великим событием служат специальные мессы. После церемонии папа узаконивает своё положение и приступает к великому служению.

Те, кто допущен к правителю католической церкви, обязаны поцеловать сначала кольцо святого Петра, а затем излагать свои просьбы. Трудно переоценить роль понтифика для римско-католической церкви и

общества. Он осуждает кровопролитие, выступает поборником мира, борется за чистоту экологии планеты. Папа наделён высоким интеллектом и духовностью, является правителем государства.

Первое упоминание о «перстне рыбака» появилось в 1265 году в письме папы Климента IV своему племяннику. Ватикан на протяжении столетий ревностно соблюдал правила возведения правителей на святой престол.

На протяжении веков кольцо рыбака символизирует власть правящего Папы, который считался в католицизме «императором мира». Каждое новое кольцо изготавливается по уникальному эскизу, он создается при участии того, кому предстоит носить это украшение и атрибут власти на протяжении всего срока пребывания на папском престоле. Бенедикт XVI в свое время отталкивался от творчества великих архитекторов, приняв решение о кольце овальной формы – соответствующей форме площади перед собором Святого Петра в Ватикане. На протяжении двух недель восемь мастеров под руководством ювелира Клаудио Франки изготавливали тогда этот перстень. При создании использовали 35 граммов чистого золота.

Многовековые традиции католической церкви подверглись изменениям. Это произошло в 2013 году, когда на престол взойшёл Франциск 266. Он дал указание создать «перстень рыбака» из серебра и покрыть его позолотой. В связи с необходимостью экономии средств, придворные Ватикана вняли просьбе понтифика, который сейчас носит серебряное кольцо. Франциск 266 отказался от традиции целования его руки.

Ватикан – место, погружающее каждого своего гостя в атмосферу истории, религии и символики, которой буквально пропитан каждый сантиметр вокруг. Любая, пусть даже самая маленькая деталь имеет колоссальное значение как для её обладателя, так и для простого человека, в ней сосредоточен глубокий смысл и историческое значение.

Список использованных источников:

1. Ратцингер Й. Ценности в эпоху перемен/2008- с. 24-36
2. Бальяни А. П. Тело папы\ АСТ 2021 с. 432
3. Браун Д. Ангелы и демоны\ АСТ 2014 с. 158-174

© Ефремова Т.И., 2022

Авторский указатель:

А

Авезова Б.С., 137
Авчукова Н.С., 298
Акимов. И.П., 63

Б

Бабарыкина К.Р., 67
Басуева Л.А., 4
Белаш Л.В., 72
Белослудцева А.К., 6
Белоусова М.А., 9
Бессонова К.М., 76
Борзунов Г.И., 35, 40
Борисова Д.В., 80
Боркова В.П., 83
Булатова Е.Н., 86
Бурда Е.В., 89
Бурикова А.А., 316
Быкова К.П., 93

В

Ван Юйси, 99
Веретенникова А.А., 102
Вертеховская Е.С., 107
Волкова А.Д., 326

Г

Герасимова М.П., 6, 23
Глинко И.М., 111

Д

Долгих Д.Н., 14
Дыцкова С.И., 301

Е

Ермакова Н.М., 115
Ефремова Т.И., 330

З

Заводцева Е.В., 320, 324
Здравомысл А.А., 60

К

Камалова Р.Я., 121
Киютин Д.И., 127
Козлова А.В., 19, 137
Козлова П.Д., 131
Колесникова М.Д., 309
Колотова И.А., 143
Кондакова Е.А., 147
Кравец П.С., 152
Кремнёв Д.В., 253
Крылова Е.М., 23
Кузнецова Л.А., 26
Курмелева А.П., 156

Л

Леонова К.Ш., 161
Леонова Н.С., 320
Лесечко М.С., 312
Лю Фан, 241

М

Матвеева Е., 247
Матюкина Т.С., 165
Межитова А.Р., 29
Мокшина И.С., 19
Мурашова И.О., 295

Н

Набокова Е.И., 170
Назаров Ю.В., 268
Неговора М.С., 174
Нечаева Т.Ю., 67
Новикова Л.В., 295
Новикова П.А., 35, 40
Нурисламова А.Р., 43

П

Павлова А.И., 324
Петрова З.М., 47
Пласкина Т.С., 179

Р

Рубцова С.Н., 185
Рудометова А.А., 52

**Всероссийская научная конференция молодых исследователей
с международным участием
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации
«Социальный инженер-2022»**

Рябчикова Т.Д., 191

Х

С

Савченко Д.О., 197
Самсонова Ю.А., 200
Сивцова П.А., 206
Симоненко Е.Ю., 209
Совинская А.В., 213
Солги Т., 89
Сорокина Д.С., 218
Сунь Вэнь, 223
Сычёва М.С., 227

Хлебникова А.К., 259

Ч

Чеботарев А.М., 127
Чжао Даньдань, 264
Чжэн Сян, 268

Т

Тимофеева Е.О., 26
Товаченкова Н.И., 26
Точилин Р.О., 233

Ш

Шалёная Е.С., 270
Шаповал Ф.А., 274
Шеховцова П.И., 278
Шиленко П.С., 40
Шустова Ю.А., 284

У

У Хунчан, 238
Уваров В.Д., 241, 247, 253, 270, 274

Щ

Щербаков Н.В., 56
Щербакова А.О., 288
Щербакова И.К., 143
Щигорец Н.А., 298, 301, 305, 309, 312

Ф

Фирулина К.М., 305

Научное издание

Всероссийская научная конференция молодых исследователей с
международным участием «Социально-гуманитарные проблемы
образования и профессиональной самореализации»
(Социальный инженер-2022)

Часть 10

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.
Все материалы отображают персональную позицию авторов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. ____ Тираж 30 экз. Заказ №245-Н/22

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина
115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1
тел./ факс: (495) 955-35-88
e-mail: riomgudt@mail.ru
Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина