

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ
И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ.ДИЗАЙН.ИСКУССТВО)

ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
«ДИЗАЙН И ИСКУССТВО -
СТРАТЕГИЯ ПРОЕКТНОЙ
КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА»
ДИСК - 2024



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ «ДИСК-2024»

Москва, 2024 год



**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийский форум молодых исследователей
«Дизайн и
искусство –
стратегия проектной культуры XXI века»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Всероссийской
научно-практической конференции
«ДИСК-2024»**

Часть 5

МОСКВА

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72
В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2024»: сборник материалов Часть 5. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2024. – 287 с.

ISBN 978-5-00181-684-3

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2024», состоявшейся с 18 по 21 ноября 2024 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» 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 378:7(06)
ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Зотов В.В., проректор по работе с молодёжью и развитию студенческого потенциала; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., преподаватель; Джавадов Т.А., доцент

Научное издание

ISBN 978-5-00181-684-3 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024
© Коллектив авторов, 2024
© Дизайн: Зайцева Н.М.

УДК 347.782

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЖИВОПИСНОГО МЕТОДА СОФЬИ ПЕТРОВНЫ КУВШИННИКОВОЙ

Андреева П.А.

Научный руководитель Коненкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Имя Софьи Петровны Кувшинниковой часто упоминается в трудах, связанных с И.И. Левитаном, А.С. Степановым и П.П. Госславским, но ее личность и оставленное наследие редко становятся темами отдельных исследований. Особого внимания требует рассмотрение формирования собственного стиля художницы.

Творческий путь С.П. Кувшинниковой крайне интересен. В автобиографическом очерке художница вспоминает, что несмотря на страсть к искусству, особенно к пейзажу, впервые взяла кисть в руки, когда ей минуло уже 32 года [1, с. 5]. Произошло это из-за счастливой случайности. Старший брат Кувшинниковой А.П. Сафонов и его приятель, позвали ее с собой на этюд, где и предложили ей впервые попробовать заняться живописью. Первый набросок показался им очень талантливым, а вскоре Софья Петровна познакомилась с Исаком Левитаном, и эта встреча определила ее дальнейший путь.

Не смотря на сохранившиеся воспоминания современников и самой художницы, в биографии последней до сих пор остаются значительные неточности и пропуски. Так ее «долевитановский» этап живописи мы можем определить только одной сохранившейся работой «Заросший пруд» (рис. 1), датированной 1885 годом. Стоит учесть, подобная формулировка периода верна лишь в том случае, если А.Я. Шапиро правильно определил время знакомства И.И. Левитана и С.П. Кувшинниковой августом 1886 года [1, с. 99].



Рисунок 1 – С.П. Кувшинникова. «Заросший пруд». 1885 год.

Не смотря на скромное композиционное решение, уже проявляется значительный талант художницы. Уже здесь прослеживается характерное для Кувшинниковой противопоставление напряженного темного неба, отражающегося в пруду, ярко залитому солнцем заднему плану. Появляется один из ее главных живописных мотивов, получивший

распространение благодаря В.Д. Поленову, – образ заболоченного пруда [2, с. 82-84]. Софья Петровна придаст ему собственную интерпретацию, постепенно переходя от гнетущего и напряженного колорита к более светлому и лиричному.

Дальше начинается совершенно новый и самый плодотворный период развития таланта С.П. Кувшинниковой. Немолодая женщина начнет свои первые серьезные шаги в живописи под руководством юного пейзажиста – И.И. Левитана. Уже через два года после начала их творческих взаимоотношений, работы Софьи Петровны станут принимать на выставки.

При сравнительном анализе произведений сразу же можно заметить влияние художников друг на друга. В работах С.П. Кувшинниковой начинают развиваться разнообразные сложные колористические решения, композиция становится более гармоничной, появляются многоплановость, пространственная глубина изображения (рис. 2). Наблюдаются более плавные переходы цвета, исчезает напряженный контраст, характерный для ее первых работ. Композиция уравнивается с помощью умелой компоновки масс. Изображение воды становится более натуралистичным.



Рисунок 2 – а) С.П. Кувшинникова. «Интерьер Петропавловской церкви». 1887; б) С.П. Кувшинникова. «Пейзаж с церковью». 1893 год.

В «левитановский» период появляются основные мотивы живописи Кувшинниковой. Их она будет использовать и развивать в течение всей последующей деятельности, даже после разрыва с И.И. Левитаном. Софья Петровна начнет активно изображать архитектуру и скульптуру, включенную в пейзаж. Особое внимание художница будет уделять натюрмортам. С.П. Кувшинникова использует темный аскетичный фон, часто без четкого деления пространства. На переднем плане чаще всего изображаются цветы в вазах, реже цветы, лежащие на страницах книги или на столе. Пейзаж сам по себе будет являться главной сферой ее творчества. Наибольшее их количество создано во время совместных поездок С.П. Кувшинниковой и И.И. Левитана. Интересен тот факт, что изображения людей в свои композиции художница никогда не включала, даже на дальних планах.

Благодаря общению с художницей И.И. Левитан сам начинает обращаться к натюрморту в конце 1880-х годов. После разрыва с Софьей Петровной мастер оставляет этот жанр.

Ключевое же различие произведений И.И. Левитана и С.П. Кувшинниковой прослеживается в их эмоциональной окраске. Каждый

художник по-своему чувствует природу и ход времени. Пейзажи И.И. Левитана живут собственной, непостижимой для человека жизнью. В них выражено «стихийно-трагическое» понимание времени [3]. Ощущается не текучесть времени, не смена состояний окружающего мира, а собственно вечность.

В работах С. П. Кувшинниковой все иначе. Художница использует более яркие цвета, не прибегает к панорамам в изображении. Ее произведения полны радости жизни, восхищения природой. Чувствуется определенный момент настоящего, за которым последует такое же прекрасное будущее. Софья Петровна не прибегает ни к глубокому драматизму, ни к грусти, ни к вечным тайнам времени.

Творческий союз И.И. Левитана и С.П. Кувшинниковой продлится восемь лет – с 1886 по 1894 годы. Оба художника тяжело переживали разрыв. Несмотря на подавленное состояние, Софья Петровна не оставляет живопись. Вскоре художница попадает под влияние П.П. Госславского, который обращает ее внимание на развитие навыков рисунка [1, с. 36].

Улучшается техническая сторона живописи и графики С.П. Кувшинниковой, но набор мотивов и композиционных приемов практически не меняется.

Основываясь на доступных в момент написания исследования источниках, возможно выделить три этапа формирования живописного метода С.П. Кувшинниковой: «долевитановский», период влияния И.И. Левитана и период товарищества с П.П. Госславским. Заметно постепенное развитие техники и стиля художницы, проявляется ее собственное восприятие природы и пространства, без подражания другим художникам. Основными мотивами произведений С.П. Кувшинниковой являются образы самой природы, во всей ее первозданной красоте и лишенные человеческого присутствия.

Список использованных источников:

1. Софья Петровна Кувшинникова / Автор-составитель Ю. А. Королева / 2-е изд-е, дополн. и исправл. – М.: Гелиос АРВ, 2024. – 256 с.
2. Федоров-Давыдов, А. А. Исаак Ильич Левитан / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1966. - 404 с.
3. Иовлева, Л. О левитановском пейзаже и юбилейной левитановской выставке / Л. Иовлева // Третьяковская галерея. [Электронный ресурс]. – 2013. – Спецвыпуск. – Режим доступа : <https://www.tg-m.ru/articles/isaak-levitan/o-levitanovskom-peizazhe>

© Андреева П.А., 2024

УДК 791.3

**ВИЗУАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФИЛЬМОВ
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО КРИЗИСА ГЕРОЕВ**

Антонова Н.А., Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*



Визуальная составляющая в киноискусстве стала неотъемлемым выразительным средством, через которое можно передать сложные философские и психологические аспекты персонажей. Режиссеры используют композицию, цвет и свет для создания атмосферы и настроения, что особенно важно в фильмах, сосредоточенных на внутренних переживаниях. В работах Микеланджело Антониони визуальный стиль играет решающую роль в раскрытии экзистенциальных тем, таких как отчуждение и одиночество, позволяя зрителю глубже понять эмоциональное состояние героев и пережить их кризис вместе с ними.

Экзистенциальный кризис – это состояние внутренней неуверенности и тревоги, часто связанное с поиском смысла жизни и своей идентичности. В фильме «Красная пустыня» (1964 г.) Микеланджело Антониони глубоко исследует эту тему через призму страданий главной героини, Джулианы, которая сталкивается с физическим и эмоциональным разобщением в индустриальном мире.

Главную героиню мы видим уже после «травмы», которая как раз положила начало экзистенциальному кризису. Хотя её муж несколько раз на протяжении фильма делает акцент на том, что она всегда была «странная и отличающаяся от других».

Джулиана, в исполнении Моника Витти, живет в мире, который, казалось бы, окружает её со всех сторон, но при этом она ощущает полное одиночество. Её внутренние переживания подчеркиваются визуальными метафорами: серые промышленные пейзажи, которые контрастируют с ее цветной одеждой и яркими выразительными чертами лица, символизируют разрыв между её внутренним миром и окружающей реальностью.

Длительные, медленные сцены показывают, как главная героиня борется с ощущением бессмысленности и утратой, находясь в окружении людей, которые не могут ее понять. Это отражает глубокое чувство экзистенциальной пустоты, поскольку даже в толпе она остается изолированной. Антониони мастерски использует элементы композиции и цветовой палитры, чтобы создать атмосферу отчуждения, заставляя зрителя ощутить ту же безысходность, которую испытывает Джулиана.



«Красная пустыня» стала ярким примером того, как экзистенциальный кризис и внутренние переживания персонажей могут быть глубоко и многослойно выражены через визуальный язык кино.

Антониони акцентирует внимание на пустоте, геометризме и замкнутости пространства. В «Красной пустыне» Джулианна часто помещена на периферии кадра, что подчеркивает её изоляцию от окружающего мира. А минималистская цветовая палитра и приглушенное освещение усиливают драматизм и чувства изоляции. В «Красной пустыне» доминируют холодные и нейтральные тона, такие как серый и синий, которые символизируют внутреннюю пустоту Джулианны. Тени и свет создают атмосферу тревоги, отражая её эмоциональное состояние. В одной из сцен, где она идёт по индустриальному пейзажу, цвет и свет подчеркивают её безнадежность, создавая визуальную метафору её борьбы с депрессией.

Темп повествования в «Красной пустыне» играет ключевую роль в восприятии экзистенциальной тревоги. Долгие статичные кадры позволяют зрителю глубже погрузиться в мысли и чувства героини, создавая атмосферу неопределенности и растягивая ощущение времени. Например, сцены, где она безучастно наблюдает за окружающими, создают ощущение психологического застоя. Этот замедленный ритм усиливает чувство безысходности и душевных страданий, что делает фильм ярким примером психологической драмы.

Съёмки проводились на территории промышленного города Равенна в Италии. Мрачный индустриальный ландшафт с заводами, трубами и безжизненными пространствами подчёркивает экзистенциальный кризис главной героини. Антониони использует окружающую среду как символ внутренней пустоты Джулианны. Чтобы достичь нужного визуального эстетического эффекта, режиссёр во время съёмочного процесса даже перекрашивал детали окружающего ландшафта, такие как здания и растения, создавая особую цветовую палитру, где каждый оттенок символизирует аспекты душевного состояния героини: красный – тревожность и страсть, жёлтый – опасность и тревогу, а приглушённые серые тона усиливают её чувство изоляции.

Природа в фильме также играет важную роль, создавая контраст с холодной индустриальной средой. Джулианна часто находится посреди природных осенних пейзажей, например, на берегу моря, что символизирует её попытку найти покой и гармонию. Однако пейзажи, наполненные туманом и холодными цветами, скорее передают её неустойчивое состояние.

Также помимо визуальных «манипуляций», Микеланджело Антониони тщательно использует тишину и окружающие звуки для создания атмосферы беспокойства, отражающей психологическое

состояние главной героини. Звуковая палитра фильма минималистична и лишена традиционной музыки, что только усиливает ощущение пустоты.

Многие сцены преднамеренно приглушены, и тишина здесь не просто отсутствие звука, а значимый инструмент. Можно это проследить в моменте, когда Джулианна находится на фоне индустриального пейзажа, вокруг слышны только звуки заводских машин и природы, которые вместе создают гнетущую атмосферу. Этот приём подчёркивает её «хроническую» тревогу и неспособность наладить контакт с окружающим миром, как в сценах, где она блуждает одна по пустынным улицам.

Антониони зачастую акцентирует внимание зрителя усиливая звуки механических установок, заводов, криков и даже ветра, чтобы создать необычайное ощущение неестественности и напряжения. Это минималистичное звуковое сопровождение помогает передать чувство экзистенциального кризиса героини, так как поддерживает беспокойное состояние момента.

Благодаря своим нововведениям визуальный стиль Микеланджело Антониони оказал глубокое влияние на направления минимализма и медитативного кино в современном кинематографе, особенно через его акцент на визуальном языке, выражающем внутреннее состояние персонажей. Работы Антониони, такие как «Красная пустыня» и «Фотоувеличение», исследуют пустоту и отчуждение, создавая изображения, передающие состояние внутренней тревоги и изоляции. Этот подход вдохновил таких режиссеров, как Стивен Содерберг, который заимствовал у Антониони игру света и тени для создания ощущений отчужденности и погружения в сознание героев. Также Вим Вендерс признает влияние Антониони в своих фильмах с медитативной атмосферой и медленным темпом повествования, подчеркивающих психологические и философские аспекты через визуальные метафоры.

Его новаторское использование цвета и пространства также стало важным элементом в фильмах Софии Копполы и Гаса Ван Сента. Коппола, особенно в «Трудностях перевода», использует цвет и кадрирование, чтобы выразить одиночество и поиски смысла, подобно тому, как Антониони передавал весь спектр эмоций своих героев.

Работы Антониони также повлияли на стиль таких режиссеров, как Андрей Тарковский, который перенял элементы медитативного темпа и стремления к визуальной метафоричности, подчеркивая сложные внутренние состояния героев через медленные, почти неподвижные кадры и тщательно подобранное звуковое сопровождение. Тарковский активно использовал затянутые сцены и глубину кадра, что можно проследить в работах Антониони.

Вклад Микеланджело Антониони в кинематограф вышел за пределы его эпохи, оказывая мощное влияние на современные визуальные направления, такие как минимализм и медитативное кино. Его

использование пространства, цвета и тишины как выразительных средств стало ключевым аспектом в передаче психологических состояний персонажей и интерпретации их философских поисков. Благодаря этому его фильмы выходят за рамки традиционного повествования и создают атмосферу глубокого созерцания, усиливающую экзистенциальные темы.

Таким образом, Антониони продолжает влиять на киноискусство, и его стиль остается актуальным, особенно в жанрах, ориентированных на проблемы внутренних конфликтов и поиска смысла. Его картины служат примером того, как визуальные элементы могут стать мощным средством для выражения философских и психологических тем, что делает его вклад в киноискусство непреходящим и по сей день.

Список использованных источников:

1. Венгур, Л. С. Влияние визуального стиля Микеланджело Антониони на современное кино / Л. С. Венгур // Искусство кино. – 2015. – № 3. – С. 27–34.

2. Михайлова, Т. С. Медитативное кино и минимализм в современной режиссуре / Т. С. Михайлова // Вопросы киноискусства. – 2021. – № 2. – С. 88–97.

3. Соловьев, С. В. Образы пустоты и отчуждения в кино Антониони / С. В. Соловьев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение и культурология. – 2016. – Т. 3, № 2. – С. 67–73. (доступно на: [КиберЛенинка](<https://cyberleninka.ru>))

4. Петров, В. П. Влияние Антониони на кинематографическую эстетику XX века / В. П. Петров // Уральский журнал киномистики и киноведения. – 2020. – № 7. – С. 32–40. (доступно на: [КиберЛенинка](<https://cyberleninka.ru>))

5. Antonioni, M. The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema / M. Antonioni. – Chicago: University of Chicago Press, 2007. – 236 p.

6. Chatman, S. Antonioni, or the Surface of the World / S. Chatman. – Berkeley: University of California Press, 1985. – 278 p.

7. Wood, M. Film: A Very Short Introduction / M. Wood. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 144 p.

8. Carroll, N. The Philosophy of Motion Pictures / N. Carroll. – Malden: Blackwell, 2008. – 225 p.

© Антонова Н.А., Калашников В.Е., 2024

УДК 7.06

ОБРАЗ ГРИФОНА В ДЕКОРЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ: ВОПРОСЫ ИКОНОГРАФИИ

Большухина К.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мифическое существо грифон, изображаемое как животное, соединяющее в себе части тел «царя птиц» и «царя зверей», чаще всего орла и льва – возникло на Древнем Востоке. Данный образ имеет различную семантику.

В греческой и римской мифологии грифоны выступали атрибутами Богов, они были их ездовыми животными богов, грифоны были запряжены в колесницу Немзиды – богини возмездия и символизировали, быстроту воздания за нарушение порядка. Также образ полуптицы-полужверя выступал символом священной власти.

В христианской традиции это животное воплощало двойственную природу Христа: божественное, небесное – орел и земное – лев. Также грифон был символом вознесения Христа на небеса.

Иногда, амбивалентная природа грифона позволяла рассматривать его как проводника между мирами.

В искусстве древнего мира грифон часто использовался как элемент украшения архитектурных сооружений, таких как храмы, дворцы и гробницы. Он также часто представлен на украшениях и оружии, символизируя защиту и мощь.

Важно отметить, что представления о грифонах возникли в древнегреческой культуре еще во времена крито-микенской цивилизации. Самые ранние изображения грифонов известны по фрескам, относящимся к XVI веку до нашей эры, среди них выделяются изысканные росписи из дворца в Кноссе. На стене тронного зала Кносского дворца изображены два грифона. Они представлены с мощными лапами, острым клювом и гордо поднятой головой, это демонстрирует силу зверей, охраняющих трон, их готовность к защите.

Также, изображение грифона встречается на стенах тронного зала в Пилосе. Там зверь представлен в белом цвете с распростертыми крыльями, возможно, это отражает его связь с небом, является символом свободы, показывает, насколько зверь масштабен и силен. Существует мнение, что крылья грифона, поднятые над всеми зверями, изображенными в мегароне, отражают его покровительство над ними, объединение природы в одно целое.

Образ грифона встречается и на украшениях. Перстень-печатник с Крита, найденный в одном из дворцовых комплексов, имеет изображение грифонов. Там грифоны изображены с раскрытыми крыльями, смотрящими друг на друга, это отражает союз этих могущественных зверей, их взаимное уважение.

Иногда грифон выступал как агрессивное животное, например, на нагрудном украшении – золотой пекторали IV века, найденной в Астраханской области, изображена сцена терзания грифоном быка. Мастера, работавшие по заказу скифо-сарматской знати, воплотили в центре композиции сцену, где два грифона мучают быка, лежащего на животе с вытянутыми передними и согнутыми задними ногами, голова у него повернута влево и вытянута вверх.

В XI веке появляется образ стоящего или спокойно идущего грифона. Изменяется восприятие грифона: его свирепость, агрессивность и громадные размеры становятся более мягкими. Зверь становится популярным в белокаменной резьбе и изразцах. Он уже не терзает свою жертву, а бережно несет ее в мощных лапах, например, грифон, изображенный на фасаде храма Покрова на Нерли, бережно несет лань.

В дальнейшем грифоны образовали большие циклы изображений во Владимиро-Суздальской монументально-декоративной пластике. Например, грифоны, изображенные на Дмитриевском соборе во Владимире, в композиции «Вознесение Александра», они несут Александра, держащего в руках львят, стоящего в корзине, возможно, это отражает высший статус правителя или полноту его власти. Также, это может символизировать вознесение Александра на небеса, ведь издревле грифоны считались проводниками между небом и землей. В этой композиции есть изображение грифона, несущего агнца, это символизирует вознесение праведной человеческой души в райскую обитель.

Храм Покрова на Нерли, построенный в XII веке, является одним из наиболее известных православных храмов в России. Его фасад украшен резьбой, в том числе с изображением грифона, несущим в лапах лань. Грифон на фасаде храма Покрова на Нерли является прекрасным образцом средневековой русской иконографии, который до сих пор восхищает и вдохновляет посетителей своей красотой и глубоким символизмом. Грифон символизирует защиту верующих, а лань христианскую душу. Этот мотив часто встречается в иконографии и архитектуре православных храмов как символ бдительности и защиты от зла. Лань, которую грифон несет на своем спине, может символизировать душу верующего, которую зверь несет к Богу.

Грифон, изображенный на фасаде храма в Юрьев Польском, символизирует силу, могущество и защиту. Они часто изображаются как стражи или хранители храмов и зданий, что подчеркивает значение

грифонов на соборе как защитников веры и священности места. Зверь в композиции «Вознесение Господне» изображен вышагивающим, с пышным хвостом и полной грудью, выпущенной вперед. Это отражает его величие, в сравнение с другими изображенными животными.

В декоративном оформлении Троицкого собора в Муроме использовали муравленный изразец с величественным грифоном. Его могучие крылья распростерты, словно готовые взлететь в небеса, а острые когти готовы разорвать врагов монастыря. Грифон символизировал защиту и силу, олицетворяя древнее мифологическое существо, которое служило стражником святилища. Его грозный вид напоминал всем о необходимости бережно охранять святыни.

Мы можем прийти к выводу, что, во-первых, грифоны часто воспринимаются как стражи священных мест. Их изображение на храмах служило символом защиты, охраняющей святилище от злых духов и негативных влияний. Эти мифические существа были призваны оберегать святые пространства и придавать им особую сакральность. Во-вторых, грифоны символизируют соединение земного и небесного. Лев, как царь зверей, олицетворяет силу, а орел, как повелитель неба, – высшую мудрость. Это сочетание делает грифона идеальным символом божественного покровительства.

Резьба по белому камню была дорогостоящей и долгой, со временем количество мастеров, имеющих этот навык сократилось и образ грифона стал встречаться преимущественно на изразцах.

В 1950 году на территории Гончарной слободы был найден красный изразец конца XVI – начала XVII в. с изображением грифона, на данный момент хранящийся в Музее Москвы. На лицевой стороне данного изразца изображен грифон. Но представлен он необычно. Зверь извергает из пасти огонь, это было редкое дополнение к изображению образа грифона. Возможно, огонь изображен, чтобы зверь внушал еще больший ужас и мощь, а также, чтобы показать власть над такой могущественной стихией природы как огонь.

Изразцы с изображением грифонов использовались как украшение на различных предметах и были популярны в период конца XVI – начала XVII веков.

Со временем образ грифона на изразцах стал меняться в зависимости от художественного стиля и технологий выполнения изделий. Авторы добавляли больше деталей и текстуры, чтобы придать более объемный вид. Также стоило обращать внимание на анатомию существа и убедиться, что все его части пропорционально изображены. Дополнительно можно использовать тени и светотени, чтобы создать эффект объемности и глубины. Было важно также уделять внимание деталям, таким как перья, зубы, когти и другие характеристики грифона, чтобы он выглядел более живым. Например, фрагмент изразца с грифоном из музея заповедника

«Александровская слобода» очень реалистичен. Плитка с керамическим покрытием изысканно украшена, а узоры на ней выполнены с использованием особой и редкой техники. На изразце процарапаны перья в крыльях грифона, острые когти зверя. Также на изразце присутствует изображение шипящей змеи на хвосте грифона это объединяет два различных мифологических существа, обладающих уникальными характеристиками и значениями. Грифон, как правило, изображается с телом льва и головой орла, что символизирует силу и величие, в то время как змея часто ассоциируется с хитростью, мудростью и изменчивостью. Это сочетание создает богатый визуальный и символический контекст, который можно рассмотреть с различных точек зрения. Во-первых, важно отметить, что мифология и символика змеи и грифона имеют глубокие корни в различных культурах. В древнегреческой мифологии грифоны считались хранителями золота и сокровищ, а змеи часто выступали в роли стражей знаний и мудрости. Таким образом, змея на хвосте грифона может символизировать единство силы и мудрости, а также защиту знаний и богатств. Также изображение может быть интерпретировано как олицетворение борьбы между добром и злом. Грифон, как символ солнечного света и силы, противопоставляется тёмным аспектам, представленным змеей.

Но некоторые изразцы были стилизованными и упрощенными. Например, в наше время суздальские сувенирные изразцы делают более мультипликационными, часто пропорции тела не соблюдены, детального процарапывания нет. Но основные черты грифона – сочетание черт орла и льва – остаются неизменными. Таким образом, изображение грифона менялся в зависимости от культурных влияний и художественных тенденций, но его основные черты оставались неизменными на протяжении многих веков.

В эпоху модерна интерес к образу грифона вновь возрастает. Интерес к грифону в эпоху модерна, охватывающей конец XIX – начало XX вв., был вызван сочетанием художественных, культурных и исторических факторов, которые способствовали появлению этого мифологического существа в архитектуре и декоративном искусстве.

Грифон, как гибридное существо, воплощающее в себе качества как земных, так и небесных животных, соответствовал идеалам гармонии и единства, характерным для этого стиля. Замысловатый дизайн грифона позволял художникам экспериментировать с плавными линиями и сложным орнаментом, что хорошо сочеталось с эстетикой того периода.

Кроме того, растущее увлечение экзотикой и романтизация прошлого сыграли решающую роль в возрождении грифона. В конце XIX века возрос интерес к древним культурам и мифологиям, особенно Ближнего Востока, Египта и классической древности. Грифон, часто ассоциируемый с этими древними цивилизациями, символизировал связь с

более мистическим и чарующим прошлым, взывая к стремлению убежать от стремительной индустриализации и урбанизации общества.

Более того, связь грифона с защитой сделала его особенно актуальным во времена социальных потрясений. Когда общество столкнулось с потрясениями, вызванными промышленным прогрессом, войнами и изменениями в культурных нормах, грифон стал символом стабильности и безопасности. Его присутствие в общественных памятниках и зданиях можно рассматривать как подтверждение силы и стойкости перед лицом перемен.

В заключение отмечу, что пробуждающийся интерес к грифону в современную эпоху был вызван сочетанием художественных поисков, тоски по прошлому и стремления к символам защиты и силы. Богатая символика и эстетическая привлекательность грифона сделали его подходящим объектом для художников и архитекторов, стремящихся создать значимые связи между историей, природой и современной жизнью.

Новая эпоха модерна внесла изменения в изображение грифонов, но и старые черты сохранились. Например, на фасаде бывшего доходного дома церкви Троицы на Грязях изображены грифоны. Они частично повторяют барельефы Дмитриевского собора во Владимире. Грифоны схожи во внешнем изображении туловища и пышного хвоста, но в эпоху модерна их изобразили более увеличенными и гротескно.

Также грифонов в стиле модерн можно встретить на доходном доме Камзолкиных. Они уже представлены в виде статуй, гордо сидящих, на верху карниза. Здесь они служат метафорой защиты и обладания богатством, что соответствует концепции доходного дома. Грифоны выполнены в высокой степени детализации, привлекают внимание, создают впечатление динамики и жизни.

Особняк Варвары Морозовой украшен, восседающими на портиках здания грифонами. Там он стережет путь к купеческим сокровищам. В скульптуре каждая деталь четкая, острые зубы, пышные крылья, хищный взгляд, все это можно проследить в скульптуре. Пожалуй, это является главным отличием представления грифона в современном искусстве, здесь все детализировано и реалистично, кажется, что грифон взлетит.

Список использованных источников:

1. Околович М.Г. Символика изображений в искусстве полихромного рельефного изразца великого Новгорода и его окрестностей второй половины XVII века // Общество. Среда. Развитие 2011// с 171-175
2. Бусева Давидова И.А. Декор русской архитектуры XVI и. я провалена стиля // Архитектурное наследство. Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. - М.: Серойиздат, 1995 - С. 30-49.

3. Т.В. Чумакова Сюжет «Вознесение Александра Македонского на небо» в древнерусской культуре // Вестник СПбГУ. Сер.17 2014. Вып.2, - С. 102-107

4. Кузьмина И.Б. Проблема создания церковного интерьера в древних храмах: церковь Покрова на Нерли и другие владимиро-суздальские храмы домонгольского периода// Труды Санкт-Петербургского института культуры 2009// С. 193-199

5. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-восточной Руси XII-XV вв. Т. 1. М., 1961. С. 210-352.

6. Нечаева, Н.А. Эстетическая теория модерна в России Наук. СПб., 2007. 149 с.

© Большухина К.А., 2024

УДК 75.041.5

РОЛЬ ДЕТСКИХ ПОРТРЕТОВ В ФОРМИРОВАНИИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ЕФИМА ВАСИЛЬЕВИЧА ЧЕСТНЯКОВА

Бондарь А.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Ефим Васильевич Честняков (1874-1961 гг.) был единственным сыном в семье крестьян Василия и Вассы Самуиловых (Самойловых). Родительский дом художника всегда был полон родными людьми: в нем жили отец, мать, две младшие сестры Александра и Татьяна, тетушки, дядюшки, дедушки и бабушки. В семье царил патриархальный уклад, в котором мальчик хорошо понимал своё место – он был любимым «робёнчиком», будущим кормильцем и надеждой родных.

Из письма Е.В. Честнякова к И.Е. Репину известно, что он с самого детства был прихожанином православной церкви при Большой костромской мануфактуре братьев Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых. В его семье было принято следовать благочестивым христианским традициям, например, соблюдать пост: «Охота бы молочка, помакать пирожком в сметану. Да день сёдни постный. Уснешь и не заметишь, как ночь пройдет. А утром встанешь – молочный день. Может еще бабушка будет завтра лепешечки пекчи либо блины» [1, с. 27-28]. Возможно, сам Ефим Васильевич в детстве не связывал пост с благоговейным чувством приближения к Богу, однако он был послушным ребенком и поэтому выполнял все, что говорили старшие, даже если для этого было необходимо укрощать свои желания. В крестьянской среде православные догматы и образы часто сочетаются с

мифологическим восприятием мира. Этот феномен характерен как детям, так и взрослым. Позднее, мы увидим это, например, в картине Е.В. Честнякова «Вход в город Всеобщего Благоденствия».

В этой работе присутствуют как фольклорные персонажи – так называемые, «чуда»: лизун, кикимора, соседушка-домодедушко и птица-сирин, которые остаются в «старом мире», так и религиозные образы – торжествующие ангелы, поддерживающие народ во время их перехода в «новый мир», который художник назвал городом Всеобщего Благоденствия, где, как мы видим на одноименной картине, их встречает Святой Дух в образе белого голубя в левом верхнем углу полотна.

Е.В. Честняков вероятно воспринимал мифологических и религиозных персонажей как нечто чудесное и в то же время реальное.

В раннем возрасте у Е.В. Честнякова складывались образы гармоничных человеческих отношений и открытого, доброжелательного окружающего мира. Крестьянская среда будет для него таковой вплоть до конца его жизни. Именно это ощущение любви и добра Ефим Васильевич хотел привнести в городскую жизнь. В его поздних картинах, отражающих идею универсальной крестьянской культуры, с помощью авторского стиля выявляются наиболее значимые принципы жизни людей будущего. Во-первых, в новом обществе семья не ограничивается родственными связями, семья – это все человечество, где нет чужих людей и царит повсеместная любовь к ближнему. В поздних работах Ефима Васильевича нет негативных персонажей, все герои добросовестно трудятся на всеобщее благо. Более того, судя по огромным размерам блюд, которые несут герои картины «Город Всеобщего Благоденствия», в этом мире люди не то, что садятся как семья за общий стол, они буквально делят блюдо на всех членов общества, едят из одной тарелки – настолько сильное доверие друг к другу. Во-вторых, Е.В. Честняков убежден, что не обязательно заниматься непосильным изнуряющим физическим трудом, чтобы жить в изобилии, достаточно быть полезным по своим талантам. Свободный человек способен достигать гораздо больших результатов, быстрее изменить мир к лучшему, поэтому в «Городе Всеобщего Благоденствия» герои освобождены от необходимости работать на сельскохозяйственных работ, каждый занимается тем, что у него лучше всего получается и что приносит ему радость. В-третьих, в совершенном городе не бывает зла, он находится под божественным покровительством, на что указывает огромный белоснежный голубь над воротами города. Фактически это рай на земле, который люди в силах создать самостоятельно.

Вопрос предназначения Е.В. Честнякова с самого начала был сложным, поскольку он порождал внутренний конфликт у художника. С одной стороны, любимые родители Ефима Васильевича настаивали на том, чтобы он осваивал обязанности взрослого крестьянина и прикладывал все усилия на пользу своей семье. С другой стороны, мальчик с самого

детства, обладал творческой созерцательностью, стремился совершенствоваться в мастерстве, увлекался лепкой и рисованием и пользовался успехом в этом деле среди сверстников и взрослых односельчан. Вот одно из сильнейших воспоминаний о признании его творчества: «В избе у тетушки Груни дедушка похвастался гостям, что я умею рисовать... Пожелали, чтобы что-нибудь нарисовал. И, стесняясь гостей, нарисовал я на бумаге лошадку. Раньше я не слыхивал от дедушки похвалы за рисованье – он впервые об этом заговорил только тогда, на свадьбе. Рисованье мое поощряла-хвалила бабушка...» [1, с. 32]. Несмотря на традицию, согласно которой дальнейший жизненный путь единственного сына в крестьянской семье был определен, потребность в знаниях и свободе одержала победу, и Ефим Васильевич «улепетнул» из дома в Кологривское уездное училище, где он познакомился со своим первым учителем рисования, выпускником Петербургской Академии Художеств Иваном Борисовичем Перфильевым. После этого вплоть до 1917 г. Ефим Васильевич получал педагогическое и художественное образование в различных городах России, в том числе и в Петербурге. Став художником, он удовлетворил обе свои потребности – смог реализоваться как профессионал в том деле, которое ему нравится, получить одобрение со стороны авторитетов (не только дедушки, но и педагогов Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств) и внес вклад в жизнь будущих поколений, деревенской ребятни, которую он воспитал на своем творчестве и считал «своей».

Тема детства очень волновала Е.В. Честнякова. Отталкиваясь от своего опыта, художник в первую очередь мечтал освободить детей от физического труда и вернуть им право на ребячество. Именно в детях он видел будущее, поэтому, по приезде из Петербурга в 1917 г., Е.В. Честняков уделял им так много времени: он играл с ними, ставил спектакли, учил создавать простые музыкальные инструменты, приучал к чтению книг и всегда поощрял фантазирование.

Найдя свой авторский стиль и разработав крестьянский типаж, Ефим Васильевич создал серию портретов конкретных односельчан, среди которых были и дети. Написание детского портрета с передачей особого эмоционального состояния ребенка и выделением особенностей, отличающих детей от взрослых, является профессионально интересной и в то же время сложной задачей для художника. На рисунке «Мальчик с мячиком и куклой» изображен коротко остриженный кареглазый ребенок в легкой светлой одежде. В руках он держит 2 игрушки – берестяной мячик и куклу. Достаточно тяжело определить пол малыша, поскольку до 5-7 лет в крестьянских семьях мальчики и девочки выглядели одинаково, играли вместе одними и теми же игрушками. Лишь в более старшем возрасте девочкам прокалывали уши и собирали волосы, а мальчикам надевали штаны. Вероятно, ребенку, изображенному на рисунке нет и 5 лет. Его

глаза по-детски распахнуты, он рассматривает художника, который его рисует, а губы поджаты, что передает чувство настороженности. В этом портрете видно с какой любовью и трепетом Е.В. Честняков относится к ребенку.

На рисунке «Мальчик и девочка с игрушками» зритель первым делом обращает внимание на мерцающие голубые глаза детей. Хотя девочка немного крупнее и скорее всего старше мальчика, их глаза расположены на одном уровне. Это можно будет увидеть и в групповых взрослых портретах, написанных Е.В. Честняковым. Изокефалия – это художественный прием, который использовал художник, он характерен для искусства традиционной культуры и чаще всего означает массовость и равенство. В руках дети держат игрушки – свистульку в виде птицы и куклу. Интересно, что девочка, держащая куклу, не имеет волос, в то время как у куклы пышные вьющиеся рыжие волосы. Поскольку Е.В. Честняков любил символизм, можно предположить, что мальчик, держащий в руках свистульку, немой, однако точной информации у нас нет. Кроме того, стоит обратить внимание на жесты детей. Оба ребенка прикладывают руку к сердцу – знак искренности.

Несмотря на типизацию детских образов, они не безличны – это изображение реальных людей, с их особенными характерами и судьбами. Авторский стиль Е.В. Честнякова, включающий в себя сочетание условности и конкретики, позволяет увидеть, что все люди (как народ, так и человечество) похожи между собой, и единственное, что их различает – это индивидуальность, которую Ефим Васильевич так ценил в людях. Он был убежден, что каждому человеку необходимо развивать себя как личность и этим вносить вклад в благополучие мира. Так он и воспитывал детей – искренними (прежде всего перед собой), творчески развитыми, широко мыслящими людьми. И в этом была его любовь к детям, к будущему, к Богу.

Список использованных источников:

1. Игнатъев, В. Я., Трофимов, Е. П. Мир Ефима Честнякова / В. Игнатъев, Е. Трофимов. – М. : Молодая гвардия, 1988. - 221с.
2. Игнатъев, В. Я., Трофимов, Е. П. Ефим Васильевич Честняков/ В. Я. Игнатъев, Е. П. Трофимов. – Кострома : Теза, 1995. - 126 с.
3. Шаваринский, И. С. Проблема рецепции авторского творчества Е. Честнякова / И. С. Шаваринский // Ярославский педагогический вестник. – 2016 – № 15. – С. 44 - 51.
4. Шаваринский, И. С. Театр Ефима Честнякова как феномен культуры / И. С. Шаваринский. – Иваново : ИДМ, 2016. - 213 с.

© Бондарь А.С., 2024

УДК 791.43/45

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «УСЯ» В КИТАЙСКОМ КИНО

Ван Синань

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Концепция жанра «уся» существовала в искусстве Китая задолго до появления кино и телевидения. Характерные художественные особенности жанра сформировались еще в китайской классической литературе. Самым ранним произведением, в котором проявляются основные типаж персонажей и мотивы «уся», считается роман «Речные заводи» (XIV век) [1]. Существует также предположение, что возникновение «уся» как жанра китайской литературы следует относить к началу XX века [2]. Исследователи доказывают, что эпический трактат «Речные заводи» является системой особого эстетического мировидения, которая в дальнейшем получила значительное развитие в качестве отдельной сферы китайского искусства и массовой культуры в целом [10].

«Уся» – это неотъемлемая часть китайского национального киноискусства: на протяжении всей истории развития китайского кино происходит обращение китайских режиссеров к этому жанру, так как он всегда дает широкие возможности для творчества и авторской интерпретации. Кантонские фильмы о Хуан Фэйхуне в 1950-х годах, «новая школа» уся в 1960-х годах, гонконгская «новая волна» фильмов «уся» в конце XX века, наконец, высокобюджетные «уся» в новом тысячелетии остаются одними из самых популярных у китайской аудитории [3]. Эволюция главного персонажа – от мастера боевых искусств, который дрался на мечах, к герою с оружием в руках – неизбежно влечет за собой появление новых концепций в отношении художественного языка таких фильмов.

С 1980-х годов режиссеры начали больше внимания уделять спецэффектам и более сложным трюкам, чтобы сделать перестрелки кровавее и реалистичнее. Так, разработка спецэффектов и экшн-трюков стала главным техническим достижением гонконгского кино 1980-х годов. Гонконгские режиссеры были смелыми и в решении социальных, политических и художественных проблем. Тем не менее, фильмы этого времени свидетельствуют о недостаточной степени погруженности в искусство, политику или социальную проблематику, вот почему в этот период не было каких-либо творческих прорывов, которые бы позволили вывести гонконгский кинематограф на новый уровень. «Новая волна»,

появившаяся в 1979 году, ненадолго привлекла внимание всего мира, но вскоре ее затмили движения «новой волны» в Китае и на Тайване [4]. Из-за военной конфронтации между режимом Гоминьдана и КПК в КНР тайваньская и китайская индустрии кино развивались в качестве независимых кинематографических институтов, но к 1980-м годам уже были сформированы прочные связи между тайваньскими и гонконгскими деятелями кино. Перелом наступил в связи с провозглашением политики реформ и открытости, ослаблением политического влияния на киноиндустрию Тайваня, растущей капитализации и экономически более свободной среды, которые привлекли кинематографистов в Китай.

С 1989 года власти Тайваня постепенно разрешили китайским реалиям, темам и актерам появляться в отечественных фильмах. Новая политика не только допустила частично снимать отечественные фильмы в Китае, но и вдохновила тайваньских инвесторов поддержать гонконгских кинематографистов, снимающих фильмы на материке [5]. Тайваньские компании также финансировали совместную деятельность кинематографистов через свои филиалы в Гонконге в начале 1990-х годов [6].

Экономический подъем Китая вызвал новый этап панкитайского сотрудничества в области кино и телевидения. Реформа китайской киноиндустрии и увеличение количества мультиплексов с 1990-х годов способствовали быстрой индустриализации этой сферы Китая и росту китайского рынка кино [7]. Сенсационный успех двух шедевров современного кино – «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (Энг Ли, 2000 г.) и «Герой» (Чжан Имоу, 2002 г.) – привлек внимание кинематографистов к транснациональному сотрудничеству в сфере кино и жанру «уся», положив начало тенденции производства «большого фильма» посредством панкитайской коллаборации. Самая знаменитая работа в этом плане «Цзу: Воины с волшебной горы» (1983 г.) стала не чем иным, как новой вехой в китайском кинематографе. Использование компьютерной графики для оживления оригинальной смеси конфуцианской, буддийской и даосской мысли с духом «уся» поразило воображение китайцев, примирив традиционные культурные догмы и представления с современными технологиями. Этот успех вдохнул новые силы в индустрию гонконгского кино, внося значительный вклад в ее возрождение [8].

В 1990-х годах Цуй Харк и Чинг Сиу-дун сняли серию фильмов «Меченосец» на основе книги Цзинь Юна «Смеясь с гордостью над Цзян Ху» (1990-1993 гг.). Джеффри Лау адаптировал роман Цзинь Юна «Любовники орлы» (1959 г.): экранизация вышла под названием «Спаситель души» (1991 г.), а Вонг Карвай взял «Легенду о храбром лучнике» («Герои, стреляющие в орлов») в качестве отправной точки для своего «Пепла времени» (1994 г.), нового приквела, который

переосмыслил раннюю жизнь двух второстепенных персонажей романа. Ронни Ю представил свое переосмысление «Истории о беловолосой девушке-демоне» Лян Юйшэна в фильме «Невеста с белыми волосами» (1993 г.). В канонах яркого, высокопарного стиля гонконгского кино 1980-х и 1990-х годов это были скорее размышления на тему мифа об «уся», при этом эти работы были выполнены с режиссерской виртуозностью и личным видением новой школы кинематографистов.

Режиссерские работы 1990-х годов – начала XXI века обнаруживают многообразие подходов. И в то же время можно проследить ряд черт, которые отличают их творчество от всего того, что было сделано ранее, и выстраивают общее направление развития жанра «уся» в кинематографе в указанный период. Приведем примеры. Амбициозным прорывом в китайском кинематографе стала гонконгская лента «Прах времен» (1994 г.), поставленная Вонг Карваем, где выразительные средства отражают характер, эмоции персонажей, повествование и настроение в целом.

Попыткой переосмысления канонов жанра стала картина «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000 г.) Энга Ли. Этот фильм стал также причиной роста внимания к жанру «уся». Характерные черты стиля режиссера: суровый герой в центре повествования, технологическое мастерство исполнения и великолепный, поражающий воображение экшн, который уступает место глубоко прочувствованным истинам. Режиссер находится в поиске истины в каждой своей картине. «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» считается самой знаковой и совершенной работой Энга Ли [9]. Мастерство гонконгского хореографа боевых искусств Юэнь Ву-пина, который также ставил трилогию «Матрица» и «Убить Билла», помогло воплотить боевые сцены, которые создают эпическое ощущение и масштаб: «Визуальная сфера фильма насыщена сверхдинамичными, фантастически зрелищными боями летающих воинов – поражающих воображение балетов, создающихся специально «на камеру» [10]. В этом фильме продолжилась тенденция смешения жанровых элементов: актеры были призваны воплотить не только героев боевика, но и сыграть драматичную роль.

Зрителю китайский жанр «уся» также известен в первую очередь по кинолентам «Герой» (2002 г.) и «Дом летающих кинжалов» (2004 г.), снятых КНР и Гонконгом. В обоих случаях режиссером выступил Чжан Имоу. Эти работы начала XXI века считаются вершиной творчества в рассматриваемом жанре [10]. Сцены боевых искусств элегантны, масштабные сражения впечатляют, а тонкая и тщательно продуманная эстетика, лежащая в основе фильмов, делает их очень зрелищными, эстетическими.

Подводя итоги, отметим, что на современном этапе жанр «уся» становится частью не только китайского, но и мирового кинематографа. Современные фильмы являются во многом продуктом сотворчества

китайской и западной культур, порождая новые интерпретации жанра. Безусловно, на сегодняшний день жанр «уся» – это сфера наивысшего проявления лучших достижений кинематографического искусства страны. Развитие жанра идет по пути усложнения всех компонентов: сюжета, персонажей и др. Картины режиссеров не только отсылают к канонам жанра – неизменным, например, остается поединок «как главный конфликтообразующий элемент фильма, отражающий столкновение различных ценностных систем и мировоззрений», но также превращаются в авторское исследование человеческих отношений и общечеловеческих ценностей, например, обращаясь к теме природы насилия.

Список использованных источников:

1. Эрхитуева Н.Н. Китайская классическая литература и веб-новеллы: связь и влияние // Азиатско-Тихоокеанский регион: история и современность - XVI. материалы научно-практической (заочной) конференции молодых ученых, посвященной 100-летию Республики Бурятия. Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2023. - С. 137-141.

2. Мальнева Е.Ю. Когнитивный романтизм как когнитивный стиль и «великая китайская мечта»: в поисках мистического «шестого чувства» // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2016. № 4 (52). - С. 139-147.

3. Дроботенко О.Н. Современные СМК как инструмент геополитического контроля над пространством // Экономика. Право. Печать. Вестник КСЭИ. 2016. № 1 (69). - С. 39-45.

4. Kei Sek. Achievement and Crisis: Hong Kong Cinema in the '80s // Bright Lights. Film Journal. 2001. URL: <https://brightlightsfilm.com/achievement-crisis-hong-kong-cinema-80s/> (Дата обращения: 21.10.2024).

5. Вонг Эдмонд. Хроника тайваньского кино 1898–2000, Том. III. Тайбэй: Совет по делам культуры, Китайский киноархив Тайбэя, 2005. 黄建业. 跨世纪台湾电影实录 1898-2000 (下册 1985-2000). 行政院文化建设委员会, 财团法人国家电影资料馆 2005.

6. Lin Yennan. Transnational Connections in Taiwan Cinema of the 21st Century. PhD Thesis. University of Exeter. 2013. - 419 p.

7. Мао Ю. Институциональная реформа и тенденции развития китайской киноиндустрии // Синяя книга по культуре: Отчет о развитии китайской культурной индустрии, 2001-2002 гг. / под ред. Цзян Ланьшэна, Се Шэнву. Пекин: Академическое издательство социальных наук (КИТАЙ), 2002. 毛羽. 中国电影业的体制改革与发展趋势. 文化蓝皮书: 2001-2002 年中国文化产业发展改革报告. 江蓝生、谢绳武. 社会科学文献出版社. 2002. – С. 183-193.

8. Ho Sam. From page to Screen. A Brief History of Wuxia Fiction // Metrograph. 2003. URL: <https://metrograph.com/frompagetoscreen/> (Дата обращения: 03.03.2023).

9. Gilmore Frankie. Ang Lee Reflects on the Challenges Behind 'Crouching Tiger, Hidden Dragon' – Exclusive Interview // Discussing Film. 2023. URL: <https://discussingfilm.net/2023/02/18/ang-lee-reflects-on-the-challenges-behind-crouching-tiger-hidden-dragon-exclusive-interview/> (Дата обращения: 22.10.2023).

10. Фэн Вэй. Литературные истоки жанра уся в китайском кинематографе // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (40). - С. 106.

© Ван Синань, 2024

УДК 7.011.22

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЛЕНД-АРТА

Ван Яо, Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Ленд-арт, будучи частью современной культуры, проявляет столь значимое своеобразие и на этапе формирования идеи, и в процессе воплощения, что возникает потребность определить, на сколько приложимы к нему традиционные методы анализа и оценки произведений искусства.

Ленд-арт возник в США в 1960-х годах и акцентирует внимание на соединении природы и искусства, используя природную экосистему для творчества и обсуждая отношения между человеком и природой. В начале художники использовали природные материалы для масштабного творчества на открытых пространствах, расширяя художественное выражение в естественной среде. Ленд-арт развивался не только в США, но и постепенно распространился по всему миру. Художники создавали свои произведения в различных странах и регионах, используя местные природные материалы и культурный контекст, придавая работам региональные особенности.

Появление ленд-арта – это существенная трансформация традиционных представлений об искусстве. На протяжении тысячелетий произведения создавались в мастерских, используя холст, бумагу, скульптурные материалы и т.д., и экспонировались в общественных и жилых зданиях, в галереях, музеях и других закрытых пространствах. Утверждая свою специфику, ленд-арт переносит творчество в природу, где

горы, моря, пустыни и луга становятся местами работы художников и демонстрации законченной работы.

Многие особенности этого вида искусства можно понять на примере знаменитого произведения ленд-арта «Спиральный причал» (рис. 1), созданного Робертом Смитсоном в 1970 году.



Рисунок 1 – Спиральный причал

«Спиральный причал» находится на берегу Соленого озера в штате Юта и обладает грандиозными размерами и уникальной формой. Для создания использовались черный базальт, камни различных цветов и земля. Его форма напоминает спиралевидную дамбу длиной 1500 футов. Произведение выглядит как таинственный тотем, созданный землей и озером. С точки зрения художественного выражения, «Спиральный причал» является прорывом традиционного понятия скульптуры. Произведение уже не ограничивается замкнутой статичной формой, а взаимодействует с окружающей природной средой. С изменением уровня воды в озере, сменой сезонов и перемещением света произведение принимает разные облики. В зависимости от времени и погодных условий оно иногда оказывается частично затопленным, а иногда создает естественные мелодии на ветру. Эта динамическая форма художественного выражения позволяет зрителям ощутить красоту слияния с природой и ее силу.

Что касается методов творчества, практика ленд-арта разнообразна. Некоторые художники проводят масштабные работы по выемке и засыпке грунта, изменяя рельеф и ландшафт; другие же модифицируют и преобразуют природную среду с помощью посадки растений, расстановки камней и т.д. Места практики ленд-арта также очень разнообразны: его можно создавать как в природной среде, так и в городских парках, на площадях и других общественных пространствах, например, работы известной пары Кристо и Жанны-Клод. (следует оговорить, что отнесение их деятельности к ленд-арту не бесспорно). Одно из их произведений называется «Упакованные Триумфальные ворота» (рис .2). В 2021 году команда Кристо обернула Триумфальную арку в Париже тканью, и это историческое здание, символизирующее победу, по задумке авторов должно было приобрести новые смыслы под серебристо-голубым покрытием, привлекая внимание всего мира. Этот смелый подход, демонстрируя визуализацию уникальных исследований художников в области пространства и формы и вызывая новые зрительские впечатления, способствует радикальному пересмотру сложившихся представлений. Люди начинают переосмысливать связь между историческими памятниками

и современным искусством в общественных пространствах. Хотя подобные произведения порой нарушают повседневную жизнь местных жителей, они также позволяют взглянуть на повседневные пейзажи новыми глазами. Работы Кристо и Жанны-Клод обычно временные, акцентируя внимание на преходящем и изменчивом искусстве, и эта временность заставляет людей больше ценить мгновения жизни.

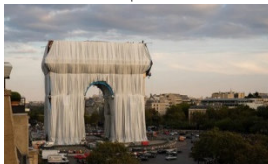


Рисунок 2 – Упакованные Триумфальные ворота

Современный ленд-арт не только предоставляет художникам широкое пространство для творчества, но и дарит людям новые художественные переживания и размышления. Роберт Смитсон в ленд-арте обнаружил функцию согласования противоречий между экологией и обществом, он однажды сказал: «Во всей стране множество карьеров, каменоломен и загрязненных озер и рек. Решение проблемы безудержного уничтожения окружающей среды должно быть в цикличном использовании земли и рек в смысле «ленд-арта». Эта идея вряд ли реализуема в масштабе всего земного шара, но как...».

Ленд-арт вызвал множество обсуждений о роли искусства в обществе и о том, как искусство влияет на окружающую среду, вдохновляя многих художников и зрителей размышлять о наших связях с природой и обществом, о возможности гармоничного сосуществования.

Список использованных источников:

1. Чжан Ц. Исследование лэнд-арта. / Ц. Чжан.—Пекин.: Народное издательство. 2012г,—263с.
2. Гу Ц. Лэнд-арт./ Ц. Гу.—Пекин.: Народное издательство изобразительного искусства. 2003г,—131с.
3. Ван Ш.Л, Чжан Ю.Х. История зарубежного искусства. / Ш.Л Ван, Ю.Х Чжан.—Чунцин.:Издательство Чунцинского университета. 2012г.—159с.

© Ван Яо, Калашников В.Е., 2024

ПРОБЛЕМА ИНТЕГРАЦИИ ТРАДИЦИЙ ЯКУТСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН

Вандышева А.Д.

Научный руководитель Большова С.И.

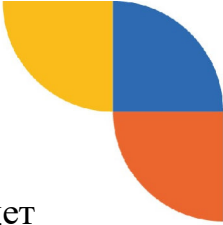

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

На современном российском рынке сегодня определяется новая тенденция – этно-дизайн, направленный на формирование актуальных изделий, основанных на декоративно-прикладном искусстве, национальных традициях и народном творчестве. Интерес к народной культуре обусловлен возвращением человека к своим корням, традициям и культуре в эпоху глобализации и нестабильной политической обстановки в мире. Одна из наиболее активных этнических групп России – якуты. Якутские дизайнеры, ремесленники, мастера включают традиционные орнаменты, материалы, декоративные элементы в свои коллекции, предметы текстиля, ювелирные украшения, домашний декор.

Однако, этно-дизайн малых народов в России сталкивается с несколькими трудностями. Во-первых, это небольшая численность самого народа относительно всего населения России, из-за чего заинтересованность других этнических групп в культуре соседей может быть невысокой. Во-вторых – удаленность регионов друг от друга, сложности логистики, передвижения самих мастеров внутри страны, из-за чего многие дизайнеры и мастера могут развивать свое творчество только в своем регионе, лишаясь возможности расширять бизнес и заводить полезные горизонтальные связи в арт-пространстве и арт-бизнесе России. В-третьих, финансовые трудности и убыточный бизнес – исходя из двух предыдущих пунктов мастера и дизайнеры не могут заработать на своем творчестве, пытаются реанимировать свой небольшой бизнес, в итоге теряют деньги, выгорают и оставляют творчество в качестве хобби. В статье рассматриваются эти вопросы, и поднимается проблема качественной экономической и культурной интеграции малого бизнеса и ремесел якутов, направленных на создание предметов этно-дизайна, в арт-пространство России. Стоит определиться с понятиями, которые будут использованы в статье.

Под этно-дизайном мы понимаем использование художественных традиций, орнаментов, технологий в создании изделий, а также использование определенных форм, фактур, композиций и цвета, отсылающих к архаичным формам, структуре предметов народного



искусства и природе места бытования культуры. Также в статье будет использовано понятие «якутский дизайн-код», которое отсылает к использованию якутского орнамента, традиционных материалов, художественного наследия якутской культуры в современном дизайне.

Цель данного исследования заключается в проведении анализа ситуации на рынке этно-дизайна в России и стратегических рекомендациях по улучшению положения малого бизнеса, связанного с промыслами и популяризацией художественных традиций малых народов России. Ситуация с промыслами и народным творчеством в России сейчас находится в следующем положении – исследовательница Семерицкая О.В. говорит об этом следующее: «В художественно-промышленных учебных заведениях, готовящих кадры для предприятий промыслов, закрываются целые направления специальностей из-за отсутствия набора, в то время как возраст работающих на производствах мастеров в среднем составляет 60-65 лет. Промысловые деревни и села, перестав быть таковыми, безвозвратно теряют «память места», свое объектное и ценностное значение» [1]. Среди молодого поколения интерес к народным промыслам крайне невысокий из-за низкой возможности реализации своих амбиций и последующего невысокого заработка, из-за чего мастеров становится мало. Ассоциация НХП России предоставляет следующие данные: «По данным Минпромторга и Ассоциации «Народные художественные промыслы России» оборот таких товаров на рынке составляет 7,86 млрд. рублей. Большая часть средств достается текстильным изделиям – 940 млн. рублей, на втором месте по заработку идет металл – 870 млн. рублей, на третьем – керамика – 510 млн. рублей» [2]. С одной стороны, можно увидеть движение рынка и его функционирование, с другой, стоит не забывать о том, что большая часть предметов – сувенирная продукция, покупаемая в туристических путешествиях. Туризм является и позитивным, и негативным фактором для народного искусства. Возможность привезти из путешествия приятный сувенир, напоминающий о поездке, очень часто обесценивает самоценность предмета, делая его напоминанием, а не смыслообразующим самостоятельным предметом. Помимо этого, люди не всегда готовы заплатить за авторский предмет, больше ориентируясь свою покупательскую способность, чем на качество и художественную наполненность предмета. В этом случае одним из способов сохранения народного искусства является его включение в более популярный и прибыльный сегодня дизайн или искусство костюма, моды.

В Якутии очень сильны национальные художественные традиции, однако вопрос якутского этно-дизайна практически не изучен. В основном, якутские дизайнеры делают акцент на костюме или аксессуарах, создавая новую якутскую моду, наполненную традиционными идеями, орнаментами. Например, популярный бренд MUUS создает коллекции женской одежды, вдохновленные якутским костюмом, ландшафтом и

философией народа. MUUS – простые ясные формы, объем, мех, плотные ткани, изделия из бисера, плетенки, косоплетки и многое другое (рис. 1).

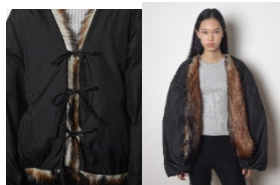


Рисунок 1 – Бомбер с натуральным мехом из коллекции MUUS осень-зима 2025

Дизайнер Елена Максимова транслирует в бренде якутский стиль, ориентируясь на современный крой и молодежь, желающую приобщиться к народной культуре через одежду. Продукция бренда востребована, коллекции быстро продаются, о бренде пишут крупные СМИ. Это – пример успешного кейса, который сочетает в себе этнические мотивы в дизайне, стилизованные и адаптированные под нужды потребителя. Здесь же, однако, возникает риск полного ухода от «якутского дизайн-кода» в угоду коммерческой составляющей проекта.

Дизайнер Айылгаана Понохова создает уникальные эксклюзивные изделия из бисера, встречающиеся в украшении якутского народного костюма – колье с поясами, косоплетки, серьги, хаппар и многое другое (рис. 2). По мнению дизайнера, такие предметы можно включать в повседневные образы, отсылая к народной культуре.

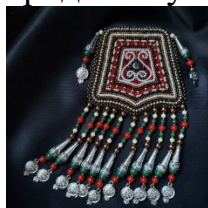


Рисунок 2 – Украшение из бисера, созданное Айылгааной Поноховой.

Однако если бренд MUUS постепенно становится известным на рынке, то молодые дизайнеры-одиночки, сохраняющие традиционный подход к ремеслу, сталкиваются с проблемой рекламы своей продукции, ее реализации и в какой-то степени расширении производства. Для многих дизайнеров, работающих с традиционными мотивами, их творчество является в большей степени хобби, чем основным видом деятельности, в который можно было бы вкладывать силы и финансы.

Можно предложить следующие варианты для улучшения позиционирования и развития дизайнеров на российском рынке, занимающихся включением традиционных мотивов в свое творчество и продукцию и самого якутского этно-дизайна в целом:

создание акцента на экологичности, близости к природе и аутентичности;

активное развитие социальных сетей, создание каналов в Интернете, транслирование идей и ценностей своей продукции на массовую аудиторию;

взаимообмен культурным опытом с другими регионами и народами России – посещение форумов, выставок, участие в опен-коллах, открытых микрофонах и лекториях;

поиск государственной поддержки или спонсорства;

разработка айдентики своей продукции, чтобы сделать ее привлекательной для платежеспособной аудитории;

освоение маркетплейсов и интернет-торговли для расширения круга потребителей и узнаваемости бренда.

В 2018 году на грант фонда президентских проектов подавало Некоммерческое партнерство «Агентство развития культуры Арктики» Республики Саха (Якутия) с проектом «Традиционное народное искусство и современный этно-дизайн Якутии», в котором предполагалось обсуждение проблем этно-дизайна, позиционирования, финансирования и даже рассмотрение программы для школы, которая подразумевала в себе внедрение дизайна и промыслов в изучение в рамках школьной программы [3]. Сумма на реализацию проекта – чуть меньше миллиона рублей, проект не получил государственной поддержки и остался нереализованным. Внедрение якутского дизайна в российский рынок сталкивается с теми же препятствиями, что и другие промыслы России. В современной России необходимо общими силами развивать и поддерживать культуру народов, искать пути развития, сотрудничества и партнерства, чтобы сделать рынок доступным для дизайнеров, занимающихся народными промыслами, этно-дизайном и популяризацией своей культуры.

Список использованных источников:

1. Семерицкая О.В. Проблемы сохранения и актуализации наследия народных художественных промыслов/О.В. Семерицкая//Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры – 2022- №3(52). – с. 102-107.

2. Ассоциация «Народные художественные промыслы России» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://nkhp.ru/news/post/851/>

3. Фонд Президентских грантов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://президентскиегранты.пф/public/application/item?id=89648f76-0c82-485b-a1fe-7ef11f97bbf2>

© Вандышева А.Д., 2024

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Васильева А.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Христианство, как одна из наиболее значимых религий в мире, сильно влияет на развитие искусства, в частности кинематографа. Библейские сюжеты, темы добра и зла, спасения и жертвы, любви и греха – всё это стало источником вдохновения многих авторов. А христианская символика на протяжении долгого времени служит средством выражения идей и духовных ощущений.

Сергей Параджанов – художник в мире кино. Он смело переосмысливал традиционные кинематографические приёмы, создавая свой неповторимый стиль. Он использовал камеру как инструмент для создания метафор, применяя необычные ракурсы, замедленную съёмку и монтажные коллажи. В его фильмах реальность переплеталась с мифами, история с легендами, а реальные персонажи становились символами.

Один из первых фильмов Сергея Параджанова, как режиссёра, «Андриеш» 1954 года. Название фильма происходит от имени главного героя, мальчика Андриеша. Андриеш – это молдавская производная имени Андрей, которое имеет греческие корни. Значение этого имени интерпретируется как «мужественный». Эти качества и видны в главном герое – мальчик демонстрирует глубокую внутреннюю силу, которая проявляется в его действиях. Здесь проводится параллель с апостолом Андреем, у которого сила заключалась не в словах, а в действиях. Андриеш, как и Иисус, обречен на роль пророка в своей общине. Он символизирует идею, что даже один человек может изменить мир. У них имеется ещё одна общая черта: подобно тому, как Андриеш заботится о своем стаде, Иисус оберегает своих последователей.

В основе фильма «Тени забытых предков» 1964 года лежит одноимённая повесть Михаила Коцюбинского. Сюжет построен на элементах народного православия. В картине встречается один из самых узнаваемых символов христианства – четырёхконечный крест. На кресте распяли Иисуса, то есть крест стал некой «границей» между жизнью и смертью. В картине видно именно это значение – когда Маричку и Ивана разделяет крест. Идея распятия в фильме видна через образ Ивана, когда он после смерти Марички лежит с раскинутыми руками. Когда к

погребению готовят Ивана, его омывают, что в Библии символизируется как духовное избавление от грехов.

Фильм «Киевские фрески» 1966 года является неоконченным, и сюжетную картину приходится воспроизводить в голове с помощью интервью и мемуаров режиссёра, поэтому правильно интерпретировать увиденные мотивы трудно. Однако, в начале фильма на экране появляется восьмиконечная звезда на палочке. Такой атрибут присущ празднованию Рождества, что позволяет его назвать Вифлеемской. Позже на экране появляется девушка, которая выкладывает андреевский крест своей фатой.

Одним из самых ярких примеров использования христианских мотивов является фильм «Цвет граната» 1968 года. Гранат, который встречается в названии и на протяжении самого фильма, как символ плодородия, говорит о творческом потенциале поэта. В то же время, яркий цвет фрукта, означающий кровь и жертвенность Христа, передавал внутренние переживания. Вечность поэта передают и павлины, которые в христианстве символизируют бессмертие. В одном из эпизодов к Саят-Нове приходит духовный наставник, сзади которого видно икона. Этот приём обращает нас к поиску духовного начала в жизни поэта. В картине также присутствуют прямые символы Иисуса Христа, такие как рыба и хлеб «лодочка».

Фильм «Ашик-Кериб» 1988 года снят по мотивам сказки Михаила Лермонтова и изменён сюжетно Параджановым в процессе съёмки. Многие кинокритики отмечают, что фильм труден для восприятия, единственный вариант понимания фильма – живописный язык. Зритель весь фильм наблюдает белых голубей, что в Библии символизирует чистоту. Через них показаны искренние чувства Ашика-Кериба и Магуль-Мегери. Перед свадьбой, Ашик-Кериб совершает ритуал омовения.

Христианство оказало огромное влияние на искусство и кинематограф, обогатив их темами, символами и духовными идеями. Влияние христианства продолжает ощущаться и в современном искусстве, вдохновляя кинематографистов на создание новых произведений, которые отображают вечные ценности и вопросы человеческого существования. Сергей Иосифович использовал религиозные символы для создания многослойной истории, в которой каждый элемент несёт свою смысловую нагрузку. О своих фильмах Параджанов писал: «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному».

Список использованных источников:

1. Уваров А.С. и Христианская символика / Ч.1:б Символика древнехристианского периода. – М., –1908. – 212 с.

2. Параджанов С. И. Вечное движение // Искусство кино: журнал. – 1966. – № 1.

© Васильева А.А., 2024

УДК 75.047

**ЧЕЛОВЕК И МОРЕ
В ИСКУССТВЕ КАСПАРА ДАВИДА ФРИДРИХА:
СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕПРЕТАЦИИ ОБРАЗА**

Вахромеева С.Р.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Человек в работах К.Д. Фридриха трактовался противоречиво. С одной стороны – фигуры людей являются неотъемлемой частью пейзажей, «подчеркивающей особую взаимосвязь и единство конечного и бесконечного, переходящего и вечного» [1, с. 279]. Герой в работах пейзажиста становится сотоварищем зрителю в процессе созерцания. Флориан Иллиес писал: «Пассивность человеческих фигур у Фридриха – это именно что его прием, который активизирует всех остальных. Его современников. И нас. Эти фигуры приглашают нас посмотреть на мир их глазами. Они заставляют нас задуматься о нашем взгляде на мир» [2, с. 136]. С другой стороны – природа на полотнах Фридриха «отторгает» людей, являющимися «обреченными ей, жертвами» [3, с. 502].

Море занимает значимое место в тематическом списке творчества К.Д. Фридриха. Этот образ нередко выступал контрастной опорой для изображения человеческих фигур. Оно являлось «воплощением безмерности мира, противостоящего ничтожным параметрам человеческой жизни» [1, с. 279]. Не стоит отрицать особенное отношение Фридриха к морским пейзажам, гаваням и кораблям, они «затрагивали какие-то глубинные струны его души» [4, с. 12]. Исследователи и критики также прибегали к противоречивым трактовкам этих образов.

Картина «Туман» 1807 г. стала одним из первых живописных произведений, связывающих образы человека и моря (рис. 1а). По мнению В.И. Раздольской, узкая полоса земли сравнивается с миром земным, который противопоставляется бесконечности и «космической беспредельности» морского и небесного миров. Якорь на переднем плане символизирует надежду на вечную жизнь. Лодка, недавно покинувшая берег направляется к судну, которое является частью «другого мира». В.И. Раздольская воспринимает картину, как аллегория смерти, ассоциируя ее также с «Гимном ночи» Новалиса [1, с. 273]. Н. Вольф ставит эту

трактовку под сомнение, указывая на тот факт, «что художнику удалось создать впечатление, что дымка скоро рассеется» [4, с. 22]. В XVIII в. туман рассматривался, как метафора искушения и отдаленности Бога, либо как меланхолия. Интерпретация якоря, как символа надежды, отсылает нас к словам апостола Павла и сохраняется до наших дней, поэтому такое разъяснение могло быть актуально и для XIX в. Стоит отметить незначительное место человеческих фигур в композиции произведения, их почти не видно. Несмотря на теряющийся в дымке облик, судна воспринимаются более отчетливо и могут трактоваться, как связующий элемент между морем и человеком.

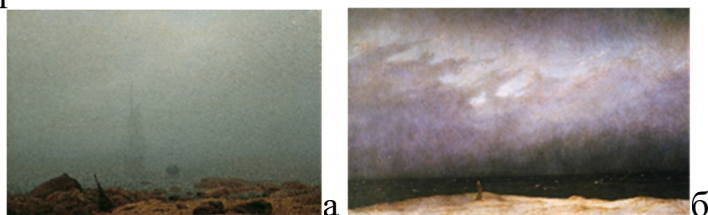


Рисунок 1 – К.Д. Фридрих: а) Туман. 1807. Австрийская галерея, дворец Бельведер, Вена; б) Монах у моря. 1808-1810. Национальная галерея, Берлин.

Похожей по композиции и колориту является работа «Монах у моря» 1808-1810 гг. (рис. 1б). Заниженный горизонт, узкая полоса земли, бескрайность моря и неба, холодные глубокие оттенки. Однако в работе ощущается больше напряжения. В.И. Раздольская сравнивает фигуру монаха с духовным автопортретом художника и называет ее «воплощением всей драмы земного существования – одиночества, покинутости, беспомощности перед лицом грозной космической стихии». Пять шестых картины отведено изображению мрачного неба, перед которым теряется маленькая фигура монаха. Н. Вольф и Ф. Иллиес видят в картине образ ничтожности и бессилия одинокого человека перед лицом стихии. Иллиес указывает на чувство отчаяния автора после гибели сестры и отца. Именно потеря родных людей довлела над автором, который по мере проживания отягощающих эмоций переделывал картину. Он стер два парусника в море, оставив лишь фигуру монаха и придав картине больший драматизм и чувство одиночества. И Раздольская, и Вольф, и Иллиес называют картину шедевром и «взрывом романтизма».

Это произведение вызвало бурный отклик (неоднозначный) со стороны, как современников художника, так и критиков других веков. В 1810 г. в газете «Берлинер Абендблатт» писатели Ахим фон Арним и Клеменс Брентано высмеют картину [2, с. 85]. Генрих фон Клейст, издатель газеты, был огорчен раздражением авторов и переиздал статью, в которой смог изменить «тон с почти пренебрежительного на благоговейный [5, с. 205]. Однако ему же принадлежит высказывание «...у стоящего перед картиной возникает ощущение, как будто ему срезали веки». Он также писал: «Что я хотел найти в самой картине, я нашел

только между собой и картиной», указывая на модернистское восприятие полотна [4, с. 34]. Тенденции к абстракции К.Д. Фридриха ценились и одновременно порицались современниками. Гёте, который изначально поддерживал творчество Фридриха, раскритиковал «Монаха у моря», сказав, что картину «можно смотреть стоя на голове» [6, с. 32]. В 1974 г. Ф. Миллер назовет «Монаха у моря» «первой «абстрактной» картиной в самом современном смысле» [5, с. 206]. В 1975 г. Роберт Розенблюм поместит «Монаха у моря» на обложку своего труда «Современная живопись и северная романтическая традиция» и даст книге подзаголовок «От Фридриха до Ротко». Тем самым высказывания Гёте и Клейста направило ученых XX в. искать корни современного искусства в романтизме. Это демонстрирует заметно большую поддержку в абстрактном изображении одиночества именно со стороны современных критиков. Возможно, зритель-современник Фридриха еще не был готов к такой работе.

Множественность трактовок раскрывает также полотно «Меловые скалы на острове Рюген» 1818 года (рис. 2а). Работа связана с женитьбой К.Д. Фридриха и посещением ими Грейфсвальда и острова Рюген. Картина обрамляется деревьями на переднем плане и снова узкой полосой земли снизу, где расположены три фигуры. По мнению В.И. Раздольской, сидящая на земле женщина – Каролина, супруга художника, в пропасть заглядывает сам Фридрих, а справа изображен его брат Кристиан. Ф. Иллиес сомневается в трактовке фигуры посередине, как изображение К.Д. Фридриха, так как он никогда не носил цилиндр в поездках. Иллиес называет смотрящего в пропасть «антиподом человека с правой стороны» и утверждает, что автор изображен справа и «уверено смотрит в даль», в то время как герой в центре «смотрит в никуда». Свою версию о том, что фигура в центре – это не Кристиан, он подкрепляет тем фактом, что на картине не присутствует его жена Элизабет, которая была частью их компании в путешествии. Этой версии придерживается и Н. Вольф, добавляя, что Фридрих изображен в «идеализированном, возвышенном юном облике», а его антипод в центре олицетворяет «состарившегося, сомневающегося, желающего удостовериться во всем собственными глазами. Осторожно и пугливо заглядывает он в пропасть, туда, куда указывает молодая женщина: действительно ли там есть нечто притягательное и удивительное». Интересно также замечание Вольфа о том, что парусники на дальнем плане символизируют корабли жизни К.Д. Фридриха и его жены. Так как Фридрих был почти на двадцать лет старше Каролины, один из парусников давно покинул берег, а второй идет еще рядом с береговой линией. Некоторые критики также полагали, что картина воплощает аллегорию любви двух супругов, так как травянистая почва и ветви деревьев образуют форму сердца [4, с. 52]. Картина остается

неизвестной как для современников автора, так и для людей будущего столетия.



Рисунок 2 – К.Д. Фридрих: а) Меловые скалы на острове Рюген. 1818. Собрание Оскара Рейнхарта, Винтертур; б) На паруснике. 1818-1820. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Несвойственное для Фридриха изображение фигур способствовало тому, что картину потеряли из его коллекции и даже предписали ей иного автора. В 1902 г. картина была найдена и связана с творчеством Карла Блехена. Лишь в 1920-х восстановили авторство К.Д. Фридриха [2, с. 142].

Примерно в те же годы автор написал произведение «На паруснике», датированное 1818-1820 гг. (рис. 2б). Исследователи сходятся во мнении о том, что Фридрих, возможно, изобразил на полотне себя с супругой, «начинающих совместное плавание по жизни» [2, с. 96]. Фигуры повернуты спиной, держат друг друга за руки и устремлены взглядом в даль. В.И. Раздольская отмечает подчёркнутый автором наклон мачты, который усиливает ощущение движения и непосредственного присутствия зрителя на судне. В этом композиционном решении Н. Вольф увидел будущие крупные планы импрессионистов. Он также выделил «эмоциональный размах между ограниченностью пространства на корабле, тем, как он скользит бесшумно вперед, по глади без волн, и страстным стремлением к горизонту» [4, с. 52]. А.Н. Изергина увидела в силуэте далекого города «собирательный образ Грейфсвальда, Штральзунда и Дрездена, с которыми была связана жизнь Фридриха» [1, с. 255]. Теплый колорит картины, созерцательное положение фигур навевают греющие душу мысли об ожидании счастливого будущего. Иллиес писал: «Картина полна надежды, а в ее мечтательности (Sehnsucht) совсем нет боли, что редко бывает у Фридриха. Кажется, что художник на мгновение поверил в возможность прекрасного будущего» [2, с. 97].

В 1820 г. мастерскую К.Д. Фридриха посещает будущий российский император Николай I и приобретает картину. Возможно, Николай увидел в изображении фигур себя с супругой, так как в том году он с супругой Шарлоттой, будущей императрицей Александрой Федоровной Романовой, совершил морское путешествие в Германию. Впечатления императора и мотивы покупки работы остаются для нас лишь предположительными, но благоприятный итог встречи с картиной – ее нынешнее нахождение в коллекции Государственного Эрмитажа.

Взаимодействие человека и моря в работах К.Д. Фридриха поднимает вопросы о смысле жизни, духовных исканиях, сопровождающихся созерцанием мира. Море предстает перед человеком неизведанным бескрайним миром. Море в работах Фридриха – это не просто пейзаж, а универсальная метафора человеческого существования и духовных поисков.

В этом году празднуется 250-летие пейзажиста, в честь чего Государственный Эрмитаж организует выставку «Ландшафты души. Каспар Давид Фридрих и Россия». Быть может, это событие представит новые интерпретации работ немецкого романтика.

Список использованных источников:

1. Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX в. Классицизм, романтизм. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 368 с.

2. Иллиес, Ф. Магия тишины. Путешествие Каспара Давида Фридриха сквозь время / Флориан Иллиес; пер. с нем. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2024. – 192 с.

3. Михайлов, А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

4. Вольф, Н. Каспар Давид Фридрих, 1774–1840. Художник спокойствия / пер. с англ. А. Бряндинской. – Köln: TASCHEN GmbH; М.: АРТ-РОДНИК, 2006. – 96 с.

5. Miller, P. V. Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich // Art Journal. – 1974. – 33(3). – Pp. 205–210.

6. Rosenblum, R, Asvarishch, B.I. The Romantic Vision of Caspar David Friedrich: Paintings and Drawings from the U.S.S.R. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1990. – 122 p.

© Вахромеева С.Р., 2024

УДК 372.881.1

ИНКУЛЬТУРАЦИЯ В МЛАДШЕМ ШКОЛЬНОМ ВОЗРАСТЕ ЧЕРЕЗ АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК


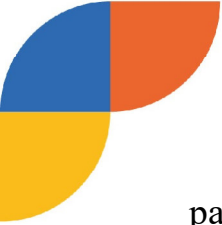
Вдовыко А.М.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Вследствие активного развития коммуникативного метода обучения иностранным языкам возросло внимание к использованию языка в конкретных социокультурных контекстах. Однако влияние культуры в процессе общения на английском языке выходит за рамки лишь культурной компетенции, позволяющей обучающимся применять





различные заученные фразы в определенных формальных и неформальных ситуациях взаимодействия. Механическое запоминание готовых выражений постепенно утрачивает свою значимость, поскольку на практике язык подчиняется определенным социальным и культурным нормам. Соответственно, возникает потребность в культуроведческой осведомленности учащихся для развития навыка точного распознавания ситуаций, возникающих в иноязычной среде, и выбора подходящих языковых форм.

Английский язык как учебный предмет знакомит с культурой страны изучаемого языка и, вместе с тем, выявляет особенности культуры родного языка, посредством сопоставления. Более того, иностранный язык приобщает к глобальным моральным ориентирам, что способствует воспитанию обучающихся в рамках межкультурного диалога. Интеграция элементов культуроведения в обучении английскому языку крайне важна для достижения ключевой практической цели – развития навыков коммуникации на изучаемом языке. Следовательно, содержание обучения иностранному языку необходимо выстраивать определенным образом, чтобы обеспечить глубокое погружение в иноязычную среду, поскольку именно это стимулирует инкультурацию личности.

Инкультурация представляет собой продолжительный и многогранный процесс, в котором индивид постепенно осваивает систему знаний, убеждений, ценностей, норм, традиций и образцов поведения, присущих конкретной культуре. Данный процесс начинается с момента рождения и продолжается в течение всей жизни, формируя мировоззрение, идентичность и способы взаимодействия человека с окружающей средой. Инкультурация помогает индивиду адаптироваться к социальному и культурному окружению, обеспечивая его соответствие принятым нормам и ожиданиям общества.

Многие исследователи полагают, что культура усваивается человеком преимущественно в детстве, когда формируется этническая принадлежность. Они сосредоточились на изучении особенностей детского возраста и факторов, влияющих на развитие психики в данный период, и установили, что именно в этот момент в человеке наиболее эффективно закладываются основные культурные элементы и ценностные ориентации. Поэтому инкультурация, как процесс освоения и принятия культуры в раннем возрасте, является важной задачей как для образовательной системы, так и для общества в целом. Через участие в данном процессе обучающиеся младшего школьного возраста усваивают ключевые культурные идеи и их взаимосвязи, а также учатся адекватно реагировать на широкий спектр жизненных ситуаций, включая непредвиденные.

Современный мир характеризуется ускоренными темпами глобализации, сопровождающимися интенсивным диалогом между разнообразными культурными моделями. Инкультурация служит способом



приобщения к той или иной культуре, которая в свою очередь всегда включает в себя ряд ключевых элементов: язык как средство общения; общие ценности, нормы, убеждения, знания, мифы; средства массовой информации; обычаи, стандартные модели поведения, включая трудовую деятельность; инструменты действия, включая орудия труда.



Совокупность вышеперечисленных компонентов формируют культуру. Умение уверенно ориентироваться в окружающей природной и социальной среде, участвовать в обмене результатами физического и умственного труда, использовать основные элементы культуры, накопленные предшествующими поколениями, а также эффективно взаимодействовать как в официальных, так и в неофициальных коммуникациях, является показателем успешной инкультурации.

Более того, инкультурацию также можно рассматривать как процесс адаптации индивида через изучение иностранного языка к новой для него культуре, включающей усвоение новых ценностей и моделей поведения, что в результате приводит к свободному ориентированию в рамках культурной среды стран изучаемого языка.

Культура и язык тесно взаимосвязаны. Изучение иностранного языка обеспечивает понимание и исследование культуры различных стран, в то время как глубокое понимание самой культуры способствует развитию межкультурной восприимчивости у учащихся.

Культура англоязычных стран впитала в себя элементы культур Скандинавии, Франции, Древнего Рима, Африки, Индии, Цейлона, Сингапура. Культура США включает традиции коренных народов Америки, таких как майя и ацтеки. Важно подчеркнуть необходимость изучения культуры разных стран через английский язык, поскольку это способствует: расширению мировоззрения учащихся; развитию межкультурной коммуникации; более глубокому анализу литературы и искусства; формированию толерантности и уважения к англоязычным народам; открытию международных возможностей; углубленному пониманию языка в целом.

Изучение культурных особенностей разных стран помогает учащимся расширить свое мировоззрение и осознать существование множества разнообразных способов жизни, традиций и ценностей. Это развивает у них способность воспринимать мир с разных точек зрения и уважать культурное разнообразие. Такой подход также способствует развитию у учащихся толерантности и эмпатии, что особенно важно в современном многокультурном обществе. Обучающиеся начальных классов учатся ценить и уважать различия между национальностями. Более того, они начинают осознавать уникальность каждого народа на раннем этапе, что важно для построения гармоничных взаимоотношений в мультикультурном обществе.



Погружаясь в изучение культуры разных стран через английский язык, учащиеся развивают навыки эффективной межкультурной коммуникации. Обучающиеся осваивают умение учитывать особенности и детали культурного контекста, что в дальнейшем позволит им избегать недопониманий и неправильных трактовок. Также, это позволит учащимся младшего школьного возраста научиться выстраивать наиболее продуктивные отношения с представителями других культур и способствует взаимопониманию. Кроме того, они учатся адаптироваться к различным социокультурным ситуациям, что делает их более уверенными в общении с людьми из разных стран и помогает легче находить общий язык даже в незнакомых контекстах.

Знакомство с культурой разных стран и владение английским языком открывает перед учащимися широкие перспективы для международного сотрудничества, включая трудоустройство за границей, участие в международных образовательных программах или проектах. Владение такими знаниями обеспечивает обучающимся конкурентоспособность на мировом рынке труда, а также способствует их личному и профессиональному росту.

Ученики получают возможность глубоко погружаться в литературу, искусство и другие предметы, изучая культуру разных стран через иностранный язык. Обучающиеся могут читать оригинальные тексты произведений, смотреть фильмы и мультфильмы, слушать музыку и изучать другие формы искусства на английском языке, что обеспечивает более полное представление о культурном наследии других народов. Кроме того, у учащихся повышается уровень креативности и эстетической восприимчивости, что помогает им лучше понимать и оценивать культурные достижения различных стран.

Кроме того, культурные особенности оказывают значительное влияние на использование языка. Изучая культуру посредством английского языка, ученики младшего школьного возраста начинают лучше понимать языковые конструкции и идиомы, что способствует более грамотному и естественному применению языка. В свою очередь, это укрепляет их лингвистические навыки и облегчает общение на английском языке в любых ситуациях.

Проигрывание ситуаций межкультурного диалога на уроках иностранного языка позволяет учащимся проводить параллели между образом и стилем жизни людей в родной стране и в странах изучаемого языка, а также сравнивать обычаи и культурные нормы в этих языковых сообществах. Обеспечение функционирования принципа «диалога культур» в образовательных учреждениях способствует развитию у обучающихся, в условиях иноязычного общения, таких качеств, необходимых для успешного межкультурного взаимодействия, как культурная непредвзятость, толерантность и социокультурная

наблюдательность, готовность к общению и сотрудничеству с англоязычным обществом.

Межкультурный диалог, возникающий вследствие социокультурной направленности обучения иностранным языкам, сосредотачивает внимание на усилении культуроведческого аспекта в содержании образования. Соответственно, инкультурация через изучение английского языка в раннем возрасте является ключевым элементом современного образования. Она способствует развитию обучающихся как в межкультурном плане, так и в языковом, готовит их к жизни в глобальном обществе и открывает новые горизонты.

Список использованных источников:

1. Ажмякова Н.Н. Межкультурное воспитание младших школьников в учебном процессе (на примере обучения иностранному языку). - Ижевск: Удмурт, ун-та, 2003. – 22 с.

2. Библер В.С. Культура. Диалог культур. Опыт определения. - М.: Правда, 1989. – С. 31-43.

3. Колмогорова И.В. Культурологический подход в нравственном воспитании младших школьников. - Екатеринбург: ФГБОУ ВО, 2000. – 195 с.

4. Люблинская А.А. Формирование нравственной позиции начинается в детстве // Начальная школа. - М.: Просвещение, 1982. – С. 56-60.

© Вдовыко А.М., 2024

УДК 7.75.01

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К ПОСТ-СУПРЕМАТИЗМУ

Герасимов М.М., Горшунова О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В творчестве Казимира Малевича выделяется три главных периода: ранний (1900-1910 гг.), когда художник находился в поиске собственного стиля и экспериментировал с различными техниками; супрематический (1915-1918 гг.), ознаменовавшийся рождением нового направления авангардного искусства; и поздний, пост-супрематический (1928-1932 гг.), в котором художник возвращается к тематике первого периода, народному искусству, крестьянскому циклу.

Картины, написанные в начале творческого пути Малевича, довольно сильно отличаются от тех полотен, что мы привыкли ассоциировать с его именем. В данной статье, посвященной исследованию

раннего творчества художника, предпринята попытка определить значение раннего творчества художника на формирование его авторского стиля в поздних работах.

В ранний период живописец внимательно изучал новые веяния в европейском искусстве, начав знакомство с французским импрессионизмом. Поиск в этом направлении прослеживается в его работе «Белье на заборе» (1903 г.), написанной в духе импрессионизма, с характерным уходом от четких форм и детализаций. В картине «Читающая женщина» (1906 г.) Малевич активно экспериментирует с разными фактурами, используя различные техники в одном произведении. Художник еще не определился с выбором стиля, а лишь нащупывает почву, на которой возможно дальнейшее развитие.

В раннем периоде Малевич обращается к русской иконописной культуре. Во многом этот интерес возник под влиянием фресок Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве, которые художник видел в 17 лет, когда занимался в рисовальной школе иконописца Н.И. Мурашко. Впечатления от этих фресок определили его трепетное отношение к иконе и его дальнейшие поиски. Вдохновившись опытом Врубеля, в 1907 году Малевич начал работать над эскизами фресковой живописи. Его работа «Плащаница» (1908 г.) – самое раннее графическое произведение Малевича, которое сочетает в себе иконописную технику с некоторыми приемами постимпрессионизма. В работе присутствует характерное для иконописи сочетание цветов – красного, синего и жёлтого. В тематике и в пластическом решении работы отразились тенденции, связанные с эстетикой символизма и модерна: тяготение к мистическим и религиозным мотивам, увлечение декоративноприкладным искусством. Стилизация под гобелен была одним из излюбленных художественных методов эпохи модерна. «Плащаница» относится к серии работ «Эскизы фресковой живописи» (1907-1908 гг.) и написана гуашью на бумаге в отличие от других его произведений, выполненных темперой на картоне и дереве. Цвета в этой работе более яркие и насыщенные. Если на других картинах изображение будто бы покрыто легкой золотистой дымкой, то в «Плащанице» Малевич использует технику контурного рисунка с четко прорисованными очертаниями каждого объекта. Как отмечает искусствовед И.Е. Левкова-Ламм, уже в эскизах фресковой живописи Малевич «акцентирует равнодействующее соединение фигуративных и геометрических элементов» [1, с. 25], что означает его стремление к поиску нового порядка и становится предпосылкой для создания беспредметных образов.

Эмоциональный характер импрессионистской живописи, воспринятый Малевичем, в совокупности с иконописной манерой с ее семантикой цвета и четкими плоскими фигурами, послужили опорой для создания художником собственного стиля. Направление, созданное

Малевичем и получившее название «супрематизм», выражается в приоритете цвета над формой и содержанием. Цвет в его живописи – действующее начало, о чем пишет сам художник: «...не будет ошибки сказать, что мои плоскости есть ростки насыщенного пространства цветом» [2, с. 418]. Продолжая исследование художественных течений, Малевич работает в стилистике фовизма (от фр. les fauves – «дикие»). Картина «Садовник» (1911 г.), отражает влияние этого направления на его творчество. Он активно работает с цветом, отказывается от светотени, линейной перспективы, объемности, отдавая предпочтение плоскостному рисунку, обобщенности форм, динамичности композиции и другим приемам, характерным для фовистов.

В «Купальщике» (1911 г.) прослеживается близость Малевича к неопримитивизму. В период 1907-1911 гг. художник пишет цикл так называемых «крестьянских работ», которые в конечном итоге привели к созданию его знаменитой картины «Крестьянин» (1912 г.). Фигура крестьянина, застывшая в трагическом оцепенении, является метафорой страданий и чаяний русского крестьянства. Крестьянская тема, которая продолжилась в пост-супрематический период его творчества, примечательна безликими образами крестьян. Наиболее известный из них представлен в работе «Сложное предчувствие» (1931 г.). Как полагает французский исследователь творчества Малевича, Жиль Нире: лишение крестьян лиц – это символ лишения крестьянина личности, ставшее следствием коллективизации на рубеже 1920-1930-х годов. Сначала в работах Малевича крестьянин безлик, затем он лишается бороды, в конце концов, крестьянская фигура лишается рук, то есть средств производства. В отличие от других поздних работ это произведение более приближено к супрематизму. На холсте присутствует красный квадрат в виде дома, увенчанный трансформированным в трапецию черным квадратом. Тема русского крестьянства возникает в символизме творчества Малевича супрематического периода, в частности в «Красном квадрате» (1915 г.), в его втором названии – «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях». В иконописи, оказавшей заметное влияние на художника, красный квадрат – это символ земного мира. В супрематизме он воплощает метафорический образ новой реальности, преображенного человека и преображенного мира.

Работа «Утро после вьюги в деревне» относится к кубофутуризму. Малевич использует угловатые силуэты, заполненные градиентами простых цветов, одним из которых часто был белый. Такой приём придавал его работам металлический блеск. Стилль кубофутуризма, соединивший кубистическую пластику форм с футуристической динамикой, определился в его работах первой половины 1910-х годов, новаторских и абстрактных. Ярким примером этой стилистики является его работа «Самовар» (1913 г.). В ней и других полотнах художник

использовал сочетание узнаваемых форм реалистических объектов и геометрических беспредметных плоскостей, а очертания людей, пейзажей и домов сведены до простейших форм.

Анализ раннего творчества Малевича приводит нас к выводу о том, что художник стремительно прошел путь от импрессионизма к супрематизму. Супрематизм был наиболее радикальным предложением художника искусству XX века. Казимир Малевич создал интуитивную, почти мистическую теорию, которая избавляла живопись от сюжетов, традиций и социальной ответственности, освобождала ее самодостаточные качества – цвет и форму. Он так обосновывал суть супрематистского стиля: «Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче её сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением. Из их обломков выросла новая картина. Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства» [3, с. 29].

Ранний период творчества Малевича может быть охарактеризован как живописная квинтэссенция направлений середины XIX и начала XX веков. Ожидаемой реакцией художника на быстрый ритм нового века было полное отрицание «старого» искусства, но средства и приемы, которые он постигал и заимствовал из разных направлений в ранние годы творчества, пропущенные через призму собственной философии, помогли ему стать основателем нового авангардного направления – супрематизма.

Структура мироздания в супрематизме выражается в простых геометрических формах: прямой линии, прямоугольнике, круге, квадрате на светлом фоне, знаменующем бесконечность пространства [4, с. 49]. В работах как раннего, так и позднего периода, особенно если говорить о кубофутуризме в живописи Малевича, он использовал четкие формы, позднее модифицируя их в геометрические плоскости. С самого начала творческого пути художник стремился к преобразению предметной среды, меняя лишь внешний рисунок привычных сущностей. Композиции на его полотнах существуют по законам конструкции, как системно действующий механизм.

Список использованных источников:

1. Левкова-Ламм И. Е. Лицо квадрата: мистерии Казимира Малевича. М.: Пинакотека, 2004. – 208 с.

2. Малевич К.С. Письма К.С. Малевича разным адресатам в: Черный квадрат. СПб. 2003. – 576 с.

3. Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму / Чёрный квадрат, СПб.: «Азбука классика», 2008. – 31 с.

4. Азизян И. А. Тема единства в супрематической теории Малевича // Архитектура в истории русской культуры. Вып.3: Желаемое и действительное / Под ред. И. А. Бондаренко. М.: УРСС, 2002. - 328 с.

© Герасимов М.М, Горшунова О.В., 2024

УДК 745.521

ТЕКСТИЛЬ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ: ПОИСКИ НОВЫХ СМЫСЛОВ

Горбатова Д.А.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Текстиль является одним из древнейших видов искусств, закрепивший за собой особые устойчивые характеристики, связанные с развитием орнамента. Однако долгое время искусство ткани развивалось в рамках декоративно-прикладного искусства, поэтому на протяжении XX века происходило развитие видов текстильного искусства от переосмысления традиций до интегрирования новых медиа и технологий.

В современном российском искусстве наблюдается интерес к применению текстиля в различных видах искусства, создание микс-медиа произведений. Данный процесс связан с идеей гаптической визуальности (от греч. «haptikos» – «прикасаюсь», «могу дотронуться»), то есть объединения зрительного и осязательного восприятия [2, с. 85]. Для раскрытия данного свойства современного текстиля можно привести в пример высказывание Е. Бобринской по поводу такого приема как коллаж: «В коллаже пересечение тактильного и видимого, осязаемого и созерцаемого, смысла и фактурного «шума» становится одной из принципиальных проблем» [3, с. 12]. Таким образом, с помощью текстиля подчёркиваются материальные качества объекта традиционно визуального вида искусства, например, живописи или скульптуры.

В современном текстиле активизируются поиски смыслового выражения через разнообразие визуальных приемов. Использование ткани в современных творческих практиках может быть связано с введением метафоры, позволяющей создать насыщенный художественный образ. Об огромной символической силе искусства волокна рассуждала искусствовед Элисса Оттер [5, р. 17]. Связь с декоративно-прикладным искусством, текстильным производством, массовой культурой, а также особенности восприятия материала и его уникальность отзывается у современных художников в выборе текстиля как одного из медиумов своей творческой деятельности. В связи с этим цель статьи – рассмотреть примеры взаимодействия текстиля с различными видами классических и современных видов искусств и проанализировать тенденции и пути развития современного текстильного творчества в станковом искусстве, предназначенном для выставочных пространств.

Живопись первая принимала на себя изменения в развитии искусства. Можно предположить, что творческая интервенция текстиля началась именно с экспериментов авангардистов с плоскостью холста, создания объёма с помощью наслоения материалов, как мы видим на «Портрете Н.С. Гончаровой» Михаила Ларионова 1915 года. К такой технике коллажа обращается и башкирский художник Василь Ханнанов в своей работе «Пикник 1965» 2015 года (рис. 1). В данном случае ткань создаёт принадлежность картины к прошлому. Во-первых, рисунок клетки ассоциируется с советской лёгкой промышленностью – похожая ткань до сих пор хранится в шкафах многих жителей постсоветского пространства, некий символ коллективной памяти. Во-вторых, состояние вещи, её пятна, потёртости и следы использования, создают образ изношенного покрывала для пикника. Таким образом, текстура ткани задействует перцептивные возможности человека, погружая нас в пространство картины.



Рисунок 1 – Василь Ханнанов. Пикник 1965. 2015. Холст, акрил, коллаж. 80 x 80 см.

Теперь рассмотрим вид искусства, наиболее отзывчиво отреагировавшего на возможность интервенции текстиля, – к скульптуре. Точкой отсчёта для создания и распространения текстильной скульптуры считается становление концептуального искусства, оформленное как движение в 60-е годы XX века [4, с. 81]. На сегодняшний день представлены разнообразные виды объектов из ткани: от рельефа до инсталляции. Для примера предлагаем рассмотреть работу молодой художницы Ланы Морозовой «Ослик, по имени Дружок» 2023 года (рис. 2). Скульптура полностью выполнена из ткани в виде плюшевой игрушки, потерявшей свой функционал. Детёныш животного – заведомо трогательный образ сшит художницей вручную и дополнен небрежно вышитой фразой: «Я с тобой». Стоит обратить внимание и на рисунок ткани, выполненный Ланой с помощью техники циантопии. Таким образом художница обращается к декоративно-прикладному прошлому текстиля и наделяет скульптуру символическими образами современного представления о детской плюшевой игрушке, как о чём-то трогательном и безопасном. Кроме того, выбор текстиля как медиума усиливает образ невинного детёныша, придавая ему не только мягкость и тепло, но и особенные черты, благодаря ручной вышивке.



Рисунок 2 – Лана Морозова. Ослик, по имени Дружок. 2023. Текстиль, цианотопия, вышивка. 37 x 30 см.

Предлагаем обратиться к близкому к скульптуре виду искусства – ассамбляжу. Как и коллаж он совмещает в себе разнородные материалы для создание нового объёмного образа, но уже в трёхмерном объекте. Именно такую технику выбрала Алиса Горшенина в серии своих работ «Магический наличник» 2021 года (рис. 3). Художница в своём творчестве опирается на мифологизацию русской деревни и выстраивает собственные сказочные миры, как и в рассматриваемом ассамбляже. Он представлен собственно рамой от окна, то есть наличником, внутри которого существует мистическое пространство с бархатными шторами и каплей, выполненной из текстиля. Ткань занавеса переливается оттенками голубого цвета вместе со сверкающими звездами – эффект производит впечатление театрального действия, главным героем которого является текстильная скульптура капли с человеческими, но искажёнными чертами лица. Стоит подчеркнуть, что художница заполняла пространство внутри, опираясь на найденный объект, то есть все остальные элементы стремятся подчеркнуть его, в данном случае за счёт цвета ткани. Тем самым Алиса Горшенина совмещает текстиль с уже существующими объектами для того, чтобы подчеркнуть их уникальность, вписывая в собственный художественный мир.



Рисунок 3 – Алиса Горшенина. Магический наличник. 2021. Дерево, бархат, пайетки, лак, капрон, синтепон. 104 x 138 x 8 см.

Керамика соседствует с текстилем в общей сфере декоративно-прикладного искусства, однако сложно представить их взаимодействие друг с другом на практике. Тем не менее, текстиль выходит за рамки привычного понимания и осваивает новые пространства, как например, в работе Оксаны Афанасьевны «Серафим» 2023 года (рис. 4). При первом знакомлении с объектом мы видим керамическое блюдо, покрытое глазурью, с вышитым изображением шестикрылого серафима и крестиками в нижней и верхней части посуды. Рисунок выполнен плоскостно за счёт создания только контура изображения. Кроме того, стоит обратить внимание на выбор формы блюда, выступ которого

напоминает раму иконы. Приведённые характеристики и контекст отсылают на искусство иконописи. Однако не менее важную роль играет сочетание сверкающей гладкой поверхности глазури с объёмной и шероховатой нитью, оживляющей изображение. Следовательно, художница использует нити для формирования ряда ассоциаций с иконой, но добавляет к образу теплоту текстуры и цвета.



Рисунок 4 – Оксана Афанасьевна. Серафим. 2023. Керамика, глазурь, нитки. 26 x 19.5

Рассмотрев более привычные традиционные виды искусства, перейдём к исследованию символики текстиля в перформансе. В качестве примера возьмём арт-группу, для которой одежда являлась иконическим образом – это дуэт Натальи Першина-Якиманской (Глюкли) и Ольги Егоровой (Цапли) в «Фабрике найденных одежд» (далее – ФНО). Их художественный метод заключается в опыте построения взаимоотношений с травмой и её проживанием. Художницы уделяют внимание гендерной проблематике, зачастую берут за основу женские образы, например привычный в понимании общества женский атрибуты одежды. Также дуэт обращался к общечеловеческим темам хрупкости, слабости, тревоги и сострадания к людям. В качестве примера возьмём один из самых известных перформансов группы «Триумф хрупкости» 2002 года (рис. 5). В процессе действия кадеты военно-морского училища маршировали по Санкт-Петербургу, держа в руках маленькие белые платя, а точнее их грубые силуэты. Здесь мы сталкиваемся с первоначальной метафоричностью одежды – в вырезанной форме отсутствует привычная функциональность платя. Кусок ткани также лишён каких-либо определительных черт, оставаясь чистым символом ломкости и уязвимости. По словам одной из художниц ФНО: «Платя, которые вы должны нести, – это самое хрупкое, трудно называемое «нечто», которое и составляет суть нашей жизни» [1]. Действительно создаётся противоречивый образ стройности и силе кадетов, заслоняющие форму белым знаменем – метафорой светлой нежности и ранимости человека. Таким образом, в перформансе Глюкли и Цапли ткань представляет особый образ, который формируется у нас благодаря свойствам и качествам самого материала.

Обобщая то, что было сказано выше, можно сделать наблюдение о том, что текстиль занимает важную позицию в современном российском искусстве, постоянно обогащается разнообразием и новаторскими подходами. Применение ткани позволяет художникам экспериментировать

с формами, текстурами и символикой и способствует созданию уникальных произведений искусства.



Рисунок 5 – Перформанс «Триумф хрупкости». Документальная фотография. 2002

Использование текстиля в медиагибридных работах позволяет объединить зрительное и осязательное восприятие, вдохновляя художников на новые идеи и творческие решения. Интерес к текстильным формам современных художников свидетельствует об укреплении художественной значимости текстиля в современных арт-практиках.

Список использованных источников:

1. Елизавета Зимина Манифестация уязвимости в искусстве арт-группы «Фабрика найденных одежд» // Сайт «desiign» (URL: <https://desiign.ru/project/72ce56abdfd244deb662e9c88959f0f8?ysclid=ltqe5c7h6m143649282>) Дата обращения: 10.03.2024

2. Киселева-Аффлербах Е. От «гаптического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках // Сайт «cyberleninka.ru» (URL: <https://clck.ru/34Uatj>) Дата обращения: 10.03.2024

3. Козырева Н. М., Наумова, О. Б., Васильевская, Е. В., Вострецова, Л. Н., Беяева, В. Н. Коллаж в России. XX век [Текст] / Н. М. Козырева, О. Б. Наумова Е. В. Васильевская, Л. Н. Вострецова, В. Н. Беяева – 1-е издание. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005 – 392 с.

4. Митрофанова Н.Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2019. – No 03. – С. 80–86

5. Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80 // Journal of Modern Craft. – 2008. – No. 1. – P. 13–33.

© Горбатова Д.А., 2024

**ТЕХНИКИ СОЧЕТАНИЯ
АКУСТИЧЕСКИХ И ЭЛЕКТРОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
В СОВРЕМЕННОЙ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ**

Гриневич Г.В., Рахманов И.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современный джаз переживает активную трансформацию под влиянием технологических инноваций. Важным аспектом этой трансформации стало введение электронных инструментов и технологий в акустические ансамбли, что привело к созданию новых звуковых текстур и форм. Эта статья посвящена исследованию техник сочетания акустических и электронных инструментов в джазе, влиянию технологий на звук, а также анализу творческих подходов современных музыкантов.

Электронные инструменты начали появляться в джазовых ансамблях во второй половине XX века, когда такие новаторы, как Майлз Дэвис, стали экспериментировать с электрогитарами и синтезаторами. Альбом «Bitches Brew» (1970 г.) стал важной вехой в развитии джазовой музыки, объединив традиционные акустические и новые электронные инструменты. Следом за ним такие музыканты, как Херби Хэнкок и Чик Кория продолжили исследовать границы, внедряя синтезаторы и драм-машины в свои произведения.

Среди наиболее значимых электронных инструментов в современном джазе можно выделить следующие.

Синтезаторы используются для создания широкого спектра звуков – от имитации акустических инструментов до синтезированных текстур. Музыканты, такие, как Херби Хэнкок и Роберт Гласпер, активно используют синтезаторы для создания атмосферного звучания.

Электрогитары – их включение в джаз началось с 1960-х годов. Сегодня они часто используют эффекты, такие как дисторшн (искажение звука за счёт ограничения амплитуды), фленджер (частотная модуляция) и дилэй (смещение прямого и задержанного сигнала), расширяя возможности экспрессии.

Электронные ударные и драм-машины стали особенно популярны в фьюжн и авангардных джазовых направлениях. Они позволяют создавать как четкие ритмы, так и более экспериментальные, нестандартные структуры.

Применение акустических и электронных инструментов требует соблюдения определенных принципов, чтобы сбалансировать их звучание. Вот несколько техник, применяемых в современном джазе.

1. Баланс частот. Акустические инструменты, такие как саксофоны, трубы и контрабасы, обычно занимают средние и низкие частоты. Электронные синтезаторы могут расширить частотный диапазон, добавив высокие и ультранизкие звуки, что создаёт более широкий звуковой ландшафт.

2. Пространственное сочетание. Размещение инструментов в различных точках стереопанорамы помогает создать ощущение объема. Электронные инструменты могут быть помещены в более «синтетическое» пространство с использованием реверберации, различных видов задержки сигнала, в то время как акустические остаются более натуральными.

3. Звуковые эффекты. Использование реверберации, дилэя и других эффектов помогает интегрировать электронные и акустические элементы, создавая единое звуковое пространство, например, в композициях группы «Snarky Puppy» часто используются эффекты на клавишных и электрогитаре, которые «размывают» границы между электронным и живым звучанием.

4. Ритмическая синхронизация. В некоторых джазовых композициях синтезаторы и драм-машины могут быть синхронизированы с акустической ритм-секцией. Программы, такие, как «Ableton Live», позволяют автоматически подстраивать темпы и синхронизацию электронных и живых звуков.

Одним из ярких примеров успешного сочетания акустических и электронных инструментов в джазе является группа «Snarky Puppy». В альбоме «We Like It Here» (2014 г.) сочетание живых инструментов с электронными элементами, такими как синтезаторы и драм-машины, создаёт уникальный звуковой колорит, который расширяет джазовые традиции. Клавишные с использованием эффекта дилея «плавают» в пространстве, тогда как ритм-секция остаётся чёткой и ритмично выраженной.

Другим примером является работа Роберта Гласпера, который в альбомах «Black Radio» использует электронику для расширения джазовой палитры, привнося элементы хип-хопа и соула, что создаёт более богатое и современное звучание.

Современные джазовые исполнители активно исследуют возможности сочетания электронных и акустических инструментов. Технологические достижения, такие, как программное обеспечение для звукового дизайна и цифровые синтезаторы, открывают новые горизонты для музыкантов. Синтез живого исполнения и программных инструментов становится популярным не только на записях, но и в живых выступлениях.

Интеграция акустических и электронных инструментов в современном джазе создаёт множество новых возможностей для музыкального выражения. Техники сочетания позволяют музыкантам сочетать «теплоту» акустических инструментов с инновационным

электронным звучанием, создавая новые звуковые формы и стили. Это направление продолжает развиваться, и будущее джаза, вероятно, будет связано с еще более широким использованием технологий.

Список использованных источников:

1. Gronow, J. (2014). The Sound of Jazz: A Critical Introduction
2. Baker, L. (2021). “Synthesizers and Soundscapes: The Role of Electronics in Contemporary Jazz.” *Journal of Music Technology Research*, 8(2), 89-102.
3. Sound on Sound – soundonsound

© Гриневич Г.В., Рахманов И.С., 2024

УДК 7.037.4

ВЛИЯНИЕ ДАДАИЗМА НА СОВРЕМЕННУЮ МОДУ

Ерохина Е.А., Арефьева С.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Искусство всегда представляло в своих произведениях современные тенденции общества, а также формирующиеся тренды. Мода активно взаимодействовала и использовала новации пластических видов творчества в дизайн-проектах.

Одним из самых противоречивых иррациональных видов творчества стал дадаизм («dada» – французское просторечное выражение, обозначающее игрушечную лошадку-качалку), который явился реакцией на первую мировую войну, причиной возникновения которой считали логику и рационализм, бытовавший в обществе [1].

Дадаистами отрицались ценности буржуазного общества, все законы традиционного искусства. Они ставили во главу все интуитивное, иррациональное, бессознательное, чтобы разрушить категории красоты и целесообразности традиционных видов творчества. Для этого они утверждали инфантильное отношение к реальности, которую невозможно исправить. Внесли игровые моменты в искусство и процесс его бытования. Пропагандировали чистый нигилизм и отрицали сам процесс создания искусства, что привело их к сути дадаизма – отрицанию жизни вообще. Это был бунт: сумбурный и анархический, с некоторой долей обличительства.

Тогда что же они создавали? Коллажи и фотомонтажи, мнимо значительные комбинации букв, чертежей, Ready-made (готовые изделия), а также изобрели автоматическое письмо. Очень полюбили шествия и маскарады, а также скандалы. Например, коллаж – технический прием создания произведения из скомпонованных и наклеенных на плоскую

основу кусочков разнообразных материалов: бумаги, картона или ткани (рис. 1а).

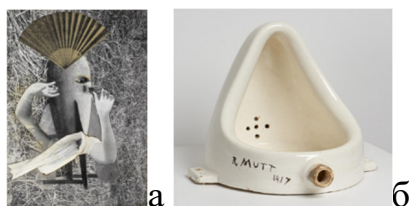


Рисунок 1 – а) Макс Эрнст (1891-1976 гг.). Китайский соловей (1920 г.) фотоколлаж, 12,2 x 8,8 Музей Гренобля, Гренобль, Франция; б) Марсель Дюшан (1887-1968 гг.) Фонтан (1917 г.) фарфор, 30,5 x 38,1 Художественный музей Филадельфии, Филадельфия, США

Абсурд, ирония и провокация, стремление к разрушению стереотипов привели Франсиса Пикабиа (1879-1953 гг.), Марселя Дюшана (1887-1968 гг.) и Макса Эрнста (1891-1976 гг.) к новаторскому подходу, которые изменили восприятие искусства в XX веке, например, работа М. Дюшана реди-мейд «Фонтан» (1917 г.) – ключевая фигура в движении дадаизма (рис. 1б) [2]. И это был не просто протест, а скорее всего некая фантазия, которая выводила мастеров за пределы традиционных форм и методов исполнения. Довольно странно, что дадаизм проявился в модной индустрии, которая не стремится в сути к разрушению, а имеет созидательный характер. Мастера-модельеры активно стали использовать приемы дадаизма применительно к своей сфере творчества: ненормативность форм, коллаж и многослойность, перформативность, эклектизм и др.

Влияние на моду XX-XXI вв. можно увидеть в работах японского авангардного бренда Maison Mihara Yasuhiro (рис. 2), в творчестве Михара Ясухиро (1972 г.), которое во многом перекликается с творчеством дадаистов, так как он сочетает несколько форм искусства в своих модных коллекциях и отказывается принимать традиционные стандарты красоты, а поэтому разрушает их. Проникновение духом и эстетикой дадаизма: он использует неожиданные элементы и цветовые комбинации в своих работах, стремится к провокации, не боится экспериментировать с материалами и структурой [3].



Рисунок 3 – Maison Mihara Yasuhiro Spring-Summer 2020 Menswear

Это подтверждает влияние дадаизма, которое до сих пор отражается в современной моде. Возможно, дизайнеры стремятся к экспериментам и переосмыслению укоренившихся ценностей, а поэтому обращаются даже к таким эпатажным видам искусства, как дадаизм.

Список использованных источников:

1. Культурология. Курс лекций [Электронный ресурс] : учебное пособие / В. Д. Береснев, Н. И. Береснева ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. - Электронные данные. - Пермь, 2022. - 16,2 Мб ; 227 с. - Режим доступа:<http://www.psu.ru/files/docs/science/books/uchebnie-posobiya/Beresnev-Beresneva-Kulturologiya-Kurs-lekcij.pdf>. - Заглавие с экрана.
2. Дюшан, Марсель: [арх. 3 января 2023] / В. А. Крючкова // Динамика атмосферы – Железнодорожный узел. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007. - с. 498-499. – (Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004-2017, т.
3. Возвышенная ирония. Михара Ясухиро. [Электронный ресурс]. URL: <http://sloww.ru/miharayasuhiro> Режим доступа – свободный (дата обращения: 27.10.2024)
4. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. / Отв. ред. К. Шуман, пер. с нем. С. К. Дмитриева.- М.: 2002.
5. Рихтер, Ханс. Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. / Пер. с нем. Т. Набатниковой; науч. ред. К. Дудакова-Кашуро. - М.: 2014.
6. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993.

© Ерохина Е.А., Арефьева С.М., 2024

УДК 7.073

ПОНЯТИЕ МЕДИАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ



Ефремова Т.И.

Научный руководитель Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

На сегодняшний день в пространстве культуры музеи занимают особо значимое место, они являются не просто выставочной площадкой или хранилищем диковинных вещей, поддерживающие традиционные функции сохранения и трансляции культурного наследия и формируя при этом ценностные ориентиры, но и выступают в качестве сложного социокультурного института, открытого для публики, выполняющего важную задачу – установление диалога с посетителем.



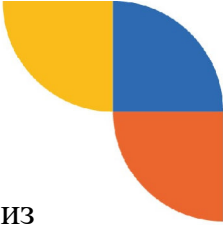

Таким образом, в ходе значительных социокультурных изменений последних нескольких лет музей становится активным участником процесса социальной коммуникации, социального бытия и формирования смысловых полей. Арт-пространства, в свою очередь, выступают в качестве центров социальной жизни, где основной проблематикой становится коммуникация с посетителями. Это смещение акцента на человека в музейной деятельности во многом способствовало появлению нового вида экскурсионного дела – арт-медиации, который позволяет глубже вовлечь аудиторию в диалог с искусством и культурой.

Для того, чтоб более ясно понять, смысл термина медиация, обратимся к его определению. Медиация в музейной практике – это процесс, направленный на установление связи, диалога между музейными экспонатами и посетителями. Основная цель медиации – сделать содержание доступным и понятным, чтобы посетители могли не только воспринять информацию, но и ощутить эмоциональную связь с культурным наследием [2, с. 45-48].

Специалист по медиации выступает своего рода посредником между экспонатами музея и слушателями. Его основная задача – не дать участником диалога готовые суждения и умозаключения, а помочь выразить свои собственные мысли и чувства, дать более глубоко погрузиться в экспозицию и прочувствовать произведения искусства. Роль медиатора, по мнению одной из авторов медиативной методики, использовавшейся на «Манифесте 10» Сепаке Ангияма, заключалась в том, чтобы «обеспечить диалог в плюралистической ситуации взаимодействия зрителя и искусства». Важным аспектом является активное вовлечение посетителей, что позволяет им стать участниками процесса познания и обмена мнениями. Это создает условия для глубокого осмысления и ценностного восприятия музейных коллекций.

Основная сложность профессии лектора-медиатора заключается в умении сочетать в себе несколько функций. Это предполагает не только передачу знаний, но и организацию взаимодействия и общения между слушателями, создание комфортной среды. Одной из основных проблем, которая встаёт перед музейным работником является коммуникационные барьеры. Группы посетителей могут быть абсолютно разные, где-то количество экстравертов будет превышать число интровертов, где-то наоборот, поэтому музейный работник должен уметь найти подход к каждому посетителю, провести тонкую психологическую работу, чтобы помочь экскурсантам раскрыться и выступить в диалог.

Также стоит упомянуть о важности индивидуального подхода к каждому посетителю. Он включает в себя адаптацию образовательной программы к потребностям того или иного слушателя, это в свою очередь включает в себя выявление интересов и предпочтений, что позволяет более персонализировано провести арт-медиацию. Например, для детей можно





использовать игровые элементы, а для взрослых – глубокий анализ экспонатов. Такой подход помогает повысить вовлеченность посетителей и сделать посещение музея более значимым. Это не только повышает уровень удовлетворённости, но и способствует более глубокому пониманию и взаимодействию с культурным наследием. Музеи, внедряющие такие подходы, становятся более привлекательными и полезными для своих посетителей.

В отличие от стандартной экскурсии, во время которой специалист ведёт группу по заранее подготовленному маршруту и строго следует плану, медиатор может менять маршрут в зависимости от взаимодействия со зрителями. Экскурсовод действует как лектор, оперируя историческими фактами и собственными знаниями. В то время как медиатор, задавая вопросы и обращаясь к воображению, чувствам и памяти слушателей, смещает акцент с произведения на посетителя. Это позволяет каждому самому решить, почему данное произведение вызывает интерес.

Таким образом можно выявить несколько характерных отличий работы гида и современного медиатора. Арт-медиация отличается в первую очередь от экскурсии тем, что это новый музейный формат, основанный на постоянном общении с посетителем. Непрерывное взаимодействие со слушателями является ключевым элементом, возможность задавать вопросы и вести обсуждение в процессе, делает опыт более интерактивным и увлекательным. Во время экскурсии говорит только гид, а вопросы от слушателей обычно задаются в конце экскурсии, что ограничивает диалог и взаимодействие.

Так же, стоит упомянуть, что основная задача экскурсовода – донести информацию о произведении и его контексте, не всегда обращая внимание на эмоциональную реакцию зрителей. Медиатор, в свою очередь, выступает не только как информатор, но и как координатор, который помогает зрителям осознать свои эмоции и интерпретировать их. Он задает открытые вопросы, побуждая участников к обсуждению и саморефлексии, что создает более глубокую связь между произведением и зрителем.

Невозможно не сказать о разнице фокуса на содержании и участниках. Во время традиционной экскурсии основной акцент ставится на экспонатах, их исторической ценности и контексте их рассмотрения. Посетитель музея получает роль пассивного слушателя и наблюдателя, который получает информацию, но не всегда остается вовлечённым в процесс. Арт-медиация смешивает фокус с произведения искусства на посетителя. Медиатор предлагает участникам порассуждать почему автор прибегает именно к таким приемам, поделиться своими ощущениями и чувствами от созерцания экспонатов. Именно это помогает создать индивидуальный опыт, в котором каждый слушатель становится активным



участником вовлечены в процесс, формирующим собственное восприятие и понимание искусства.

В последние годы в музейной практике наблюдается заметный тренд на внедрение арт-медиаций, что поднимает вопрос о возможном вытеснении традиционных экскурсий из практики музейной коммуникации. Этот вопрос требует всестороннего анализа, чтобы понять, как меняется роль музеев и как посетители воспринимают культурные и образовательные форматы.

Сегодня посетители становятся более требовательными к музею, во многом это связано с доступностью информации в интернете, которая во многом изменила способы получения знаний. Пользователи глобальной сети могут узнать всю информацию практически о каждом произведении искусства. Это создаёт новую парадигму взаимодействия с музеями: теперь люди могут заранее изучить экспонаты, что повышает их ожидания относительно глубины и качества информации, представленной в музее. Зная о произведении искусства заранее, посетители приходят в музей уже имея сложившееся мнение и множеством вопросов. Это создаёт необходимость в более глубоком и содержательном взаимодействии, которое не всегда может обеспечить стандартная экскурсия. В этом контексте арт-медиация предлагает зрителям уникальную возможность исследовать свои чувства и мнения.

Арт-медиация отвечает запросам современного посетителя, создавая пространство для активного вовлечения и участия. В первую очередь она позволяет стимулировать обсуждение. Медиатор задает открытые вопросы, вовлекая зрителей в диалог и обсуждение, что позволяет посетителям делиться своими впечатлениями и интерпретациями. Во-вторых, посетители становятся активными участниками, что делает процесс более запоминающимся и личным. Это позволяет каждому формировать собственное восприятие искусства, что особенно важно в условиях высокой доступности информации [3, с. 22-34].

Несмотря на то, что рост популярности арт-медиации продолжает неуклонно расти, нельзя однозначно утверждать, что формат традиционных экскурсий устаревает. Они по-прежнему занимают особо значимое место в сфере музейной коммуникации, с их помощью посетители музея получают структурированный и информативный подход, основной фокус которого направлен на экспонаты музея, а не на посетителей.

Многие работники музейной сферы предполагают, что в будущем возможна синергия современной арт-медиации и экскурсионного дела, данное сочетание поможет арт-пространствам разнообразить виды коммуникации и расширить влияние на разные группы посетителей. Это подразумевает объединение элементов обоих подходов. Так, например, данный гибридный формат может начинаться с краткого

информационного блока, а затем переходить в общее рассуждение и дискуссию.

Хотя медиации действительно становятся всё более популярными и могут показаться вытесняющими традиционные экскурсии, говорить о том, что экскурсии устаревают, неправильно. Оба формата имеют свою ценность и играют свою роль в образовательном процессе, и их сочетание может значительно обогатить музейный опыт. Важно, чтобы музеи адаптировались к меняющимся потребностям аудитории, разрабатывая разнообразные подходы, которые учитывают как информационные, так и эмоциональные аспекты взаимодействия с искусством и культурой.

Таким образом, из всего выше сказанного можно сделать вывод, что сегодня арт-медиация становится важной частью современной музейной практики, предлагая новые способы взаимодействия музея и посетителя. Хотя и традиционные экскурсии сохраняют свою ценность, возможности, которые предоставляет медиационный подход, открывает новые горизонты для работы современных музеев. Сочетание этих подходов поможет создать более насыщенный и значимый опыт для посетителей, способствуя более глубокому пониманию искусства. В конечном итоге, музеи, стремящиеся к интеграции различных форматов, смогут не только удовлетворить растущие потребности аудитории, но и внести свой вклад в развитие культурного пространства общества.

Список использованных источников:

1. Келлер, П. Музей как пространство диалога: арт-медиация и ее значение. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 2015
2. Михайлова, Т. Арт-медиация в музеях: принципы и практика. 2018. Журнал музееведения, 12(3), 45-58.
3. Попова, Л. Интерактивные форматы музейного обучения: от экскурсий к медиативным практикам. 2020. Вестник культуры, 5(2), 22-34.
4. Римаренко, А. Музейная коммуникация: от информации к диалогу. Москва: Издательство «Культура», 2019
5. Федорова, Н. Психология восприятия искусства в музейной практике. 2021. Искусствознание, 9(1), 88-101.
6. Шиманская, И. Арт-медиация: новая парадигма музейного образования. 2022. Альманах искусств, 14(4), 14-29.

© Ефремова Т.И., 2024

УДК 75.041.5

ОБРАЗ СИРЕНИ В ДЕКОРЕ РУССКОГО ФАРФОРА XIX-XX веков

Заболотная Т.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сирень – это символ весны, пробуждения природы и начала новой жизни. Её нежные цветы и яркие оттенки всегда привлекали внимание художников и мастеров декоративно-прикладного искусства. Красота и разнообразие её цветения, а также чудесный аромат никого не оставляют равнодушным. Музыканты, поэты и художники на протяжении многих лет воспевают сирень как символ весны, любви и надежды.

Живописный образ сирени получает все большее распространение уже с середины XIX века как в Западной Европе, так и в России. Одним из первых российских художников, обратившихся к изображению сирени, стал Ф.П. Толстой с композицией «Ветка сирени и канарейка». Сирень также запечатлена в работах В.Д. Поленова, В.М. Максимова, К.А. Коровина и других.

В творчестве П.П. Кончаловского тема сирени занимает особое место. Художник, известный как отличный садовод, создал чудесный сад в своей усадьбе Бугры, где выращивал различные сорта сирени. Среди его работ насчитывают более сорока картин с её изображением. Натюрморты Кончаловского «наполнены» поэзией и ароматом свежей сирени, как, например, в работе «Сирень в корзине».

В конце XIX века сирень становится популярным мотивом, который украшает фарфоровые изделия товарищества Кузнецовых. Мастера создавали сервизы, вазы и другие предметы интерьера с изображением этого цветка. Сервизы с сиренью были популярны среди знати и интеллигенции, а также среди простых людей, которые ценили красоту и изящество фарфора [1, с. 296].

Самым распространенным приемом украшения сервизов становится деколь с изображением сирени. Именно деколь – механическое нанесение разноцветного изображения на поверхность изделия, которой порой очень тяжело отличить от ручной росписи [2, с. 156].

Довольно часто в декоре фарфоровых изделий к соцветиям сирени добавляются и другие цветы. Рассмотрим туалетный набор «Сирень и шиповник». В данном случае рисунок деколи приближен к натуралистическому изображению. Каждый цветок и листок тщательно прорисован, передавая все тонкости их формы и окраски. Очень интересна сама форма флаконов – четырёхгранная с фигурным завершением в форме

цветка. Весь туалетный набор выдержан в единой стилистике: нежный зелёный фон с натуралистичным цветочным изображением, и ярко голубыми акцентами на горлышках флаконов и крышечках. На все изделия нанесена позолота в виде разнообразных флоральных мотивов. Также золотой окантовкой украшена крышка центрального сосуда.

Другие варианты рисунков цветочных композиций представлены сочетанием сирени с ландышами и розами. Рассмотрим несколько чайных пар. Чайная пара «Сирень и ландыши» имеет характерную фигурную форму, а также украшена нежным голубым градиентом и нанесенной поверх яркой деколью. Небольшое изображение веточки ландыша и сирени расположена внутри чашки.

Чайное трио «Сирень и розы» имеет более лаконичную геометричную форму, а вот стилистическое решение похоже на предыдущую пару. Перед нами крупная деколь с реалистичным изображением цветов с градиентной цветной заливкой краёв блюдца и верха чашки, которая постепенно рассеивается и переходит в белоснежный фарфор.

Рассмотрим другой вариант декора, который представляет собой композицию из переплетных веточек сирени в более графичном исполнении. Здесь используются четкие линии и контрастные цвета, что создает эффект стилизации. Обратимся к паре тарелок из сервиза «Сирень» конца XIX века. Помимо нежной деколи посуду украшает кобальтовая кайма и изящный золотой орнамент.

Образ сирени также имел большую популярность в советском фарфоре. Изделия с изображением этого весеннего цветка производились на многих фарфоровых заводах страны. Однако наиболее известной и любимой остается именно Дулевская сирень. Несмотря на общую тенденцию к минимализму, а также отказу от труда художников при росписи фарфоровых изделий, в целях устранения излишеств и лишних затрат, Дулёвский завод выпускает чайный сервиз с крупным рисунком деколи с прорисовкой и обильным количеством золотых украшений.

С середины 50-ых годов, с момента выпуска сервиза и по сей день Дулёвская сирень наносилась на разные формы изделий. Также менялось расположение сиреневой веточки – рисунок размещался как внутри, так и снаружи изделия, а иногда и с обеих сторон. Варьировалось и количество позолоты, нанесённой на посуду.

Обратимся к варианту сервиза 1956 года. В данном случае использована крупная деколь с большим количеством золотой прорисовки в виде тоненьких веточек. Рисунок сирени расположен как снаружи, так и внутри изделия. Донце чашки украшает золотой цветочек, который также можно встретить на блюдце. Нарядный образ сервиза завершает золотые окантовки, нанесённые на блюдца, внутренние стенки чашек и её ручку. Стоит отметить саму форму – это легендарный тонкий дулёвский

«Тюльпан», который всегда расписывался вручную. Исключением стала именно «Сирень».

Более поздние сервизы 1960-ых годов отличаются меньшей прорисовкой деколи, уменьшением количества позолоты, в том числе, отсутствует рисунок на донце.

В конце 1990-ых годов также выпускали чайно-кофейный сервиз, но уже с перламутровой подложкой. Однако несмотря на нарядное сияние «перламутра», сами чашки потеряли свой праздничный оригинальный декор. Рисунок деколи упрощен до одной веточки сирени и располагается только на наружной стенке изделия. Использование позолоты минимизировано – тонкие линии, окантовывающие блюдце и внутреннюю стенку чашки.

В настоящее время Дулёвский фарфоровый завод продолжает выпускать сервизы «Сирень» на форме «Тюльпан». Однако заметна тенденция к упрощению декора, в сравнении с сервизами 50-ых и 60-ых годов – отсутствие позолоты и прорисовки деколи, а также маленьких золотых цветочков на блюдцах и внутренних стенках. Сам рисунок деколи приобрел яркий, менее естественный оттенок, повторяя упрощённую форму 90-ых годов.

Сервизы с изображением Дулёвской «Сирени» выпускали и другие заводы, такие как Краснодарский Ф.З. Чайка, Кузьяевский, Ф.З. Пролетарий, Первомайский Ф.З., Дмитровский Ф.З. и другие. Все эти производства использовали оригинальную дулёвскую деколь, однако из-за разнообразия форм, а также различных вариаций золотых украшений, каждый сервиз является уникальным. Рассмотрим сервиз «Цветы сирени» Дмитровского фарфорового завода в Вербилках. Рисунок нанесен на форму «Северская». Отсутствие обильной позолоты здесь прекрасно гармонизировано рельефами растительной формы, характерными для этой формы.

Рассмотрим ещё один сервиз, выполненный в «Северской» форме на Дмитровском заводе – «Сирень» 1965-1991 гг. В отличие от уже знакомого рисунка дулёвской деколи, приближенного к натуралистическому изображению, здесь используется оригинальная более графическая стилизация.

На контрасте преимущественно контурного рисунка деколи предыдущего сервиза хочется рассмотреть не менее стилизованное изображение сирени в исполнении Ленинградского фарфорового завода. Роспись «Сирень» авторства Лебединской Л.И. в форме соцветия из четырехлистных цветочков глубоких фиолетово-синих оттенков гармонично сочетается с формой «Лотос» [3, с. 52]. Завершают композицию золотой декор в виде стилизованных листочков на блюдце и внешней стенке чашки.

Сирень как мотив в фарфоре XIX и XX веков не только отражала эстетические предпочтения времени, но и служила символом утонченности и вкуса. Заводы Товарищества Кузнецова было важными центрами производства, где образ сирени как элемент декора фарфора приобрела особую популярность. Реалистичное изображение сирени в сочетании с другими цветами, такими как ландыши и розы и другие, создавало уникальные композиции, подчеркивающие разнообразие и богатство природного мира. Использование позолоты добавляло изысканности и роскоши, в то время как графические стилизации демонстрировали новые художественные тенденции. С переходом к советскому периоду, популярность сирени сохранилась, но наблюдались изменения в декоре и исполнении. Дулевская сирень стала одним из символов эпохи, однако изменения в художественном подходе отражали общее упрощение и утрату детализированности.

Таким образом, образ сирени в фарфоре является не только свидетельством мастерства художников, но и зеркалом культурных и социальных изменений своего времени.

Список использованных источников:

1. Цуренко, И. Г., Насонова, И. С., Насонов С.М., Русский фаянс и фарфор. Империя Кузнецовых и Конаково. Из частного собрания/ Цуренко, И. Г., Насонова, И. С., Насонов С.М. – М. : Среди коллекционеров, 2010. – 296 с.

2. Мусина, Р. Р. Дулевский фарфор. Кузнецовы 1832-1919/ Р. Р. Мусина. – Москва: Дулёвский фарфоровый завод, 2017. – 156 с.

3. Шик, И.А. Флоральные мотивы в фарфоре «Оттепели»/ И.А. Шик // Новое искусствознание – 2020. – №4. – с. 52.

© Заболотная Т.А., 2024

УДК 748

ЭВОЛЮЦИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ СТРАТЕГИЙ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА СТЕКЛОДЕЛИЯ

Зуева Е.К., Соколова А.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный
художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»*

До появления специализированных выставок, посвященных художественному стеклу, такие предметы выставлялись вместе с другими произведениями искусства и промышленными стеклянными изделиями на выставках, ярмарках и биеннале. Одним из важнейших таких мероприятий, повлиявших на историю стеклоделия, стала Международная выставка современного промышленного и декоративного искусства, состоявшаяся в

Париже в 1925 году. Это была всемирная выставка, которая впервые продемонстрировала многие международные авангардные идеи в области архитектуры и прикладного искусства. Мероприятие было разработано французским правительством, чтобы представить новый (для своего времени) стиль в архитектуре – модерн.

На выставке, которую посетили 16 миллионов человек, были представлены предметы внутреннего убранства, мебели, стекла, ювелирные и другие изделия декоративного европейского и всемирного искусства. В выставке приняли участие 15000 экспонентов из двадцати стран, включая Рене Лалика. Известный дизайнер ювелирных изделий и художник по стеклу, он работал в основном в стиле модерн, а затем в ар-деко (движение, распространившееся после модерна и отличающееся в том числе широким использованием стекла).

В качестве предисловия к каталогу и путеводителю выставки «Стеклянные изделия» Рене Лалик написал эссе, в котором превозносил достоинства и возможности стекла как декоративного и архитектурного материала, выразив благодарность организаторам выставки за включение в нее такого количества произведений из стекла. Помимо Международной выставки современного промышленного и декоративного искусства, ряд других международных выставок также демонстрировали произведения искусства из стекла разных стран, например, Всемирная выставка в Брюсселе и Триеннале в Милане.

Как первая международная выставка исключительно произведений стеклового искусства в литературе упоминается выставка «Стекло» (Glass), организованная музеем стекла Корнинга (Нью-Йорк) в 1959 году. Поэтому можно сделать вывод, что термин «выставки искусства стеклоделия» соответствует понятию «выставки современного искусства стеклоделия». На мероприятии было представлено 1814 предметов из стекла со всего мира. Здесь присутствовали, помимо вручную изготовленных предметов, декоративные изделия массового производства и столовое стекло от 173 производителей из 23 стран мира. Музей стекла Корнинга опубликовал книгу «Стекло 1959» [1], в которой была изложена информация о развитии технологий и методов изготовления стекла этого времени, а также стилях декора изделий.

Одним из ключевых факторов, повлиявших на развитие выставочной деятельности в области художественного стекла, стало возникновение студийного движения. Зародившись в 1962 году в США, вскоре это движение распространилось по всему миру. Отход от массового производства и стремление к индивидуальному творчеству привели к появлению целого поколения талантливых стеклоделов, чьи работы стали настоящими произведениями искусства. В это время растет общественный интерес к художественному стеклоделию, а, следовательно, увеличивается и количество выставок, посвященных этому искусству: объекты

стеклоделия появляются на выставках факультетов изящных искусств различных учебных заведений, организуются персональные выставки художников-студийщиков.

Важной вехой в истории выставок художественного стекла стало появление в Сиэтле (США) постоянной экспозиции одного из первых авторов студийного движения – Дэйла Чихули (Dale Chihuly; род. 1941). Выставка, открывшаяся в 2012 году и получившая название «Чихули. Сад и Стекло» («Chihuly Garden and Glass»), демонстрировала зрителям сложные стеклянные произведения искусства и инсталляции знаменитого автора. «Chihuly Garden and Glass» представляет собой музей стекла, что ставит ее в особое положение среди всех других выставок художественного стекла.

Выставка в Сиэтле заняла особое место в истории искусства стеклоделия, поскольку концепция этой постоянной экспозиции воплощала новаторский подход к демонстрации произведений искусства, основанный на целостном, мультисенсорном восприятии. Выставка была специально спроектирована на площади 6070 м² при сотрудничестве с самим художником. Центральным элементом выставочного пространства стал стеклянный павильон, который благодаря эффектной подсветке выглядит как самостоятельное произведение искусства. Выставочное пространство дополнил сад, который стал площадкой для размещения под открытым небом инсталляций Чихули (рис. 1). Позже здесь был спроектирован театр для презентации коротких видеороликов с интервью и демонстрацией рабочего процесса художника.



Рисунок 1 – Постоянная экспозиция работ Дэйла Чихули в Сиэтле, США

Если многие произведения Дэйла Чихули специально были разработаны для экспозиции под открытым небом, в условиях естественного освещения, работы большинства других авторов подразумевают размещение внутри помещения. И то, как выглядит выставочное пространство, значительно влияет на восприятие публикой экспонатов: музеи и галереи не только представляют произведения искусства, но и формируют контекст, в котором зрители взаимодействуют с ними. Поэтому, обсуждая художественное стеклоделие, важно упомянуть об архитектуре выставочных пространств, служащих площадками для экспозиции таких произведений.

С эволюцией искусства в XX и XXI веках возникли новые методы создания выставочных пространств, и ключевой концепцией взаимодействия искусства и зрителя стал формат «белого куба». Эта

выставочная концепция предполагает, что искусство демонстрируется в безукоризненно белом пространстве, где ничто не отвлекает внимание зрителя от эстетики произведений.

На музейную архитектуру оказали влияние художественные и архитектурные движения XX века, когда вместе с новым искусством возникли и новые требования к организации выставочных мероприятий. Современные музеи, а также обновленный взгляд на выставочный дизайн, появились в 1930-х годах, что стало ответом на развития абстрактных течений в современном искусстве начала XX века. Дизайн галерей в стиле «белый куб» стал символом модернизма. Такие выставочные пространства характеризуются продолговатой или квадратной формой, белизной стен и особой организацией освещения, когда источники света обычно размещены на потолке. Эстетика галерей подчеркивает легкость и цвет выставленных произведений искусства.

В этом контексте Музей современного искусства в Нью-Йорке является большой точкой прорыва в области музеологии, поскольку современное искусство обрело в этом выставочном пространстве новое выражение, хотя попытки создания музея современного искусства совершались и ранее. Так, еще в 1818 году в Люксембургском дворце во Франции королем Людовиком XVIII был основан Musée des Artistes Vivants, который было определен как музей современного искусства. Первым специализированным учреждением современного искусства стала «Галерея живых художников Галлатина», основанная в 1927 году в Нью-Йорке, и в 1936 году переименованная в «Музей живого искусства». Однако ни тот, ни другой музей не получили такого признания, как Музей Современного Искусства в Нью-Йорке (англ. Museum of Modern Art, сокр. МоМА), открытый в ноябре 1929 года. Именно он стал известен как музей, который выставляет только современные произведения искусства – созданные с начала XX века. Директор МоМА, Альфред Х. Барр, избегал экспонирования любого формального и академического искусства.

Спроектированное в современном интернациональном стиле, новое здание музея также укрепило его позицию пионера современного искусства. Интерьеры музея организованы в соответствии с концепцией «белого куба»: когда посетители входят в галерею, они погружаются в простое, тихое пространство, в котором могут сосредоточиться на выставленных работах, а не на декоре стен, дверей или окон.

Само понятие «белый куб» по отношению к выставочному пространству появилось позже, в работах ирландского художника и критика Брайана О'Догерти, использовавшего эту метафору в 1970-х годах. В своей книге «Внутри белого куба» [2] он описывает дизайн пространства, подчеркивающий уникальность произведений искусства и укрепляющий связь между зрителем и произведением.

Концепция «белого куба», заложенная Музеем Современного Искусства в Нью Йорке, широко используется в музейной практике до сих пор, включая современные выставки художественного стекла. В музее стекла Корнинга в 2012 году архитектурная фирма Thomas Phifer and Partners начала строительство нового здания галереи, получившее название «Крыло современного искусства и дизайна». Проект был завершен в 2015 году. Тот факт, что он был специально разработан для демонстрации только современных произведений искусства из стекла, делает его весьма интересным. Снаружи здание представляет собой огромный прямоугольник белого цвета, внутри – пять галерей, разделенных изогнутыми стенами. Попадая в это пространство, посетители оказываются полностью окружены белым цветом, который служит нейтральным фоном для экспозиции стеклянных произведений (рис. 2). Еще одна особенность здания состоит в стеклянном потолке, позволяющем солнечному свету отражаться от бетонных балок и попадать на произведения искусства, наполняя их сиянием.

В целом концепция «белого куба» может успешно применяться в музеях для экспонирования как современных произведений искусства из стекла, так и исторических и промышленной стеклоизделий.



Рисунок 2 – Музей стекла Корнинга

Еще одна концепция организации выставочного пространства получила название «черный ящик». Зародилась она в 1960-х годах в результате интенсивной культурной трансформации, вызванной развитием технологий и внедрением в искусство современных технологий. В это время появилось множество новых художественных течений (перформанс, световое искусство, ландшафтное искусство, инсталляции, видеоарт и т.д.), что поставило перед кураторами выставок задачу демонстрировать экспериментальные работы художников в темном галерейном пространстве.

«Черный ящик» – квадратное помещение, окрашенное в черный цвет и лишенное фона или декораций. Обычно именно такие выставочные пространства становились фоном для проведения перформансов. Один из самых известных и удачных примеров такого подхода – Токийский музей цифрового искусства, предлагающий посетителям живой эксперимент взаимодействия света и цвета в затемненном пространстве.

Концепция «черного ящика» также была эффективно реализована в выставочном дизайне специализированных музеев стеклянного искусства. Наиболее оправдано ее использование при экспонировании изделий из бесцветного и прозрачного оптического стекла или хрусталя,

«теряющихся» в пространстве «белого куба». Подсвеченные в темноте, такие экспонаты выглядят наиболее эффектно. Также наилучшее взаимодействие света и цветовой гармонии произведений темный фон галерейного пространства дает при демонстрации витражей и декорированных росписью стеклянных произведений искусства.

Шанхайский музей стекла является одним из примеров выставочного пространства, реализовавшего концепцию «черного ящика» (рис. 3). Однако и другие музеи стекла, такие как Музей стекла Тоямы, Музей стекла в Вашингтоне и даже Музей стекла Корнинга, также в последние годы начали использовать этот современный подход для некоторых своих выставок.

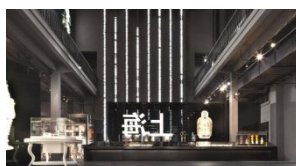


Рисунок 3 – Музей стекла в Шанхае

Таким образом, взаимодействие посетителя с экспозицией стеклянных произведений во многом зависит от того, как спроектировано музейное пространство. Возникновение в XX веке новых направлений искусства, в том числе студийного стеклоделия, потребовало пересмотра принципов организации выставочных мероприятий. Ответом на развитие современного искусства стало появление дизайна галерей в стиле «белый куб» и «черный ящик». Выбор концепции выставочного пространства для экспозиции произведений искусства из стекла зависит от характера этих произведений, их цветовой гаммы, степени прозрачности, особенностей их взаимодействия со светом.

Список использованных источников:

1. GLASS 1959: A Special Exhibit of International Contemporary Glass. – Corning Museum of Glass, New York, 1959. – 329 p.
2. Брайн О'Догерти. Внутри белого куба. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015 – 144 с.

© Зуева Е.К., Соколова А.С., 2024

УДК 75.046

СЮЖЕТЫ ВАВИЛОНСКОГО ПЛЕНЕНИЯ И СТРАШНОГО СУДА В ЕДИНОЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ИКОН

Каргапольцева А.В.

Научный руководитель Михайлова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Рассматриваемые в работе иконы «На реках Вавилонских...» (створка складня) из собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина), созданная в конце XVIII – начале XIX вв. на Выгу, и «Страшный суд (Второе пришествие Христово)» из собрания И.А. Сысолятина последней четверти XIX в. из Мстёры – произведения, имеющие мало иконографических аналогов и происходящие из старообрядческих центров (рис. 1). Первый из названных памятников, будучи створкой складня, согласно каталогу выставки «Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина)», предположительно мог дополнять отдельную композицию Страшного суда [1, с. 174]. Схожее назначение второго исследуемого произведения отмечается в каталоге «Иконописные редкости из собрания И.А. Сысолятина и Музея имени Андрея Рублева», где подчеркивается: «Крупные размеры (90 х 69 см – А.К.) указывают на происхождение произведения из старообрядческой моленной, где оно могло составлять пару образу Страшного суда обычной иконографии» [2, с. 126]. В статье будет проанализирован общий характер иконографических черт исследуемых икон и охарактеризовано их предполагаемое значение как дополнений к изображениям Второго пришествия Христа.



Рисунок 1 – а) «На реках Вавилонских...». Створка складня. Кон. XVIII – нач. XIX вв. Выг. Собрание М.Е. Де Буара (Елизаветина); б) Страшный суд (Второе пришествие Христово). Последняя четверть XIX в. Мстёра. Собрание И.А. Сысолятина

На Руси XVI в. считается началом кризиса средневекового мышления и изменения эстетического сознания, в результате которого, как

отмечает В.В. Бычков, «...ясные, чеканные целостные живописные образы <...> начали тонуть и исчезать в бесчисленном множестве головоломных интеллектуалистских аллегорий...» [3, с. 217]. Н.И. Комашко и Е.М. Саенкова указывают, что в житийных иконах второй половины XVI в. появляется «...основательность и подробность изложения» [4, с. 10], ведущая к перегруженности сюжетами. Подобные тенденции не обошли стороной и иконы Страшного суда, часто становившиеся центрами сложносоставных композиций или входящие в комплексы памятников, объединенных особым символично-аллегорическим звучанием. Особо примечательным оказывается ряд произведений XVII-XIX вв., таких как икона «Страшный суд» из Музея Христианской культуры в Санкт-Петербурге, созданная в 1672 г. в Центральной России, которая отличается значительным переосмыслением традиционной иконографии сюжета (детальное описание композиции представлено в каталоге выставки «Большая русская икона» в ЦВЗ «Манеж» [5, с. 30-33]) и, по мнению исследователей, принадлежит к единому комплексу памятников символично-аллегорического содержания, куда также входит произведение «София Премудрость Божия» («Премудрость созда себе храм»), предположительно 1672 г., из собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина) [1, с. 33]. Примечателен и створчатый складень, созданный в Ярославле в последней четверти XVII в., из ризницы Покровского собора при Рогожском кладбище, в среднике которого располагается Страшный суд, а на створках – сцены из Апокалипсиса, «На реке Вавилонской», «Три отрока в печи огненной» [6, с. 130-132]. Изображение Второго пришествия Христова также часто дополнялось иными сюжетами в рамках одной композиции. Подобными, например, оказываются Страшный суд, совмещенный с «Похвалой Богородице» (Тверь, нач. XIX в., ЦМиАР), «Сотворением мира» (первая пол. XIX в., Егорьевский историко-художественный музей), сценами Страстного цикла (З.С. Суконцев, 1852 г., Харьковский художественный музей) и отдельными клеймами, посвященными Апокалипсису (сер. XIX в., собрание С.П. Свистунова).

Рассмотрим произведение «На реках Вавилонских...» из собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина). Икона принадлежит к числу памятников старообрядческой выгорецкой (поморской) школы, для которой характерны строгая вероучительность и «книжное начетничество», что отражается в особом символическом содержании композиций [1, с. 174]. В верхнем регистре, на красных клубящихся облаках, по центру, в трехлопастном выступе на поле иконы, в сиянии славы и в окружении двух огненных херувимов расположена фигура Господа Саваофа. Он поднимает одну руку в благословляющем жесте, а другой поддерживает сферу – символ мироздания. По обе стороны от этого образа находятся небесные светила в окружении звезд – Солнце и Луна соответственно. Верхний регистр композиции сопровождает торжественная надпись: «Хвалите

Господа вси языцы, похвалите Его вси людие, яко утвердися милость Его на нас, и истина Господня пребывает во век» (Пс. 116). Под образом Господа Саваофа изображен храм. В нём Сын Человеческий, в окружении мандорлы, с распростертыми в благословении руками возвышается над молящимися людьми. Вне храма, остальную значимую часть иконы занимает иллюстрирование псалма 136 – на берегах Тигра и Евфрата пленённые иудеи, переселенные при царе Навуходоносоре в Вавилон, оплакивают свою родину. Присутствие божественного света, переданного через золото сияющего фона и элементов одежд, объединяет все выше перечисленные элементы композиции и усиливает триумфальное настроение иконы. Иссиня-черная река становится одной из композиционных доминант, пересекая всё изображение центрального сюжета произведения. Будучи контрастной и темной по отношению к другим цветам, она разбивает поверхность земли с фигурами пленных иудеев на разные группы, которые, тем не менее, объединены общим действием. Они, исполненные стойкости, продолжали хранить традиции собственного храмового богослужения, несмотря на притеснение вавилонян. Обилие красного цвета в исследуемой иконе, наравне с золотым, показывает пламенность веры плененных и, как отмечает исследователь В.В. Бычков, является знаком «...истинности Его Воплощения и грядущего спасения рода человеческого для вечной жизни» [3, с. 118]. Толкуя псалом 136, свт. Иоанн Златоуст также подчеркивал торжественность их усилий: «Покажем же великое усердие и будем в превосходстве хранить всю правду, живя еще на земле, как на небе, и ликуя вместе с ангелами» [7, с. 509]. Приведенная мысль объясняет и изображение образа храма в верхней части композиции, как «потерянного рая» [1, с. 173], места, к которому стремились иудеи. Примечательно, что схожий сюжет встречается также на створке ранее упомянутого складня «Страшный суд. Апокалипсис» последней четверти XVII в. из ризницы Покровского собора при Рогожском кладбище в Рогожской слободе – одном из центров русского старообрядчества. Сцена именуется «На реке Вавилонской» [6, с. 130-132], поскольку представлена в сокращенном варианте и передана тремя отроками, сидящими на берегу реки. На соседней створке расположено изображение сожжения их в огненной печи (Дан. 3:23-24).

Икона «Страшный суд (Второе пришествие Христово)» из собрания И.А. Сысолятина последней четверти XIX в. была создана в Мстёре. Исследователи подчеркивают, что избранный редкий эсхатологический сюжет и стилистика указывают на старообрядческий заказ [2, с. 126]. Примечательна надпись на поле иконы: «Изображение Страшного Суда Божия». Данная формулировка не соответствует изображению, поскольку оно не передает содержание одноименной традиционной русской иконографии. В верхнем регистре иконы, в центре расположен Христос в

образе Царь Царем с раскрытым Евангелием, где сказано: «Придите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира)...» (Мф 25:34). Его окружает сияние славы с тетраморфом. На клубящихся облаках перед Христом предстают Богоматерь и Иоанн Креститель, в руках которых свитки с текстом, а также сонм ангелов во главе с шестью архангелами. Ниже, под образом Сына Человеческого четыре ангела в стремительном движении поднимают большой крест, а еще двое по обе стороны трубят. Наличие последних усиливает эсхатологическое звучание композиции иконы, поскольку отсылает к 8-й главе Откровения Иоанна Богослова, а также к следующим словам Апостола Павла [2, с. 126]: «...потому что Сам Господь при возвещении, при гласе Архангела и трубе Божией, сойдёт с неба, и мёртвые во Христе воскреснут прежде; потом мы, оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках в сретение Господу на воздухе, и так всегда с Господом будем» (1 Фес. 4:16-17). Оставшуюся, значительную часть композиции иконы занимает иллюстрирование 37-й главы видения пророка Иезекииля – откровение о воскресении мертвых. Острова земли, окруженные реками, вероятно отсылают к Вавилону, который был расположен на берегах Тигра и Евфрата. Примерно в этой же местности оказался в плену и пророк Иезекииль, в числе других иудеев, о которых он повествует. Прп. Ефрем Сирийский, толкуя начало 37-й главы видения, говорил: «...жившие в пленении Иудеи в собственных своих глазах представлялись как бы мертвыми и погребенными в месте своего заключения, в стране Вавилонской» [8, с. 495]. Тем не менее, на самой иконе нет ни одного указания на конкретную территорию, из-за чего однозначно определить ее невозможно. На большем из островов земли изображено «великое полчище» (Иез. 37:10) воскрешенных иудеев, часть которых обращена в молении к Господу, а другая в позах благоговения, покаяния, рыдания, сердечной молитвы. Среди представленных заметны три фигуры святых, предположительно пророков, которые возносятся ангелами на небеса. На другом острове, отделенном рекой, по всей видимости, расположен город, разрушенный Господом в наказание за боговраждебный настрой его жителей. Данная сцена, показывающая низверженных грешников, находится на месте, где традиционно в иконографии Страшного суда располагалась геенна огненная. Кроме того, на иконе обилие светящегося охристо-золотистого фона и инокопи на одеждах фигур усиливает впечатление от чуда, явленного Господом иудеям, потерявшим надежду на возвращение на родину, в святую землю Иерусалима.

Обе иконы объединяет не только предположение о дополнении ими изображений Страшного суда, но и иллюстрирование текстов Священного Писания, повествующих о плененных иудеях в Вавилоне, из-за чего одним из ключевых элементов композиции становится река, на берегах которой

израильский народ предавался скорби, вспоминая утраченную родину, будучи «оторванным от корня» (Иез. 37:11). Свт. Иоанн Златоуст, толкуя псалом 136, подчеркивал: «...почему они сидели при реках? Они были пленниками и находились в неприятельской стране; потому и жили вне стен и городов» [7, с. 506]. Рассматриваемые произведения из собраний М.Е. Де Буара (Елизаветина) и И.А. Сысолятина, соответственно, схожи в торжественном и одновременно грустно-покаянном настроении, поскольку оба передают идею о национальном возрождении сынов Израилевых благодаря всемогуществу Божию. Исследователи, анализируя икону «На реках Вавилонских...» конца XVIII – начала XIX вв., отмечают, что заказ выговских насельников произведения с данным сюжетом мог быть связан со сходством положения иудеев в Междуречье и старообрядцев, которые лишились отеческих святынь и попали в «пустынь» на берегах Выга и Лексы [1, с. 173]. Подобные умонастроения были актуальны и для иных общин данного религиозного течения, вне зависимости от их местоположения. Таким образом, закономерным оказывается обращение мстёрского иконописца, выполнявшего, предположительно, старообрядческий заказ [2, с. 126], к сцене, связанной с периодом вавилонского пленения. Обращение к данным сюжетам в рамках повествования о Страшном суде основывается не только на эсхатологичности старообрядческого религиозного мировоззрения, но и на месте данных текстов в богослужении. Так, псалом 136, напоминающий о покаянии и Втором пришествии Христовом, исполняется в подготовительные недели (воскресенья) перед Великим постом, включая Мясопустную неделю, которая посвящена воспоминанию о Страшном суде [1, с. 173]. Пророчество о воскресении мертвых, звучащее в 37-й главе видения пророка Иезекииля, читается на утрени Великой Субботы [9], когда вспоминается погребение Христа и, в частности, Его сошествие во ад – событие, ознаменовавшее победу над смертью и дающее надежду на вечную жизнь в Царствии Божием.

Таким образом, иконы Страшного суда XVII-XIX вв. часто оказывались центрами сложносоставных произведений, входили в комплексы символично-аллегорических памятников или в рамках одной композиции дополнялись сценами, не относящимися к традиционной иконографии. В этом смысле примечательными оказываются исследуемые в статье иконы, которые, предположительно, служили дополнением к изображению Второго пришествия Христа. Произведение из Выга иллюстрирует псалом 136, а из Мстёры – 37-ю главу видения пророка Иезекииля. Оба памятника объединяет не только изображение сюжетов о пленении иудеев в Вавилоне, но и вероятный заказчик – старообрядческие общины, отличающиеся особо острым эсхатологическим мировосприятием и, как следствие, избирающие сюжеты для икон с соответствующим звучанием.

Список использованных источников:

1. Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина) : Каталог выставки / ГМЗ «Царицыно» (июнь 2008 – июль 2009); авт.-сост.: Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова. – М.: ПриПресс Интернэшнл, 2009. – 367 с. : ил.

2. Иконописные редкости из собрания И.А. Сысолятина и Музея имени Андрея Рублева : Каталог выставки / ЦМиАР; сост., автор статьи Н.И. Комашко. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2023. – 200 с. : ил.

3. Бычков В.В. Феномен иконы : История. Богословие. Эстетика. Искусство / В.В. Бычков; Российская академия наук, Институт философии. – М.: ВРС, 2008. – 630 с. : ил.

4. Слово и образ. Русские житийные иконы XIV – начала XX века : Каталог выставки / ЦМиАР; под ред. А.К. Никитина; вступ. статья Н.И. Комашко, Е.М. Саенкова. – М.: Красная площадь, 2010. – 176 с. : ил.

5. Большая русская икона : 300 икон из коллекции Феликса Комарова : избранные иконы, ЦВЗ «Манеж», 1–27 ноября 2014 года : Каталог / Ф.Р. Комаров; сост. и науч. ред. Н.И. Комашко. – М.: Скан Рус, 2014. – 143 с. : ил.

6. Древности и духовные святыни старообрядчества : иконы, книги, облачения, предметы церков. убранства Архиер. ризницы и Покров. собора при Рогож. кладбище в Москве : Альбом / РПСЦ; авт. текстов и сост.: М. В. Вилкова и др. – М.: Рус. Православ. Старообряд. Церковь: Интербук-Бизнес, 2005. – 281 с. : ил.

7. Иоанн Златоуст, свт. Беседы на псалмы / Свт. Иоанн Златоуст. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2017. – 640 с.

8. Ефрем Сирий, прп. Творения. Толкование на пророческие книги Ветхого Завета / Прп. Ефрем Сирий. – М.: Сибирская Благовонница, 2017. – 831 с.

9. Желтов М., священник. Паремия / Священник М. Желтов // Православная энциклопедия : [Электронный ресурс]. – 2023. – Т. LIV : «Павел – Пасхальная хроника». – Режим доступа : <https://www.pravenc.ru/text/2579024.html> (Дата обращения: 21.10.2024).

© Каргапольцева А.В., 2024

УДК 7.01

МЕДИАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ И ПОСТМЕДИАЛЬНОСТЬ: К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ГРАНИЦАХ

Колчанов Н.С.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Долгое время понятие медиума и связанные с ним понятия интермедиальности и постмедиальности не получали должной репрезентации в научном дискурсе. Такая задержка связана, во-первых, с многозначностью самих терминов, в силу чего образуется понятийная спутанность, а, во-вторых, полями осмысления этих понятий стали самые разные области гуманитарного знания, начиная с искусствоведения и литературоведения и заканчивая теорией медиа. Поэтому перед современными исследователями в широком спектре наук по-прежнему стоит важная задача терминологической дифференциации. Данная статья преследует цель артикулировать разницу понятий медиаальность, интермедиальность и постмедиальность и отделить от них другие смежные феномены, такие как, например, интертекстуальность.

Одно из самых авторитетных определений медиума дал канадский философ и культуролог М. Маклюэн. Он стал известен благодаря исследованиям в области теории медиа, в рамках которых сформулировал свою влиятельную концепцию. Центральным положением его работы стало знаменитое утверждение, что средство коммуникации – это сообщение [1, с. 9]. Медиум в таком понимании отождествляются со средствами коммуникации, что подчеркивает латинскую этимологию самого слова *medius* (средний, посредник). То есть медиум, если рассматривать его в контексте искусства, это посредник между художником и зрителем; это такое средство коммуникации, которое устанавливает контакт и реализует сообщение. Но медиум в таком понимании выступает не только как носитель информации, которую художник хочет передать публике, но и как особенный код, специфичная знаковая система, специфика которой определяет сообщение само по себе. То есть, невозможно сохранить тождество смыслов художественного высказывания, используя в качестве средств коммуникации разные медиумы: музыку, живопись, скульптуру, архитектуру и т.д. Специфичность медиума, таким образом, определяет не только форму художественного сообщения, но и само содержание этого сообщения в силу автономности выбранного средства коммуникации.

В таком случае интермедиальность – это сочетание разных медиумов, то есть комбинация различных форм кодирования. Функционирование этого термина в исследовательской среде началось с его демаркации. Проблема состояла в том, что ученые-гуманитарии уже освоили литературоведческое понятие интертекстуальности и встал вопрос о проведении различия между смежными явлениями. Юлия Кристева, продолжая бахтинскую траекторию анализа литературного текста, предложила авторитетное понимание текста как «динамического пространства постоянно становящихся значений» [2, с. 124]. С этой точки зрения, любой текст становится интертекстом.

По мнению ряда исследователей, появление более широкого понятия интермедиальности связано со сменой культурных парадигм: литературоцентризм сменился искусствоведением [3, с. 23]. Так, согласно Н.В. Тишуниной, интермедиальность расширяет границы понятия интертекстуальности. Существенным аспектом более широкого термина является то, что интермедиальную связь определить как корреляцию текстов и наличие «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [4, с. 154]. Как результат, интермедиальность указывает на диалог целых видов искусств, на комбинацию разных способов кодирования, то есть медиумов.

Важной вехой в процессе эмансипации термина интермедиальности от литературоведческих коннотаций стали исследования О.А. Ханзин-Лёве, который окончательно разграничил смежные понятия. Так, интертекстуальные связи он ограничил литературой, в то время как полем интермедиальных взаимоотношений стало искусство во всех его проявлениях как таковое, куда входит и литература, но как один из компонентов. На тексты Ханзина-Лёве ссылается А.Ю. Тимашков, определивший научные работы немецко-австрийского исследователя в качестве источника происхождения термина. Согласно этому первичному пониманию, интермедиальность означает взаимодействие разных видов искусств на структурном и образном уровнях [5, с. 299].

Так как медиум, по сути, моделирует форму и содержание художественного высказывания, то интермедиальная практика, являясь актом сопряжения различных модуляций, может преследовать разные цели и реализовываться различными способами. Исследователи стремятся к классификации способов и форм межмедиальных практик. Например, А.Ю. Тимашков предлагает три вида интермедиальности: сближение разных искусств через художественный образ, битекстуальность и паритетный синтез текстов разных видов искусства в пределах одного произведения [6, с. 12].

В первом случае, сближение достигается через визуализацию литературного образа в произведении искусства или, наоборот,

литературное описание произведения искусства. Битекстуальность предполагает объединение разных художественных кодов, когда в одном произведении используются ресурсы разных медиумов. Наконец, паритетный вид интермедиальности означает, что различные художественные коды действуют на равных условиях. В этом случае в произведении не формируются иерархические отношения между медиумами.

В заключительной четверти XX века в искусствознании появляется новый термин – постмедиальность. Большой вклад в концептуальную разработку данного понятия внесли Розалинд Краусс и Дитмар Кампер. Эти исследователи оказались в ситуации, где понятие интермедиальности «стало казаться слишком загрязненным», когда искусствоведы стремятся «отправить его в утиль, как это делается с критическими отходами, которые устарели настолько, что стали токсичными» [7, с. 7]. Но, по мнению Краусс, постмедиальное искусство является фикцией, так как только при помощи специфичных медиумов возможно существование произведения искусства как такового.

Исследователь дает понятию медиума свою синонимическую пару – вид искусства. Чтобы сформировать свою концепцию медиальности, Краусс использует понятие автоматизма: «подобно понятию медиума или вида искусства, автоматизм подразумевает отношение между технической основой произведения и конвенциями, согласно которым каждым медиум действует, работает или воплощается на этой основе [7, с. 7]. Чтобы проиллюстрировать свою концепцию, Краусс обращается к художественным практикам Марселя Бротарса, который работает с «идеей дифференциальной специфичности, то есть усматривает свою задачу в том, чтобы заново изобрести или заново осмыслить медиум как таковой» [7, с. 91]. Так, постмедиальность это состояние, когда решается не вопрос комбинации разных медиумов, но осмысляется сам процесс спецификации медиумов.

Таким образом, понятия медиальность, интермедиальность и постмедиальность отражают разные исторические и концептуальные вехи. Все они указывают на то, что медиумы обладают собственными кодовыми системами, что проводит линии различия между ними. В силу наличия этой специфичности становится возможным как диалог видов искусств (средств коммуникации), так и критическое осмысление сущности и пределов любого медиума. Понимание концептуальных границ между исследуемыми терминами необходимо для адекватной оценки феноменов истории искусств. Особенно это необходимо в связи с такими периодами, как, например, Серебряный век русского искусства, когда дестабилизируется суверенность медиумов и творческие индивидуальности стремятся обновить художественный язык через синтез разных способов кодирования.

Список использованных источников:

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – Москва ; Жуковский : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
2. Фомин, К. А. Концепция интертекстуальности Ю. Кристевой как трансформация теории литературной традиции // Идеи и идеалы. – 2015. – №3 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-intertekstualnosti>
3. Кулькина, В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. (обзор) / В. М. Кулькина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2018. – № 1. – С. 22-28.
4. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. Серия «Symposium». – 2020. – № 12. – С. 154.
5. Тимашков, А. Ю. «Всё» и «Ничто»: интермедиальная стратегия творчества К. С. Малевича // Вестник ОмГУ. – 2012. – № 1 (63). – С. 299-304.
6. Тимашков, А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. канд. наук. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. 2012. – 23 с.
7. Краусс, Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности / пер. с англ. А. Шестакова. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 104 с.: ил.
8. Марченко, Т. В. Интермедиальность, интертекстуальность, интердискурсивность: коррелятивность понятий в аспекте исследований дискурса массмедиа / Т. В. Марченко // Гуманитарные и юридические исследования. – 2020. – № 2. – С. 196-201. – DOI 10.37493/2409-1030.2020.2.27.
9. Венкова, А. В. Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс (по материалам сборников статей Дитмара Кампера «Тело. Насилие. Боль» и Розалинд Краусс «Вечная ревизия») / А. В. Венкова // Международный журнал исследований культуры. – 2010. – № 1(1). – С. 124-128.

© Колчанов Н.С., 2024

Конкина М.В.

Научный руководитель Гильмутдинова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Уфимский государственный нефтяной технический университет», Уфа

Все стереотипы о тату пришли к нам в основном с советских времен. Ассоциация первого ряда от понятия – «есть татуировка», приводит нас к стандартному определению – «значит сидел». А ведь существует большая разница между художественной татуировкой и наколкой. Задача татуировки – украшать тело и доставлять эстетическое удовольствие своему владельцу, способ раскрыть свою натуру через искусство, выразить индивидуальность. Причина делать тату всегда уникальна, как и сама татуировка. Бытует мнение, что её делают из-за желания выделиться из так называемой «общей серой массы», не имея каких-либо других преимуществ или способов это сделать. Однако – это просто очередной вид украшения, разве что слегка более перманентный. Если продолжить это стереотипное мнение, то аккуратная прическа, макияж, опрятный внешний вид, модная одежда и многое другое, призванное сделать человека привлекательным не только в чужих глазах, но и в собственных, также является результатом попыток выделиться. И в этом нет ничего плохого, ведь все люди разные. У каждого могут быть свои причины украсить тело татуировкой. Кто-то делает это в память о важном для него событии, кто-то вкладывает в рисунок личный опыт. Главное понимать, что тату не является клеймом определенного социального класса и не нужно менять свое отношение к человеку только потому, что на его теле присутствует рисунок [1].

Бесспорно, людям тяжело идти наперекор стереотипам общества. А ограничения зачастую приводят к безрассудным и импульсивным решениям. Сегодня, подход к осознанному поступку в виде нанесения татуировки на тело принимает современный, технологический и безопасный характер. Негативные стороны сводятся к бесконечному пребыванию тату на теле человека. Новый подход – аэротату. Аэротатуировки – это рисунки, которые легко наносятся на кожу, без механических повреждений. Рисунок создается при помощи специального оборудования: аэрографа и компрессора. Мастер прикладывает к коже трафарет с выбранным узором и при помощи распылителя заполняет пустоты специальным пигментом. Держатся такие рисунки на коже до 14 дней. Следует отметить, что в сравнении с популярной черной хной, которая так же выполняет функцию «временной» татуировки, краски для

аэротату абсолютно безвредны и подходят детям. Сравнивая технический подход нанесения рисунка аэрографом и ручную работу хной мы видим значительную разницу. Нанесение рисунка вручную не дает того «чистого» эффекта и идеального контура, как у аэротату. Трафареты для аэротату создаются в векторных программах, они имеют строгие правила печати и четкие границы рисунка [2].

При работе с аэрографом нанесенный пигмент на кожу не нарушает ее целостности, следовательно, данная техника подходит детям. Весь процесс создания такого рисунка на теле занимает считанные минуты, поэтому ребенок не успеет утомиться. Многообразие трафаретов и их оперативное изготовление под любой запрос позволяет расширить целевую аудиторию, ориентируясь не только на возраст, но и на сферу деятельности. В процессе эксплуатации аэротату человек сможет понять, есть ли у него желание оставить данный элемент «украшения» и перейти в более серьезный формат настоящей татуировки. Аэротатуировка помогает в принятии осознанных взвешенных решений, связанных с «ношением» долгосрочных изображений на теле.

Эстетические факторы, влияющие на использование аэрографических татуировок, играют ключевую роль в восприятии и популярности этого вида искусства. В первую очередь, аэрографические татуировки отличаются высокой степенью детализации и возможностью создания плавных цветов и градиентов, что делает их особенно привлекательными для тех, кто стремится к уникальности и самовыражению. Это позволяет расширить диапазон применения и размывать возрастные ограничения. Современные тенденции в моде и искусстве оказывают значительное влияние на выбор дизайна, формы и размещения рисунка на теле. Например, минимализм и геометрические узоры становятся все более актуальными, в то время как яркие и сложные композиции, созданные с помощью аэрографии, акцентируют внимание на индивидуальности. Также важным аспектом является культурный контекст: сочетание аэрографических татуировок и различных субкультур может придавать дополнительную значимость изображению. Люди выбирают наносимое изображение не только как средство самовыражения, но и как способ принадлежности к определенному сообществу или идеям. Таким образом, эстетические факторы, включая визуальное восприятие, актуальные тренды и культурные ассоциации, делают аэрографические татуировки выражением глубинных потребностей и желаний современного человека.

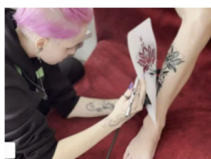


Рисунок 1 – Процесс нанесения аэротату по авторскому трафарету

Схема проведения процедуры нанесения аэротату пошагово выглядит так (рис. 1). Мастер протирает обезжиривателем выбранный участок кожи. Это делается для того, чтобы устранить с поверхности секрет сальных желез. Тогда краска ляжет равномерно, а сама татуировка продержится дольше. Затем на кожу прикладывается заранее заготовленный трафарет с выбранным изображением. Краска распыляется на кожу слой за слоем. Сверху готовый рисунок припудривается тальком. Это продлевает срок ее «ношения».

Создание трафарета для аэротату имеет свои тонкости. При помощи аэрографа под шаблон можно нанести не каждый рисунок. Стоит понимать, что внутренние контуры маленького изображения прорисовать аэрографом будет сложно. Поэтому следует выбирать четкие узоры, надписи с толстыми линиями или стилизованные лаконичные изображения. Рисунок внутри трафарета будет заполнен краской, а контур будет только внешний. Поэтому на этапе разработки шаблона очень важны, так называемые, «перемычки», соединяющие части трафарета, добавляющиеся для того, чтобы части рисунка не «выпадали» при резке [3, 4].

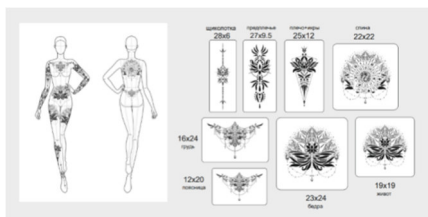


Рисунок 2 – Авторская концепция трафаретов для свадебного торжества

Техника аэротату становится все более популярной в наши дни. Ее очень часто заказывают на различные тематические мероприятия и показы с целью сплочения людей общей атмосферностью события. Такие рисунки помогают продлить впечатление посетителей о прекрасно проведенном времени, например, набор трафаретов различных размеров для свадебного мероприятия. Невеста украсила при помощи техники аэротату все открытые части своего тела различными символами любви и красоты, цветами, узорами, мандалами (рис. 2). Такая необычная церемония, несомненно, не оставила никого равнодушным и запомнилась на долгие годы. Также аэротату являются оригинальным вариантом для продвижения бренда. Нанесенный логотип фирмы во время промо-акций будет какое-то время напоминать покупателям (пользователям) о бренде и создавать ощущение причастности к нему.

Для более удобного зрительного прочтения рисунков эскизы для аэротату разбираются по тематическим группам, на основе которых создаются большие каталоги для клиентов. Тематика для эскиза может быть выбрана совершенно любая: животные, мультгерои, узоры, цветы, популярные персонажи, логотипы, известные атрибуты и так далее. Важно понимать, что данная технология очень легко соподчиняется идее и цели

эскиза. Например, каталог с аэротату для ежегодного фестиваля «УЛЕТАЙ» – одного из крупнейших музыкальных фестивалей России, который проходит в Удмуртии с 2007 года. Главная тема фестиваля – рок-музыка. Поэтому получившийся каталог состоял из логотипов множества известных рок-групп, таких как «Кино», «Король и Шут» и т.д. (рис. 3). Люди наносили на себя аэротату с логотипом любимой группы и вместе подпевали их песням.



Рисунок 3 – Набор авторских трафаретов к рок-фестивалю «УЛЕТАЙ 2024»

Таким образом, изучив тему «Эстетика и дизайн рисунка на теле» можно сделать вывод, что рассматриваемая техника аэротату является на данный момент очень перспективным направлением развития дизайна рисунков на теле благодаря своему большому количеству преимуществ. Современные тенденции склоняются к большему индивидуализму и экспериментированию с формами и цветами, делая акцент на уникальность каждого рисунка. Распространение цифровых технологий также оказывает влияние на тату-дизайн. Профессиональные программы для дизайна позволяют создавать сложные и точные эскизы, что расширяет возможности в реализации более детализированных изображений. Это, в свою очередь, повышает качество искусства аэротату и делает процесс более творческим. Также на сегодняшний день наблюдается возрастающий интерес к культурным и этническим мотивам, что позволяет людям через аэротату выражать уважение к своему наследию. Такое разнообразие в выборе стилей и мотивов для рисунка способствует глубокому культурному обмену и пониманию.

Список использованных источников:

1. В. А. Барановский. Искусство татуировки
2. Аэрография: материалы и инструменты, техника и приемы, сферы применения / [ред. Тишина О. Ю. ; пер. с исп. Тишин А. Н.]. - Москва : Худож.-пед. изд-во, 2008. - 95 с.
3. Макеев М. Освоение композиции татуировки: Всестороннее руководство для тату-художников.
4. Егоров Р. Аэрография. Практическое пособие.

© Конкина М.В., 2024

**ВЛИЯНИЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ
НА СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
УЗБЕКИСТАНА И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

Кравченко Е.А., Пати́на Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Многие русские художники, чей творческий путь пришелся на начало 20-го столетия, долгое время находившиеся под влиянием импрессионизма, находились в поиске новых смыслов, идей, форм и средств в изобразительном искусстве. В это же время, вместе с развитием торговой промышленности в России повышается интерес к Центральной Азии [2], который впервые зародился после завоевания и последующего присоединения Туркестанских земель к Российской Империи, произошедших во второй половине XIX века. Русские художники начинают обращать свой взор на неизведанный древний Восток, постепенно объединяясь в творческие группы, создавая множество живописных выдающихся произведений, ярко отображающих природу и быт жаркой страны, ставших глотком свежего воздуха, и обогатив русскую живопись новыми сюжетами и яркими красками.

Когда-то далекий неизведанный Восток, благодаря тяге к познанию человеческого духа и жажде эстетического удовлетворения, сделался близким для Европы. Столкновение кардинально разных культур и мировоззрений, свойственных людям, проживающим в различном социуме, рождает новый синтез в искусстве и создает уникальные направления в творчестве. Так, например, художественное объединение «Мастера Нового Востока» породило новые течения в искусстве и послужило отправной точкой для формирования живописной школы Узбекской ССР. Этнографизм, культурология, интерес к жизни и быту народов Средней Азии определяют сюжеты произведений многих художников, связавших свою судьбу с жизнью этого края.

Станковые и живописные формы изобразительного искусства среди местных художников того времени не были распространены. Как правило, свое творческое начало, в частности, из-за религиозных взглядов, они воплощали в прикладном орнаментальном искусстве, таком как: ковроткачество, керамика, шитье, резьба, ювелирное искусство и прочее. Оно отличалось ритмичностью, колористическим разнообразием, профессиональной мастерской техникой. В древности в Узбекистане все же были свои локальные школы изобразительных искусств,

ориентированные на миниатюры, к примеру Самаркандская и Бухарская школа миниатюры. Живописные попытки изображать сцены современной бытовой жизни были, но они были единичны и несовершенны по сравнению с вышеупомянутым народным декоративно-прикладным искусством [4].

Классическое художественное образование в Узбекистане развивалось под влиянием европейской и, в особенности, русской культуры. Огромную роль сыграли именно русские художники, заложившие фундамент художественного образования Средней Азии, и ставшие проводниками реалистических традиций передового искусства. Организация профессионального художественного образования в культурных центрах страны – Ташкенте и Самарканде требовала много усилий, в дальнейшем, они послужили основой для развития современных академических традиций в изобразительном искусстве Центральной Азии. Их создание, впоследствии, послужило отправной точкой для создания национальных школ изобразительных искусств не только в Узбекистане, но и во всем Туркестанском крае. В этих заведениях обучались представители различных регионов [4, с. 192]. Постепенно также стали организовываться художественные выставки современного искусства и мастерские, а в 1930-е годы в Самарканде было открыто первое художественное училище, в котором преподавал Павел Петрович Беньков – ученик великого русского художника И.Е. Репина и один из основоположников современного искусства Средней Азии, оставивший глубокий след в истории искусств Узбекистана.

В период фашистской оккупации, в Самарканд были временно эвакуированы Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова и другие художественные вузы, что благотворно сказалось на художественном просветлении местного юного населения и тяге к получению художественного образования.

В первую очередь, из художников, непосредственно повлиявших на изобразительное искусство Узбекской ССР, можно выделить Павла Петровича Бенькова (1879-1949 гг.), родившегося в Казани. Прожив там более 50-ти лет, после длительных творческих скитаний, он решает переехать в Узбекистан, сначала посетив Бухару – старинный город, первая встреча с которым, благостно повлияла на всю его дальнейшую творческую жизнь, а потом, окончательно переехав в Самарканд в 1930 году, художник был просто очарован местным колоритом. В дальнейшем он много путешествовал по Узбекистану, отображая на холсте самобытность узбекского народа, особенности архитектуры и сочные оттенки природы (рис. 1). Его полотна сияют ярким красками, с точностью передавая насыщенность жизни на Востоке. Жизнь и творческий путь П.П.

Бенькова пестры и разнообразны – помимо роли одного из основателей изобразительной школы Узбекистана, он был выдающимся живописцем, декоратором в театре, а также вел и педагогическую деятельность. Впоследствии, Беньков основал художественное училище в Ташкенте, которое до сих пор носит его имя. За более чем столетнюю историю этот колледж выпустил целую плеяду талантливых узбекских художников, таких как Абдулхак Абдуллаев, Рахим Ахмедов, Дамир Рузыбаев, Джавлан Умарбеков, Баходир Джалалов, Акмаль Нур и многих других.

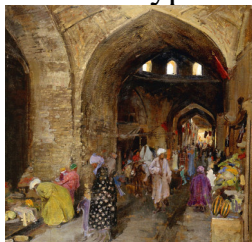


Рисунок 1. – П.П. Беньков «Крытый базар в Бухаре», 1920-1930 г. Холст, масло. Собрание Государственного музея Востока, Москва

Живописное полотно П.П. Бенькова под названием «Крытый базар в Бухаре», на котором изображён оживлённый базар Бухары, является ярким примером художественного мастерства автора. Картина имеет четкую линейную композицию, выделяется структурностью форм и насыщенной колористикой. Повседневность и простота сюжета, теплые светлые цвета и авторская техника, создающая эффект «солнечных лучей», присущие Бенькову, вызывают чувство умиротворенности и покоя. Выразительные силуэты в ярких национальных нарядах, целостность и органичность образов – художник обладал невероятным натурным видением. Естественность и чуткость, выразительная народность, художественный ритм, фактурность, чётко видно импрессионистическое влияние на стиль П.П. Бенькова.

Органично переплелись традиции Востока, итальянского Возрождения и древнерусской живописи в творчестве Николаева Александра Васильевича (псевд. Усто Мумин, 1887-1957 гг.). Николаев А.В. родился в Воронеже в семье военного, а после демобилизации в 1920 году, примкнув к художественному объединению «Мастера Нового Востока», в числе других художников и архитекторов приехал жить в Узбекистан. Художник до глубины души был поражен своеобразием этого края, его пленил декоративный характер восточного искусства, великолепие местного зодчества. Он с головой окунулся в изучение Узбекистана, прожив в Самарканде 5 лет, а в дальнейшем переехав в столицу. В своих работах художник размышляет о гуманистическом начале, о человеке, о смысле и красоте жизни.

Николаев А.В. так органично слился с восточной средой, что трудно было определить, что это работы русского художника, а не местного узбекского творца. Художник очень быстро адаптировался к местным

обычаям и традициям, начал носить национальные одежды, а впоследствии даже принял мусульманство, что вызывало глубокое чувство уважения со стороны окружающих его людей, в том числе, коренных жителей. Вскоре, в кругу ближайших людей художника, появился псевдоним «Усто Мумин», что означает мастер мягкий, кроткий, которым художник отныне стал подписывать свои работы, тем самым отмечая свое духовное родство с узбекским народом [1, с. 335].

«Дружба, любовь, вечность (Старая Бухара)» – одна из ключевых изобразительных работ Усто Мумина (рис. 2). Она выделяется своей символичностью и некоторым мистицизмом.



Рисунок 2 – Усто Мумин (Александр Николаев) «Дружба, любовь, вечность (Старая Бухара)», 1928 год. Дерево, темпера. Фонд Марджани, Москва

Картина, изображающая братство вечных душ, ищущих любви Бога, имеет множество сакральных деталей. Например, роза в руках одной из юношей символизирует любовь, а аист на заднем плане – жизнь. Центральную роль лаконичных сюжетов Усто Мумина занимает верующий человек, внутренний мир которого тщательно исследует автор. Статичность композиций, пластичность форм, эмоциональная выразительность персонажей, тонкость и внимательность к чувствам, медитативность и баланс, глубинность и традиционность свойственны творениям художника.

С Узбекистаном также связана значительная часть творческого наследия художника А.Н. Волкова (1886-1957 гг.), который родился в Фергане, а в дальнейшем проживал в Ташкенте. Он также как и выше упомянутый художник Усто Мумин, состоял в местном объединении «Мастера нового Востока». Его вклад в развитие живописи не ограничился только лишь личным творчеством, долгие годы своей жизни он посвятил педагогической деятельности, преподавая в ташкентском училище и в мастерских, оказав большое влияние на становление современного национального узбекского искусства, и развивая собственную живописную школу. Индивидуальный художественный стиль Волкова Александра Николаевича формировался под сильным влиянием Михаила Врубеля, которого он считал своим духовным наставником [3, с. 133]. Волков также вдохновлялся древнерусской и западноевропейской живописью, вдохновляясь которыми, он создавал свои первые произведения, изображая яркий мир Востока, опаленный жгучим солнцем. Своей ритмичностью и насыщенными контрастными цветами работы Волкова

напоминают восточные узорчатые ковры. Тщательно изучая узбекское национальное прикладное искусство, особенности этнической музыки, фольклора, художник стремился передать традиционные мотивы на своих полотнах.

Феномен русско-азиатского художника в лице А.Н. Волкова заключается в том, что его произведения важны, как и для истории искусства России, так и для формирования национальной туркестано-узбекской школы живописи. Стоит также отметить вклад художника в создание Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан имени И.В. Савицкого в Нукусе. После смерти Волкова его труд был продолжен сыновьями, также нашедшими собственное призвание в искусстве.

Картина А.Н. Волкова «Мазары под луной» – пейзаж, изображающий несколько мазуров (мавзолеев), озаренных лунным светом (рис. 3). Абстрактный архитектурный мотив полотна играет главенствующую роль, практически полностью вытесняя остальной фон.



Рисунок 3 – А.Н. Волков «Мазары под луной», 1915 год. Масло, темпера, холст. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Орнаментальность, четкость и плоскостность форм очень характерна для искусства ислама. Экспрессивность и динамичность, фигурность, яркое и контрастное колористическое решение напоминают стилистику модерна и сильно выделяют творчество А.Н. Волкова на фоне его коллег-современников.

Восточные мотивы всегда притягивали своей экзотичностью и колоритом. Восточному творцу недостаточно просто написать условный пейзаж, портрет или натюрморт, ему необходимо прочувствовать восточные нравы, с головой окунувшись в них, дабы с точностью отобразить на холсте все необъятное величие Востока. В творчестве русских художников Узбекистана преобладали культура, жизнь и быт местного населения, общий колорит восточного края. В своих работах они стремились сохранить дух времени, историческое начало, насыщенность и яркость окружающего мира, своеобразие национальных традиции. Поэтому, эти произведения ценны не только как эстетические объекты, но и как инструменты изучения истории, этнографии и культуры народов Востока.

Таким образом период существования высшего художественного образования в стране, как и деятельность русских художников, несомненно, принесли свои плоды в историю национального

изобразительного искусства Узбекистана. Благодаря им зародился уникальный «русский авангард Туркестана», появилась новая художественная школа, стиль и направление, по которому по сей день обучают нынешнее поколение художников Средней Азии, множество последователей которого вошли в историю не только своей родины, но и обрели известность за ее пределами. Также устоялись сформировавшиеся академические традиции подготовки специалистов в учебных художественных заведениях, из которых выпустилось уже не одно поколение мастеров. А впоследствии, отметив все достижения в области изобразительного искусства и художественного образования, правительство Узбекистана приняло решение об основании Академии художеств с полноценной системой художественного образования [4, с. 194].

Список использованных источников:

1. Курбанова Д.Х. Восточные мотивы русских художников, творивших в Узбекистане // Научный дебют 2023. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства "Новая наука" , 2023. - С. 329-338.

2. Самаров Х.К. Каюмов Р.К. Вклад русских художников в развитие изобразительного искусства Узбекистана и показ их работ в музеях Самарканда // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность. – Барнаул: АКО ВТОО "Союз художников России", 2021. – С. 139-141.

3. Каюмов Р.К., Самаров Х.К., Хасанова Ш. Культурное наследие Узбекистана в творчестве русских художников // Культурное наследие Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность. – Барнаул: АКО ВТОО "Союз художников России", 2021. – С. 131-134.

4. Хасанова Н.С. Некоторые страницы истории классического художественного образования в Узбекистане // Вестник Московского Государственного университета культуры и искусств, 2016. – №4. С. 190–194.

5. Чувилькина Ю.В. Вклад художественной династии Волковых в развитие культуры Узбекской ССР (1920–1990-е годы) // Наследие веков, 2022. – №1. С. 76-86.

© Кравченко Е.А., Патина Т.Е., 2024

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ ЛЕВ И ДРУГИЕ ЛЬВЫ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ: СИМВОЛИКА И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА

Крючкова С.Д.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Образ льва в искусстве и культуре Владимирской области занимает одно из центральных положений. Фигура льва не только присутствует на гербе, но встречается в резьбе камне и дереве, в вышивках. По мнению многих исследователей, белокаменные сюжеты владимирских храмов, вероятно, и повлияли на выбор герба для Владимирской земли [5].

Образ льва является одним из самых популярных и часто встречаемых в культуре древнерусского государства. В текстах этого периода реалистичные описания львов соседствуют с фантастическими преданиями о свойствах и характеристиках этого животного. При этом в текстах мы почти не встречаем описаний внешнего облика льва. Это, в частности, связано с тем, что сведения заимствовались из самых разных источников: библейских текстов, античных легенд и европейских преданий, известных по переводам, поэтому сложный образ зверя может трактоваться совершенно противоположными способами [2]. Так, в различных редакциях «Физиолога», где особенности зверей трактовались в том числе и символически, лев был представлен как царь зверей, опасный суровый, но справедливый зверь. Согласно христианской традиции лев является одним из символов Христа «Вот, лев от колена Иудина, корень Давидов» (Отк. 5:5). Львы наделяются способностью оживлять детёнышей, описываются такие особенности их поведения, как сон с открытыми глазами, замечание своих следов, грозный рык. В житийной литературе львы часто предстают в виде смиренных животных, помогающим монахам или благочестивым людям [2]. Так, в памятнике средневековой древнерусской литературы «Повесть о царице и львице» львица становится посланницей Бога и помощницей невинногонимой царицы, покорной воле Бога и ведущей христианскую жизнь.

Как и в Европе, в древнерусских текстах лев часто выступал олицетворением власти. С грозным характером зверя и его образом царя зверей связана символика правителя, как в положительных трактовках, так и в негативных. Многочисленные басни и притчи описывают образ трусливого льва, испугавшегося рева лягушки, или мнительного льва, как,

например, в византийском сборнике басен и нравоучительных историй «Повести о Стефаните и Ихнилате» [2].

Львы нарисованные, скульптурные, вышитые или лепные, конечно, попадались на глаза русскому человеку чаще. Изображения львов встречаются в избытке, особенно в скульптурном и текстильном декоре храмов. В иллюстрированных рукописях львов также много, в некоторых книгах лев присутствует на каждом развороте: и в основной миниатюре, и в буквицах, и в декоре полей [8]. Если вновь обращаться к европейской традиции, то мы видим, в западной геральдике лев – действительно царь зверей и самая часто встречающаяся фигура. Он присутствует более чем на 15% гербов [8].

Многочисленные львы встречаются в архитектурном декоре Владимиро-Суздальской Руси X-XIII вв.: в декоре Успенского собора (1158-1161 гг.) во Владимире, Дмитриевского собора (1193-1197 гг.) и Рождественского собора в Суздале. В декоре одного только Дмитриевского собора лев изображён 125 раз, занимая первое место во всей зооморфной пластике. Образ льва имеет множество иконографических вариантов и разнообразие значений: от рычащего зверя до символа Христа.

Лев – символ евангелиста Марка. Он олицетворяет силу, мужество и царственность, что соответствует образу Марка как проповедника, акцентирующего внимание на власти и божественности Иисуса Христа. Лев также может символизировать воскресение, поскольку он ассоциируется с пробуждением природы весной. Евангелисты в виде животных фигурируют в различных произведениях искусства и архитектуры. Например, в средневековых манускриптах, мозаиках, витражах и на фасадах соборов. Эти изображения часто встречаются в контексте «Тетраморфа», где каждый евангелист представлен своим символом: Матфей – человеком или ангелом, Марк – львом, Лука – тельцом, а Иоанн – орлом. Таким образом, лев как символ евангелиста Марка подчеркивает его уникальную роль в христианской традиции. Он олицетворяет не только силу и мужество, но и божественную власть, что делает его важным элементом христианской иконографии. Этот символ служит напоминанием о величии и авторитете Христа, который является центральной фигурой в учении Марка.

На барельефах и рисунках львы изображены очень вариативно. Замечательным примером являются сохранившиеся львиные маски, украшавшие фасады первого Успенского собора. В изображении львиных грив отчетливо выражено орнаментальное начало, детали тонко прорисованы и их формы не утрачивают крупного масштаба и монументальной выразительности. Маска, хранящаяся во Владимирском музее, напоминает литые бронзовые личины, которыми в Европе в X-XII вв. часто украшали врата храмов [7]. Львы часто изображались в

белокаменной резьбе более всего как символ божественной защиты и справедливости. Их присутствие на церквях и других архитектурных сооружениях принято считать напоминанием о царской власти и добродетелях. Львы олицетворяли силу правителя и божественное покровительство народу.

Позднее лев, сохраняя свое значение в качестве символа власти, попадает на геральдические изображения. Впервые лев во владимирской геральдике появляется в конце XVII века в «Титулярнике», составленном при царе Алексее Михайловиче в Посольском приказе в 1672 году. Однако к этому времени нельзя применить термин «герб» юридически, можно говорить лишь об эмблеме региона. Появление льва на гербе связывают с тем, что изображение было родовым знаком Владимиро-Суздальских князей в XII-XIII веках. Эту версию исследователи объясняют многими изображениями льва в декоративном оформлении храмов, построенных на Владимирской земле в XII-XIII веках. В частности, указывают на изображения на настенных рельефах Успенского, Дмитриевского соборов во Владимире, церкви Покрова Богородицы на Нерли и особенно в главном рельефе Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230-1234 гг.), где лев изображен на воинском щите, там, где традиционно помещали герб западноевропейские рыцари.

Рассматривая историю символики владимирского льва именно с юридической точки зрения нельзя провести правдоподобную логическую цепочку, указывающую, что герб повлиял на формирование данного образа в архитектуре, декоративно-прикладном и народном творчестве. Однако если принять во внимание что «гербом» лев стал значительно раньше, чем появился официальный герб и, несмотря на то, что образ льва менялся со временем, сам зверь оставался общепринятым символом Владимирской Земли. Мы можем предположить, что геральдика повлияла на народное искусство и изображение льва в нем.

Изображения льва весьма разнообразны и в них нет строго определенного канона. В архитектурном декоре львы представляют собой и маски, и полнофигурные изображения во всех возможных позах.

На Владимирской земле деревянные львы занимали значительное место в архитектурном декоре традиционной русской избы, выступая символами силы и защиты. Эти элементы резьбы по дереву использовались для украшения фронтонов, дверей и других архитектурных деталей, олицетворяя не только физическую мощь, но и охрану домашнего очага. В контексте народной культуры львы ассоциировались с защитой семьи и благополучием, что подчеркивало их важность в обрядовой практике и быту. Вышивка, как еще одна форма народного искусства, также включала стилизованные изображения львов, часто комбинируя их с зооморфными и растительными мотивами. Эти вышивки использовались для украшения рушников, скатертей и других предметов быта, что

свидетельствует о высоком уровне художественного мастерства и значимости символики. Львы изображались в упрощенной форме, акцентируя внимание на характерных чертах: гриве и мощных лапах. Яркие цвета, такие как красный, зеленый, черный и белый, использовались для подчеркивания значимости льва в культурном контексте. Таким образом, деревянные львы и их изображения в вышивке на Владимирской земле служили не только декоративными элементами, но и носителями глубоких символических смыслов. Они отражали верования и традиции местного населения, а также их стремление к защите и сохранению семейных ценностей.

Таким образом, мы можем отметить разнородность представлений о льве на Владимирской земле, которые выражаются в резьбе, книжных миниатюрах, геральдических изображениях. Белокаменные львы являются в первую очередь символом христианским, показывающим божественное покровительство над народом, а также напоминанием о царской власти и добродетелях. Далее лев как символ власти перемещается на родовые знаки и гербы. Символ льва на Владимирской земле объединяет в себе элементы власти, защиты и морального урока, создавая глубокую связь между культурой, искусством и духовностью древнерусского общества.

Список использованных источников:

1. Арциховский А.В. Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944.

2. Буцих Н. В. Символика льва в древнерусском искусстве // URL: [<https://zelomi.ru/journallev>], дата обращения: 26.10.2024.

3. Владимирский лев: каково же его происхождение? // Недесятый. Коллективная монография по материалам международной научной конференции памяти А.Е. Махова / Сост., общая ред., предисловие О.Л. Довгий. Тула, 2024. С. 47–62.

4. Карпова, С. И. Барельефы Владимиро-Суздальского княжества / С. И. Карпова, И. С. Мокшина // Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации». – Москва, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, 2018. – С. 217-221.

5. Корников, А. А. Геральдика Владимирского края: от средневековых символов к гербам субъекта Российской Федерации, традиции и современное состояние // Смутные времена начала XVII - XX столетий и опыт их преодоления в исторической судьбе России : сборник материалов по итогам всероссийской научно-практической конференции. – Владимир, 2020. – С. 46-54.

6. Корников, А. Современные гербы Владимирской области: происхождение и символика / А. Корников // Journal of Science. Lyon. – 2021. – № 19. – С. 19-23.

7. Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-Восточной Руси // История русского искусства. – в 22 т. – Т. 2, ч. 2: Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 576 с.

8. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. - СПб., 2012. – 448 с.

© Крючкова С.Д., 2024

УДК 792.03

**РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА ФЕЕРИЯ:
ОТ ПРИДВОРНОГО БАЛЕТА
К СОВРЕМЕННЫМ ЭКРАНИЗАЦИЯМ**

Ларько А.О., Портнова Т.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье раскрываются краткие этапы развития феерии как театрального жанра, начиная от 18 в. до современных постановочных решений. Цель статьи – выявить своеобразие жанра феерии и показать ее проявления в ряде постановочных решений различных видов на основе ретроспективного анализа. Особое внимание было уделено рассмотрению образов персонажей, декорационному построению которые являются неотъемлемыми составляющими феерии. В искусствоведческом описании также отражено взаимодействие жанра феерии с различными видами искусств: балетом, цирком, кинематографом.

Féerie (фр. «сказочная игра») – французский театральный жанр, известный фантастическими сюжетами и захватывающими визуальными эффектами, включая роскошные декорации и механически обработанные сценические эффекты. Феерии смешивали музыку, танцы, пантомиму и акробатику, а также магические превращения, созданные дизайнерами и сценическими техниками, чтобы рассказывать истории с четко определенной мелодраматической моралью и широким использованием сверхъестественных элементов. Жанр развился в начале 19 века и стал чрезвычайно популярным во Франции на протяжении всего девятнадцатого века, повлияв на развитие бурлеска, музыкальной комедии и кино [1, с. 520].

Феерии использовали эстетику сказки, чтобы объединить театр с музыкой, танцами, пантомимой, акробатикой и особенно впечатляющими визуальными эффектами, созданными инновационной сценической техникой, такой как люки, дымовые машины и быстро меняющиеся декорации. Песни обычно состояли из новых текстов на знакомые мелодии

[2, с. 4]. Сцены трансформации, в которых сцена менялась как по волшебству на виду у зрителей, были важным компонентом стиля; до 1830 года почти все смены сцен в феериях были на виду у зрителей [3, с. 149]. Последнее преобразование в феерии, сопровождаемое бурной музыкой, приводило к апофеозу: грандиозной финальной сценической картине, обычно с участием прекрасных статистов, спускающихся с неба [2, с. 2].

Эти элементы, особенно зрелищность и сценические эффекты, были гораздо более значимы, чем сюжет. Критик Франсис Сарси предположил, что для феерии команда, отвечающая за дизайн и сценографию, должна считаться более важной, чем сценаристы, отметив, что сами сценарии были настолько непоследовательными, что «можно было поместить начало в конец, и наоборот» [4, с. 2]. Теофиль Готье даже предположил, с большой иронией, что чрезвычайно успешная феерия *Les Pilules du diable* могла бы быть представлена как пантомима, чтобы никакие произнесенные слова не отвлекали бы зрителей от зрелища, которым они пришли насладиться [3, с. 148]. В рецензии на «Этуаль дю Берже», феерию 1846 года в театре де л'Амбигу-Комик, Готье пошутил, что в афишу следовало включить строчку: «С пьесой покончено, поскольку она отвлекала от декораций».

В рецензии на «Синюю птицу» автор из *Journal des débats* сатирически прокомментировал впечатляющую фривольность типичной феерии, но положительно отозвался об огромном творческом потенциале этого жанра: «Нет ничего более редкого, чем феерия, которая не является абсурдной смесью нелепых приключений и бурлескных выдумок, а представляет собой лишь показ трюков, костюмов и декораций... Тем не менее, какие ресурсы предлагает феерия поэтическому воображению!» [4, с. 94].

Сюжеты феерий обычно заимствовались из традиционных французских сказок, таких как сказки Шарля Перро и мадам д'Олнуа, зарубежных, таких как «Тысяча и одна ночь», или создавались оригинальные сюжеты [4, с. 2]. Как и мелодрамы, форма феерии включала в себя захватывающую битву между силами добра и зла. Однако там, где мелодрама просто предполагала существование этих крайностей, феерия делала их буквальными, воплощая в виде ведьм, гномов и других сверхъестественных существ [2, с. 1]. Ясный моральный тон усиливался монологами о любви, долге, добродетели и подобных темах.

Четыре человеческих персонажа появляются среди сверхъестественных сил повсеместно: двое молодых влюбленных (инженю и ее героический жених), часто комичный и гротескный соперник за привязанность инженерю и ленивый камердинер, одержимый едой. Сверхъестественные силы в сюжете ведут этих персонажей через фантастические пейзажи и многочисленные приключения, обычно связанные с магическими талисманами, используемыми для

преобразования людей, вещей и мест. Апофеоз воссоединяет влюбленных с ослепительным эффектом [2, с. 2] (рис. 1).



Рисунок 1 – Сцена из оригинальной постановки «Андромеды» Корнеля, предшественницы феерии.

Феерия берет свое начало в традиции *ballet de cour* («придворного балета») эпохи Возрождения, в которой такие придворные деятели, как Екатерина Медичи и Генрих IV Французский, заказывали эффектно оформленные балеты, основанные на мифологических сюжетах и баснях. Другим значимым предшественником является жанр *pièces à machines* («пьесы с машинами»), популярный в Театре Марэ в середине XVII века, снова использующий мифологию в качестве исходного материала; «Психея» Мольера является ярким примером постановки, «Андромеда» и «Золотой камень» Корнеля также относятся к этому жанру. Эти представления проложили путь ярмарочным пантомимам XVIII века (*théâtre de la foire*), таким как «Арлекин в яйце» в Театре молодых художников или «Воды Мерлина» Алена-Рене Лесажа [3, с. 148].

Французская революция изменила облик французского театра, предложив новую большую аудиторию: буржуазию. Феерия, сочетающая ярмарочные влияния с фарсовым стилем комедии в водевиле, начиналась как форма мелодрамы, но разрыв между ними быстро стал увеличиваться [3, с. 148]. Для зрителей девятнадцатого века эти два жанра находились на противоположных концах спектра: на одном конце была мелодрама с ее сюжетами, рассчитанными на то, чтобы заставить зрителей плакать; феерия занимала место на другом полюсе, предлагая развлечение, призванное заставить зрителей смеяться. Известными ранними попытками в этом жанре были адаптации Кювелье де Трие «Мальчик с пальчик» и «Кот в сапогах» в 1801 и 1802 годах соответственно. Развитию фейерверков способствовал растущий интерес французов к литературным качествам классических сказок, а также популярность «Тысячи и одной ночи» после ее первой публикации во Франции (рис. 2).



Рисунок 2 – Стереокарта сцены из спектакля «Крошки дьявола»

Феерия в полном смысле этого слова XIX века родилась 6 декабря 1806 года с премьерой в Театре де ла Гете пьесы *Le Pied de mouton*

(«Баранья нога»). Пьеса, написанная Альфонсом Мартенвилем в сотрудничестве с актером Сезаром Рибье, повествует о поисках влюбленного героя Гусмана, который хочет спасти свою возлюбленную Леонору из рук злодейского соперника. С помощью волшебного талисмана (баранья нога из названия) и под надзором феи, которая поддерживает ценность добродетели и долга, Гусман смело проходит через серию захватывающих испытаний, сопровождаемых музыкой, балетом и дуэлями. Благодаря сценической технике магические события свободно протекают по пьесе: портреты движутся, люди летают, еда исчезает. В конце любовь побеждает все, и фея вмешивается еще раз, чтобы обеспечить победу добра над злом.

Первым большим хитом, сопоставимым с успехом *Le Pied de mouton*, стала постановка *Cirque Olympique Les Pilules du diable* («Крошки дьявола») (1839 г.) по сценарию Огюста Анисе-Буржуа и двух авторов цирковых постановок Лалу и Лорана. Хотя сценические эффекты стали более зрелищными с момента первых феерий, сюжеты оставались знакомыми; в этой пьесе богатый идалго Соттинес, безумно влюбленный в инженерю Изабель, преследует ее и ее возлюбленного Альберта через странные и захватывающие приключения. *Les Pilules du diable* широко копировалась и, возможно, была самой знаменитой феерией из всех [2, с. 5].

Начиная с «Путешествия под луной» 1875 года, некоторые феерии начали демонстрировать тенденцию к включению научных и технологических тем в свои сюжеты, новшество, отчасти обусловленное популярностью и влиянием произведений Жюль Верна [3, с. 149]. В России концепция сказочного зрелища слилась с повествовательным балетом, чтобы создать балет-феерию («сказочный балет»). Его часто считали более низким, более коммерциализированным жанром, чем традиционный балет; многие русские критики конца девятнадцатого века нападали на него, описывая его как иностранную угрозу национальным балетным традициям. Тем не менее, форма балета-феерии привлекла значительное художественное внимание: «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Петра Ильича Чайковского – оба балета-феерии. Как и французская феерия, балет-феерия уделяет значительное внимание зрелищности и сценическим эффектам.

С экранизацией Золушки 1899 года Жорж Мельес принес феерию в развивающийся мир кино [4, с. 39]. Феерия быстро стала одним из самых популярных жанров кино в первые годы двадцатого века, с такими режиссерами, как Эдвин С. Портер, Сесил Хепуорт, Фердинанд Зекка и Альберт Капеллани, экранизовавшими популярные театральные феерии, такие как *Le Pied de mouton*, *Les Sept Châteaux du diable* и *La Viche au bois*. Лидером в жанре, однако, оставался Мельес, который поставил многие из

своих главных фильмов как феерии и чье творчество в целом пронизано влиянием жанра [2, с. 8] (рис. 3).



Рисунок 3 – Кадр из французского немого фильма Альберта Капеллани «Le Pied de montagne» 1907 года.

Таким образом, проведенный анализ определяет новые тенденции развития жанра феерии на каждом историческом этапе, отражает факторы трансформации, позволяя театральной режиссуре учесть важнейшие актуальные его направления в дальнейших вариантах преобразования.

Список использованных источников:

1. Феерия. Сказочная энциклопедия / сост. Н. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 608 с.
2. Ковач К. Жорж Мельес и Феерия / Cinema Journal: журнал, 16 (1). – University of Texas Press, 1976. – 13 с.
3. Маккормик Д. Популярный театры девятнадцатого века во Франции / Д. Маккормик. – Лондон: Routledge, 1993. – 272 с.
4. Моэн К. Кино и сказки: Рождение современного фэнтези / К. Моэн. – Лондон: IB Tauris & Co, 2012. – 225 с.

© Ларько А.О., Портнова Т.В., 2024

УДК 7.04

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА-ТВОРЦА В СКУЛЬПТУРНОМ НАСЛЕДИИ СЕРГЕЯ ТИМОФЕЕВИЧА КОНЁНКОВА

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*

Образ человека-творца в наследии Сергея Тимофеевича Конёнкова занимает важное место. Насчитывается большое количество портретов выдающихся деятелей культуры и искусства, учёных, которые вызывали у скульптора восторг и уважение. Первые работы такой тематики начали появляться в творчестве Конёнкова ещё в ученическое время, набирая всё больший размах с годами.

Одним из самых известных портретов человека-творца стал бюст поэта Сергея Александровича Есенина (рис. 1а). В этой работе примечательно не только портретное сходство, но и большое внимание

духовной составляющей личности, что для скульптора было на первом месте. С.Т. Конёнков стремился подобные работы наделять глубоким философским смыслом: для него было важно ухватить не только внешние черты, но и черты личности, черты творческой силы, которая пронизывает каждое движение портретируемого.

К работе над бюстом С. А. Есенина С. Т. Конёнков приступил в 1920 году. Поэт был одним из самых близких друзей скульптора. Их дружба зародилась приблизительно в 1915 году. При первой встрече С.Т. Конёнков был поражён талантом юного поэта и на протяжении всей жизни высоко ценил его творчество. О своём друге скульптор писал следующее: «Есенин и был той огромной творческой силой, которая проявлялась у меня на глазах. Я любовался им, относился к нему как к сыну» [1, с. 241].

На протяжении недели Сергей Александрович приходил в мастерскую скульптора и позировал ему. В это время С.Т. Конёнковым был создан ряд карандашных эскизов (рис. 1б), а также глиняный бюст, который, к сожалению, не сохранился. После недели сеансов С. А. Есенин уезжает в длительную поездку. Как пишет С.Т. Конёнков в автобиографии, поэт совершает путешествие предположительно в Самарканд, однако это не так [1, с. 241]. Путешествие по Узбекистану поэт совершает только в 1921 году, а в 1920 он объезжает города Кавказа: Пятигорск, Баку, Тифлис и другие.



Рисунок 1 – а) Конёнков С.Т. «С.А. Есенин». 1920(?). Дерево. Архив Отдела рукописей ИМЛИ РАН; б) эскиз к бюсту С.А. Есенина. 1920. Фотография с оригинала. Московский государственный музей С.А. Есенина.

После отъезда поэта Сергей Тимофеевич Конёнков приступает к работе над деревянным бюстом. За основу им были взяты созданные во время сеансов эскизы, а также воспоминания о весне 1918 года. Тогда Сергей Александрович Есенин читал стихи рабочим прохоровской мануфактуры, которые пришли на экскурсию по выставке скульптора. С.Т. Конёнкова глубоко впечатлила самоотдача поэта, его экспрессия и искренность при чтении стихотворения «О верю, верю счастье есть...». Вот как описал это событие Сергей Тимофеевич в автобиографии: «Возбуждённый, радостный. Волосы взъерошены, наморщен лоб, глаза распахнуты. <...> Читая стихи, Есенин выразительно жестикулировал.

Светлые волосы его рассыпались. Поправляя их, он поднял руку к голове и стал удивительно искренним, доверчивым, милым» [1, с. 241].

В скульптуре С.Т. Конёнков запечатлел момент, когда поэт, активно жестикулируя, запускает руку в волосы. Его взгляд направлен не на зрителя, а устремлён куда-то вдаль, будто он отстранён от окружающего его мира и погружён в личные размышления. Его повествование – это не повторение заученного текста, а каждый раз новое рождение уже написанных строк, искреннее проживание каждого слова, идущего из глубины души.

Стоит отметить также то, как обработана поверхность скульптуры. Дерево обработано неравномерно, не гладко. Бюст избородён следами от скульптурных инструментов, что создаётся ощущение вибрации и усиливает динамику и драматизм сюжета. Фигура поэта вся пронизана движением: как физическим, так и духовным. Также стоит отметить, что Конёнков оставляет какие-то фрагменты деревянного массива совсем нетронутыми, от чего создаётся впечатление, будто фигура поэта вырывается из природной стихии, из хаоса.

Помимо образа С.А. Есенина в творчестве С.Т. Конёнкова присутствует большое количество портретов и других творческих деятелей, в том числе также литераторов. Сергей Тимофеевич писал: «Трепетное отношение к литературе не оставляло меня всю жизнь. В Москве студенческая жизнь была заполнена часами работы с книгами в Тургеневской читальне. Я душой и разумом постигал Гоголя и Толстого, Чехова и Блока, Пушкина и Достоевского. Они стали друзьями на всю жизнь, помогали в трудные минуты, поддерживали и вдохновляли на создание скульптур. Судьбы писателей, кого бы я не изображал, влекут меня своей драматичностью, бездонной глубиной раздумий о жизни» [2].

Одной из таких работ является портрет А.С. Пушкина (рис. 2). Несмотря на статичность фигуры, в скульптуре всё равно чувствуется динамика. Поэт задумчив, серьёзен и так же погружён в какие-то размышления. Скульптор показывает проживание каких-то очень непростых внутренних процессов, которые приводят в незримое движение всю фигуру вплоть до деталей. Край пелерины крылатки развеивается от встречного ветра, что усиливает драматизм и масштаб запечатлённого момента. Также стоит обратить внимание на руки Александра Сергеевича. Как и в бюсте С.А. Есенина скульптор уделяет внимание рукам, детально прорабатывая их и придавая им особое изящество и утончённость.

Несомненно, стоит уделить внимание также автопортрету Сергея Тимофеевича, созданному в 1954 году (рис. 3). Появилась эта работа благодаря настоянию подруги семьи Конёнковых – заслуженного педагога, жены первого советского генерального прокурора Анны Сергеевны Курской. Она пришла в гости к семье скульптора и решительно заявила о необходимости создания автопортрета Конёнкова. Сергей Тимофеевич

отказывался, так как это не входило в его творческие планы. Одной из отговорок послужило отсутствие трёхстворчатого зеркала, которое позволило бы ему рассмотреть себя с разных ракурсов и выбрать наиболее удачный для создания этой работы. На следующий день Анна Сергеевна отправила такое зеркало С.Т. Конёнкову, и скульптор уже не мог отказаться от этой идеи [1, с. 316-317].



Рисунок 2 – Конёнков С.Т. «А.С. Пушкин». 1954. Отлив с оригинала 1937 года. Гипс. Музей скульптуры С. Т. Конёнкова.



Рисунок 3 – Конёнков С.Т. Автопортрет. 1954. Гипс тонированный. Музей скульптуры С.Т. Конёнкова.

Автопортрет был представлен на выставке, приуроченной к 80-летнему юбилею Сергея Тимофеевича. Было показано около 200 работ скульптора, среди которых особенно отмечали именно автопортрет. Журналист Соломон Кипнис, свидетель той выставки, писал о том, что автопортрет скульптора является «своеобразным гимном человеку-творцу» [3]. С.Т. Конёнкову удалось отразить в этой работе физическую и духовную мощь создателя. Он писал об этой работе так: «Когда в тиши мастерской я работал над «Автопортретом», то думал не только о портретном сходстве, а прежде всего, хотел выразить свое отношение к труду и искусству, мне хотелось отразить песнь песней творчества – вдохновение. Вдохновение рождает мастерство и целеустремленность. Где вдохновение – там нет равнодушия. Где вдохновение – там дышит мрамор» [1, с. 317].

В этой работе, посвящённой человеку-творцу, можно увидеть типичные черты: мужество, внутренняя сила, уверенность, масштаб личности. Это выражается в прямой осанке, в твердом и уверенном взгляде, устремлённом вперед, в некой отрешенности от окружающей суеты, в глубокой задумчивости. Скульптор показывает, что творческие люди всегда внутри себя над чем-то работают, о чем-то размышляют, ищут ответы и проявляют в этом решительность и смелость. Также он вновь не упускает из своего внимания руки. Если для скульптора это очевидный

инструмент, без которого вряд ли можно что-то создать, то интересно, что внимание рукам он уделяет и в портретах тех деятелей, для которых руки не столько важны в их деятельности. Можно предположить, что для него руки в целом могут являться символом созидания, сотворения чего-то.

Отличается от рассмотренных ранее портретов портрет Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, созданный в 1949 году (рис. 4). Композитор представлен в полный рост. Скульптор посчитал важным запечатлеть всю фигуру композитора, его монументальность, ведь здесь показан непростой момент. Он запечатлел композитора тогда, когда тот в 1949 году дирижировал оркестром, исполняющим Седьмую Ленинградскую симфонию [9]. Д.Д. Шостакович создал её в блокадном Ленинграде. Это одно из самых трагичных и тяжёлых произведений композитора, призывающее блокадников к жизни, помогающее им прожить долгие месяцы, окутанные голодом и близостью смерти.



Рисунок 4 – Конёнков С.Т. «Д.Д. Шостакович». 1949. Дерево. Музей скульптуры С.Т. Конёнкова.

Фигура композитора четкая, пластичная. В отличие от многих других работ здесь дерево обработано гладко. Скульптор подчеркивает то, что музыка не терпит неточности – это всегда гармония, четкий ритм. Музыка берёт хаос, вихрь мыслей и эмоций и оформляет их в стройный нотный стан. Также здесь, как и в бюсте С.А. Есенина, скульптор стремится показать поглощение творца этой страстью, которая вызывает его к творчеству, показать полную самоотдачу, возможно, даже самоотречение, ради искусства.

Таким образом, человек-творец в скульптуре С.Т. Конёнкова отличается от других людей тем, что он погружён в размышления о жизни, о людях, о смыслах, что он даёт боли мира сего проникнуть внутрь, чтобы создать из неё что-то очень важное для себя и окружающих. Скульптору важно передать не только портретное сходство, ему важно показать скрытую от чужих глаз внутреннюю жизнь, показать процесс сотворения, внутреннюю динамику созидателя, в которой и заключается эта творческая стихия, которая позволяет ему внешний и внутренний хаос собрать в Космос, подобно демиургу.

Список использованных источников:

1. Конёнков С. Т. Мой век. – М.: Политиздат, 1972. – 368 с.

2. А. С. Пушкин - Сергей Конёнков / [Электронный ресурс] // Artefact : [сайт]. – URL: <https://ar.culture.ru/en/subject/as-pushkin-1> (дата обращения: 25.10.2024).

3. Кипнис С. Записки некрополиста. Прогулки по Новодевичьему (М.: Аграф, 2002) // Libking. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/483230-solomon-kipnis-zapiski-nekropolista-progulki-povovdevichemu.html> (дата обращения: 22.10.2024)

4. Каменский А. А. С. Т. Конёнков. – М.: Искусство, 1975. – 222 с. – (Жизнь в искусстве).

5. Глаголь С. С. Т. Конёнков. – М.: Светозар, 1920. – 51 с. – (Русское современное искусство в биография и характеристиках художников).

6. Робинов О. Ю. Скульптурные портреты Гоголя в творчестве С. Т. Конёнкова // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. Дом Гоголя - мемориальный музей и научная библиотека; под общей редакцией В. П. Викуловой. – Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2015. – С. 209-213.

7. Орловская Е. С., Тубин Л. Л. Образы поэтов и писателей в творчестве С. Т. Конёнкова из собрания Смоленского государственного музея-заповедника // Литературное наследие России и Беларуси в экспозиционно-выставочном пространстве музеев и библиотек. Материалы международной научно-практической конференции. Составитель Е.С. Мертенс. – Смоленск: Областное образовательное бюджетное учреждение высшего профессионального образования Смоленский государственный институт искусств, 2022. – С. 62-64.

8. Конёнкова А. К. А. С. Пушкин в скульптуре и графике С. Т. Конёнкова // Теория и история искусства. – 2017. – № 1-2. – С. 96-106.

9. Портрет Д. Д. Шостаковича // Artefact. URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/portret-dd-shostakovicha> (дата обращения: 26.10.2024).

© Леонова К.Ш., 2024

УДК 769.91

ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ В СОВЕТСКОМ АГИТАЦИОННОМ ПЛАКАТЕ 1920-1930 годов

Литвинова Н.П.

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 феномену советского плаката 20-30 гг. XX в. В частности, нами проанализированы гендерные стереотипы, представленные в советском агитационном плакате. Цель научного исследования: проанализировать гендерные стереотипы, представленные в советских агитационных плакатах 1920-1930-х гг. в исторической и социополитической динамике. Задачи исследования: определить характерные гендерные стереотипы в плакатах данного периода, исследовать влияние советской идеологии на формирование и изменение этих стереотипов, проанализировать визуальные элементы плакатов для выявления изменений в восприятии гендерных ролей и рассмотреть устойчивость или изменчивость представленных образов в контексте общей социальной динамики Советского Союза. Статья основана на исследованиях, посвященных искусству советского плаката, а так же, на визуальном материале печатной продукции 1920-1930-х гг. В исследовании применены следующие научные методы: описание, классификация, сравнение, стилистический и иконографический анализ.

Советский агитационный плакат 1920-1930-х гг. представляет собой важный объект исследования и особенно интересен с точки зрения транслирования гендерных стереотипов, поскольку они возникли и эволюционировали в условиях глубоких политических и социальных изменений. «Глобальное переустройство государства и общества требовало актуальных и эффективных средств и форм трансляции новых социальных идеалов и ключевых политических идей. Плакат в этой области задач был вне конкуренции, и очень быстро плакатное искусство заняло одну из лидирующих позиций как востребованный посредник в коммуникации новой реальности» [1, с. 583]. «Анализ советских плакатов показывает, что даже в сталинский период большинство из них были посвящены не откровенной партийно-идеологической тематике, а тому, что сегодня именуется социальной рекламой» [2, с. 135]. Плакаты этого периода служили важным инструментом агитации и пропаганды, способствуя распространению идей новой социалистической идентичности. Данный период характеризовался стремлением к

деконструкции стереотипов о гендерных ролях, что находило отражение в визуальных образах.

Советские плакаты этого периода, помимо присущих им типичных черт - лаконичности и яркости, - отличаются также характерной монументальностью. «Являясь частью “плана монументальной пропаганды”, они оживляют улицы городов, стены домов, повседневную жизнь советского человека. Язык плаката – необыкновенно яркий, образный, доступный даже неграмотному, но в то же время лаконичный, резкий, скупой» [3, с. 166]. Большинство текстовых блоков расположены под наклоном, что придает плакату в целом созвучную времени динамичность [4].

Анализ визуальных элементов советских агитационных плакатов 1920-1930-х гг. позволяет глубже понять, какие гендерные образы формировались в общественном сознании и как эти образы трансформировались с течением времени. В рамках этого периода женщины изображались в традиционных ролях матерей, домохозяек или хранительниц очага, что отражало укоренившиеся стереотипы об их основной функции - заботе о семье. Такие изображения говорили о том, что женская роль все еще была в значительной степени связана с домашним бытом и воспитанием детей (рис. 1).



Рисунок 1 – «За радостное цветущее детство счастливую, крепкую семью!», плакат, 1936 г., Пермская художественная галерея [5]

Однако постепенно в плакатной пропаганде начал доминировать акцент на гендерном равенстве. «Советская индустриализация и коллективизация были направлены на построение сильного социалистического государства, в котором женщинам предлагалось активное участие» [6, с. 156]. Женщины стали изображаться не только как заботливые матери, но и как активные участницы общественной жизни, работающие наравне с мужчинами в различных сферах. Наблюдается визуальное различие между женщинами: крестьянки изображены с узлом платка под подбородком, в то время как работницы носят красную косынку с узлом сзади. Их принадлежность к новым или старым идеалам обозначается через освещенность фигур, эмоциональную выразительность и яркость красного цвета. На фоне разрушения традиционных семейных устоев и строгих канонов революционной героики формируется образ

женщины, активно вовлеченной в общественную жизнь в противовес жизни семейной. При этом героический аспект новой женщины акцентируется с помощью жесткого, сухого рисунка и строгости лиц, лишенных улыбки. «И если новая работница представляет собой героический тип, в котором материнство не акцентируется, то крестьянка как воплощение деметрианского типа продолжает представлять его традиционные смыслы и идею, но в очень специфическом виде - чаще всего через идею плодородия, но с явным привнесением героики социалистического труда» [7, с. 290].

Этот сдвиг также отражал стремление власти показать, что женщины могут и должны вносить свой вклад в построение социалистического общества, тем самым подтверждая свои права на равенство и активное участие в жизни страны. Плакаты содержат образы женщин на заводах, в колхозах и в научных учреждениях, демонстрируя их участие в индустриализации и модернизации страны (рис. 2).



Рисунок 2 – «Труженица Востока раскрепощай себя иди в производство...», плакат, 1930 г., Пермская художественная галерея [5]

В 1920-1930-х гг. в советском искусстве плаката также формировался новый образ мужчины. В период после Октябрьской революции мужчины зачастую изображались в традиционных ролях, связанных с идеями защиты, мужской силы и лидерства. Эти образы подчеркивали мужественность, стойкость и активное участие в политической и социальной жизни, что отражало необходимость государства в создании новых героев, способных вести за собой массы и служить образцом для подражания. Такой мужской образ становился символом не только физической силы (маскулинности), но и преданности идеалам социализма, а также ответственности за судьбу страны и народа. С укреплением советской идеологии и началом массовой индустриализации в 1930-х гг., образ мужчины претерпевает значительную трансформацию. Мужчина начинает восприниматься не только как защитник и борец, но и как трудящийся герой, активно вовлеченный в создание нового общества. Его трудовая деятельность становится объектом восхваления, что выразительно отображается на плакатах: мужчины ловко управляют машинами, строят новые заводы, работают в колхозах, таким образом демонстрируя свою значимость для экономики страны. Важным аспектом нового мужского образа стал идеал «нового

человека», активно участвующего в социалистическом строительстве (рис. 3). Этот идеальный рабочий – надежный, сильный, решительный – становится центральным персонажем плакатов, олицетворяя трудовые достижения и массовый энтузиазм.



Рисунок 3 – «Хлебороб! Ты обрабатываешь землю, ты её продуктами кормишь всех трудящихся», плакат, 1921 г. Фотография с сайта propagandahistory.ru [8]

Плакаты часто подчеркивают физическую силу и работоспособность мужских образов, что служит манипуляцией общественным сознанием и побуждает к активной работе и самоотверженности. «Резкие ракурсы, динамические композиции, сдвинутые оси, наклонившиеся в быстром движении вертикали и горизонталы – все это заражало пафосом, тащило вперед, подстегивало записываться добровольцем и строить пятилетку в четыре года» [1, с. 168]. Использовались яркие и чистые цвета без полутонов, однородные заливки, а также резкие контрасты между черным и белым, красным и черным цветами.

Однако, несмотря на эту эволюцию, некоторые традиционные представления о мужественности также сохранялись. Мужчина оставался защитником, который должен был заботиться о своей семье и обеспечивать ее. В то же время, новые идеалы не отторгали традиционных ролей в сочетании с новыми функциями в социальной и производственной жизни страны. Трансформация мужского образа в агитационных плакатах демонстрирует динамичное развитие гендерных идеалов в советском обществе.

Исследование гендерных стереотипов в советских агитационных плакатах 1920-1930-х гг. позволило рассмотреть особенности социальных изменений, которые происходили в СССР в этот ключевой период. Данные плакаты служили не только средством пропаганды, но и отражали меняющиеся роли мужчин и женщин в обществе. Тем самым, через плакат мы видим, что государственная идеология воздействовала на восприятие массами гендера. В конце 1920-х и начале 1930-х годов Советская власть стремилась реализовать идею равенства полов и социальной справедливости, что нашло свое отражение в визуальных образах. Плакаты выступали каналом для передачи новых ценностей, связанных с трудовой и общественной активностью, и помогали формировать представление о

«новом человеке» – как мужчине, так и женщине, которые не только равноправны в своих обязанностях, но и активно участвуют в коллективном строительстве социалистического общества.

Анализ визуальных и текстовых элементов агитационных плакатов помог проследить, как стереотипы гендерных ролей менялись под влиянием новых идеалов. Агитплакат визуализировал новую реальность, в которой пропагандировались идеи равенства и коллективизма, способствуя формированию нового типа социальной идентичности. Визуальные метафоры и символы использовались для утверждения и распространения идеалов, касающихся мужских и женских ролей, а также для формирования одобрения и поддержки государственных инициатив. В этом контексте изучение искусства плаката может выявить не только механизмы пропаганды, но и внутренние противоречия, возникавшие в процессе реализации этих идеалов.

Список использованных источников:

1. Мартынов Е.В. Социальная реклама как элемент государственной политики в СССР // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. - 2017. - №2 (786). - С. 15-20. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-reklama-kak-napravlenie-gosudarstvennoy-politiki-v-sssr> (дата обращения: 28.10.2024).

2. Пименова Н.Н., Шпак А.А., Ермаков Т.К. Жанр советского плаката в изобразительном искусстве 1917-1922 гг. // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. - 2023. - №4. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-sovetskogo-plakata-v-izobrazitelnom-iskusstve-1917-1922-gg> (дата обращения: 28.10.2024).

3. Черняева Е.Н. Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - 2014. - № 26. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-idealnogo-obraza-sovetskogo-cheloveka-v-praktikah-hudozhestvennoy-kultury-1920-h-godov> (дата обращения: 25.10.2024).

4. Воронцовая А. Советский плакат 1920–1950-х гг. // HSE ART AND DESIGN SCHOOL : сайт. – URL: <https://hsedesign.ru/project/8bc9c4aead364f2fa581f31f3a099d9c> (дата обращения: 28.10.2024).

5. Фонд плаката // Пермская художественная галерея : сайт. - URL: <https://permartmuseum.ru/collection/posters> (дата обращения: 25.10.2024).

6. Атанова С.А. «Боритесь за освобождение женщины Востока!» Советские ковры и плакаты за эмансипацию женщин Центральной Азии в 1920-1930-е гг. // Сибирские исторические исследования. - 2021. - № 3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/borites-za-osvobozhdenie->

zhenschiny-vostoka-sovetskie-kovry-i-plakaty-za-emansipatsiyu-zhenschin-tsentralnoy-azii-v-1920-1930-e-gg (дата обращения: 26.10.2024).

7. Хлопонина О.О. «Женский мир» в советском плакате 1910-1930-х годов: эволюция мифологических конструктов // Знание. Понимание. Умение. - 2017. - № 4. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-mir-v-sovetskom-plakate-1910-1930-h-godov-evolyutsiya-mifologicheskikh-konstruktov> (дата обращения: 25.10.2024).

8. Советский плакат 1920-х // История Пропаганды : сайт. – URL: <https://propagandahistory.ru/2386/Sovetskiy-plakat-1920-kh/> (дата обращения: 26.10.2024).

© Литвинова Н.П., 2024

УДК 7.04

СУЩНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ, КОНЦЕПЦИИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА

Логачева Л.А., Арефьева С.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Садово-парковое искусство в современном мире является важным элементом системы организации современной городской среды и служит обязательным элементом городского ландшафта. В нем заложены синергия этических идей, эстетического мировидения и искусства; выражены представления идеального мира и взаимоотношения человека с природой.

Садово-парковому искусству посвящались труды Барсова И.В. [1], Вергунова А.П. [2], Воскресенского И.Н. [3], Глазычева В.Л. [4], Горохова В.А., Дубь Т.Б., Лунц Л.Б. [5], которые раскрывали особую роль ландшафтных комплексов в городской среде. Работы зарубежных авторов, как Jory Johnson [9], Helphand Kenneth [8], Trulove James Grayson [10] в большей степени нацелены на эксперименты в практике обустройства и функционирования окружающей среды с людьми.

С самого начала своего становления, садово-парковое искусство меняла свои ориентиры и модифицировалась в соответствии с целенаправленной деятельностью человека, который вносил свой смысловое миропонимание. И, если первоначально, например, под словом «сад» понимали некий участок земли, засаженный деревьями, кустами, цветами, то в дальнейшем, в зависимости от его насаждений стали уточнять как фруктовый или цветочный. Затем его стали применять по отношению к месту расположения, например, «зимний», под которым понимали помещение в доме, заполненного насаждениями, или «висячий», под которым имели ввиду небольшой участок искусственного ландшафта,

связанный с архитектурой. Сад с особым назначением, удовлетворяющим познавательные интересы особой категории населения (с нарушением зрения) рождается только в современном мире, где стали удовлетворять потребности людей различных групп населения.

Под словом «парк» (пер. с англ. *park* «загородка») всегда понимался небольшой сад или даже роща для прогулок пешком, игр, отдыха с естественной или рукотворно посаженной растительностью, включающий водоемы. Они с течением времени также, как и сады менялись: от формальных подходов до концептуальных решений. Таким образом их эволюция прошла пусть от функциональной скромности, художественно-образного изобилия и заканчиваясь «идейным ориентиром» иллюзорной фантазии.

Само же объединение двух разнородных понятий произошло в далекой древности. И отвечало социально-эстетическим представлениям. Так, в Древнем Египте, рабовладельческий строй диктовал условия строгости и регулярности и распределения территорий. Порядок обуславливался особенностями ирригационного земледелия. Отсюда, обустройство садов и парков основывалась на принципе геометрических построений. А в своей концептуальности придерживался пониманием значений сада как воплощение идеи рая (связь с культом), где в природном пространстве человеку хорошо, где он не знает добра и зла и может жить вечно.

Древняя Передняя Азия создавала террасовые парки и насаждения опоясывающие основные объекты. Они рассматривались как некие увеселительные места, где роскошь, красота, сочетающаяся с чем-то сказочным. Не случайно такие сады будут иметь идею каприза (парадиза). Отсюда и включение в них коллекций растений и животных.

Древняя Греция понимала природу как место, в котором человек должен органично вписаться. Отсюда рождение общественных садов и рощ, в которых можно было заниматься гимнастикой, вести философские беседы и поклоняться богам. В них размещается большое количество скульптур, дополняющиеся алтарями и эдикулами, ротондами и аркадами.

Древний Рим позволил по-другому распорядиться пространством: в садах сажали кустарники и деревья, а также активно размещали сложные гидротехнические сооружения: атриумы, бассейны. Легендарно-мифологический функциональный сад был частным местом, где отдыхали патриции. Общественные пространства обустроивались (вспахивались, расчищались) в связи с функциональной необходимостью: осевая планировка с водоемом в центре с дополнениями кустарниками и подстриженными деревьями.

Другое дело, Средние века, когда в Западной Европе бытовало мнение, что садово-парковое сооружение – это особый гармоничный микромир Божественного замысла, где символами выражалась гармония

мистики и морали. Его нужно оберегать. Отсюда – необходимость окружать крепкими стенами. Несмотря на это понимание, многие сады несли практическую функцию: там выращивали фрукты, специи для кухни, аптекарские травы (гербариумы, гардинумы, виридарииумы).

Возрождение принесла в осмысление природы как источника гармонии и упорядоченности, некой театрализованной декорации. Строгая структура дополнялась многочисленными водоемами и заполнение малыми архитектурными формами. Именно в это время формируется пейзажный и регулярный ландшафт, а также в их обустройство вводится лабиринт.

В субтропическом климате, где поддерживался культ природы и прививался культ воды, зародился культ садов, где вода как «душа сада», так, часть композиции из цветущих деревьев, кустарников и цветов, с поющими птицы рождали надежду на продление молодости и жизни. Строгость планировочных линий («чор-бар») и роскошь растений взаимоувязаны в единое целое со всеми элементами – характерны для садово-паркового искусства мусульманских стран.

В следующий период приходится на XVII в. Возрождение осмысливает многие понятия и осуществило мечту об ансамбле. Садово-парковое искусство стало мыслиться как место, где человек, природа и архитектура выступают единым целым. В тоже самое время это подготовило новое осмысление окружающего мира, в котором человек ощущал себя его малой частицей. Этот этап активно взаимоувязан с основными идеями искусства – барокко, классицизмом. И, если барокко предпочитает некоторое «насилие над природой» и таинственность (боскетов, где прячутся водоемы и внедряется скульптура), усложненность (террасовость), то классицизм пропагандирует пейзажные, естественные открытые пространства.

В XVIII веке стилистика рококо воплощала идею естественной природы человека свободно располагающейся в «свободной» и «дикой» природе. Милые уголки садов и парков, водные каналы регулярной формы, аллеи, партеры, оформленные скульптурами и фонтанами – все предназначено получать удовольствия. Французские кружевные партеры всегда отличала декоративная посадочная гряда квадратной или прямоугольной формы с узорным орнаментом из низких декоративных растений.

В свою очередь, романтическую устремленность человека хорошо выражал ландшафтный парк Англии, где пейзаж во всей ее красоте вступал в единение с ним – выглядит все максимально естественно, но все продумано до мелочей. Ландшафт делится на три плана: первый можно менять (внедрение павильонов, руин), второй создает пространство, третий служит фоном.

«Разорванное столетие» XIX века дало удивительные примеры различных модификаций романтический устремлений в садово-парковом искусстве. Часто они похожи на поэтические картины. Но в тоже самое время эклектизм в архитектуре приводит к отступам от естественности природного характера местности. Отсюда театральность и шаблонность, насыщение намеренными деталями как искусственные горки, намеренно культивированные цветочные и декоративно-лиственные растения в виде крупных масс.

XX век – это новое осмысление человеком пространств [7], в которых концепт становится новым выражением мирового порядка и нового положения человека в нем. Садово-парковое искусство осуществляет новые демократические программы для людей. Это и место отдыха и культурного досуга, внешне выглядят как ландшафтные парки, но в современных мегаполисах создаются новые городские пространства, где выражаются актуальные идеи времени.

Выше изложенный обобщенный обзор дополняется ниже представленной таблицей, где даны названия парков и представлены их концепции, которые дополняют информацию по данной теме (см. табл. 1.)
Таблица 1 – Концепции садово-паркового искусства в исторической ретроспективе

Период	Концепция	Страна	Название сада, парка
XV век-IV тыс. до н.э.	«Райский сад»	Древний Египет	Сады царицы Хатшепсут, Египет
VI в. до н.э.	«Парадиз»	Древняя Передняя Азия	«Висячие сады» Семирамиды
XX-I вв. до н.э.	«Священная роща»	Древняя Греция	Ликейский гимнасий Аристотеля, Афины, Греция
VIII в. до н.э.-V в. н.э.	«Версаль»	Древний Рим	Парк императора Нерона
Конец IV-начало XV вв.	«сад Эдема»	Средние века: (Западная Европа)	Резиденции халифов сады Гренады – Альгамбра
XIII-XV вв.	«Райские кущи»	Средние века: Восток	Сады Генералифа Генералифе
XII-XVI вв.	«Сад нимф Гесперид»	Западная Европа: Возрождение	Вилла д'Эсте, Тиволи, Италия
XVII век Барокко	«Идеальный мир»	Новое время: Франция	Парк «Версаль», Версаль, Франция
XVII век Классицизм	«Естественность природы»	Англия	Кенвуд-Хаус, Лондон, Англия
XVIII Рококо	«Иллюзион»	Великобритания	сад в Пэйнсвике,
XVIII Ампиризм	Пейзажный стиль	Великобритания	Парк Дармер, Великобритания
XIX век	«Город-сад»	Великобритания	город-сад «Лэчворт», Северный Хартфордшир, Англия
XX век	«Зелёные клинья»	Франция	Люксембургский сад, Париж, Франция

Раскрытие особенностей садово-паркового искусства влечет за собой осмысление сущностных характеристик данного явления, что и было изложено выше. Концептуальное наполнение садово-паркового искусства требует более глубокого современного осмысления. Несмотря на сложность и вовлеченность в эти процессы не всегда получается их рассмотреть нейтрально и отстраненно.

Список использованных источников:

1. Барсова И.В. Усадебные парки Ленинградской области и принципы их использования // Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Ленингр. инж.-строит. ин-т. - Ленинград, 1972. - 43 с.
2. Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России (от истоков до нач. XX в.) / А. П. Вергунов, В. А. Горохов. – М. : Культура, 1996. - 430 с.
3. Воскресенский, И.Н. Зона ответственности ландшафтной архитектуры /И.Н. Воскресенский. – М.:Ландшафтный дизайн, 2001. -215с.
4. Глазычев В.Л. Социально-экологическая интерпретация городской среды / В. Л. Глазычев. - Москва : Наука, 1984. - 180 с.
5. Горохов В.А. Парки мира. Parks of the world / В. А. Горохов, Л. Б. Лунц. – М.: Стройиздат, 1985. - 328 с.
6. Лазарева Е. В. Малый сад в городской среде : автореферат дис. ... кандидата архитектуры : 18.00.04 /Моск. архитектур. ин-т.–М., 2001. - 26 с.
7. Соколова М.В К вопросу об истории садов и парков // Современные проблемы сервиса и туризма №1, 2013. С.9-13.
8. Helphand Kenneth I. Visions of an American Landscape // Roberts Rinehart, 1991. - 82 p.
9. Johnson Jory Modern Landscape architecture // United States, 1991.- 126 p.
10. Trulove James Grayson Pocket gardens, big ideas for small spaces // N.Y., 1993. - 89 p.

© Логачева Л.А., Арефьева С.М., 2024

УДК 7(091)

КРАСОТА XXI века: ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕАЛОВ В ИСКУССТВЕ

Лукинова Е.В., Завьялова Е.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современное искусство смело выходит за рамки традиционного представления о красоте. Оно не просто отражает её, а активно вступает в диалог, ставя под сомнение устоявшиеся стандарты. Мы привыкли воспринимать мир через призму идеалов красоты, которые формируют наше восприятие.

Целью данной работы является анализ эволюции понятия «красота» в искусстве и определение того, как она трансформировалась к XXI веку, учитывая влияние глобализации, цифровых технологий и изменяющихся социальных норм. Основная задача – проследить эволюцию идеалов

красоты в искусстве от классических канонов до современных экспериментов, опираясь на примеры из разных эпох.

Изучение истории искусства показывает, что представление о красоте – это не статичное, а динамичное понятие, меняющееся в соответствии с историческими, социальными и культурными контекстами. В искусстве Древней Греции и Рима красота была тесно связана с идеей совершенства формы и пропорций. Статуя Афродиты Книдской (Пракситель, IV век до н.э.) (рис. 1) является ярким примером этого идеала, изображая женскую красоту с идеальными пропорциями и плавными линиями. Философ Платон выразил эту концепцию словами: «Красота есть сияние совершенства формы» [1].





Рисунок 1 – Эволюция стандартов красоты от VI века до н.э. до XXI века.

В эпоху Возрождения (XIV-XVI века) возродился интерес к античным идеалам, но вместе с ним возник интерес к реализму и натурализму. Красота стала ассоциироваться со здоровьем, пропорциями тела и идеальными чертами лица. «Рождение Венеры» (Сандро Боттичелли, 1482-1485 гг.) (рис. 1) – классический пример женского идеала эпохи Возрождения. Философ Протагор выразил основополагающую идею Возрождения фразой: «Человек – мера всех вещей» [2].

В эпоху барокко (XVII век) искусство обрело более динамичный и эмоциональный характер. Контрасты, яркие цвета, изогнутые линии и драматические эффекты стали характерными чертами этого стиля. «Экстаз святой Терезы» (Джан Лоренцо Бернини, 1647-1652 гг.) (рис. 1) – яркий пример динамичной композиции с яркими эмоциями и театральностью. Фрэнсис Бэкон выразил суть красоты в эпоху барокко так: «Нет совершенной красоты без некой необычности в пропорциях» [3].

В романтизме (XVIII-XIX века) акцент сместился на внутренний мир человека. Красота стала ассоциироваться с духовными качествами, эмоциями, страстью и чувствительностью. «Рождение Венеры» (Адольф Вильям Бугро, 1879 г.) (рис. 1) – яркий пример романтического пейзажа, который выражает глубокие чувства и внутренний мир человека. Виктор Гюго выразил идею романтической красоты словами: «Красота есть внутренняя сила, которая проявляется наружу».

В XX веке модернизм отошел от классических канонов и принципов. Красота стала более абстрактной и экспериментальной, фокусируясь на форме, линии, цветах и текстуре. «Авиньонские девицы» (Пабло Пикассо.



1907 г.) (рис. 1) – яркий пример абстрактной картины, где красота создается через цвет и форму, отражая внутренний мир художника. Дэвид Хамфрис выразил основную идею модернизма словами: «Красота – это не в вещах, а в нашем восприятии» [4].

В XXI веке, на фоне глобализации и стремительного развития цифровых технологий, понятие красоты претерпевает значительные изменения. Масс-медиа и социальные сети становятся мощным инструментом формирования идеалов красоты, влияя на восприятие и самовосприятие человека. Глобализация и цифровая революция привели к тому, что стандарты красоты стали более однородными и доступными для широкой аудитории. Однако это также привело к усилению давления и конкуренции, заставляя людей стремиться к идеальным образам, которые часто нереалистичны. «Социальные сети – это витрина, где каждый стремится показать себя в лучшем свете, создавая иллюзию идеального образа» [5]. В отличие от прошлых эпох, современное искусство отмечается диверсификацией и инклюзивностью. Художники и дизайнеры освобождаются от устоявшихся канонов и признают разнообразие типов красоты, включая разные расы, возрасты, гендерные идентичности и физические особенности, они переосмысливают традиционные идеалы, критикуя устоявшиеся стереотипы и пропагандируя инклюзивность.

Современное искусство отражает изменения в понимании красоты. Художники и дизайнеры выходят за рамки традиционных представлений о красоте, переосмысливая это понятие и освобождаясь от устоявшихся канонов. Красота в XXI веке – это не только физические характеристики, но и внутренний мир, индивидуальность и многообразие, которое отражается в современном искусстве.

Изучение эволюции концепции красоты в искусстве демонстрирует динамичный характер этого понятия. От классических канонов симметрии и гармонии, преобладавших в искусстве Древней Греции и Рима, до современных экспериментов с формой, цветом и текстурой – искусство постоянно развивается, отражая изменения в обществе и восприятии красоты.

В XXI веке красота становится более инклюзивным и многогранным понятием. Современное искусство сосредоточено на индивидуальности, самовыражении и признании разнообразия человеческого опыта. Оно выходит за рамки традиционных стандартов, бросает вызов устоявшимся представлениям и демонстрирует, что красота не имеет границ. Концепция красоты в искусстве динамична и развивается в соответствии с изменениями в обществе и культурных ценностях. Таким образом, красота – это не статичное понятие, а сложный и многогранный феномен, который продолжает переосмысливаться в современном искусстве. Современное искусство помогает нам понять это изменение, отражая многообразие

человеческого опыта и показывая, что красота – это не стандарт, а путь самопознания и самовыражения.

Список использованных источников:

1. Искусство и красота // Studfile.net: [сайт]. – 2017 – URL: <https://studfile.net/preview/6722673/page:4/> (дата обращения: 24.09.2024).

2. Искусство иконы. Богословие красоты // Предание.ру: [сайт]. – 2010 – URL: <https://predanie.ru/book/219991-iskusstvo-ikony-bogoslovie-krasoty/#:~:text=Красота%20есть%20сияние%20истины> (дата обращения: 24.09.2024).

3. Протагор... Человек - мера всех вещей // Проза.ру: [сайт]. – 2012 – URL: <https://proza.ru/2012/12/02/2025> (дата обращения: 24.09.2024).

4. Афоризмы о красоте // Проза.ру: [сайт]. – 2022 – URL: <https://proza.ru/2022/10/23/1413> (дата обращения: 5.10.2024).

5. Зеркало кривых отражений: как соцсети искажают наше представление о красоте // VK.com: [сайт]. – 2024 – URL: <https://vk.com/@galileo-zerkalo-krivyh-otrazhenii-kak-socseti-iskazhaut-nashe-predst> (дата обращения: 5.10.2024).

6. Как менялись стандарты красоты от Античности до наших дней // ADME: [сайт]. – 2021 – URL: <https://adme.media/articles/kak-menyalis-standarty-krasoty-ot-antichnosti-do-nashih-dnej-2119865/> (дата обращения: 5.10.2024).

7. Понимание красоты в XXI веке // Библиофонд: [сайт]. – 2015 – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=886910> (дата обращения: 5.10.2024).

© Лукинова Е.В., Завьялова Е.С., 2024

УДК 7.073

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АРТ-МЕДИАЦИИ КАК НОВОГО ФОРМАТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

Максимова Е.И., Пати́на Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Арт-медиация – это новый формат художественной практики, включающий в себя образовательный, коммуникативный и исследовательский аспекты деятельности, исследующий взаимосвязь между искусством и зрителем.

Несмотря на то, что деятельность, направленная на коллективное исследование предмета искусства посредством диалога, существовала и ранее, в последние два десятилетия мы наблюдаем тенденцию на выделение отдельного формата арт-медиации.

Термин Cultural mediation «культурная медиация» широко используется в Европе в контексте современного искусства. В Россию арт-медиация пришла в 2014 году в рамках биеннале современного искусства Manifesta. За 10 лет многие организации включили в свою деятельность арт-медиации, в их числе музей «Гараж», дом культуры ГЭС-2, Центр современного искусства Винзавод и другие.

На данный момент нет единого унифицированного определения арт-медиации. Как отмечает Кармен Мерш в онлайн-книге «Время для культурной медиации», значение термина варьируется не только на интернациональном уровне, но и внутри одной страны. Так, в Германии термин Kulturvermittlung (культурная медиация) включает в себя целый спектр практик, основанных на взаимодействии посетителя с предметом искусства, начиная от экскурсий, заканчивая внешкольными занятиями для учеников. В свою очередь, в английском языке словом mediation обозначают процесс урегулирования конфликтов и ведения переговоров [4]. Отличается понимание арт-медиации и среди культурных институций. Так, дом культуры ГЭС-2 дает следующее объяснение формата: «Медиация – это форма взаимодействия культурной институции с посетителями» [6]. Музей русского импрессионизма публикует на своем сайте иное определение: «Медиация – это организованный диалог о современном искусстве на материале экспозиции» [5]. Такой разрыв в понятиях вызывает ряд недопониманий в арт-сообществе.

Необходимо отметить, что в контексте данной статьи арт-медиация рассматривается как современная художественная практика, включающая обсуждение предметов искусства в виде диалога или иного взаимодействия со специалистом-медиатором. Таким образом, мы можем выделить особенности развития арт-медиации.

Отличительной чертой арт-медиации в современном понимании является отсутствие единого стандарта, определяющего рамки этого формата деятельности. Проблемы с терминологией, упомянутые выше, возникают в основном не по языковым причинам, а из-за многообразия методов проведения культурной медиации. Это влечет за собой ряд последствий, как позитивного, так и негативного характера.

Отсутствие общих норм и регулируемых правил вызывает трудности при подготовке и обучении специалистов в этой сфере. Так как пока не были сформированы центры по подготовке специалистов-медиаторов, культурные институции зачастую сами выполняют эту функцию. В этом процессе зачастую задействуются не столько профессиональные пособия, по причине их недостатка, сколько личный опыт практикующих медиаторов. Учитывая трудозатраты и сложности проведения учебного процесса, это может стать одной из причин отказа культурной институции от формата в целом. С другой стороны, отсутствие четко регламентированных норм для подготовки арт-медиаторов дает

возможность институции выработать индивидуальный подход к обучению специалистов, который наиболее соответствует задачам данной организации.

Еще одной особенностью развития арт-медиации является ее непосредственная зависимость от всех участников процесса. Как было упомянуто ранее, в данный момент в понятие арт-медиации входит большой спектр практик, включающий экспериментальные подходы к работе с аудиторией и произведениями искусства. Каждая институция вырабатывает свои методики с опорой на имеющиеся ресурсы и поставленные цели и привносит в формат новые элементы. Так, в доме культуры ГЭС-2 существуют медиаторские туры для незрячих и слабовидящих, где акцент делается на кинетическом восприятии, вербальных и телесных практиках. Поставив своей целью создание инклюзивного пространства, ГЭС-2 адаптировал арт-медиацию для работы с людьми с нарушениями зрения. При этом посетители оказывают не меньшее влияние на направление развития формата. В процессе диалога участники делятся своим личным опытом, переживаниями и идеями, формируют и высказывают мнения, суждения и теории. Зачастую течение и исход арт-медиации зависят именно от посетителей. Более того, в ходе обсуждения посетители оставляют обратную связь, на которую специалисты опираются при разработке новых методов ведения медиации.

Также необычной чертой в сегодняшней арт-медиации является вариативность объектов обсуждения. Если изначально формат был направлен на работу с современным, в основном, визуальным искусством, то сейчас появляется тенденция на исследование классического искусства. Государственный Эрмитаж в 2022 году запустил цикл арт-медиаций, которые проходят на экспозициях Главного штаба и, в том числе, включают европейское искусство XIX-XX веков [7]. Такой подход позволяет посетителям переосмыслить свое видение искусства в целом, затрагивая историю его развития. Медиация все чаще выходит за рамки пространства музеев и галерей и переносится на улицы с целью обсуждения объектов архитектуры. Таким образом, фокус медиации постепенно смещается с исследования конкретных предметов искусства к формированию представлений об искусстве в целом.

В заключение, развитие арт-медиации как нового направления художественной практики происходит стремительно. Так как единый подход к проведению арт-медиаций еще не сформирован, этот формат активно видоизменяется и преобразовывается. В этом процессе задействованы все участники, начиная от культурных институций, заканчивая людьми, пришедшими на медиацию в первый раз.

Список использованных источников:

1. Lind M. Why Mediate Art? / Ten Fundamental Questions of Curating / Jens Hoffmann (ed.). Milan: Mousse Publishing, 2018. P. 99-109.

2. Manifesta Workbook Contents // Manifesta Workbook URL: <https://workbook.manifesta.org/contents.html> (дата обращения: 23.10.2024).

3. Время культурной медиации: сборник мнений. Приложение к русскоязычному изданию онлайн-книги «Время культурной медиации». - М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. - 75 с.

4. Кармен Мерш Время для культурной медиации. - Русский перевод под ред. А. Белишкиной и Т. Гарник – Цюрих: Про Гельвеция, 2012. – АНО «ЗА АРТ», Музей современного искусства «Гараж», 2021.

5. Медиаторский тур по индивидуальному заказу по спецпроекту «Журнал красивой жизни. XXI век» // Музей русского импрессионизма URL: https://www.rusimp.su/ru/event/mediatorskii_tur_po_individualnomu_zakazu_po_vistavke_zhurnal_krasivoi_zhizni_xxi_vek (дата обращения: 23.10.2024).

6. Медиация - ГЭС-2 // ГЭС-2 URL: <https://ges-2.org/mediation> (дата обращения: 23.10.2024).

7. Новости Эрмитажа // Hermitage museum URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/?lng=ru> (дата обращения: 23.10.2024).

© Максимова Е.И., Патина Т.Е., 2024

УДК 76.03/.09

ВЛИЯНИЕ ВЕНСКОГО СЕЦЕССИОНА НА ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ЭГОНА ШИЛЕ НА МАТЕРИАЛЕ ГРАФИКИ ЖУРНАЛА «VER SACRUM»

Манина И.И.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1897 г. группой австрийских художников во главе с Густавом Климтом был основан Венский Сецессион. Данная ассоциация художников сразу начала заниматься активной деятельностью по распространению «современного модерна» [1]. Архитектором Й.М. Ольбрихом в 1898 г. было спроектировано и построено Выставочное пространство, выступающее в качестве манифеста новых идей. Также важную роль в развитии объединения сыграло решение выпускать журнал «Ver Sacrum» («Весна Священная»). Он издавался в Вене с 1898 по 1903 гг.

Густав Климт был одним из главных предводителей венского модерна. Он начал использовать квадратный [2] формат для своих пейзажных картин, печатающихся в «Ver Sacrum», а также создавал для журнала графические изображения с обнаженной натурой, из-за чего в

дальнейшем «Весна Священная» столкнулась с серьезной критикой и угрозой конфискации со стороны властей [3, р. 18]. Климт радикально обновил представления об искусстве у венской публики.

Яркий художественный почерк и уникальная идейная составляющая творчества Климта повлияли на формирование творческой манеры другого венского художника – Эгона Шиле. В 1907 г. юный Эгон знакомится с Густавом Климтом, который становится для него старшим наставником, поддерживающим развитие его таланта. Климт вдохновляет Шиле, обменивается с ним своими зарисовками, позирует в качестве модели [3, р. 18]. Их художественные работы часто сравнивают, обсуждая, как сходство, так и явные отличия. Оба художника стали изображать человеческое тело, в частности, женское, в достаточно откровенных позах, вызывая у своих современников чувства стыда и негодования. Однако, если Густав ассоциирует женщин с природным началом [3, р. 27], что проявляется, например, в стилизации локонов под растительные элементы и в изображении героинь одухотворенными, подобными воплощению природных стихий в образах языческих богинь, то Эгон разрушает былой культ красоты, исключает органические мотивы и декоративные аксессуары, сосредотачиваясь на самих телах. Если Климт оскорблял чувство приличия современников эпизодически, Шиле «сделал это своей главной целью» [3, р. 27].

Вернемся к деятельности художников для журнала «*Ver Sacrum*». Название отсылает нас к языческому обычаю посвящения богам всего живого, что родится следующей весной, ради прекращения войн, эпидемий и природных катаклизмов [4, р. 2]. Растения, животные и люди должны быть принесены в жертву либо стать «семенами нового порядка» [5, с. 74]. Так и «Весна Священная» мыслится как символ мира, обновления и перерождения.

Первый номер вышел в печать в январе в 1898 г. В первые два года журнал издавался ежемесячно, и каждый номер был посвящён работам конкретного художника, который также отвечал за оформление обложки [2]. На обложке первого выпуска художник Альфред Роллер изобразил «подрощенное в кадке деревце, настолько крепкое и мощное, что его корни разрушают колыбель из «мертвой» древесины» [5, с. 74], также как участники Венского Сецессиона освободились от ограничений Кунстлерхауса (консервативного выставочного центра Вены) и донесли до публики свои новые идеи [2].

Первой иллюстрацией дебютного номера «Весны Священной» стала графическая работа одного из соучредителей Венского Сецессиона – Йозефа Энгельхарта (рис. 1а). На ней изображен нагой юноша, который в соответствии с традициями венского модерна красив и элегантен, при этом Энгельхарт еще дальше развивает идеи Климта о создании иллюстраций с обнаженными фигурами и представляет юное тело в более

натуралистичном виде, отказавшись от декоративных элементов. В последующих номерах художники Сецессиона будут все больше «ломать» стандарты классического модерна, и апогеем станет появление в последний год существования «Ver Sacrum» шаржированных иллюстраций, выступающих в качестве самоиронии модерна. Так, в 1903 г. в журнале появляется графическая работа Леопольда Штольбы, на которой изображен обнаженный мужчина, нюхающий цветок (рис. 1б). Вместо прекрасных дев и одухотворенной природы модерна мы видим человека с диспропорциональными фигурой и чертами лица, и, хотя его поза сравнима с позой Юноши Энгельхарта, и в руках мужчина держит цветок, соответствующий символике модерна, изображение перестает быть гармоничным и по-модернистски утонченным. Эгон Шиле в своих портретных образах продолжает тенденцию в огрублении идеалов модерна, превосходя в этом сецессионистов. В таких работах, как «Преданность» 1913 г. и «Автопортрет с гримасой» 1910 г., он использует небрежно-крупные мазки, резкие и грубые линии, резкие в своей яркости краски (рис. 2). В его работах спокойная телесная красота модерна превращается в изображение экспрессивных, напряженных и тяжеловесных фигур с чрезмерной мимикой и дисгармонией пропорций.



Рисунок 1 – а) иллюстрация с изображением юноши, автор Йозеф Энгельхарт, из январского номера «Ver Sacrum» за 1898 г., Вена, Австрия; б) иллюстрация с изображением обнаженного мужчины, нюхающего цветок, автор Леопольд Штольба, из апрельского номера «Ver Sacrum» за 1903 г., Вена, Австрия.



Рисунок 2 – а) «Devotion» («Преданность»), Эгон Шиле, 1913 г., Музей Леопольда, Вена, Австрия; б) «Self-Portrait, Grimacing» («Автопортрет с гримасой»), Эгон Шиле, 1910 г., Музей Леопольда, Вена, Австрия.

Однако, изменения происходили не только в изображении человеческих фигур, но и в природных мотивах. Изменение представлений о красоте и безобразии, о гармонии «в духе модерна» можно проследить через трансформацию древесных образов в разных номерах «Весны Священной». Если на обложке самого первого выпуска, созданной

Альфредом Роллером, изображено цветущее юное деревце, пробивающее кадку своими могучими корнями, рвущееся наружу, то в последующих номерах журнала образ деревьев может выглядеть совсем иначе. В февральском выпуске 1998 г. мы находим иллюстрацию Адольфа Бема, на которой изображено более экспрессивное дерево с изогнутым стволом, гнущемся из-за силы ветра, и переплетающимися ветвями, оно уже не воспринимается цветущим и прекрасным. В апрельском номере 1899 г. также обнаруживаем иллюстрацию с декоративными деревьями. Фигуры двух дев переплетаются с ветвями и стволами деревьев, образуя подобие орнамента. Стволы деревьев очень тонкие, как будто способны рассыпаться под тяжестью собственного веса, голые ветви чрезмерно изогнуты. Такой древесный мотив продолжает развивать Шиле. На живописной картине «Осеннее солнце и деревья» 1912 г. его деревца еще больше неустойчивы (рис. 3б). Они гнутся под напором ветра и настолько хрупки, что привязаны к опорам, ради сохранения своей жизнеспособности, а их ветви слишком изломаны и угловаты.

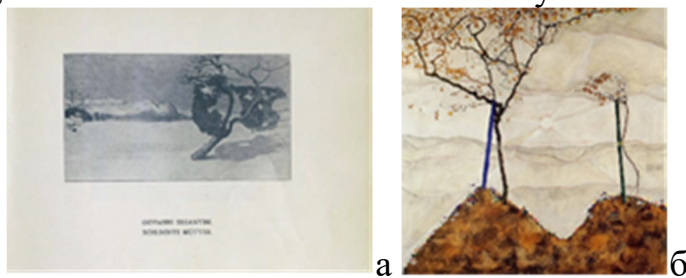


Рисунок 3 – а) «Злые матери», Джованни Сегантини, 1894 г., иллюстрация из майского номера «Ver Sacrum» за 1899 г., Вена, Австрия; б) «Осеннее солнце и деревья», Эгон Шиле, 1912 г., Частная коллекция, Вена, Австрия.

Экспрессивно изображал древесные мотивы и итальянский художник Джованни Сегантини, графические работы которого печатались в «Ver Sacrum». В майском выпуске 1899 г. находим его «Злых матерей» 1894 г. (рис. 3а). Сильно изогнуты ветви, ствол дерева настолько искривлен, что складывается ощущение, что спустя мгновение оно сломается, рассыплется на части. И если у Шиле осенние деревья поддерживаются опорами, и такое художественное решение метафорично означает сезонное увядание природы и тоску человеческой души, явления, знаменующие временные страдания, которые вскоре закончатся, то у Сегантини страдание выглядит вечным и безвыходным. Ствол древа склоняется над самой землей, ломаемый мощными потоками метели. Дерево болезненно деформировано, а женщина запуталась в его ветвях, терзаемая струями воздуха и снега, она будто за свои грехи приговорена к вечным скитаниям в Дантовском Аду.

Возвращаясь к анализу и сравнению работ двух венских мастеров эпохи модерна, обратимся к иллюстрации с рисунком сидящей девушки Климта, опубликованной в майском номере «Ver Sacrum» за 1902 г. и к «Сидящей женщине с согнутым коленом» 1917 г. Эгона Шиле

(Национальная галерея, Прага). Позы женщин схожи, оба художника старались передать красоту человеческого тела. Однако на рисунке Густава Климта видим деву с длинными локонами волос, элегантными драпировками одежд и с утонченными чертами лица. В то время как у Эгона Шиле портрет девушки выполнен более экспрессивными и небрежными мазками, силуэт тела изогнут, очертания написаны толстыми, волнообразными линиями, для цветового решения используются контрастные краски.

Таким образом, рассмотрев работы художников Венского Сецессиона и найдя черты сходства и различия с произведениями Эгона Шиле, приходим к заключению о влиянии данной творческой ассоциации на художественную манеру венского мастера. Шиле продолжил тенденции по обновлению модерна, заложенные Климтом и другими художниками, чьи иллюстрации печатались в «Ver Sacrum». Он с еще большей экспрессией стал изображать обнаженные человеческие тела, портреты людей и древесные пейзажи, отходя от декоративности и обращая все внимание на натуралистичность, экспрессивную заостренность эмоциональной составляющей произведений.

Список использованных источников:

1. Сецессион. Ассоциация художников [Электронный ресурс]. URL: <https://secession.at/kuentstlerinnenvereinigung> (дата обращения: 26.10.2024).
2. Венский Сецессион [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theviennasecession.com/ver-sacrum/> (дата обращения: 26.10.2024).
3. Seldon, E. and Zwingerberger, J. Egon Schiele. – New York : Parkstone Press International, 2012. – 200 p.
4. Tikkanen, K.-W. On the Building of a Narrative. Ver Sacrum Ritual // MNEMOSYNE. A journal of Classical Studies. – 2016. – №19. Pp. 1–19.
5. Мишачева И.В. «Миф о Древе» в искусстве венского модерна: природа и культура, универсальное и индивидуальное. Густав Климт, Эгон Шиле // Вопросы культурологии. Сб. научн. трудов кафедры славяноведения и культурологии Института славянской культуры. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина 2020. – С. 73–81.

© Манина И.И., 2024

УДК 7.021.3

**MIXED MEDIA И ФОТОМОНТАЖ
КАК АКТУАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ
ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ИСКУССТВЕ XXI века**

Маричева А.Ю.

Научный руководитель Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена вопросам особенностей восприятия художественных работ, выполненных в техниках Mixed Media, фотомонтаже, на примере анализа произведения молодой художницы Айны (Даши Клеванцовой) «Symphonie Nr. 22». Данные способы представления творческих работ актуальны XXI веке, где плюрализм мнений и способов представления искусства начинают взаимодействовать и коллаборироваться с различными вариантами технических изобретений современного мира.

Мультисенсорное восприятие играет огромную роль в современном искусстве как для зрителя, так и для творческой личности, которая реагирует на новые способы репрезентации искусства. Одним из интереснейших в искусствознании является вопрос синестезии, дающий художникам большой простор для творчества и самовыражения. Важно отметить, что о данном феномене говорил в своем труде В. Кандинский. Он был увлечен вопросом единства звука и изображения, называл это «резонансным колебанием человеческой души» [1]. В современном мире появляется все больше способов задействовать несколько видов восприятия. Современные технологии позволяют художникам расширить диапазон творческого пространства, за счет чего появляются интересные, новые художественные техники. Синтез – ведущее направление в современном искусстве. Mixed media (или смешанная техника) является востребованной среди молодых авторов: ее началом можно считать коллаж с использованием разных сред, материалов и поверхностей, истоки которого находятся в работах кубизма [2]. Смешанная техника, окончательно укрепившаяся в XIX веке, в современном искусстве обретает новое звучание: внедрение компьютерных технологий обработки, интеграция возможностей нейросетей, разная вариация экспериментальной печати, сканирования и т.д.

Другой важной в современном искусстве техникой является фотомонтаж. Фотомонтаж – метод создания изображения из нескольких фотографий или их фрагментов, может включать в себя дополнение рисунками, надписями и т.д. Его техники используются еще в XIX веке,

однако утверждается фотомонтаж как отдельный вид уникальной графики только в XX веке, поддерживаемый представителями дадаизма. В дальнейшем получает распространение в сюрреализме, поп-арте, плакатной рекламной, иллюстративной сферах [3].

Если раньше фотомонтаж производился путем вырезания, наложения, складывания нескольких частей распечатанных фотографий или пленочных основ, в современном мире эти процессы переходят в графическую среду фоторедакторов, таких как Adobe Photoshop, однако традиционный ручной подход также имеет место и используется автором в зависимости от художественной цели.

К вопросу синтеза в искусстве обращается художница Айна в своей работе «Symphonie Nr. 22» 2023 года (рис. 1а). Работа экспонировалась на выставке «Авангард жив» в музее-заповеднике «Царицыно» в 2023 году (рис. 1б). Произведение отличает метафоричность, иносказательность, которая позволяет художнице на современном уровне осмыслить опыт прошлого. Так, это произведение стало репризой музыкального сочинения Арсения Авраамова 1922 года «Симфония гудков». На примере данного произведения можно проследить, как приемы смешанной техники влияют на зрителя, чем интересно восприятие таких работ, как происходит погружение в сюжет.



Рисунок 1 – Даша Клеванцова: а) «Symphonie Nr. 22», 2023. Фотография, тушь, цифровой рисунок, цифровой коллаж, фотомонтаж, смешанная техника; б) фото с выставки «Авангард жив», 2023, Музей-заповедник «Царицыно»

Композиция прочитывается сразу, единомоментно, однако, более тщательное и вдумчивое прочтение сюжета осуществимо путем постепенного скольжения взгляда снизу вверх (или сверху вниз). Что в сути отличает соединение двух традиций (восточной и западной). Работа состоит из основы, написанной тушью, частей фотографий (сделанных лично художницей), цифровой живописи поверх исходного коллажа.

Стоит отметить сложность организации пространства произведения: композиция тяготеет к симметрии и статичности – фортепиано, на первый взгляд, главный герой работы, расположено четко в центре, вокруг него решается остальное пространство. Однако, если рассмотреть работу детальнее, можно обнаружить новый образ с левой части относительно оси симметрии – некто человекоподобный, возможно, демон, выглядывает

сквозь трубы, подчиненные общему устройству музыкального инструмента. Сначала он может напугать: зрителю не сразу понятно – фотография это или рисунок. Остается только догадываться, кто на самом деле является главным персонажем – фортепиано, которое лишено своего канонического образа и функционала, или персонаж, спрятавшийся в нем, живущий в нем, а, может быть, и управляющий им.

Для реконструкции музыкального инструмента Айна использует трубы, шланги, вентили, экраны и другие промышленные материалы: на это ее вдохновляет содержание произведения Арсения Аврамова, состоящее из настоящих звуков города: свистков паровозов и пароходов, шума самолетов и т.д. Так, образный мир работы расширился и обрел новые значения. Этим обуславливается подбор частей инструмента, воспроизводящего подлинное звучание города.

Пространство вокруг инструмента изобилует большим количеством деталей. Интересны развешенные на веревках вещи, закрепленные о стороны инструмента. С одной стороны, это позволяет зрителю судить о постоянстве, значимости и фундаментальности конструкции, которая имеет своих обитателей с их собственным бытом. Это погружает смотрящего в фантазийный параллельный действительности мир. С другой стороны – заставляет задуматься: возможно, это вещи жителей поблизости, которые и вовсе не замечают инородности постройки, их не пугает возможная токсичность ее отходов, они привыкли быть частью большого индустриального сложного мира, и их не смущает подобное соседство, оказывающее давящее и угнетающее воздействие, что, в прочем, может встречаться и в современной действительности. На полу в нижней части композиции разбросаны нотные листы с отпечатками маленьких ножек, что укрепляет мнение зрителя о существовании иного мира со своими персонажами.

Основная метафора «Symphonie Nr. 22» заключена в его композиционной системе. Интересно следующее деление композиции: ее можно поделить на три равнозначных горизонтальных сюжета. Хронологически верно смотреть снизу вверх.

Нижний сюжет композиции связан с воспоминаниями о музыкальном прошлом: на пюпитре, как и говорилось ранее, располагаются ноты к «Симфонии гудков» Арсения Аврамова; инструмент прямым из XVIII века (фотографию его использовала художница при создании произведения); небольшой деревянный столик, массивный граммофон на нём – образ пережитка музыкального прошлого; старый ковер на полу, разбросанные скомканные нотные листы – устаревший музыкальный язык. Все эти предметы имеют фотографическую основу, доработанную с помощью цифровой живописи. В целом весь образ комнаты обращает смотрящего к быту ее обитателей. Если рассматривать нижнюю часть работы, складывается впечатление, что

это обычное изображение интерьера комнаты. Однако, чем выше поднимается взгляд смотрящего, тем больше видоизменяется сюжет произведения, приобретая новые смыслы и трактовки.

Часть, находящаяся посередине, является переходным этапом от прошлого к будущему. Развешанное белье имеет еще одно важное значение – являя собой переход из дома на улицу, подкрепляет предчувствие изменений. Если посмотреть на сам инструмент, кажется, что именно в этой части он претерпевает самые сильные видоизменения. Кроме того, привычный образ фортепиано пропадает вовсе: появляется большое количество машинных технических элементов, трубы, лампочки, непонятные индикаторы. Все это скрепляется и соотносится друг с другом в одной большой сложной системе: смотрящему приходится напрячься, чтобы понять или хотя бы предположить, откуда выходят «ожившие» трубы, напоминающие змей; к чему крепятся краны, за что отвечает панель кнопок.

Именно в этом пространстве появляется персонаж – тот самый, выглядывающий из недр инструмента. Интересно, готов ли он к переходу в новую жизнь, или всеми силами держится за прошлое, как за трубы «фортепиано»? Даша Клеванцова изображает его в самом низу композиционного фрагмента, из-за чего складывается ощущение, что он придавлен тяжестью механизма. Зритель может сделать вывод: изменения и для него проходят нелегко.

Переход к заключающему верхнему фрагменту сопровождается ощущением высвобождения. Хотя по соотношению сторон композиционные части и схожи, воспринимаются они по-разному: средний фрагмент вызывает ощущение замкнутости пространства и тесноты – зритель как будто не имеет возможности сделать лишней вдох, тогда как верхний фрагмент же, наоборот, имеет больше осязаемого пространства, этот эффект достигается во многом благодаря изображению неба. Однако очень скоро первичное ощущение свободы перебивается тревожным: летающие в разные стороны темные силуэты военных самолетов придают работе динамики, но вызывают беспокойство. Их очертания напоминают кружащих над добычей птиц. Они символизируют дух времени, в том числе указывая на развитие технической промышленности первой половины XX века, которое оказало сильное влияние на формирование «Музыки города». Закрепляют это неуютное впечатление и клубы дыма, выходящие из труб «фортепиано». Все это дает двойственное прочтение фрагмента: таким ли человек видит будущее? Что именно пугает и тревожит его? Какие образы, изображенные художницей, не дают всецело насладиться окончанием «пути», проделанным смотрящим через всю композицию? Вероятно, каждый сам найдет для себя нужный ответ. Интересен образ в экране телевизора в правой части композиции – это уже знакомый зрителю «Синий демон засыпает» (рис. 2а), также работа Айны,

что дает намек на взаимосвязь героев и сюжетов в едином художественном мире.

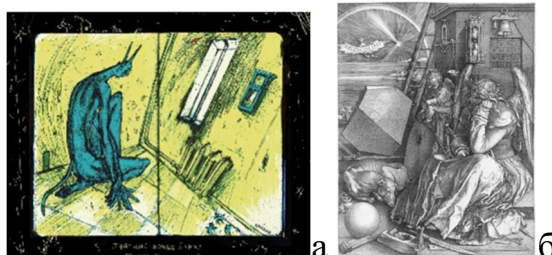


Рисунок 2 – а) Даша Клеванцова «Синий демон засыпает», 2023. Бумага, карандаш, цифровая графика; б) Альбрехт Дюррер (1471-1528) «Меланхолия», 1514. Бумага, гравюра, 23,9 × 18,6 см. Штеделевский художественный институт

Как говорит сама художница, ей было важно показать связь предметного, тактильного мира (трубы, шланги, фортепиано) с незримой мелодией, которая понимается каждым по-своему [4]. Воспроизвести смешение мира музыки и его предметного олицетворения с обычными материалами, из которых делаются инструменты (дерево, металл, пластик, ткань, кожа).

Цветовой колорит свойственен работам художницы: монохромное изображение коричневых оттенков. Интересно то, что воспринимается оно естественным, даже природным, тогда как тематика работы, наоборот, сводится к городской индустриальной среде.

Находится следующая параллель: развитие композиции напоминает по своему делению гравюру Альбрехта Дюрера «Меланхолия», выполненную в 1514 году (рис. 2б). В ней также развитие происходит по вертикальной оси, с каждым «уровнем» познания открывая новые и новые трактовки происходящего.

Восприятие произведения интересно: взгляд скользит от реалистичных, понятных объектов к полностью написанным от руки. Виден контраст между фотографией и живописью, однако он не мешает, а, напротив, делает работу интереснее. Произведение имеет мрачный оттенок, переосмысленное назначение производственных труб немного пугает: зритель задается вопросом – какие звуки они издают? Музыка ли это? Объем объектов также воспринимается на контрасте: одни, будто вырезанные из бумаги, кажутся плоскими; другие – объемными и настоящими.

Таким образом, Mixed Media находит новое прочтение и интерпретацию в современном искусстве, становясь одной из самых востребованных техник художников XXI века. Mixed media наглядно отображает идею того, что искусство может создаваться из любых материалов, в любых комбинациях и смешениях, так как главным остается видение автора. Работу можно разделить на два уровня прочтения: композиционный и чувственный. К композиционным особенностям

относятся прочтение произведения снизу вверх, обилие деталей, ощущение плоскости и объемности изображений; к чувственному же можно отнести контрасты эмоциональные – зритель задается вопросом, кто является главным героем, находит спрятанное внутри роаяля существо, ассоциирует производственные трубы с музыкальными инструментами. Один уровень прочтения усиливает другой. Что касается восприятия работ, выполненных в смешанной технике: зритель находит новые контрасты, которые существуют благодаря соединению различных фактур и основ, приемов и техник. Это усиливает эмоциональный отклик, полученный от работы, воздействует быстрому погружению в ее суть.

Список использованных источников:

1. Н. Злыднева. Василий Кандинский. О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве. В 2 т. / Н. Злыднева [Электронный ресурс] // CyberLeninka : [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vasiliy-kandinskiy-o-duhovnom-v-iskusstve-polnoe-kriticheskoe-izdanie-s-dopolneniyami-i-drugimi-tekstami-o-nauke-ob-iskusstve-v-2-t> (дата обращения: 24.10.2024).

2. М.В. Асалханова. Коллаж как искусство: техника, история, художники / М.В. Асалханова [Электронный ресурс] // CyberLeninka : [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kollazh-kak-iskusstvo-tehnika-istoriya-hudozhniki>

3. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс] (дата обращения 24.10.2024) URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4734748

4. Айна / Айна [Электронный ресурс] // VK : [сайт]. – URL: <https://vk.com/aynadora> (дата обращения: 24.10.2024).

© Маричева А.Ю., 2024

УДК 7.037

СПЕЦИФИКА РАСКРЫТИЯ ТЕМЫ КАРТОЧНОЙ ИГРЫ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

Матюкина Т.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В начале XX в. в России на смену богемной эпохи модерна с ее любовью к стилизации и декоративизму приходит революционное искусство авангарда. Художники не только выступают против традиционного академического искусства и отказываются от прямого изображения реальности, но и превращают каждое свое произведение в

вызов буржуазному обществу. Одним из популярных образов того времени становится карточная игра.

Наиболее ярко тема игры в карты представлена в творчестве русского и французского художника-авангардиста Ивана Альбертовича Пуни. В его картине 1912-1914 гг. «Русская рулетка» (рис. 1а) привычный жанр натюрморта распадается на отдельные геометрические фрагменты и перестает быть узнаваем глазу. В центре композиции выделяются два предмета – револьвер и пустой бокал, как бы намекающий на состояние героев, играющих в опасную азартную игру – Русскую рулетку. Мотив случайности и непредсказуемости судьбы продолжается в образе игральных карт с разными мастями: трефы, бубны и пики. Будучи противопоставлены заряженному револьверу, они несут такую же опасность для зависимых от азарта игроков. Помимо этого, на картине можно увидеть части старой газеты, которые напоминают коллажные работы французских кубистов – Жоржа Брака и Пабло Пикассо. Отдельное место авангардисты отводят игре текста на их полотнах. В картине Пуни частью композиции становятся затерянные буквы, составляющие слово «рулетка».

В другой работе Ивана Альбертовича Пуни «Автопортрет» 1921 г. (рис. 1б) фигура художника также распадается на отдельные фрагменты. Мотив зеркала в картине и лежащая на тумбочке карта могут быть символами обмана, искажения реальности. Особый интерес представляет масть изображенного туза. С одной стороны, форма масти говорит о ее принадлежности к пикам, с другой – художник использует красный цвет, близкий масти червей. Невозможность определить карту может говорить либо о безразличии художника к подробностям, либо о соединении двух мастей, традиционно символизирующих собой две противоположности: смерть – карта пик, любовь – карта червей. Более того, об элементе обмана говорит его убранный за спину рука, в которой он держит книгу, словно прячет ее.

В том же году Пуни пишет картину «Универсальный (Синтетический) музыкант» (рис. 1в). В ней он обращается к «наименее материальному из всех искусств» – музыке. Как писал В.В. Кандинский: «Отсюда [из музыки] ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, повторение красочного тона, и того, каким образом цвету придается элемент движения» [1, с. 17]. Пуни оставляет фигуру музыканта, внешне походящего на популярного в те годы актера Чарли Чаплина, почти без изменений и деформаций. Однако, инструмент в руках музыканта распадается на части – в нем есть и струны, и клавиши, а сам герой держит в руках смычок. На этой картине также присутствует загадочная карта, масть которой соединяет в себе элементы мастей пик и червей. Художник использует ее не случайно, ведь в картине ранних годов

«Русская рулетка» туз червей изображается канонично. Вероятно, загадочная карта символизирует собой единение противоположностей.



Рисунок 1 – а) Пуни И.А. Русская рулетка. 1912–1914 гг. Холст, масло. Частная коллекция; б) Пуни И.А. Автопортрет. 1921 г. Холст, масло. 81.4x56 см. Частная коллекция; в) Пуни И.А. Универсальный (Синтетический) музыкант. 1921 г. Холст, масло. 145x98 см. Берлинская картинная галерея.

Тема карточной игры была особенно популярна в творчестве футуристов, не только художников, но и литераторов. Деятели этого авангардного течения бросали вызов современному обществу, который выразили в манифесте 1912 г. «Пощёчина общественному вкусу. В защиту свободного искусства». Футуристы часто обращались к маргинальным темам в своем творчестве, среди которых была и карточная игра. Так, в 1912 г. поэтами Велимиром Хлебниковым и Алексеем Елисеевичем Крученых была написана поэма «Игра в аду», в которой грешники и черти играли в карты. Иллюстрациями к первому изданию занималась художница Наталия Сергеевна Гончарова. На обложке был изображен черт с искривленным лицом, а над его головой три масти карт – бубны, черви и пики. В этих иллюстрациях поднимается тема inferнальности азартных игр, их непредсказуемости и стихийности. Так, Евгения Юрьевна Иньшакова писала: «Карточная игра, таким образом, становится одним из способом выражения эстетической системы художников русского авангарда, который декларировал: смысл жизни человека в попытке восстать против стихии бесконечной игры, но эта цель не может быть достигнута в соответствии с ее правилами» [2, с. 128]. Кроме того, карточная игра соседствует с ложью и обманом: «Все знали ложь, но потаенно / Урвать победу всяк мечтал!» [3, с. 6]. В остальных иллюстрациях Гончаровой черти, играющие в карты, изображаются как человекоподобные существа с рогами и длинной бородой. Совсем иначе их представляет художница Ольга Владимировна Розанова в иллюстрациях ко второму изданию поэмы 1914 г. В них она рисует черта с птичьим клювом и зубами, при этом имеющим человеческие руки, таким образом, прибегая к телесным метаморфозам, что также становится символом изменчивости и непостоянности, свойственным карточным играм.

Важным аспектом использования художниками авангарда образов игральных карт становится отображение театрализации жизни на рубеже XIX-XX вв., что роднит их с художниками творческого объединения «Мир

искусства», тематикой произведений которых часто становились балы-маскарады. Михаил Алексеевич Кузьмин, отзываясь о творчестве Константина Андреевича Сомова, писал следующее: «Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений, привлекают часто художника» [4, с. 471]. Более того, в среде интеллигенции эпохи Серебряного века было принято выбирать себе театральную роль и отыгрывать ее даже в обычной жизни. Ольга Владимировна Розанова продолжает эту традицию в серии «Игральные карты», изображая своих современников в образе Короля, Дамы и Вальта.

Ольга Розанова успела создать пятнадцать портретов в образах игровых карт, шесть из этих картины были утеряны, хотя сохранились их описания. Одной из карт, созданной художницей, был трефовый король, которую она, по предположению Фаины Матвеевны Балаховской, писала с художника и музыканта Михаила Васильевича Матюшина (рис. 2а). Художник был сильно старше своих коллег – в 1912 г. ему исполнился 51 год, чем можно объяснить седые волосы и бороду у героя картины, лицо его меланхолично. Художницу Александру Александровну Экстер Розанова запечатлела в образе бубновой дамы (рис. 2б) – «эффектной светской львицы в розовом платье» [5]. Ее изломанная фигура подражает абрису масти бубен. В руках она держит цветы – как символ молодости и весны. В образе трефового вальта (рис. 2в) угадывается портрет Левкия Жевержеева – мецената и коллекционера. Фигура героя чем-то напоминает очертания масти треф, которые повторяются на медальоне Вальта и на заднем плане рисунка. Жевержееву достается самое низкое положение в серии Розановой, так как традиционно Валет – самая младшая лицевая карта, а трефы – самая младшая масть.



Рисунок 4 – Розанова О.В.: а) Трефовый король. 1912-1915 гг. Холст, масло. 80х72 см. Слободской музейно-выставочный центр; б) Бубновая дама. 1912-1915 гг. Холст, масло. 84х69 см. Нижегородский государственный художественный музей; в) Трефовый валет. 1916 г. Дерево, масло. 83х66 см. Ивановский областной художественный музей.

Карточная игра в искусстве авангарда имеет несколько смысловых аспектов – она являет собой элемент случайности и непостоянности, идет рука об руку с темами обмана и инфернальности, а также становится отражением театрализации жизни на рубеже XIX-XX вв. Большое внимание художники уделяют значениям и иерархическому порядку игровых карт, привнося с их помощью новые смыслы в свои работы.

Несмотря на революционный настрой авангардистов и отрицание всего «старого» искусства, художники обращаются к тем же проблемам театрализации жизни, что и их предшественники эпохи модерна. Кроме того, они заимствуют опыт и зарубежных художников-кубистов, адаптируя его под свои взгляды на искусство.

Список использованных источников:

1. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (живопись) / Василий Кандинский. – Ленинград: Фонд Ленинградская галерея, 1989. – 68 с.

2. Иньшакова, Е. Ю. Феномен игры в культуре русского авангарда : диссертация...кандидата культурол. наук : 24.00.01. – Москва, 2000 – 214 с.

3. Крученых А.Е., Хлебников В. В. Игра в аду : Поэма / Сочинение Алексея Крученых и Виктора Хлебникова. Рисунки Наталии Гончаровой. – Москва : Типо-лит. В. Рихтер, 1912. – 14 л. : ил.

4. Сомов, К. А. Письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни и творчества К.А. Сомова Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. – Москва : Искусство, 1979. – 624 с.

5. Балаховская Ф.М. Гадание на картах Ольги Розановой. Символическое сходство // Розановский центр. Ольга Розанова и первый авангард : сайт. – URL: <https://rozanova.net/article/516.html#> (дата обращения: 26.10.2024)

© Матюкина Т.С., 2024

УДК 316.77

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ
КАК ИНСТРУМЕНТУ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА**

Мельникова Е.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Межкультурный диалог является одним из основных процессов, развивающих общество в условиях глобализации. Под межкультурным диалогом понимается взаимодействие между представителями разных культур, основанное на уважении, взаимопонимании и стремлении к сотрудничеству. Этот диалог предполагает обмен информацией, ценностями, нормами и традициями, что обогащает всех участников процесса. Языковая компетенция является важным компонентом межкультурного диалога, поскольку язык выступает и средством коммуникации, и средством сохранения культуры, в нем отражаются особенности мировоззрения, мышления и повседневной жизни народа [1,

с. 111-112]. Изучение иностранного языка расширяет доступ к пониманию глубинных слоев культуры и развивает толерантность и эмпатию.

Такие препятствия, как недопонимание, искажение информации и возникновение стереотипов являются последствием достаточно распространенной проблемы, называемой языковым барьером. Путем овладения иностранным языком запускаются механизмы обмена информацией и культурными ценностями, с помощью которых проблема языкового барьера может быть преодолена. Сквозь призму изучения языка развивается межкультурная компетенция, вырабатывается способность к восприятию и уважению культурных различий, адаптация к новым социальным контекстам. Все это становится актуальным в современном мире ввиду того, что растет интенсивность процессов международного сотрудничества, глобальной коммуникации и миграции.

Фундамент межнациональных отношений строится на основе культурного и межкультурного диалога. Без активного взаимодействия между культурами развитие общества может столкнуться с трудностями в виде конфликтов, изоляции и непонимания. В условиях глобализации, характеризующейся интенсивным обменом информацией и взаимодействием на разных уровнях [2, с. 282], изучение языка становится неотъемлемой частью в построении межкультурного диалога.

Именно современные технологии значительно влияют на процесс обучения иностранным языкам и, следовательно, на развитие межкультурного коммуникации. Рассмотрим более подробно основные технологии и их вклад в этот процесс.

Интернет и онлайн-платформы. Интернет предоставляет беспрецедентный доступ к образовательным ресурсам по всему миру. По данным ЮНЕСКО, более 60% населения Земли имеют доступ к Интернету [3]. Онлайн-платформы, такие как Coursera, edX и Udemy, предлагают курсы по изучению иностранных языков, разработанные ведущими специалистами в данной области. Цель таких проектов – предоставить людям по всему миру возможность изменить жизнь с помощью онлайн-обучения. Данные курсы зачастую сопровождаются форумами и чатами, где учащиеся общаются и обмениваются опытом.

Мобильные приложения для изучения языков. Мобильные приложения стали неотъемлемой частью повседневной жизни людей. По статистике, более 1 миллиарда людей по всему миру используют приложения для изучения иностранных языков [4]. Приложения, такие как Duolingo, Memrise, Babbel и Rosetta Stone, предлагают интерактивные и адаптивные программы обучения, которые позволяют изучать язык в удобное время и в любом месте. А приложения Cake и Puzzle English наполнены видеоконтентом, где есть возможность погрузиться в языковую среду и тренировать аудиалингвальные навыки, с последующим выполнением заданий после просмотра видеофрагментов. Также, Quizlet и

Readable предоставляют отличную возможность улучшать лексические способности, создавать свои словари и подбирать индивидуальный метод изучения слов.

Коммуникационные сервисы. Основополагающей целью в изучении иностранного языка являются практические навыки коммуникативной составляющей, такие онлайн платформы как Italki и Verbling, а также коммуникационные сервисы Skype, Google Meet, Zoom, Discord, Telegram и WhatsApp, предоставляют возможности для непосредственного общения с носителями языка, где развивается продуктивный вид речевой деятельности.

Искусственный интеллект и машинный перевод. Современные системы машинного перевода, основанные на искусственном интеллекте, например, Google Translate и DeepL, позволяют мгновенно переводить тексты и речь, что облегчает коммуникацию и доступ к информации на разных языках мира. Однако эти технологии являются лишь вспомогательным инструментом в изучении иностранного языка.

Виртуальная и дополненная реальность. Технологии VR и AR открывают новые возможности для иммерсивного обучения. Программа Mondly VR/AR, позволяет погрузиться в виртуальную языковую среду, моделируя реальные ситуации коммуникации. Данное приложение предлагает общение с виртуальными персонажами на 30 языках, где объединены сервисы голосовых чатов, распознавания речи и технологии VR. Мгновенная обратная связь о произношении и интерактивные сценарии повышают мотивацию учащихся, и изучение языка становится намного легче [5].

В наши дни современные технологии расширяют спектр возможностей межкультурного диалога, укрепляют взаимопонимание и толерантность, также разрушают географические и культурные барьеры, позволяя людям из разных стран мира общаться и сотрудничать. По данным исследования Pew Research Center, 75% пользователей социальных сетей считают, что онлайн платформы помогают им лучше понимать другие культуры, уменьшая уровень недопонимания и предрассудков [6]. Онлайн-обучение делает образование наиболее доступным для людей из разных слоев общества. Это имеет особое значение для развивающихся стран, где доступ к качественному образованию может быть ограничен.

Кроме того, технологии формируют у людей ощущение, что они являются частью мирового сообщества, так как участие в международных проектах, волонтерских программах и онлайн-сообществах укрепляют это чувство сопричастности и ответственности за глобальные проблемы.

Будущее технологий в межкультурном диалоге связано с дальнейшим развитием искусственного интеллекта и персонализированного обучения. Это может привести к созданию

инклюзивных образовательных систем, которые будут учитывать культурные особенности и индивидуальные потребности учащихся.

Как видно из выше сказанного, иностранный язык является важным аспектом межкультурного диалога, а современные технологии – это инструмент, облегчающий усвоение и практику иностранного языка.

Список использованных источников:

1. Ореховская Н.А., Ялозина Е.А. Теоретические аспекты понятия «Межкультурный диалог» // Власть. 2020. №6. – 115 с.

2. Samuel P. Huntington. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. 1996. / Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка. – Перевод с английского: Ю. Новиков (главы 1–8) под редакцией Е. Кривцовой и Т. Велимеева (главы 9–12), под общей редакцией К. Королёва. – М., 2003. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. – 01.12.2010. – 605 с.

3. UNESCO Institute for Statistics. Global Internet Usage. 2020.

4. App Annie. State of Mobile 2021.

5. Billingham M., Clark A., Lee G. A survey of augmented reality // Foundations and Trends® in Human–Computer Interaction. 2015.- 272 с.

6. Pew Research Center. Social Media Use and Views on Cultural Understanding. 2019.

© Мельникова Е.С., 2024

УДК 008.2:7.067

**ПРОБЛЕМА ЦЕННОСТИ ПРОФЕССИИ ДИЗАЙНЕРА
С ПОЯВЛЕНИЕМ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА**

Мингалеева Г.Ш.

Научный руководитель Гильмутдинова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Уфимский государственный нефтяной технический университет», Уфа

Статья посвящена проблеме, связанной с растущей динамикой к замещению и дополнению человеческого труда компьютерными технологиями. Было выявлено, что данное явление также коснулось и профессиональной деятельности дизайнеров, которое может привести к снижению востребованности и ценности их работы на рынке труда.

В связи с быстрым развитием технологий современное общество испытывает существенные преобразования. Из наиболее значимых аспектов таких конверсий является использование искусственного интеллекта (далее ИИ). Изменение затронуло множество профессий, включая профессию дизайнера. Появление ИИ создало как новые возможности, так и вызвало определенные опасения относительно

значимости и востребованности в будущей профессиональной реальности дизайнеров. В данной статье рассматривается влияние ИИ на сферу деятельности человека связанного с креативными индустриями.

Изначально профессия дизайнера зародилась как искусство и ремесло, в котором человек, в зависимости от своих навыков и творческого мышления, создавал уникальные работы. В начале XX века с развитием промышленного производства и массового потребления роль дизайнера стала более функциональной, смещаясь к созданию продуктов, которые были бы полезны и привлекательны для массового рынка [1].

В связи с развитием дизайна и внедрением его в массовое производство, специалисты все меньше выполняют работу в единичных экземплярах. Это обосновывается тем, что у современного человека с каждым днем растет потребность на тиражированную продукцию, так как поиски эксклюзивного товара занимают достаточного много времени. В свою очередь хочется отметить, что в XXI веке время считается роскошью и для его сохранения делается все возможное, в том числе создаются различные инновационные технологии, например, искусственный интеллект.

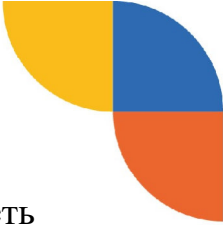

Мир не стоит на месте, жизненный темп людей растет, у человека появляется все больше обязанностей. Следовательно, люди испытывают дефицит личного времени и не могут тратить ни минуты на лишние действия. Поиск, анализ, прогнозирование и диагностика информации, выполнение рутинных задач, все это занимает колоссальное количество времени.

Разработка и внедрение ИИ в различные области, включая дизайн, началось в конце XX века и значительно усилилась в XXI веке. ИИ обладает способностью к обработке больших объемов данных, что дает ему возможность создавать сложные и инновационные дизайнерские решения. Примером служат системы генеративного дизайна, которые анализируют множество вариантов и выбирают наиболее оптимальные решения [2].

Главная фишка искусственного интеллекта в том, что он работает также как и человеческий мозг. С каждым годом он все больше совершенствуется и становится приближен к разумному общению.

Artificial intelligence (далее AI) может выполнять рутинные задачи, такие как создание базовых макетов или анализ предпочтений пользователей, что позволяет дизайнерам сосредоточиться на более творческих и стратегических аспектах работы. Это создает новые возможности для профессионального развития, однако также вызывает опасения относительно вытеснения людей из профессии [3].

Но стоит обратить внимание на то, что нейросети работают по определенным алгоритмам. У них нет вдохновения или воображения. AI не привносит ничего нового, его творения – смесь существующих



изображений. В дизайнерском проекте недостаточно просто иметь красивую картинку. Чтобы она была впечатляющей необходимо в поставленной задаче найти уникальное решение.

Использование искусственного интеллекта значительно экономит время в работе дизайнера. С его помощью можно сгенерировать картинки и использовать их в качестве референсов, которые бы соответствовали последним трендам. Нейросеть за короткое время может анализировать большие массивы данных и сокращать время, в отличие от человека, который гораздо медленнее обрабатывает стоковые изображения. ИИ облегчает работу дизайнера на каждом его этапе. Благодаря чему он больше времени уделяет для творчества, ведь это самая главная составляющая дизайнера. Таким образом, процесс работы дизайнера становится быстрым и наиболее эффективным.

Изменение ценности профессии дизайнера напрямую связано с изменением требований к навыкам специалистов. Сегодня дизайнеры должны обладать не только креативностью, но и техническими знаниями в области ИИ и программирования. Это требует осмысленного подхода к профессиональному развитию [4].

Этические аспекты использования ИИ в дизайне включают вопросы о том, кто несет ответственность за работы, созданные с помощью ИИ, и насколько этично использовать ИИ в креативных процессах. Психологическое воздействие на дизайнеров также является значимым, так как существование конкуренции с ИИ может вызывать стресс и ощущение нестабильности [5].

Этика ни в одной другой области не является столь актуальной, как в сфере искусственного интеллекта. Его влияние кардинально меняют процессы: работы, комьюнити и жизни в целом. Мир с ИИ меняется с невероятным темпом, которого не было со времен появления печатного станка шесть веков назад. У современного человека паттерны поведения подстраиваются под новые реалии. В то же время технологии искусственного интеллекта помогают человеку во многих областях, но без этических рамок, что может привести к формированию отрицательных убеждений и дискриминаций. Могут подниматься различные нежелательные темы, что может служить провокационными моментами для многих. Также может возникать угроза правам человека.

Если говорить о правах человека, то на интеллектуальный труд любого дизайнера действуют авторские права, которые с использованием искусственного интеллекта легко нарушаются. Как уже отмечалось ранее ИИ работает на уже имеющейся базе данных, что грозит отсутствием уникальности в проектах дизайнеров с его использованием.

Несмотря на значительный прогресс в сфере ИИ, человеческий фактор, включающий интуицию, эмпатию и личный опыт, остается ключевым в профессии дизайнера. ИИ может генерировать решения на

основе заданных алгоритмов, но он не может заменить уникальные человеческие качества, такие как эмоциональное восприятие и культурный контекст [6].

Весь процесс от получения технического задания до итогового проекта, проходит через многочисленные фазы выявления запроса заказчика, который требует прочного коммуникационного контакта.

У профессионального дизайнера должны быть развиты художественный вкус, понимание гармонии, цвета, композиции и других эстетических принципов. Человек креативной специальности должен уделять пристальное внимание деталям, чтобы обеспечить высокое качество конечного продукта. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что потенциальный клиент не нуждался бы в дизайнере, если бы компьютерные технологии определяли потребность человека и чувствовали его эмоции, которые необходимо передать в финальной работе.

В заключении хочется отметить, что процессы, связанные с внедрением ИИ в профессию дизайнера, несомненно, изменяют ландшафт этой области, создавая как вызовы, так и возможности. Современные дизайнеры должны адаптироваться к новым условиям, активно развивая технические и творческие навыки. Важно подчеркнуть, что ценность дизайнера не уменьшается, а трансформируется, предоставляя новые перспективы для профессионального роста. ИИ может служить мощным инструментом, но он не способен заменить уникальные человеческие качества, которые всегда будут играть ключевую роль в дизайне.

Важно отметить, что на сегодняшний день считывать и испытывать эмоции, накапливать опыт и чувствовать ответственность за свои действия может только человек, благодаря сознанию. Дизайнер – это человек, который годами оттачивает навыки художественные и декоративно-прикладного искусства, развивает пространственное мышление, которые в конечном счете дают дизайнеру полную свободу воображения. За счет этого специалист может в полной мере продемонстрировать задуманную им идею заказчику, который будет соответствовать всем его запросам и потребностям.

Список использованных источников:

1. Папанек, В. (1971). Дизайн для реального мира.
2. Лихи, Н. (2019). Искусственный интеллект и проблема управления креативными процессами.
3. Холмс, К. (2020). Будущее профессии дизайнера в эпоху ИИ.
4. Розенберг, Д. (2021). Образовательные модели для дизайнеров нового поколения.
5. Герман, М. (2022). Этика и психология работы с ИИ в творческих профессиях.

6. Смит, Д. (2022). Уникальность человеческого креатива в эпоху ИИ.

© Мингалеева Г.Ш., 2024

УДК 792.09

СИМВОЛИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ КАК ЗНАКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ СЦЕНОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА

Минчик А.В., Портнова Т.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье раскрываются символические смыслы в сценографии белорусского драматического театра на примере работы главной художницы Аллы Сорокиной над спектаклем «Анфиса», созданном в Национальном академическом театре им. М. Горького в Минске в 2024 г. в режиссёрской постановке спектакля, осуществленной Валентиной Ереньковой. Актуальность выбранной темы заключается в возможности более обширно воспринимать театральную постановку, анализируя символы, заложенные художником и режиссёром.

«Право же, символизм вполне добропорядочен; он разумен, пристоеен и общеупотребим. Ему не свойственна театральность, понимаемая как нечто крикливо безвкусное, но, тем не менее, он составляет самую сущность театрального искусства, если правомерно считать его одним из изящных искусств» [3, с. 272].

Для начала, необходимо определить, что есть сценография. Михаил Френкель в своём труде «Современная сценография» даёт данному феномену понятие: «Сценография – это специфический, действительно-изобразительный вид искусства, представляющий собой образное пластическое решение сценического пространства средствами предметной среды, света, кинетики, костюмов и гримом и предполагающий смысловое и физическое взаимодействие с актером-персонажем» [7, с. 48]. Совместно с режиссером театральный художник создает вещественное оформление спектакля, он ищет зрительные образы, располагающиеся во времени и пространстве, которые отражают основную идею и содержание пьесы в наиболее эмоционально-захватывающем виде.

Художник-постановщик или сценограф не только иллюстрирует пьесу, он «творит в отведенной ему на сцене области и определенно влияет на идейное содержание спектакля. Его работа может способствовать, но может и помешать выявлению основной идеи пьесы. Она может раскрыть основную мысль автора, но может и исказить ее» [2, с. 7]. Работа

сценографа несет самостоятельный драматургический характер, но его творчество ограничено рамками идейного замысла представления, в чём и заключается вся сложность работы театрального художника. От него требуется внимательность, чуткость, вдумчивость при изучении самой пьесы, понимание драматических конфликтов, основной идеи, заложенной автором.

На этапе разбора пьесы режиссер и художник тесно взаимодействуют друг с другом, очень важно найти общее понимание произведения, а также смысл, вложенный драматургом.

После обсуждения постановки с режиссером, сценограф создает форэскизы к спектаклю, выбрав из них наиболее удачный вариант, переходит к самим эскизам. Они вскрывают характер и расположение декораций. Работа с масштабными трехмерными конструкциями в театре происходит регулярно, вследствие чего изготовление макета – важный этап при создании декораций. Макет представляет собой небольшую модель сцены, которая визуализирует декорации спектакля и их смену по мере развития сюжета.

Далее макет демонстрируется режиссеру и различным театральным инстанциям, после одобрения которых, приступают к изготовлению остовов игровой площадки и всех её частей. Совместная работа художника и режиссера сплетена настолько неразрывно, что становится тяжело определить различия в профиле их работы. Нередко сценограф выполняет режиссерские функции, а режиссер берет на себя художественную работу. Таким образом, появляются новые совместные идеи реализации спектакля, взаимно дополненные друг другом.

«Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере (такие случаи не редки)» [7, с. 7]. Зритель постигает произведение через образную структуру, положенную художником, их взгляд на идею идентичен.

Для передачи замысла пьесы сценограф нередко использует символ. Символы являются немаловажным знаковым инструментом в искусстве сценографии, они передают не только смысловую нагрузку, но и создают метафору, особый сценический язык произведения. Символический смысл может быть выражен в различных формах сценического пространства – цвет, свет, материал, расположение актеров. Одним из наиболее мощных средств символизма является цвет.

В сценографии цвет не просто украшает пространство, но и задает эмоциональный фон, отражая внутреннее состояние персонажей или общее настроение произведения. Книга А. А. Малейя «Цвет в белорусской сценографии» дает понять, что цвет в художественном оформлении спектакля может отражать определенные смыслы, а не только

характеризовать физические свойства предметов. «В классическом хронотопе (в любом его типе) условием колорита является предметный цвет, т.е. точный оттенок предметов, неизменный их цвет, тот, который представляет собой собственный цвет предметов. В модернистском хронотопе (с начала XX века) цвет приобрел смысл моделирования образа театрального произведения» [4, с. 128]. Цвет является музыкальным и поэтическим началом в сценографии в большей мере, чем сама её структура, так как цвет воплощает всю гамму, он гармоничен, подчинен ритму, который организует, он имеет свою температуру, а также определяет общее настроение постановки с самого её начала.

Постановочный свет в сценографии – это мощный инструмент не только для освещения и создания атмосферы, но и для передачи смыслов. Использование яркого света может акцентировать внимание на определенных элементах, в то время как теневые зоны могут создавать таинственность или подавленность. Направление света и его интенсивность могут также выражать эмоциональные состояния персонажей, подчеркивая их внутренний мир.

Формы и текстуры также играют важную роль в сценографическом символизме. Геометрические формы могут передавать строгость и упорядоченность, в то время как органические, мягкие линии могут вызывать ассоциации с различными природными явлениями. Материалы также могут визуально подчеркивать различные аспекты сюжета или характера персонажа.

Сценографы используют пространство не только для расположения объектов, но и для символизации. Например, высокие потолки дают ощущение свободы или величия, в то время как низкие и замкнутые пространства могут вызывать чувство подавленности. Расположение объектов на сцене также символично: центральное размещение персонажа свидетельствует о его важности или власти, в то время как персонажи, находящиеся на периферии, отражают свою уязвимость, отрешенность.

Как видим, символизм в сценографии – глубоко продуманный метод, позволяющий передать смысл и эмоции, заключенные в литературном произведении. Каждая деталь, от выбора цвета до пространственного решения, становится частью общего высказывания, которое обращается к зрителю на уровне интуитивного восприятия. Таким образом, сценография, использующая символизм, не только создает визуальный опыт, но и открывает двери для глубинного понимания тем и идей, заложенных в пьесе. Например, в пьесах о внутренней борьбе персонажей сценографы могут использовать элементы, которые отражают эту борьбу: зеркала, разделяющие пространство, или хаотичное расположение объектов могут символизировать конфликт и дисгармонию. В таких случаях, возможность интерпретации символов становится важной частью взаимодействия между сценографией и зрителем. Зритель, видя

символические элементы, начинает расшифровывать их значение, что создает дополнительный уровень вовлеченности и понимания произведения.

Благодаря внедрению символов, сценограф А. Сорокина мастерски передала мрачную атмосферу произведения Л. Андреева «Анфиса». Михеичева Е.А. в своей книге «О психологизме Л. Андреева» даёт представление об эмоциональном состоянии постановки: «Несоответствие видимости – внешнего благополучия, достатка, согласия в семье, и сути – полной изоляции друг от друга, недоверия, неискренности – рождает настроение тоски, мрака, безнадежности, что и является общим настроением пьесы» [5].

На эскизах к постановке изображены огромные люстры, что является чертой зажиточного интерьера, голые ветви дерева, которые обвивают забор усадьбы, создают ощущение пустоты и заброшенности – так себя ощущает Анфиса. Огромные ажурные ворота будто ведут к кладбищу, что также не случайно, ведь главную героиню преследует проклятье её не умершей бабушки (рис. 1а).



Рисунок 1 – Эскизы к спектаклю «Анфиса» А. Сорокиной

Это – не классический театр психологически-бытового типа, а метафорический, структурный, где главным является сам сценический язык произведения. Символикой проникнутая сценография Аллы Сорокиной позволяет глубже проникнуться главной идеей произведения.

Героиня пьесы так описывает отношения между персонажами: «Ну, и несчастный же дядя Федя человек: одна облепила его как тесто, а другая паутиной ложится на него» [1]. Паутина – символ связи, а также ветхости и тщеты. Её предназначение удерживать, лишать свободы. Она служит метафорой ситуации, из которой трудно выбраться. Главная героиня стала заложницей злых чар и обречена на вечные мучения.

Одиночество, отчуждение в социуме и в быту, агония, аморальная смерть – судьба Анфисы. Она осознает свою обреченность. Одинокая фигура в центре отражает внутреннее состояние героя, что также является знаком отрешенности и изоляции.

Центром композиции в эскизе, как в насмешку, является символ крепкой семьи – дерево с глубоко поросшими корнями. Но это не обычное дерево, ведь оно вырвано из земли и перевернуто корнями вверх. Корни, являясь олицетворением связи с предками, в данном произведении воплощают крах рода. То, что должно быть под землей, не находит себе места там, остаётся в неестественной форме (рис. 1б).

Полнолуние, созданное на макете к постановке, также не случайно, ведь оно символизирует корабль, неутомимо несущий свет через тьму к рассвету (рис. 2) Полная луна завершает цикл лунного месяца, который включает новые фазы роста. Символ цикличности жизни, её перемене, который является источником вдохновения на завершение старого и движение к новому. Возможно, режиссер и сценограф сошлись во мнении касательно судьбы главной героини, они видят в пьесе вероятность её исцеления от проклятья.



Рисунок 2 – Макет к спектаклю «Анфиса» А. Сорокиной

Ощущение безысходности только подчёркивается яркой и динамичной сценой колядок. Контраст синего и жёлтого является наиболее выразительным из возможных, желтый усиливает холод синего, а значит и веселая теплая сцена подтверждает гнетущий холодный мрак окружения.

Таким образом, декорации спектакля имеют особые символы, которые раскрывает основную идею сюжета пьесы, они обогащают его художественное выражение. Этот инструмент позволяет зрителю в полной мере проникнуться происходящим на сцене, интерпретируя те или иные смысловые знаки. Знаковая система создает диалог между сценой и залом, где каждый является участником драматического произведения.

Список использованных источников:

1. Андреев, Л.Н. Собрание сочинений. - М., 1994. – 654 с.
2. Гвоздев, А. А. Художник в театре. – М.; Л: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. – 72 с.
3. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. - М.: Искусство, 1988. – 399 с.
4. Малей, А. А. Цвет в белорусской сценографии: монография. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2014. – 138 с.
5. Михеичева, Е.А. О психологизме Леонида Андреева. - М., 1995. – 190 с.
6. Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС; РИПОЛ классик. В. Л. Телицын, В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов. – 2005. – 495с.
7. Френкель, М. А. Современная сценография. - К.: Мыстецтво, 1980. – 132 с.

© Минчик А.В., Портнова Т.В., 2024

УДК 371.672.2

**ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА Е.Д. ПОЛЕНОВОЙ
НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ
РУССКОЙ СКАЗОЧНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX веков**

Мозжерина А.И.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Рубеж XIX-XX веков связан с поиском новых художественных форм. Интерес к историческому прошлому России, национальной специфики в значительной степени утраченной после петровских реформ, русскому стилю, характеризующему яркой красочностью, возникает у многих художников данного периода.

Книжная графика русского модерна является уникальным видом искусства, рубежа веков. Отношение известных художников того времени к оформлению книги претерпевает существенные изменения: книжная иллюстрация не просто становится комментарием к сюжету, она органично соединяется с ним, книга воспринимается как самостоятельное произведение искусства. Выходят в свет высокохудожественные издания, в которые помимо общего культурного подхода к созданию книги реализуется идея книги как единого целого, явления, где одинаково важны текст, иллюстрации, шрифт, оформление, бумага, переплет, обложка и т.д.

Такой подход был своеобразным сопротивлением академическому стилю предыдущего времени. Вопрос о соотношении иллюстрации и текста в это время был необычайно актуален: Александр Бенуа критиковал русскую книгу более ранних исторических периодов за «систематическую демонстрацию безвкусыя и, что ещё знаменательнее, просто небрежности, безразличия» [1, с. 41].

В формировании новых идеалов русской книжной иллюстрации огромную роль сыграли члены Абрамцевского художественного кружка, которые ставили своей целью объединение классического искусства с традициями народного творчества. Елена Дмитриевна Поленова активно участвовала в Абрамцевском кружке и внесла значительный вклад в создание художественных мастерских усадьбы.

Посещая в детстве тамбовское поместье – Ольшанка, художница имела возможность соприкоснуться с русской народной культурой напрямую, в том многообразии и удивительной красоте. Уже взрослой Совместно с Е.Е. Мамонтовой Елена Дмитриевна организовывала

экспедиции по близлежащим к Абрамцеву деревням и собирала образцы народного искусства.

Творчество Поленовой пронизано любовью к природе и окружающему миру. Для натуральных пейзажей она выбирает чуть неказистые, но такие близкие сердцу места, что каждый может ощутить трепет и любовь от единения с настоящей русской природой. Елена Дмитриевна признавалась, что «ухаживать барскому саду она предпочитает вольный уголок нетронутой природы» [7, с. 349].

Для своих акварелей Поленова выбирает сложные смешанные цвета, близкие к природным прототипам. Отличительной особенностью является внимание к деталям: передний план проработан с удивительной точностью. Градация в выборе оттенков зелени позволяет ощутить трехмерность изображения, зритель будто бы попадает на ту самую лесную тропинку или речушку, видит изображение «вплотную». Её работы полны ярких деталей и тонкого понимания света, цвета и текстур, отражающих не только красоту мира, но и эмоциональную связь человека с природой. В акварелях, написанных в 1880-е годы, «Цветы», «Желтые цветы», «Старый сад. Заросли», «Заводь в Абрамцеве», бутоны, кувшинки, трава, стебли и листва образуют своеобразный узор (рис. 1).



Рисунок 1 – Е.Д. Поленова. Заводь в Абрамцеве. 1888 г. Бумага, акварель. 25,5x16,0 см. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.

Подобная «первоплановость» в дальнейшем проявится в стилизованных орнаментах Елены Поленовой. Углубляясь в изображение растительного мира, она начнет трансформировать его в легкие, но при этом сложные узоры, которые гармонично повторяют природные изгибы растений. Эскизы, выполненные с натуры, станут основой для разнообразных художественных проектов, среди которых вышивки, настенные панно, резьба по дереву, виньетки и другие элементы дизайна. Обращение к растительному и животному миру при создании орнамента станет одной из характерных черт модерна.

Творчество художницы разделяют на абрамцевский и костромской периоды. В первый ею было проиллюстрировано восемь русских народных сказок, среди них была «Белая уточка», «Война грибов», «Морозно», «Избушка на курьих ножках», «Волк и лиса», «Сказка о Маше и Вани», «Сказка о царе Берендее», а также «Сивка-бурка».

Иллюстрации к сказке «Белая уточка» можно условно разделить на две группы: на первых изображен природный ландшафт, на вторых – сказочный город с высокими теремами. Манера изображения пейзажа перешла на данные иллюстрации из раннего творчества художницы, ее акварельных этюдов: княжеский сад, окружающий хрустальную речку выполнен с вниманием к деталям, листья дерева, за которое схватилась ведьма, и его тонкие ветви выделяются на фоне высокого берега, на котором расположена деревня, как бы выступающая на смотрящего. Яркие и чистые цвета привлекают внимание, несмотря на обилие элементов композиции. Художница использует контрастный колорит, чтобы выделить главных героев: белая уточка изображена на фоне темного берега, а светлая кожа детей контрастирует с цветом гнезда и травы.

Деревянные резные палаты изображены с удивительной точностью. Изящные разноцветные навесы и ставни, высокий столб с колоколом, высокие кровли с замысловатыми цветными причелинами созданы с большим вниманием к деталям. Создается впечатление, что предметный мир волнует художницу больше, чем персонажный. Так, мужчина с двумя детьми нарисован с меньшим вниманием к деталям в сравнении с входом в избу или даже тоненьким деревцем: лица намечены условно, на одежде отсутствуют украшения и мелкие детали. Орнаментальная полоса, написанная в сине-белой гамме, с изображением зооморфных и флоральных мотивов является общей для каждой из иллюстраций.

Однако станковая живописная форма ранних работ Поленовой, яркая и индивидуальная, сразу вступила в противоречие с техническими возможностями книги. В «Войне грибов», изданной в виде небольшого альбома, можно было удовлетворительно воспроизвести лишь нарисованный Поленовой текст и орнаменты: факсимильное воспроизведение иллюстраций не представлялось возможным. Елене Дмитриевне пришлось раскрашивать акварелью черные фототипии в печатных оригиналах. В дальнейшем она начинает искать новые художественно ограниченные приемы, позволяющие примерить индивидуальное образное восприятие с техническими возможностями массовой печати иллюстраций в книге, так же, как она делала это в серийных изделиях из дерева, вышивках, обоях.

Художница находит их в линейно-графической декоративной стилизации. Чтобы сохранить при этом «дух фольклора», Елена Дмитриевна стремилась использовать те методы стилизации, которые находила в самом народном творчестве – резьбе и росписи, с ее сочными пятнами и декоративными завитками. Эти приемы постепенно становятся основными, трансформируя ее стиль.

«Костромской» период Елены Дмитриевны датируется 1889-1898 гг., кардинальные стилевые изменения в ее творчестве связывают с экспедицией на север Костромской губернии. Если в раннем периоде

создания иллюстраций прослеживались лишь некоторые характерные черты присущие модерну, такие как плавность линии, особое внимание к растительным мотивам, их стилизация и, разумеется, переосмысление народной эстетики, то Костромской период всецело относится к данному стилю: художница стремится к простоте, чистоте форм, а также минимализму в линиях. Она упрощает свою разнообразную цветовую гамму до пяти-шести оттенков, заменяя воздушные акварельные заливки на строгие декоративные и графичные элементы. В ее работах появляются выразительные предметы русского быта, часто с паттернами и орнаментами, богатые деревянные постройки украшаются изысканной резьбой.

Примером костромского периода могут выступать иллюстрации к сказке «Сынко-Филипко» (рис. 2) – изображения тяготеют к графичности, особое внимание Елена Дмитриевна уделяет ярким контрастным сочетаниям цвета, линейности рисунка: четкие, практически лубочные контуры смещают акцент на себя. Используя ограниченную цветовую палитру, состоящую лишь из пяти цветов: белый, синий, коричневый, зеленый и красный, Поленова погружает смотрящего в мир прошлого. Приглушенные, спокойные оттенки некоторых иллюстраций создают ощущение таинственности, замкнутости пространства.



Рисунок 2 – Е.Д. Поленова. Иллюстрация к сказке «Сынко-Филипко». 1896-1897 гг. Бумага, хромолитография. 25,4 x 17,1 см. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.

Художественные поиски Поленовой открыли путь дальнейшему развитию приемов декоративной стилизации, приобретающей в дальнейшем все более и более определенные черты стиля «модерн». Именно по этому пути пошел Сергей Васильевич Малютин (он считал себя учеником Поленовой), в книжных иллюстрациях которого «поленовские» принципы нашли своеобразное продолжение.

Деятельность Поленовой открыла новую эпоху в русской детской книге. Ею заинтересовались и увлеклись художники, возникшего в 1899 году объединения «Мир искусства». «Мирискусники», сыгравшие заметную роль в русской художественной жизни конца XIX – начала XX века, видели свою задачу во внедрении искусства как высокого облагораживающего эстетического начала в современного человека. Они сумели создать новый тип художественной книги, используя классические традиции старых русских изданий, которые они внимательно изучали.

Идейная программа «Мира искусства» была по сути своей программой индивидуалистической. Каждый из его членов прежде всего развивал и культивировал в своем творчестве неповторимость собственной манеры. Художественные средства и приемы оформления книги у них были основаны, так же как у Поленовой, на графической стилизации, с той разницей, что теперь она была не просто декоративной манерой, обусловленной прежде всего возможностями воспроизведения, а сознательно выработанным методом.

В творчестве Григория Ивановича Нарбута нашли отражение приемы художественной стилизации Поленовой. Художник, как и его предшественница, уделяет особое внимание линии: она выверена, однако не имеет толщины, свойственной для костромского периода Елены Дмитриевны. Он также использует принцип контрастности, в иллюстрациях к сказке «Война Грибов» главное действующее лицо приобретает светлый силуэт. Однако в отличие от живописных изображений Елены Дмитриевны Поленовой, иллюстрации Григория Ивановича графичны, цвет при передаче трехмерности пространства не подвергается изменению.

Елена Дмитриевна Поленова оказала влияние на формирование новых эстетических идеалов русской сказочной иллюстрации конца XIX – начала XX вв. Её подход к отображению природы, использование орнамента, обращение с цветом и линией, стремление к гармонии между человеком и окружающим миром, а также отображение народного быта и искусства стали основой для дальнейших творческих исканий художников.

Список использованных источников:

1. Бенуа, А.Н. Задачи графики / А.Н. Бенуа // Искусство и печатное дело / отв. ред. В.С. Кульженко. – Киев : Типография С.В. Кульженко, 1910. – С.41–48.
2. Борисова, Е.А., Стернин, Г.Ю. Русский модерн / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин – Москва : Советский художник, 1990. – 360 с.
3. Ганкина, Э.З. Русские художники детской книги / Э.З. Ганкина – Москва : Сов. художник, 1963. – 278 с.
4. Герчук, Ю.А. Советская книжная графика / Ю.А. Герчук – Москва : Знание, 1986. – 128 с.
5. Кошелева, В. Елена Поленова / В. Кошелева – Москва : Белый город, 2001. – 45 с.
6. Сарабьянов, Д.В. Модерн: история стиля / Д.В. Сарабьянов – Москва: Галарт, 2001. – 343 с.
7. Сахарова, Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / Е.В. Сахаров – Москва : Искусство, 1964. – 839 с.

© Мозжерина А.И., 2024

УДК 75.04

**МОТИВЫ ЗАКАТА И ВОСХОДА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. МЕЩЕРИНА
КАК ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ
ПЕЙЗАЖИСТОВ НАЧАЛА XX века**

Морозова Е.Э.

Научный руководитель Конёнкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Начало XX века в истории русского пейзажа можно охарактеризовать как период творческих метаний, сомнений и усиленных поисков нового художественного метода, который бы позволил выразить нечто новое в восприятии русской природы. Искания эти были связаны во многом с личностью И.И. Левитана, который умирает в 1900 году, оставляя после себя огромное наследие, составляющее большой вклад в искусство пейзажа. Современники художника этот вклад признают и многие как юные, так уже и достаточно зрелые мастера начинают ориентироваться на его творчество, провоцируя кризис пейзажа как жанра и на какое-то время даже его эстетический упадок, потому что на выставках, один за другим появляются картины-вариации левитановских тем, а очень часто и открыто подражательские работы.

Среди художественного общества всё чаще употребляются слова «левитановщина», «эпигон Левитана», «левитановская полоса», которые как правило характеризуют художников-пейзажистов, не имеющих своего эстетического мировоззрения и прямолинейно опирающихся на открытия Левитана. Так постепенно к пейзажу начинает формироваться отношение как к жанру, который остановил своё развитие. Общество художников начинает считать, что Левитан своими работами завершил расцвет пейзажного искусства, и дальнейшее его продолжение невозможно. Так, например, И.Э. Грабарь вспоминает как Ф.А. Малявин, убеждая его бросить писать природу, говорил: «Как же ты не понимаешь, что после Левитана нельзя уже писать пейзажа. Левитан все переписал и так написал, как ни тебе, ни другому ни за что не написать. Пейзажу, батенька, крышка. Ты просто глупость делаешь. Посмотри, что за пейзажи сейчас на выставках? Только плохие подделки на Левитана» [1].

Но конечно же развитие пейзажного искусства не остановилось на копировании левитановских мотивов. Одним из художников, который не ушел в прямое подражание И.И. Левитану и смог новым художественным языком выразить личное восприятие природы, был Николай Васильевич Мещерин.

Н.В. Мещерин происходил из купеческой семьи, его отец владел швейной мануфактурой и сделал на этом вполне приличное состояние. Николай Васильевич по настоянию отца обучался в Московской коммерческой академии, впрочем, не имея никаких способностей к коммерции, его всю жизнь «влекло в область эстетики» [2]. Одним из главных его творческих увлечений с начала станет фотография. До наших дней дошло множество снимков, которые сделаны Мещериным на территории собственной подмосковной усадьбы в селе Дугино. Она до конца жизни художника будет не только его отдохновением, но и пристанищем для многих русских пейзажистов начала XX века (И.Э. Грабарь, М.Х. Аладжалов, В.В. Переплетчиков, А.М. Васнецов, по некоторым свидетельствам и сам И.И. Левитан). Снимки Мещерина показывают его интерес к природе и к жанру пейзажа в целом. Именно от фотографии Мещерин перейдет к живописи, в которой излюбленными мотивами будут закаты, восходы и лунные ночи, то есть те природные образы, которые черно-белая фотография (с учетом технологий XX века) передать не могла. Скорее всего, именно по этой причине Н.В. Мещерин начинает увлекаться живописью. Профессионально художественного образования он так и не получит, но будет брать частные уроки у М.Х. Аладжалова, А.М. Корина и В.В. Переплетчикова, однако во многом Мещерина можно назвать художником-самоучкой.

Его первые живописные работы относятся к 1898-1899 годам. Начиная с этого времени он обращается к мотивам рассвета и заката. Одна его из первых работ этюд «Рассвет» 1898 года, показывает его особое лирически-интимное восприятие ранней утренней зари (рис. 1).

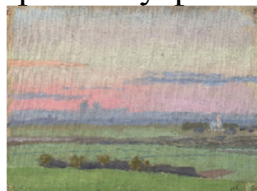


Рисунок 1 – Н.В. Мещерин, Рассвет, 1898 год, этюд, масло, картон, 16.9*22.7, ГТГ

Этюд представляет собой горизонтальный вид на зелено-голубые дали, все пространство выстраивается цветными плоскостями, которые не имеют четких очертаний, мазки плавные и всё растворяется в рассветной нежно-розовой дымке, перекликаясь с голубизной неба. Тона практически пастельные, хотя художник работает маслом, он использует картон, вероятно, чтобы приглушить яркость цвета, сделав пейзаж более поэтичным.

В работах «Вечер ранней весны» 1902 года и «Весна» 1903 года видно стремление Мещерина передать тонкие цветовые нюансы. В «Вечере ранней весны» построение композиции и мотив похожи на картину «Грачи прилетели» А.К. Саврасова.

Мещерин использует несколько холодных цветов и их оттенки – черный, белый, голубой, коричнево-зеленый. Но серо-белые тона весенней оттепели преобразуются под влиянием розового отблеска заката. Облака на картине вьются густыми тучами и их видно сквозь извилистые ветки деревьев на первом плане. Тона снова пастельные и приглушенные, а формы пейзажа плавные. Все пространство выстраивается горизонтальными плоскостями и уходит в даль.

В «Весне» вместо разворачивающегося панорамой вида, дорога, уходящая за горизонт. Цвета более яркие и не такие приглушенные, как на первой работе, но всё также используется несколько холодных оттенков, на которые падает розово-лиловый отсвет заката.

Конечно, Мещерин, как и многие художники-пейзажисты того времени с почтением относился к работам И.И. Левитана. И в его ранних работах можем увидеть влияние именитого пейзажиста. Например, «Заря над рекой. Погост» 1901 года по композиции и самому природному мотиву напоминает «Тихую обитель» И.И. Левитана. Но и здесь видна самобытность Н.В. Мещерина и отражение его собственного видения определенного мотива. Художник делает тихий, светлый образ Левитана мрачно-мистическим. Здесь же отображается и интерес к световому контрасту – посреди затемнённого пространства ярким пятном выделяется вспышка света, который исходит от фонарей и отображается в речной глади. И если И.И. Левитану было важно обобщённое соотношение земли, воды и неба, то у Н.В. Мещерина всё построено на соотношении цветов, перехода от одного тона к другому [3].

Вскоре художественный язык Н.В. Мещерина обогащается благодаря знакомству с И.Э. Грабарем. Это знакомство станет началом не только творческого сотрудничества, но и многолетней дружбы. Не один год И. Э. Грабарь проведет у радушного Мещерина в подмосковной усадьбе, и напишет там одни из своих самых знаменитых и лучших пейзажей. И именно И.Э. Грабарь познакомит Н.В. Мещерина с принципами дивизионизма/пуантилизма.

Здесь стоит оговорить, что пуантилизм понятие западноевропейского искусства, основоположниками которого являются Жорж Сера и Поль Синьяк. По своей сути это художественная техника, при которой цвета не смешиваются на палитре, а чистым тоном наносятся на холст точечными мазками и смешиваются уже в глазах человека. Во многом эта техника опиралась на законы оптики, так как по теории предполагалось, что чистые цвета будут смешиваться непосредственно на сетчатке глаза человека.

И.Э. Грабарь неоднократно в автобиографии пишет именно понятие дивизионизм, описывая своим картины. Он также пишет, что приобщил к этому Мещерина и других художников. Однако стоит отметить, что при этом Грабарь ни в письмах, ни в автобиографии не упоминает имена Сера и Синьяка, зато, например, восторгается Винсентом Ван Гогом. И, конечно

же, художественный метод дивизионизма и Грабарь, и Мещерин понимают по-своему и перерабатывают его на собственный манер.

Мещерин изображает в технике дивизионизма мотивы, которые французскому направлению не были свойственны. Пуантилизм должен был выявлять чистоту и яркость красок, поэтому французские сюжеты изображают, например, прогулки в парке, где всё залито солнечным светом. Мещерин же использует эту технику чтобы изобразить рассветы, закаты и лунные ночи, где нужны приглушенные цвета и мягкий свет. В одной из первых работ, написанных под влиянием пуантилизма, пейзаже «Лунная ночь» 1905 года Мещерин использует множество маленьких мазков, которые заставляют всё пространство буквально вибрировать (рис. 2).



Рисунок 2 – Н.В. Мещерин, Лунная ночь, 1905 год, холст, темпера, 24,5*47,3, ГТГ.

При этом он пишет луну единым светло-желтым цветовым пятном, благодаря чему она даёт натуральный отсвет на поле, реку и небо, проработанные оттенками синего, черного, зеленого, коричневого и розового.

В работе «Июньская ночь перед рассветом» 1905 года мы тоже видим, как пуантелью прорабатывается вся картина. Мазки направляются в разные стороны, что создаёт впечатление экспрессивности, но вместе с тем иллюзорности и расплывчатости, будто все цветные точки соединяются между собой и превращаются в черную ночную тьму. Эта экспрессивная манера в первых работах Мещерина, выдаёт первую увлеченность направлением пуантилизма, радость нового для себя художественного открытия. В последующих работах эта манера приобретает более плавный характер. В картине «Июньская ночь перед рассветом» 1911 года мотив похож на тот же что изображен в работе «Лунная ночь» 1905 года. Однако здесь вместо холста и темперы художник использует бумагу и пастель. С одной стороны это приглушает пестроту отдельных мазков, с другой стороны сами просветы белой бумаги сквозь пастельные карандаши дают характерную для пуантилизма точечность, а главное дополнительный свет лунному пейзажу (рис. 3).

В пейзаже 1911 года «Восход солнца» от солнечного диска в разные стороны расходятся параллельные линии, освещая белым светом всё вокруг. Передаётся то мгновение восхода солнца, когда оно становится настолько слепящим, что при взгляде на него всё вокруг как бы немного расплывается и приобретает лилово-белый отсвет.



Рисунок 3 – Н.В. Мещерин, Июньская ночь, 1911 год, бумага, пастель, 29*30, Русский музей.

Интерес Мещерина к мотивам заката и рассвета можно объяснить не только попыткой передать собственное видение и отобразить поэтичность подмосковной природы, близкой его сердцу, но и интересом к изменчивым состояниям мира. В 1916 году в его альбоме можно найти целую серию этюдов, которая изображает восхождение солнца.

На всех этих небольших по размеру работах одинаковое построение композиции, но разное освещение и цветовые сочетания. Где-то солнце только всходит и дает любимый художником розовый отблеск на весь пейзаж, где-то солнце уже ярко светит желтым с оранжевым, где то, как в этюде «Хмурое утро», все окутано серой дымкой. Исследовательница Ольга Атрощенко сравнивает эту серию Мещерина с серией работ Клода Моне «Руанский собор», ведь у обоих художников был один замысел – отобразить один тот же мотив, одно и то же мгновение, при разном освещении [4].

Интерес к особым цветовым сочетаниям, внимание к тональным переходам тонким цветовым нюансам отражается и в его альбоме зарисовок. Каждый карандашный рисунок, сделанный беглой рукой, сопровождается многочисленными подписями того, какие цвета видел художник во время своего наблюдения – «Небо у облаков палево-бирюзовое, мутное, выше голубо-зеленое, бирюзовое. Еще выше – голубее, слева все светлее и теплее. Дали лилово-малиновые, пятно сильное» [5]. По этим заметкам можно увидеть особенное внимание к оттенкам розового и голубого.

Мотив заката и рассвета для Мещерина один из самых важных в его творчестве. Это фиксация камерных, поэтических состояний природы, предназначенных для созерцания одному. Это тихие, одухотворённые образы, моменты особого умиротворения природы. И в рассветах, и в закатах Мещерин передает мгновение особенной красоты, до того, как весь мир проснётся или наоборот отойдет ко сну. Кроме того, именно эти мотивы в сочетании с новой художественной техникой, которая взята у французских художников, но переработана на свой лад, станут одним из новых путей, по которому пойдёт развиваться история русского пейзажа. Работы Мещерина и художников его круга, которые будут гостить в усадьбе в Дугино, заново откроют красоту русской природы, не уходя в копирование работ предыдущих мастеров, используя новые

художественные образы и средства выразительности, при этом продолжая национально-лирическую линию русского пейзажа.

Список использованных источников:

1. Грабарь, И.Э., Моя жизнь. – Москва : Республика, 2001. – 493 с.
2. Известия Московского литературно-художественного кружка. Выпуск 16. Декабрь 1916 г. – 32 с.
3. Федоров-Давыдов, А. А., Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: очерки. – Москва : Искусство, 1974. – 206 с.
4. Выход из суеты: каталог выставки / Николай Мещерин / текст Ольга Атрощенко и др. – Москва : Музей русского импрессионизма, 2019. – 239 с.

© Морозова Е.Э., 2024

УДК 7.042

**ОРНИТОМОРФНЫЕ МОТИВЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА
В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРОВ**

Мосина А.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современное ювелирное искусство изобилует изображениями птиц: лебедей, сов, синиц, ласточек, павлинов и даже пингвинов. Многие мастера, создающие такие изображения, возможно, не задумываются об их семантике. Исключение составляют птицы, символическое значение которых очевидно для широкого круга людей, например, символика голубей, как божьих птиц, и лебедей, как птиц символизирующих семейную верность, очевидна. Другие птицы привлекают мастеров, своей формой, окрасом.

В древнерусской культуре изображение птиц было не только эстетическим, но и имело определенный смысл. Каждому виду птиц придавалось значение. С ними связывались легенды и поверья, магические обряды и приметы. Птиц делили на чистых, то есть святых и добрых, и нечистых – дьявольских, злых. Птицы фигурируют в разных видах искусства: в вышивке, в ювелирных изделиях, в резьбе по дереву, в каменных рельефах, в декоративно-прикладном искусстве.

В наше время некоторые авторы воплощают в своем творчестве традиционные русские мотивы. В конце XX в. Генрихом Александровичем Алешиным была создана ювелирная мастерская Алешиных, на ее примере мы и рассмотрим данное явление. Г. А. Алешин брал за основу своих изделий реальные древнерусские ювелирные украшения, найденные

археологами, рельефы храмов, росписи. В его работах встречается большое количество птиц или орнитоморфных сказочных существ. Особую любовь мастер питает к мифическим птицам, таким как Сирина, Алконост, Симаргл. Так, например, птица Сирина повторена мастером со створки браслета XII в., найденного в Троицком раскопе Великого Новгорода. Мифическое создание изображено в профиль, женская голова увенчана чем-то на подобии короны, а длинный хвост и крылья переплетены в замысловатый узел, напоминающий скандинавскую вязь. В целом Г.А. Алешин повторяет иконографию Сирина с данного памятника достаточно точно, но небольшие изменения все-таки присутствуют. Его Сирина выглядит более выпуклым и корпулентным по сравнению с оригиналом, их короны тоже различаются по форме (здесь и далее см. ил. на сайте мастерской: <https://www.oldrusuvenir.ru/product-281-kolt-sirin>). Мастер повторяет это изображение в различных украшениях: колтах, сережках, подвесках и браслетах. В славянской мифологии птица Сирина была посланником богов, оберегала людей от свершения неправильного поступка, а узел с разомкнутыми концами, в который завязан ее хвост, выполнял функцию оберега. В Древней Руси птицу Сирина часто изображали на дорогих эмалях, связывая с идеей плодородия.

Изображение Алконоста мастер взял с колта, найденного в с. Залесье Каменецкого уезда Подольской губернии в составе клада 1842 г. Туловище существа представлено в профиль, а женская голова в анфас. Мастер точно повторяет позу, треугольный головной убор со звездами на концах, когтистые лапы, и даже показывает перышки на туловище. Из отличий можно отметить только отсутствие орнамента на развивающихся волосах райской птицы и упрощенный орнамент крыльев и хвоста (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-279-kolt-alkonost>). В народном искусстве Алконост – это символ красоты, надежды, мечты о счастье, когда птица поет близ Рая, ее голос утешает людские души.

Помимо древнерусских украшений, Г.А. Алешин брал за основу изображения белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. С Георгиевского собора он взял образ мирной птицы с процветшим хвостом. Мирной птицей обычно называют голубя. В народе он слывет святой птицей, часто фигурирующей в христианских легендах, поэтому его изображение в рельефе храма не вызывает вопросов. Образ голубя также тесно связан с душой человека, а процветший хвост может означать пожелание удачи в начинаниях. Во многих легендах голубь участвует в сотворении мира: например, жители Волынской области считали, что до отделения воды от земли Бог был голубем, а в карпатской колядке два голубя достают со дна моря песок и камень, из которых были созданы земля и небесные светила. Голубь часто появляется в библейских сюжетах: именно он возвещает Ною о конце потопа, принеся оливковую ветвь; облик голубя принимает Святой Дух во

время крещения Иисуса. Кроме того, образ голубя может быть связан с мировым деревом, которое в славянской мифологии считалось центром мироздания и соединяло небесный мир, мир людей и подземный мир (Рай, мир земной и Ад). Согласно мифологическим представлениям в ветвях этого древа жили птицы, которые были душами умерших предков. Голубь часто воспринимался как воплощение человеческой души, например, в Смоленской и Олонецкой губерниях считали, что душа из покойника голубем вылетает. На рассматриваемой подвеске птица изображена в профиль, голова обращена на встречу красиво изгибающемуся хвосту (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-275-kolt-ptica-s-procvetshim-hvostom>). Правое крыло направлено в сторону, а левое поднято вверх, либо спрятано из виду. Мастер повторяет одно и то же изображение в разных вариантах украшений, при этом какие-то детали слегка изменяются, как в случае с расположением левого крыла, но в целом иконография остается той же. Изменяться может орнамент перьев: маленькие точки и ровные линии сменяются извивающимися и зигзагообразными; росток может произрастать из хвоста, а иногда из правого крыла. Как и в оригинале, изображение заключается в круг, который оформляется разными орнаментами по краю, что зависит от творческого настроения автора.

Видимо, голубя можно считать птицей, которую на Руси изображали наиболее часто. В коллекции мастерской Алешиных встречается немало других украшений, связанных с этой птицей. Мастер повторял изображение с золотого колта с эмалированным голубем, найденного на Княжьей горе Черкасской области. В оригинале птица изображена в профиль с правого бока. Разноцветный эмалевый орнамент, содержащий растительные мотивы, подчеркивает изгибы и завитки хвоста и крыльев. Техника эмали придает изображению яркость, части тела птицы окрашены в разные цвета: синий, красный, зеленый и белый. В украшениях мастерской Алешиных данное изображение повторяется достаточно точно, но не в технике эмали, а в металле, из-за чего линии орнамента становятся не такими плавными и гибкими, живописность сменяется графичностью (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-291-kolt-knyaz-ptica-smotryaschaya-vlevo>).

Встречаются у мастера интересные серьги в виде пары лебедей с переплетенными шеями. Изображение это взято с белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. В сережках лебеди имеют не такие длинные и тонкие шеи, как в оригинале, из-за чего визуально кажется, что они не сплетаются, а просто накладываются друг на друга одна поверх другой (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-1292-sergi-vladimirskie-gusi-lebedi>). Лебедь в русской традиции относится к святым птицам. Часто ему приписывали некоторые человеческие особенности, например, на Севере Руси бытовало мнение, что лебедь носит яйца девять месяцев, как женщина ребенка. Поскольку лебеди выбирают себе пару на всю жизнь и,

потеряв ее, продолжают оставаться верны своей любви, изображению этих птиц свойственна символика вечной любви и верности. В фольклорных песнях невесту часто сравнивали с белой лебедушкой, но по мере продвижения на юг этот образ становился более редким.

Стоит отметить, что, несмотря на большое количество реплик в коллекции Алешиных, мастер создает и что-то свое, вдохновленное произведениями древнерусского искусства. Как пример можно привести еще одни сережки с парой лебедей (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-1278-sergi>). Здесь их шеи уже не переплетаются, но прикасаются друг к другу, а головы направлены в стороны хвостов. Крылышки их проработаны геометрическими орнаментами из прямоугольников и полукругов, но все равно это воспринимается как оперение. Дополнены сережки подвесками в виде утиных лапок, которые часто встречаются в шумящих подвесках-амулетах X-XIII вв. в виде уточек и коней. Лапки в данном случае органичны, поскольку лебеди водоплавающие.

Есть в коллекции Алешиных и повторение оригинальных орнитоморфных подвесок-амулетов X-XIII вв. Это прорезная подвеска в виде петушка, с двумя отверстиями в туловище, и с одним в хвосте (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-990-podveska-petushok>), а также подвеска в виде так называемой рогатой уточки (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-997-podveska-rogataya-utochka>). Она тоже плоская, тоже имеет отверстия в туловище, а на голове у нее находятся небольшие рожки. Похожая зооморфная привеска XII в., найденная в Тихвинском раскопе в 1969 г. в Новгороде, хранится в Новгородском музее-заповеднике. Утка в русской традиции часто связана с нечистой силой. Существует немало поверий, в которых облик утки принимают черт, водяной или душа утопленника. Черти имеют утиные лапы. С другой стороны, в свадебном песенном фольклоре утка – распространенный образ девушки, невесты, а селезень – жениха.

Кроме того, в коллекции Алешиных есть плоская подвеска в виде гуся (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-991-podveska-gusynya>). Подобный амулет также можно увидеть в Новгородском музее-заповеднике под названием привеска зооморфная – «уточка» XI-XV вв. Она относится к коллекции, собранной в процессе исследования Неревского раскопа в Новгороде и раскопа в Перыне. Форма точно повторена, но у Алешиных птица украшена орнаментами, проработаны глаза, клюв и хвост, а в оригинале подобная детализация отсутствует. В народной традиции у гуся ярко выражена мужская брачная символика. Но и в народной демонологии его образ тоже находит отражение, во многих быличках облик гуся может принимать нечистая сила.

Подобные амулеты-подвески в виде птичек были распространены у восточных славян и связывались с культами водоплавающих птиц и птиц,

семейства куриных. Подвески носились в основном женщинами и выполняли защитную функцию.

Образ павлина довольно часто встречается в древнерусском декоративно-прикладном искусстве, особенно в вышивке. Примечательно, что в народном представлении павлин часто сравнивается со сказочной Жар-птицей, поэтому и воспринимается как птица женского рода. В результате в орнаментах народной вышивки павла имеет роскошный пышный хвост, хотя в жизни таковой отсутствует. В древнерусских ювелирных украшениях изображение павлина встречается крайне редко. Зато современные мастера очень любят этот образ. У мастерской Алешиных есть авторская подвеска, на которой изящный павлин с наполовину сложенным опущенным хвостом восседает на тоненьком стебле колокольчика (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-900-podveska-pavlin>). Тонкое изгибающееся туловище птицы напоминает месяц, что придает изображению лиричность. В описании к подвеске автор говорит о том, что павлин символизирует бессмертие, богатство и любовь, а окружающие его цветы – пожелание процветания.

Некоторые орнитоморфные образы Г.А. Алешин позаимствовал с росписи «умбона» южных дверей собора Рождества Богородицы в Суздале. Например, орел, олицетворяющий духовное знание. На подвеске у него мощные ноги, сильный клюв, на теле хорошо просматривается оперение, чем-то напоминающее броню. Исполненный достоинства он твердо стоит, сложив крылья. На фоне видны растительные мотивы (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-889-podveska-suzdalskaya-ptica>). В русской культуре Орел осуществляет связь между верхним и нижним мирами. Он способен свободно подниматься на небеса и спускаться в преисподнюю. Будучи царем птиц, орел связан как с божьими птицами, так и с хищными. А поскольку живет он дольше других, часто выступает символом долголетия.

Еще одно интересное изображение птиц в коллекции мастерской Алешиных – это подвеска под названием «Кельтские птицы» (<https://www.oldrusuvenir.ru/product-905-podveska-keltskie-pticy>). Две стройные птички с вытянутыми шеями стоят друг напротив друга, отвернув головы к длинным хвостам. Их сложенные крылья как бы перерастают в хвост, который завершается ростком. Обе птицы соединены плетеным орнаментом. В описании к подвеске птички значатся как мирные: «Птицы на ветвях Мирового Древа – пожелание любви и взаимопонимания. Мирная птица – пожелание покоя, благополучия. Ростки, которыми распускаются их крылья и хвосты – пожелание процветания. Птицы, сидящие на ветвях Мирового Древа, символизируют светлую жизнь в достатке». Можно предположить, что это голуби. Однако длинная шея, хохолок на голове и длинный хвост очень похожи на павлиньи.

Точно такое же изображение можно увидеть на прорезных сережках под названием «Неразлучники» мастерской Филиппа Мещерского. Автор не уточняет, что именно за птицы здесь воплощены, но упоминает, что образец взят с традиционного русского орнамента деревянной резьбы XII-XIII вв.

Также можно отметить созданный в 2020 г. проект «Онега» Игоря и Катерины Комовых. Они стремились перенести древнерусские образы на современную почву. В их ювелирных украшениях тоже иногда встречаются птицы, наглядный тому пример - серьги «Кукушка». В древнерусском искусстве изображение кукушки очень редко встречается, в пример можно привести разве что чернышенскую глиняную игрушку. Эта птица ярко представлена в фольклоре как символ одиночества и утраты, но в ювелирных украшениях ее начали изображать только современные мастера.

В целом можно сделать вывод, что образы птиц очень любили в древнерусском искусстве и продолжают изображать их до сих пор. Однако подход к этому, несомненно, изменился. Раньше птицы были неразрывны со своей мифологической семантикой, поэтому, скорее всего, существовали определенные правила по применению их изображений. В наше время, когда обычаи и традиции утратили свое значение в быту современных жителей городов, у ювелирных мастеров появились совершенно другие задачи. Теперь они вольны использовать любые формы и символы, какие требуют их вдохновение.

Сегодня активно развивается идея возвращения к своим корням, обращение к древнерусскому искусству обосновано интересом к истории. Современному человеку не хватает в жизни чуда и волшебства, которое обычно связывается с фольклорными сюжетами и образами. Для удовлетворения этой потребности мастера начали создавать реплики и копии с известных древнерусских произведений, но как сувенирная продукция, изготовленная из простых металлов, она оказалась не очень востребованной. Напротив, ювелирные украшения с древнерусскими мотивами из драгоценных металлов снискали особую популярность в современном обществе. Однако для большинства мастерских отсыл к древнерусским образам не является основным, это либо отдельные предметы, либо отдельные коллекции, как в случае с проектом Онега.

Список использованных источников:

1. Археология. Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова ; Российская академия наук, институт археологии. – Москва : Наука, 1997. – 368 с. : ил.

2. Бочаров, Г. Н. Художественный металл Древней Руси X–XIII вв. / Г.Н. Бочаров. – Москва : Наука, 1984 – 320 с.

3. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура ; Серия «Традиционная духовная культура славян». – Москва : Издательство «ИНДРИК», 1997. – 912 с

4. Никифоров, Б. Т. Ювелирное искусство: учебное пособие / Б. Т. Никифоров, А. А. Прищепа, В. В. Чернова. – Ростов-на-Дону : Издательский центр ДГТУ, 2004. – 198 с. : ил.

5. Официальный сайт дизайнерской марки «Онега». URL : <https://onega-design.ru>

6. Официальный сайт Мастерской Алешиных. URL : <https://magnitsuvenir.ru/>

7. Официальный сайт Мастерской Филиппа Мещерского. URL : <https://meschersky.ru/>

© Мосина А.А., 2024

УДК 75.047

**ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА
ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ПЕЙЗАЖА
И ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В ЖИВОПИСИ АННЫ ДОНЧЕНКО
ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ВОСТОКА**

Насырова Ю.А.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Китайский пейзаж, с его более чем тысячелетней традицией, представляет собой сложный синтез философских, культурных и эстетических принципов. Важной частью этой системы является символика, которая проводит параллели между изображением природы и внутренним миром человека, утверждает идеи гармонии между человеком и окружающей его средой [1, с. 164-165]. Выставка живописи Анны Донченко в Государственном музее Востока (21.08.2024-29.09.2024) продемонстрировала, как отечественный мастер интерпретирует эти традиции через призму современности и авторского взгляда. Художница обучалась в Китайской академии искусств в Ханчжоу, и одним из её учителей был известный мастер Гу Дамин [2].

Китайская пейзажная живопись – это глубочайшее выражение национального духа. В отличие от Европы, Китай открыл природу как источник этических ценностей задолго до эпохи Возрождения. В период Средневековья она стала выразителем духовного идеала своего времени, и

сохраняла свои традиции на протяжении столетий, не теряя ни поэтичности, ни связи с миром [3, с. 4-5]. В основе традиционного китайского пейзажа лежит концепция «шань-шуй» (горы и вода), которая символизирует жизненную силу и духовное совершенство, различные основополагающие понятия картины мира, в частности, активность и пассивность [4, с. 35-36]. Художник изучает и созерцает природу, но никогда не копирует. Анна Донченко именно так изображает лично увиденные ею ландшафты Китая. Она использует традиционные материалы (тушь, китайские водяные краски и бумагу сюаньчжи) и традиционные элементы пейзажа – горы, воду, туман, деревья.

Отсутствием некоторых привычных для европейского пейзажа деталей позволяет сосредоточиться на общей атмосфере картины, интуитивном восприятии окружающего мира. Также своеобразие китайского традиционного пейзажа ярко проявляет себя в понимании пространства и построении композиции. В китайской живописи часто используется плоскостное изображение, где передний план, средний план и задний план не предполагают строгого линейного уменьшения масштаба. Пространство часто заполняется неравномерно, что создаёт гармонию и привлекает взгляд к ключевым элементам.

Изображения людей в работах Донченко, как предполагает традиция, не реалистичны, а схематичны, подчёркивая их микроскопичность по отношению к окружающей среде.

Используя текстуру и грубые мазки, она подчёркивает мощь природы и её влияние на человека. Композиция динамична и асимметрична, с широкими горизонтами, создающими впечатление открытости и бесконечности (рис. 1а).

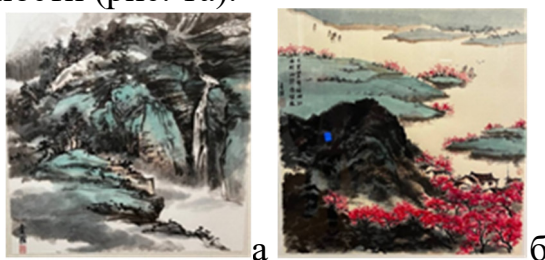


Рисунок 1 – Анна Донченко: а) «Шум водопада». 2023 г. Бумага, тушь, краски; б) «Весна в Цзяннань 2», 2021 г. Бумага, тушь, краски.

Цвет в живописи художницы становится важным инструментом для передачи эмоций и настроений. Преобладание зелёных, синих и серых тонов – типично для китайского пейзажа [5, с. 4-6]. Однако, она часто использует пастельные тона, чтобы создать эффект мягкости и лёгкости в своих пейзажах, в то время как яркие акценты подчёркивают динамику изображаемых сцен (рис. 1б). Такой подход приносит свежесть в традиционный жанр, создавая новое визуальное восприятие классических тем.

Образная система традиционного китайского пейзажа, наполненная символикой и философскими смыслами, продолжает вдохновлять современных художников, таких как Анна Донченко. Выставка в Государственном музее Востока служит важной ступенью к пониманию и обсуждению этого взаимодействия и показывает, как искусство может стать местом встречи различных культурных традиций.

Список использованных источников:

1. Ku Teng. Die chinesische Malkunsttheorie in der T'ang und Sungzeit // Ostasiatische Zeitschrift. Berlin und Leipzig. 1934. Heft 5-6. S. 164-165.

2. Государственный музей Востока. [Электронный ресурс]. URL: https://www.orientmuseum.ru/events/2024/zelenie_gori_i_izumrudnie_vodi/index.php (дата обращения: 05.10.2024).

3. Виноградова, Н. А. Горы – воды. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М.: Белый город, 2011. – 47 с.

4. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.

5. Глухарёва, О. Н. Краткая история искусства Китая / О. Глухарева, Б. Денике. – М.: Искусство, 1948. – 211 с.

© Насырова Ю.А., 2024

УДК 72.021.2

ЗАИМСТВОВАНИЕ В ИСКУССТВЕ: ВРЕД И ПОЛЬЗА

Никитина П.А.

Научный руководитель Шушлякова Е.А.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет технологий и управления имени К.Г. Разумовского (Первый казачий университет)», Москва

В данной работе рассматривается заимствование в творчестве, анализ проблем, которые могут вытечь из него, и плюсы, которые помогают развивать новые тенденции и жанры изобразительного искусства. Многие художники на протяжении всей истории обращаются к заимствованию с целью создания чего-то нового. Однако не всегда такой метод ведет к положительному результату. Отсюда возникает большинство проблем с авторскими правами, нормами морали. Это может привести к частичной деградации каких-либо сфер искусства. Вопрос заимствования очень спорным, так как же использовать заимствование с пользой, а не во вред себе?

Для начала нужно разобраться в терминологии. Заимствование – частичное или полное перенятие компонентов одного предмета и их внедрение в другой предмет. Оно присутствовало во всех этапах развития искусства. Художники древности заимствовали детали из работ разных

культур. Благодаря этому появлялись новые каноны и жанры. Примером может послужить становление импрессионизма. Начало этому стилю дали работы древних японских живописцев. Клод Моне, являющийся одним из основателей импрессионизма, покупал копии и работы мастеров из Азии и вдохновлялся их неординарным подходом к живописи, и на основе этого начал создавать работы, которые отличались от канонов живописи европейских школ. Похожая история у Ван Гога и его коллекцией из 200 гравюр. Отсюда следует, что заимствование несет зачастую положительный характер. Оно обогащает культуру и позволяет находить каждый раз новые ветви для его развития.

Помимо этого, перенятие компонентов произведений искусства помогает быстрее учиться. В каждом учебном заведении анализируются разнообразные произведения искусства. Художники вдохновляются и учатся по работам своих предшественников. На примерах картин великих мастеров открывались целые школы, например в Древней Греции, скульпторы, которые создавали свои работы по подобию Фидия, основали одноименную школу (рис. 1).



Рисунок 1 – а) Фидий. «Процессия девушек». Фрагмент зофора восточной стены. Лувр. Париж. Круг Фидия, детали убранства Парфенона на афинском Акрополе. Мрамор.; б) Фидий и его ученики. Три богини с восточного фронтона Парфенона (предположительно Гестия, Диана и Афродита). Мрамор. 438–432 до н. э. Британский музей (Лондон).

Работы Леонардо да Винчи позволили перенять и правильно внедрять воздушную перспективу в работы художников. Правильное, а главное осмысленное копирование частей работы, позволяют современным творцам быстро обучаться тем вещам, к которым художники древности шли годами и десятилетиями.

Стоит выделить еще один плюс заимствования – это формирование собственного стиля. В современных реалиях тяжело придумать, что-то свое. И поэтому при формировании своего «я» в искусстве многие заимствуют разные части работ своих кумиров, начиная от цвета и композиции, заканчивая построением отдельных частей рисунка, формируя тем самым, что-то новое. С этой целью художники делают зарисовки заинтересовавших их предметов искусства или повседневной жизни. «Нет того нового обычая, который не был бы старым» – Джеффри Чосер.

Заимствование также развило оммаж – это подражание в искусстве, с целью передачи жеста-уважения другому художнику, музыканту, писателю и другим. Примером такого искусства являются работа Роя

Лихтенштейна «Бык» (рис. 2а), которая копирует в причудливой форме серию работ Пабло Пикассо под одноименным названием (рис. 2б).



Рисунок 2 – а) Рой Лихтенштейн «Бык» – 1973 г.; б) Пабло Пикассо «Бык» – 1958 г.

Также в работе прослеживается игра с формами, схожая с авангардизмом Казимира Малевича. Другой пример: немецкий скульптор Стефан Балкенхол создал оммаж на картину Эдуарда Мане «Завтрак на траве» (рис. 3).

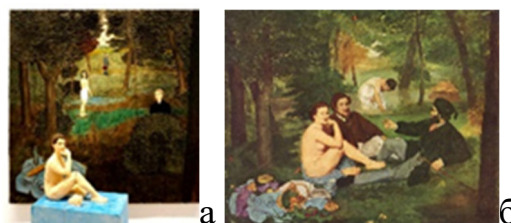


Рисунок 3 – а) Стефан Балкенхол «Завтрак на траве»; б) Эдуард Мане «Завтрак на траве» – Эдуард Мане, 1863, Музей Орсе, Париж.

Таким образом, заимствование открывает творцам новые способы передачи своих чувств через искусство, рождает новые формы и стили и позволяет быстро обучаться новому, через анализ старого. Но помимо положительного вклада, заимствование может обратиться проблемой для художников. И для этого необходимо разобраться в негативных течениях этого метода.

С интернетом к нам пришла и глобализация. Благодаря этому люди могут обмениваться своей культурой и произведениями искусства. Несомненно, новые техники и каноны, и традиции ведут к развитию современного искусства, однако неверное заимствование может привести к недовольствам носителей той или иной культуры. Такое негативное явление называется апроприация. Человек взявший какую-то часть деталей народного фольклора для своей работы, рискует неправильно разобраться в теме. Это ведет к искажению значений, недовольствам и может грозить художнику репутацией и может привести к юридическим проблемам.

Говоря о юридических опасностях связанным с заимствованием, можно вспомнить о таком явлении, как плагиат. Плагиат – это полное копирование чужой интеллектуальной собственности, зачастую с целью получения прибыли. Кража чужой работы перестает делать оригинал ценным. Художники создавшие то или иное произведение, не получают прибыли за то, что кто-то другой скопировал их произведение искусства.

Такие события демотивируют и заставляют творцов отходить от своей деятельности. Помимо этого, они не получают прибыли за свой труд. Многие государства активно стараются защищать авторские права и приводят к ответственности тех, кто занимается плагиатом, однако справедливость не всегда восстанавливает доверие пострадавших художников. По этой же причине, некоторые творцы боятся выставлять свои работы на широкую публику.

Еще одна опасность заимствования, это однотипность. Чрезмерное обращение к одним и тем же деталям грозит потерей индивидуальности. Искусство перестает становиться многогранным в тот момент, когда многие художники копируют одинаковые формы, цвета и прочие детали картины. Примером может послужить обучение академизму. Многие художники подчеркивают, что после академического рисунка трудно перейти на что-то более креативное. Несмотря на то, что эти основы обязательны, однотипность обучения влияет на широту кругозора и способность создавать более абстрактные работы, которые вносят разнообразие в искусство.

Таким образом, заимствование – это неоднозначная практика в искусстве. При должном использовании она вносит многообразие в сферу искусства, помогает быстрее учиться основам и развивать свой собственный стиль. Однако неверное заимствование может привести к юридическим проблемам, криминализации в искусстве, искажению традиций и обычаев народа и потери оригинальности. Что бы избежать негативных последствий, нужно всегда анализировать понравившуюся работу, бездумное копирование не принесет ценности. Нужно уметь рассуждать как это делал творец, и только поняв концепцию, можно будет на основе этого создать, что-то свое. И обязательно нужно вносить в работу частичку себя. И только тогда заимствование принесет исключительно положительные результаты.

Список использованных источников:

1. Кокина, П.О. Апроприация в современном искусстве: истоки и проблемы феномена / П. О. Кокина. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 52 (342). (дата обращения 10.10.24)

2. Булгакова Алина Апроприация и копирование в творчестве старых мастеров – рабство или соперничество? // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2016. – №4 (16) (дата обращения 12.10.24)

3. Оммаж (искусство) [Электронный ресурс]: ruwiki.ru – Режим доступа:[https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%9E%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D0%B6_\(%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%9E%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D0%B6_(%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE)) (дата обращения 14.10.24)

4. Заимствование в искусстве – плагиат или подражание?) [Электронный ресурс]: stakanchik.media – Режим доступа:

УДК 76.03/.09

**ПОЛЬСКИЕ ПЛАКАТЫ 1900-1910 годов
ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА:
ТРАДИЦИИ МОДЕРНА И ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ АР ДЕКО**

Овчинникова К.А.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Плакаты начала XX в. представляют собой уникальный синтез искусства и рекламы, служат отражением стремительных изменений в социуме. В Польше, как и в других странах Европы, этот период становится временем значительных преобразований, как в повседневной жизни, так и в художественной культуре. Особое внимание следует уделить плакатам, созданным с 1900 по 1910 гг., демонстрирующим влияние стиля модерн, в поздних своих проявлениях отчасти подготавливающего декоративность Ар Деко.

Плакаты, созданные в этот период, не только представляют художественную ценность, но и отражают социальные и культурные изменения в Польше. Времена модерна ассоциируются с поисками новой культурной идентичности и попытками отразить новую жизнь общества в искусстве. Польша на рубеже веков была в процессе самоопределения, и искусство, в том числе плакат, служило для формирования национального сознания [1, с. 5]. В это время плакаты активно используются для популяризации театра, искусства и современных идей. Плакат так же стал важным инструментом распространения информации о культурных событиях – выставках, концертах и спектаклях.

Модерн, который активно развивался в Европе в конце XIX – начале XX вв., охватывает широкий спектр художественных и дизайнерских решений. Одной из главных характеристик модерна является стремление к органическим формам и плавным линиям, связываемым с отражением природы и ее элементов [2, с. 226-227]. Плакаты того времени отличаются изящным графизмом, богатством декоративных элементов, продуманным и оригинальным сочетанием текста и графического изображения.

Плакаты «Berliner Tageblatt» и «Tygodnik Ilustrowany» (рис. 1) художника Эфраима Моше Лилиена выполнены в типичном для модерна стиле [3, с. 54-55]. В своих плакатах Лилиен использует изобилие

орнамента, прибегая к стилизованным растительным мотивам. Эти элементы обрамляют центральные композиции и окружают текстовую информацию. Одна из отличительных черт данных работ – использование овальных и закруглённых форм. Влияние модерна проявляется в том, как эти линии создают движение и ритм в композиции, в частности, в изображении фигур и растительных элементов. Человеческие фигуры изображены с плавными, очень мягкими очертаниями, что отвечает стремлению модерна к стилизации и идеализации образов.

Стиль Ар Деко проявил в себя в европейском плакате позже, начиная с 1920-х годов, но уже в 1910-е гг. в искусстве афиши появляются некоторые предвосхищающие его черты. Основными признаками стиля Ар Деко является упрощение форм, геометризация, и акцент на симметрии и на менее плавной (чем в модерне) орнаментике. Плакаты этого периода зачастую используют более яркие цвета и резкие контрасты, что делает их динамику резче. В польском Ар Деко художники активно использовали национальные традиции народного искусства [1, с. 5]. Также Ар Деко заимствует идеи кубизма в использовании абстрактных форм и композиций, придавая плакатам больше оригинальности.

Плакат «Польская промышленная выставка в Познани» 1929 г. (рис. 2) Войцеха Ястшембовского – одно из знаковых произведений визуальной культуры 1920-х гг., которое явно отображает особенности стиля Ар Деко. Работа Ястшембовского отличается четкой и лаконичной композицией. Геометрические формы и симметричные элементы придают ему гармонию и упорядоченность. Также, в плакате присутствуют элементы орнаментации, олицетворяющие элементы природы и промышленности. Цвета, используемые при создании данной работы – насыщенные и контрастные, в сочетании создают мощный визуальный эффект. Плакат посвящен промышленной выставке, что само по себе сигнализирует о современности и технологическом прогрессе. Все перечисленные выше черты являются характерными для стиля Ар Деко. Характерных же для модерна романтических, плавные формы с акцентом на декоративности и природных мотивах, асимметрии и витиеватых узоров, создающих общее ощущение движения и текучести, в данной работе нет.

В таком случае можно заметить, что и более ранние плакаты, «Polska Sztuka Stosowana» Юзефа Чайковского, «Wystawa Ogrodnicza w Krakowie» (рис. 2а), «Wystawa Prac Ucznenni Szkoły Sztuk Pięknych I Przemysłu Artystycznego» (рис. 2б) Яна Буковского отчасти уже предвосхищают стиль Ар Деко. Чайковский активно использует орнамент в своем плакате, сочетая его с относительно реалистичным изображением. Он использует повторяющиеся узоры, что характерно для модерна, но при этом уже начинает переходить к более упрощённым формам, свойственным Ар Деко. В этой работе Чайковского можно заметить тенденцию к геометризации форм. Он использует простые геометрические фигуры для

создания более строгих и лаконичных композиций, переходя от орнаментированного насыщения к более упорядоченному и симметричному дизайну. Несмотря на то, что изображение на этом плакате кажется статичным, изогнутые линии и выразительная поза фигуры придает работе живость и энергичность, что также указывает на влияние Ар Деко, где движение и ритм играют ключевую роль [4].



Рисунок 1 – а) плакат «Berliner Tageblatt», Эфраим Моше Лилиен, 1899 г., литография, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва; б) «Польская промышленная выставка в Познани», Войцех Ястшембовский, 1929 г., офсет, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

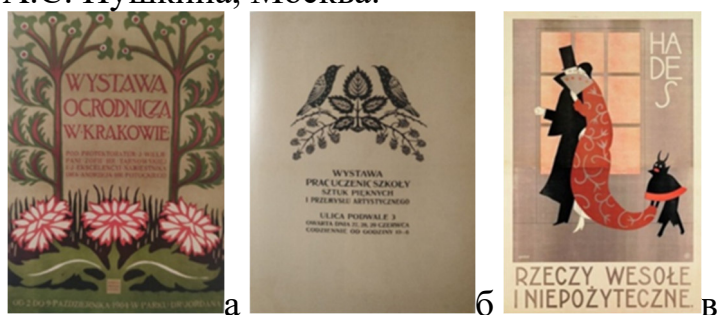


Рисунок 2 – а) «Wystawa Ogrodnicza w Krakowie», Ян Буковский, 1904 г., литография, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва; б) «Wystawa Prac Ucznenni Szkoły Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego», Ян Буковский, 1903 г., литография, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва; в) плакат «Kabare «Гадес». Вещи веселые и бесполезные», Витольд (Гордон) Юргилевич, 1911 г., литография, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

В первой работе Буковского наблюдается плотная связь между орнаментом и стилизованными объектами. Он использует яркие, насыщенные цвета и геометрические формы, которые подчеркивают декоративность. Орнамент в его плакате не просто обрамляет изображение, но и становится важной частью композиции. Во втором плакате Буковского отражено стремление к упрощению форм и элементов. В отличие от более насыщенных плакатов модерна, его работа имеет минималистичный дизайн, фокусирующийся на главном центральном изображении, что позволяет создать крайне выразительное изображение. Эта тенденция является одной из основополагающих черт Ар Деко, где упрощение форм часто служит для усиления выразительности [5, с. 18-24].

Плакат «Kabare «Гадес». Вещи веселые и бесполезные» Витольда (Гордона) Юргилевича – это интересный пример изобразительного

искусства, который сочетает в себе элементы модерна, и предчувствие, и Ар Деко.

Простота и порядок форм, несмотря на присутствие чертенка, создают ощущение гармонии. Для создания образов людей используются упрощенные, геометризированные элементы, что как раз и может считаться предвосхищением стиля Ар Деко. В то же время, асимметрия напоминает о модерне. Орнаментальных мотивов на плакате практически нет, а те, что есть, упрощены и имеют четкие контуры, что соответствует духу Ар Деко, так же, как яркие и насыщенные цвета, такие, как черный и красный.

Итак, плакаты начала XX в. из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина представляют собой важные памятники искусства, объединяющие в себе традиции европейского и польского модерна, а также служат предвестием Ар Деко. Анализ конкретных произведений показывает, как их авторы интерпретировали формы и стили для передачи новых идей, что делает плакаты из собрания ГМИИ ценными объектами в истории искусства и визуальной культуры. Каждое произведение – это не просто реклама, но также зеркало времени, отображающее изменение эстетики и духа общества. В каждом плакате есть свои уникальные черты, которые раскрывают сущность новых стилей XX в. с разных сторон, позволяя лучше прочувствовать их особенности.

Список использованных источников:

1. Серов, С. Польская школа плаката / С. Серов, К. Дыдо. – М.: Alma mater, 2007. – 300 с.: ил.

2. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.: ил.

3. Польский плакат конца XIX – начала XX века : каталог. – М.: «СканРус», 2011. – 271 с.: ил

4. Arts Décoratifs: the history of Art Deco. URL: <https://www.linearity.io/blog/art-deco/> (дата обращения 26.10.2024)

5. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко / Б. Хилльер, С. Эскритт. – М.: Искусство – XXI век, 2005. – 240 с.: ил.

© Овчинникова К.А., 2024

УДК 75.03

**ТЕМА СМЕРТИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX века:
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ХУДОЖНИКОВ «СУРОВОГО СТИЛЯ»**

Пласкина Т.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Суровый стиль» – явление в русской живописи второй половины XX века, которое во многом отошло от устоявшегося характера изображения яркой, витальной и положительной советской действительности официального стиля. Он («суровый стиль») выступил антиподом идеализированного искусства соцреализма и «наивной» оттепели [1]. Сам по себе «стиль» просуществовал недолго. Его актуализацию относят к концу 1950-х – середине 1960-х годов, однако его влияние распространилось и на дальнейшие явления в искусстве, а художественный почерк авторов, изначально стоявших у истоков «сурового стиля» узнаваем и в работах 90-х, и нулевых годов.

Изначально, живопись «сурового стиля» – это отражение правды жизни социалистического общества. Художник «сурового стиля» ставит перед собой новую задачу: вместо молодых, источающих жизненную энергию румяных комсомолок и комсомольцев, сильных работниц и рабочих, героями произведений Г. Коржева, Т. Салахова, В. Попкова, П. Никонова и других представителей «стиля» становятся простые рабочие, израненные войной ветераны, старики – не идеализированные герои советской повседневности, неотъемлемой частью которой являлся тяжёлый, рутинный труд. Искусствовед А.А. Каменский, автор термина «суровый стиль», называет художников этого направления «страстными публицистами» [2, с. 13]. Для передачи суровой, грубой и мужественной действительности художники нередко прибегают к монументализации своих образов, локальным цветовым пятнам (однако колорит сложный, контрастный – мрачная или приглушенная цветовая гамма иногда сочетается в полотнах «сурового стиля» с яркими вспышками красного, желтого, синего и других цветов), условность в их работах сочетается с экспрессивностью [3]. Персонажи, вдохновлявшие художников, изображаются с долей героизации, однако героика эта – строгая, жёсткая и напряженная, отвечающая одной из основных целей «сурового стиля», обозначить то, какой ценой достались России победа в Великой Отечественной войне, отстраивание и восстановление городов, обеспечение жизни вообще (таковы «Строители Братска» (1960-1961 гг.)

В.Е. Попкова, «Плотогоны» (1960-1961 гг.) Н.И. Андропова, «Наши будни» (1960 г.) и «Геологи» (1962 г.) П.Ф. Никонова, серия «Опаленные огнем войны» Г.М. Коржева и др.) [4, с. 2].

По ходу существования и развития «стиля» А.А. Каменский и другие исследователи отмечают, что внутри этого явления прослеживается тенденция к определению рода эмоциональности, «драматической напряженности» и метафоризации [2]. На это во многом повлияли события 1962 года (визит Н.С. Хрущева в Манеж и конфликты с интеллигенцией), усилившееся идеологическое давление на сферы искусства и культуры [5]. Алексей Бобриков пишет о том, что на этой почве «суровый стиль» обнаруживает в себе «разочарование во власти, <...> превращение “суровости” в “депрессивность”» [1]. В рамках данного контекста в «суровом стиле» постепенно разворачивается и реализуется тема смерти, требующая от художника индивидуального эмоционально-психологического участия, передачи переживания аспектов утраты, разрушения, старения – всего того, что вписывается и с наибольшей точностью реализуется именно в рамках «сурового стиля».

«Суровый стиль» сам по себе «переоткрывает» тему смерти, так как в официальном искусстве прошлых десятилетий не было места публичной демонстрации умирания и горевания, кроме, пожалуй, смерти партийных вождей. Советское искусство десемантизировало интерпретации смерти, превратило их в инструмент пропаганды и воздействия на массы: смерть героя-солдата, смерть гражданина (т.е. члена общества), воплощение потенциальной опасности (следующей за несоблюдением, например, техники безопасности) или врага-фашиста/капиталиста – всё это советский человек мог встретить на плакатах, в журналах и картинах идеологизированного толка [6, с. 96]. В «суровом стиле» столь удачное обращение к теме смерти и похорон происходит, с одной стороны, благодаря возросшему интересу художников к деревенской тематике, ведь именно в деревне сохранялись традиционные верования и обрядность [7, с. 79]. С другой, «стиль» зачастую раскрывает тему жертв военного времени и развенчивает культ молодости соцреализма. Нередко все эти темы взаимосвязаны.

Как отмечает исследовательница русской похоронной культуры А.Д. Соколова: «Похоронный обряд является наиболее резистентным элементом традиционной культуры, что позволило ему сохраниться в практически неизменном виде до начала XXI века» [8, с. 89]. На фоне кризиса похоронной культуры в СССР, заботы об устройстве и обеспечении похорон, как правило, ложились на плечи родственников и односельчан, и деревня (как социокультурная общность), куда менее восприимчивая к попыткам реорганизации похорон, сохраняла традиционность похоронного уклада и распространенные верования, связанные со смертью [9, с. 115]. Именно эту «традиционную

искренность» и наблюдает в поисках всех сторон правдивой, нелёгкой жизни, «суровой стиль». Таков цикл Виктора Ефимовича Попкова «Мезенские вдовы». Одной из ярких работ этой серии является картина «Воспоминания. Вдовы» (1966 г.). В. Попков пишет пять пожилых женщин в красных платьях и выделяет их яркими контрастными пятнами на фоне скорбно-серого жилища. Страдание, задумчивость, горевание и безнадежное ожидание изображает художник на их лицах. Героини картины – вдовы, недождавшие своих мужей с войны. Свойственно «суровому стилю», это – монументальные и трагичные образы, составленные из локальных цветовых пятен и заостренных линий. Сохраняет зрителя в рамках современности художника портрет Карла Маркса в углу избы. Вместе с ним в рамке располагается чёрно-белый портрет мужчины в военной форме (который по тематике перекликается с другой работой В. Попкова – «Картины на стене» (1963-1965 гг.) – не вернувшийся муж хозяйки дома. «Вдовы» В. Попкова это – бесконечная горечь утраты и жизнь умерших в памяти их родственников (здесь параллельно раскрывается и характерная «стилю» героическая тема), это – столкновение со смертью, с реальностью, от которой бежало официальное искусство.

К образам вдов обращается и Андрей Владимирович Васнецов. В 1963 году он пишет созвучную работе В. Попкова картину, изображающую двух женщин на фоне скромно убранного стола. Характерный творчеству А. Васнецова серо-черный, практически монохромный холодный колорит передает атмосферу пустоты и позволяет разделить с героинями картины ощущение утраты, такой же – бытовой, «повседневной». Печально-разбитая, но монументальная – скорбящая «Мать» (1964-1967 гг.), потерявшая сына на войне, есть среди работ крупного представителя «сурового стиля» Гелия Коржева. Все эти образы несчастных женщин – образы людей, переживших потерю близких, в чьей памяти живут «лики» умерших. Характер этих изображений соответствует одному из высказываний В.Е. Попкова: «В любой области жизни главное – человек, и о нем, прежде всего, нужно рассказывать» [11, с. 49]. Очевидно, это – одно из проявлений драматизма и интереса к индивидуальной судьбе человека, к которой приходит «суровый стиль» после 1962 года. Исследование художниками «сурового стиля» той реальности, в которой они жили, позволило приблизиться к выражению вечных тем, жизни и смерти, живущих в народном и мировом сознании.

Но не только в лицах несчастных матерей представляется тематика смерти. Ещё одно выражение она нашла в фундаментальной серии «сурового стиля» «Опаленные огнем войны», автором которой выступил уже упомянутый выше Гелий Михайлович Коржев. Эта серия – иллюстрация ужасов войны без прикрас. Гелий Коржев смело запечатлевает те следы (одновременно внешние и внутренние), которые

оставила на своих жертвах война. В одноименной работе («Следы войны» (1965 г.) художник изображает и героизм, и трагедию человека, прошедшего ужасы войны. Герой Коржева, солдат в гимнастёрке, потерял один глаз, его лицо – в красных ожогах. Автор затрагивает ещё одну избегаемую в официальном искусстве, «пугающую» тему – инвалидность, передавая на холсте физические несовершенства во плоти, такими, какими они есть. В «Проводах» (1967 г.) представлена не менее напряженная сцена – солдат обнимает, спрятавшую от зрителя лицо, девушку. В этой работе звучат интонации страха потери, смерти любимого человека. Оба эти образа – монументальные. Г. Коржев передает в них, очевидно, стойкость и жизненную силу людей, которые героически столкнулись со смертельной опасностью лицом к лицу. Но, вместе с тем, это – память о реальности войны и жертвах, о поломанных судьбах. Эти образы одновременно личные и общие («Шинель и сапоги» (1950-е гг.), проникнутые той суровой и brutальной, неприглядной правдой, трагедией, присутствующей в жизни каждого советского (и не только) человека («Старые раны» (1967 г.). Позднее, Г. Коржев, очевидно, остро переживает социально-политические изменения и разочарование в современном обществе [11]. Так появляются его inferнальные «тюрики» и критическая работа «На троих» (1998 г.), где пьющему мужчине составляют компанию два скелета в форме солдат Гражданской и Великой Отечественной войн.

Помимо переживания смерти конкретным человеком, художников «сурового стиля» интересует сам процесс похорон, как правило – деревенских. Таковы две работы В.Е. Попкова «Он им не завидует» (1962 г.) и «Хороший человек была бабка Анисья» (1971-1973 гг.). Первая картина написана от лица положенного в могилу человека, который снизу вверх взирает на своих убитых горем родственников, и он, согласно ироничной подписи, «не завидует» оставшимся в мире живых людям и их дальнейшей судьбе (над хоронящими проносятся красными «стрелами» несколько военных самолётов; сходна по звучанию, пожалуй, работа Н.И. Андроновой «Автопортрет в гробу» (1966-1967 гг.). «Хороший человек была бабка Анисья» – более «позитивные» похороны. Осенью, вокруг могилы похороненной Анисьи собрались родственники, пожилые подруги и односельчане. Здесь В. Попков исследует смерть, скорее, с христианской точки зрения, как фундаментальный процесс перехода и как символ продолжения жизни души через более молодое поколение [7, с. 80]. Сцены похорон неоднократно встречаются среди работ Виктора Ивановича Иванова. «Не стало Марии Малоховой» (1984 г.) – своего рода «похоронная зарисовка», где мертвая, лежащая в гробу и укрытая белым саваном, ещё находится дома, в присутствии двух женщин, одна из которых, очевидно, читает над покойной псалмы. Такая же бытовая, «домашняя» сцена – в работе «Тимофей Мигачёв на смертном одре».

Передают скорбь со всей строгостью и эмоциональной напряжённостью «сурового стиля» его работы «Похороны» (1971 г.), «Похороны в Исадах» (1962-1983 гг.), «Похороны» (1995 г.) – это одновременно траурные и строгие сцены деревенских похорон, отпевания в полутемной церкви, несения тяжелого гроба по снегу и опущения гроба в могилу.

Косвенно тема смерти нашла выражение в изображении окружающего мира. В творчестве художника Николая Ивановича Андропова прослеживается переживание о судьбе уходящей в историю деревни. Его работы исполнены с определенной долей экспрессии, что определяет личное чувство и опыт художника. «Здесь мир внутреннего опыта выражен в эстетике трагического экспрессионизма...» – пишет об этом искусстве А. Бобриков [1]. Такова его картина «Мертвая лошадь и чёрная луна» (1969-1992 гг.) – вокруг трупа животного, предусмотрительно обозначенного чёрными мазками, собираются скорбные фигуры жителей деревни. Над землёй, как страшное предзнаменование, «светит» тёмный полумесяц. Продолжает тему его же работа «Последний дом» (1991 г.) – зрителя встречает группа из трёх бродячих собак и разрушенный, деревянный дом, последний в округе. В таком же духе пустоты и скорби об умирающих деревнях выполнены работы Павла Федоровича Никонова «Голое дерево» (1977 г.) и, более экспрессивная – «Северная деревня» (1969 г.) [15].

Тема смерти и её многочисленные образы в рамках «сурового стиля» и в последующем творчестве художников этого направления находят своё наиболее четкое, подробное, психологически глубокое и выразительное, с художественной точки зрения, воплощение. Аспект смерти, неотрывно связанный с жизнью любого человека, соответствует концептуальным поискам «сурового стиля» – отображения неприкрытой правдивости повседневности, со всеми ее тяготами и трудностями, тем не менее – героическими. Художники «сурового стиля» показывают горе овдовевших женщин, воевавших солдат, показывают похороны такими, какие они есть, настраивая тем самым прямой диалог с актуальной реальностью. Смерть в «суровом стиле» – горечь утраты не только человека, но и связи поколений (смерть деревень, смерть целого государства, идеологии). Начиная от программного «стиля», трансформируясь, смерть, некогда отодвинутая на второй план, как ненужная, невыгодная тема, на фоне социально-политических, культурных изменений вновь заняла важное место в искусстве и обрела свою прежнюю, «классическую» семантику.

Список использованных источников:

1. Бобриков, А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. – 2003 – №51-52. [Электронный ресурс] URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1137> (дата обращения: 22.10.2024)

2. Каменский, А.А. Реальность метафоры // Творчество. – 1969. – №4. – С. 13-15.
3. Дмитриева, Н.К. вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. – 1958. – №6. – С. 9-12.
4. Коржев, Г.М. Молодые в пути // Искусство. – 1965. – №10 – С. 2-4.
5. Ковалев, А. Введение в художественную политэкономия эпохи «застоя» // Артхроника. – 2004. – №2. [Электронный ресурс] URL: <https://web.archive.org/web/20071019011309/http://www.artchronika.ru/archive/022004/polit.shtml> (дата обращения: 24.10.2024)
6. Котомина, А. Образ смерти в советских кино-плакатах // Археология русской смерти. – 2016. – №2. – С. 85-116.
7. Конёнкова, А.К. Интерпретация фольклорных мотивов в картине В. Е. Попкова «Хороший человек была бабка Анисья» / А.К. Конёнкова // Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках. Сборник материалов Международной научной конференции. РГУ им. А.Н. Косыгина. – Москва, 2023. – С. 73-82.
8. Соколова, А.Д. Трансформация похоронного обряда и новые обрядовые практики // Религиоведческой исследования. – 2015. – №11. – С. 89-105.
9. Мохов, С. Антропология русской смерти. Этнография похоронного дела в современной России / С. Мохов. – Москва: Common place, 2021. – 189 с.
10. Попков, Ю.Н. Художник Виктор Попков / Ю.Н. Попков. – Москва: «Инфорком-Пресс», 1998. – 303 с.
11. Кружкова, Т. Гелий Коржев: герои революции, забытые ветераны и тюрлики. Как художник в поисках правды и человечности ставил диагноз обществу / Т. Кругликова // Курс «Портрет художника эпохи СССР». – Arzamas, 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://arzamas.academy/materials/2483> (дата обращения: 25.10.2024)
12. Манин, В.С. Русская живопись XX века: [альбом]: в 3-х т. / В.С. Манин. – Санкт-Петербург: Аврора, 2007. – Т. 3. [Электронный ресурс] URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=section&id=3> (дата обращения: 25.10.2024)

© Пласкина Т.С., 2024

**ИРИЛКИ, ИГРИЛКИ, ИГРИЩЕ:
ОБРЯД ОБЛИВАНИЯ ВОДОЙ В ЯРИЛИН ДЕНЬ
В МОРШАНСКОМ КРАЕ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Пономарева Т.В.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данном исследовании рассматривается традиция празднования Ярилиного дня в Моршанском крае (Тамбовская область), который отмечается в понедельник на второй неделе после Троицы, в первый день Петровского поста. Ярилин день завершает цикл весенних обрядов, направленных на вызывание дождя и прогноз будущего урожая [1; 5, с. 347]. К настоящему времени комплекс обрядов этого дня сохранился преимущественно в памяти исполнителей, однако обряд обливания водой активно бытовал в Моршанском крае до 2000-ых гг. включительно. Похожая ситуация в Нижегородском Поволжье описана К.Е. Кореповой и Т.И. Белоус: к 1980-ым гг. из всего обрядового комплекса Ярилина дня, бытовавшего вплоть до начала XX века, сохранилось только обливание, при этом смысл обряда как способ вызывания дождя был утрачен [6; 7, с. 91].

При описании обряда обливания Моршанского края во внимание принимаются территория Моршанского муниципального округа (далее – МО), некоторые территории, граничащие с МО, а также земли, ранее входившие в Моршанский уезд. Из собственных фольклорно-этнографических записей, а также исследований по народному календарю Моршанского края, [3, 4, 5, 6], и обсуждений данной обрядовой практики моршанцами в Интернете складывается следующая карта бытования обряда обливания водой в Ярилин день: г. Моршанск, сс. Крюково, Питерское, Сокольники, Устье, Чернитово, Раёво, Альдия, Старотомниково, Вислый Бор, Николаевка, Ивановка, Благодатка, Спасское, приграничные села Рязанской и Пензенской областей, Сосновский и Пичаевский МО (ранее Моршанский уезд).

Согласно сведениям, представленным Т.В. Махрачевой в монографии «Народный календарь Тамбовской области. (этнолингвистический аспект)» [3], в Сосновском МО неделя после Троицы называется русальская, воскресенье этой недели – Заговенье (Загование, Заговны) или Русалка. Так, в Сосновском и Пичаевском МО встречаются одновременно два варианта. Также в Сосновском МО окончание празднования Троицкой недели приходится на понедельник,

который называется Ярилы (Ярилка). Этот день отмечен двумя видами обрядов: проводы русалки и обливание. В ряде сел произошло вытеснение первого обряда вторым, и наоборот. Так, в Пичаевском МО бытовало только обливание. В понедельник после Заговенья русалились, то есть обливали друг друга водой, участников обряда называли русалками [3, с. 69]. Нами также зафиксировано, что в с. Кутли Пичаевского МО, понедельник на второй неделе после Троицы называют Русалки. Т.В. Махрачева отмечает в обряде обливания переплетение демонологических и метеорологических мотивов: водяная сущность русалки (в Тамбовской области традиционным местом обитания русалки в большей степени являются реки, а не огород и поле [3, с. 96]) и обливание способствуют вызыванию дождя [3, с. 70].

Нами также были зафиксированы следующие варианты хрононима Ярилин день в Моршанском крае: Ирилки, Игрилки, Игрище(а), реже Обливалки, Кирилки. Указанные названия являются не только хрононимами, а еще означают и сам обряд обливания водой.

Отметим, что большинство информантов объединяют Духов день и Ярилин день, но временем празднования указывают понедельник на второй неделе после Троицы. Хотя вначале информанты обычно говорят, что Ирилки отмечаются на второй или третий день после Троицы, то есть в Духов день. Но затем в разговоре выясняется, что обливаются все же в понедельник на второй неделе после Троицы (первый день Петровского поста), но этот день сами информанты по-прежнему называют Духовым днем, наряду с этим названием используют и вышеуказанные хрононимы: Ирилки, Игрилки, Игрище. Последние названия информанты воспринимают как «простонародные, неправильные», противопоставляя их церковному хронониму – Духов день. «[Когда было обливание?] Это был Духов день, так называемый. [Когда он был?] После Троицы вот тут, да, в выходные. Считается, Троица была в воскресенье, а он в понедельник, вот так. [То есть Духов день сразу после Троицы в понедельник?] Нет, через неделю в понедельник. И тогда и обливались» (с. Николаевка, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1939 г.р., 2024). «[Когда обливались водой?] Ну это после Троицы на второй день, Духов день называется. [То есть в понедельник после Троицы?] Да, да... Ай, я тебе наговорю! На второй неделе в понедельник! Я тебе наговорю! Нет, тут Троица, три дня праздника. А эт было на следующей неделе в понедельник. Да, я тебе наговорю! [А назывался этот день все равно Духовым днем?] Да, да, да, да. Игрище назывался. [Только Игрище называли или как-то еще?] Ну вот, только Духов день и Игрище, больше я никак не знаю» (с. Крюково, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1959 г.р., 2024).

Вероятно, у такой путаницы могут быть две причины. Во-первых, обряд уже давно не бытует, следовательно информанты могли просто забыть о времени его проведения. Во-вторых, под Троицей информанты

могут подразумевать не только сам праздник, но и всю Троицкую неделю. Тогда «обливались сразу после Троицы (читай: Троицкой недели) на следующий день, в понедельник» означает понедельник на второй недели после самого праздника Троицы.

Обычно информанты знают только один хроним: либо Ирилки (Игрилки) либо Игрище. Исключение составляют информанты из с. Крюкова, которым знакомы все три названия. Информантка из с. Николаевка (пограничное с Шацким районом Пензенской области) уточнила, что Ирилки – это обливание водой, а Игрилки, Игрище – это игры взрослых в любой (прежде всего летний) праздничный день в лапту, догонялки, перетягивание каната. Так, Игрищем в соседнем Шацком районе нередко называли гуляния с пением и пляской на семик, Троицу, в Духов день и на «русальское заговенье» [4, с. 190]. Игрище в завершении Русальской недели, в первый день Петрова поста подразумевало ярмарку и гуляния: «“Игрищи” эт на эту, вот, на Пятровки. Устраивали там вон на лугу и тут вот, там эт гуляли» [КНИ, с. Шаморга; СИС 28:Ф1997-10Ряз., № 32; БМП, с. Алеменево; СИС 28:Ф1997-10Ряз., № 150]. «А пасля, чириз ниделю [после Троицы], в загавенью – “игрищя”. Приедут магазины: канфетки, прянички. Адин день гуляли. “Улица” сабираицца, писняка и пляски» [КМФ, с. Польное Ялтуново; СИС 20:8] [4, с. 189].

Обряд обливания водой активно поддерживался до 2000-ых включительно как в селах, так и в городе: «...открываются двери автобуса, и целое ведро воды туда выливают. Вообще в этот день боялись на улице выходить, потому что обливали везде: и в сельсклй местности, и в самом городе и по-разному. Могли из окон ведро вылить или на улице поймать и бутылками залить» (г. Моршанск, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1975 г.р., 2024). Особенно активно обливали водой в самом городе: «У нас тут вытворяли-то: ни пройти, ни проехать. С ведрами в автобус заходили [для того чтобы облить пассажиров]. Дочка поехала из Устей [с. Устье, Моршанский МО] в город за хлебом, она приехала с ног до головы сырая» (с. Устье, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1952 г.р., 2024). Более старшие по возрасту информанты отмечают, что в обряде принимали участие все независимо от возраста. Однако позже в обливании участвовали преимущественно дети и подростки, особенно в городе, где обливание в основном порицалось.

Для обливания использовали стеклянные бутылки, позже пластиковые. В пробке последних иглой прожигали отверстие, через которое под напором выстреливала водяная струя, затем стали использовать также водные пистолеты. Помимо бутылок использовали ведра и пустые шампуневые флаконы, в которых также делали дырки.

Однако встреча с теми, кто готов окатить водой не обязательно означала неминуемое исполнение обряда. В некоторых случаях можно было успеть вежливо попросить, чтобы водой не обливали: «Попросила:

“Не обливайте, пожалуйста”. И меня не облили» (г. Моршанск (с. Раёво), зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1969 г.р., 2024). Также мог повлиять возраст: пожилых людей чаще оставляли сухими: «С работы шла мимо церкви, там ребяташек полно с водой: “Ну все, попала”. Одни мальчишечка какой-то маленький вышел, говорит: “Не надо бабушку поливать водой”. Я ему говорю: “Дитенок, какое ты у меня умничко! Конечно, бабушка старенькая. Че ж бабушку водой поливать? Конечно, не надо”. И вот они меня пропустили» (г. Моршанск, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1952 г.р., 2024).

В некоторых селах обливание было приурочено только к Ярилину дню, в части сел в жару обливались спорадически: «да и не только на Русалки обливались, вообще летом в жару так делали, баловались, играли, но между собой, взрослых не трогали» (с. Кутли, Пичаевский МО, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1953 г.р., 2024). Ср. в Инжавинском районе Тамбовской области обливания водой в жару / засуху связано с прогностикой дождя [6, с. 56-59].

Практика обливания, по словам информантов, которые сталкивались с ней по большей степени в городе, порицалась в обществе и воспринималась как хулиганство: «Ну, во-первых, старались убежать, конечно, если еще не облили. А так сильно ругались, радости никакой не было, как хулиганство воспринималось. Но разбираться тоже был не выход, так как обливали еще сильнее» (г. Моршанск, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1975 г.р., 2024). В случае конфликта с городскими жителями в селах подчеркивали, что это добрая традиция, праздник, а не хулиганство: «Я даже слышала, что вот машина ехала, остановилась на обочине купить там овощи, ну что там лежало. А ребенок вот тех, кто продавал облил вот этих пассажиров и внутри машину всю. Они стали ругаться, что те за ребенком не следят, куда смотрят. А те говорят, что праздник такой, так и надо, что вам хорошо делают, наоборот» (с. Крюково, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1953 г.р., 2024). Однако в селах восприятие обливания было более позитивным, игровым: «Неприятно, конечно, было, но никто не ругал, праздник такой» (с. Кутли, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1952 г.р., 2024). Дети делились на команды, выигрывала та, в которой больше людей оставались сухими: «Играли командами друг против друга, запрещенным приемом считалось, когда воду выливали из ведра, а не из бутылок» (г. Моршанск, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 2000 г.р., 2024). Особенно негативно горожане оценивают те случаи, когда сбрасывали с моста в реку. Однако сельские жители не воспринимают такой ход как опасный, так как те, кто толкал человека в воду, всегда были готовы прийти на помощь: «И с моста сталкивали в реку, но все это по-доброму, сами же [те, кто толкнул] туда прыгали, помогали там, если что выплывать (с. Николаевка, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1939 г.р., 2024)

Информанты считают обливание баловством и развлечением преимущественно популярным в кругу детей и подростков. Так, иногда проводят параллель между окроплением святой водой священником и обливанием обычной (проточной) водой на улице в Ярилин день: «В этот день батюшка окроплял водой, а у нас в народе поливали. С ног до головы обольют тебя и всё. Прямо набирают воду холодную, как шаланут на тебя ведро воды, прямо дыхание все замирает» (г. Моршанск, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1952 г.р., 2024).

Но большая часть информантов все же связывают обливание водой с чем-либо положительным как в пространном, так и весьма конкретным смысле, а именно с обеспечением здоровья на целый год и повышением плодородия земли: «Ну, обольют, значит, что-то хорошее для тебя» (с. Николаевка, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1939 г.р., 2024); «обливание, значит, к урожаю, на благо. Никто не ругался, хвалили, что помнят [традицию]» (с. Раёво, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1969 г.р., 2024); «обливали, чтобы весь год человек был здоровым» (с. Чернитоно, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1939 г.р., 2024). Жители сел отмечают, что старались обливаться в первой половине дня.

В настоящее время практика обливания в Ярилин день приобрела спонтанный характер и иногда поддерживается сельскими детьми в развлекательно-игровом ключе [2, с. 20], например, в с. Крюково: «Вот в этом году видела, ребятишки бегали, обливали друг дружку из таких этих бутылочек. Может, и в прошлые годы было, но я не выходила, это вот просто вышла в этот день, увидела. А так и не вспомнишь, бывает, что сегодня-то Игрище» (с. Крюково, зап. Пономаревой Т.В., от инф. 1959 г.р., 2024). В целом, с конца 2000-ых обряд обливания в Ярилин день в Моршанском крае прекращает свое активное бытование.

Несмотря на выраженную характерность обряда обливания водой для Моршанского края, эта практика никоим образом не переосмысливается в туристическом или развлекательном ключе. Например, в с. Серповое Моршанского МО с недавнего времени ежегодно вечером с 6 на 7 июля проводят праздник с элементами обрядовых купальских практик: хороводы вокруг костра, пускание венков по воде и т.д. В народном календаре Тамбовской области и Моршанского края, в частности, Иван Купала не зафиксирован в отличие от Ярилина дня. Однако Ирилки никак не цитируются в этом организованном празднике.

Таким образом, обряд обливания в Ярилин день в Моршанском крае активно бытовал вплоть до 2000-ых гг., после существует sporadически среди сельских детей как развлечение. Практика обливания приходится на понедельник второй недели после Троицы, этот день нередко называют Духов день. Однако более распространены другие хрононимы, совпадающие с названием самого обряда: Ирилки, Игрilки, Игрище,

Обливалки. Семантика обряда увязывается с благополучием, здоровьем обливаемого, хорошим урожаем в текущем году.

Список использованных источников:

1. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. – М.: «Индрик». – 2002. – 816 с.

2. Корнишина Г.А. Обряды мордвы Троицкого цикла Пензенской области // Гуманитарий : актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. –2017. –№ 3. – С. 9–22.

3. Махрачева Т.В. Народный календарь Тамбовской области (этнолингвистический аспект). - Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина. - 2008. - 230 с.

4. Морозов И.А. Игрище // Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь. / Авт-сост. Морозова И.А., Слепцова И.С., Гилярова Н.Н., Чижикова Л.Н. - Рязань. - 2001. - 488 с. С. 189 – 190.

5. Морозов И.А., Слепцова И.С. Русальское заговенье // Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь. / Авт-сост. Морозова И.А., Слепцова И.С., Гилярова Н.Н., Чижикова Л.Н. - Рязань. - 2001. - 488 с. С. 347 – 352.

6. Корепова К.Е. Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья / К. Е. Корепова. - Санкт-Петербург : Тропа Троянова, 2009. - 479 с.

7. Корепова К.Е., Белоус Т.И. Обряды проводов весны в быту современной деревни (по материалам Горьковской области) / Советская этнография. - С. 88-95.

8. Традиционная народная культура Тамбовского края: сборник статей молодых исследователей: в 2 т. Т.2. / отв. редактор Т.В. Махрачева, науч. Ред. Н.Ю. Желтова; М-во обр. и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Тамб. Гос. Ун-т им. Г.Р. Державина». - 2013. - 148 с.

© Пономарева Т.В., 2024

УДК 769.5

**КУЛЬТУРА РОССИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX века
В ОТКРЫТКАХ**

Прыткова А.М., Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Для человека XXI века современная открытка – не более чем сувенир из путешествия или очередная красивая картонная картинка в коллекцию, однако, если обернуться на 20 или 30 лет назад, открытка играла значимую

роль в коммуникации и несла в себе не только информацию, но и отражала тенденции изобразительного искусства своего времени.

Понятия «открытое письмо» и «открытка» имеют сугубо русские корни, в других странах изначально использовалось более универсальное слово «карточка». Первые карточки были изобретены в Австрии в 1869 году и носили название «Карточки для корреспонденции». Они представляли собой прямоугольный кусок плотного картона размером 122 x 85 мм. Одна сторона предназначалась для адреса и знака почтовой оплаты, а вторая – для письменного сообщения (рис. 1).

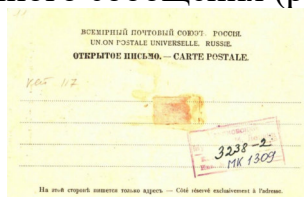


Рисунок 1 – Пример первого открытого письма

Слово «открытка» произошло от названия «открытое письмо», именно так в России назывался новый вид почтовых отправлений. Введение открытых писем в обращение узаконилось «Временными постановлениями по почтовой части», которые были утверждены министром внутренних дел 12 июня 1871 года [1].

В течение двадцати лет, в связи с государственной монополией на их выпуск, открытые письма в форме двухстороннего пустого бланка были единственно доступными формами открыток. В такой форме карточки могли дойти и до наших дней, если бы в 1894 году право на выпуск не получили частные лица, благодаря которым открытка стала такой какой мы знаем ее на сегодняшний день.

Иллюстрированная открытка, по сути, облегчила коммуникацию, забирая на иллюстрацию основную тему «послания» и создавая нужную атмосферу за счёт эстетичного оформления на тыльной стороне. Как следствие, это сделало открытку популярной во всех социальных слоях, постепенно вытесняя почтовые бланки, довольно блёклые и однообразные на её фоне.

Преимущества новой формы открытого письма подчёркивает современник Розанов В.В.: «Открытки очень привились. Они были предназначены первоначально для деловой корреспонденции, без чувств, но теперь, кажется, на них пишут и чувства. Когда тут искать почтовую бумагу, всовывать ее в конверт, да почтовый лист и требует длинного из вежливости письма, а разве мы живем в век, когда можно писать длинные письма... Открытки (так их в общежитии зовут) отличное изобретение. И почте недорого стоит, и нам хорошо» [2].

Содержание и оформление открытого письма дают возможность больше узнать о бытовой культуре, любимых темах и вкусовых предпочтениях людей, живших в то время. Благодаря открыткам можно

узнать во что одевались, какие места могли чаще всего посещать и какие праздники были популярны и многое другое, потому что в дореволюционной России не было бы той сферы, которая не изображалась бы. Поэтому этот вид почтовой связи представляет собой взгляд на жизнь человека конца XIX – первой четверти XX вв.



Рисунок 2 – Примеры открыток конца XIX – первой четверти XX века: а) Ст. Петербург. Памятник императрице Екатерине II, Памятник императору Николаю I, На Финском заливе: открытое письмо. – С.П.Б. [Санкт-Петербург]: Лит. К. де Кастелли, [между 1900 и 1904]. 1 л. (3 изобр.): хромолитогр. ; 9,1x14,1 см; б) Гермашев М.М. Народный праздник на Пасхе: открытое письмо / М. Гермашев. – Рига: издание Ленц и Рудольф, [между 1904 и 1917]. 1 л.: цв. автотип.; 9x13,9 см. См. в Электронной библиотеке РНБ

Почтовая открытка с достопримечательностями Санкт-Петербурга (рис. 2а). Получив такую открытку, человек мог загореться желанием посетить изображённый город и посетить каждое место, изображённое на карточке. Важно отметить уравновешенность в композиции из достопримечательностей, словно подобранных по правилам крупности планов, выделенных Л. Кулешовым: первым глаза привлекает в правой верхней части дальний план памятника императору Николаю I, далее взгляд перемещается на второй средний план памятника Екатерины II, а после переключается на 1-й средний план репродукции портрета. Финский залив же здесь уравновешивает композицию и заземляет ее, не давая ей «улететь» вверх. Этот прием рождает в голове получателя интерес и желание поехать, увидеть все своими глазами.

Так, открытые письма развивали туризм по стране и помогали расширить границы мира каждого человека, что говорит о культурно-историческом историческом назначении. «Кому Господь желает оказать благоволение, тому он дарит возможность путешествовать и видеть то, что изображено на этой открытке, своими глазами», – гласит одна из надписей на почтовой открытке конца XIX века [3].

Почтовые открытки также представляют для изучения информацию о различных сферах работы или профессий, недошедшей до наших дней, строениях, торговли и праздниках определенной области, например – уличная торговля на Пасхе (рис. 2б). Открытка выполнена в теплых пастельных тонах, что создает атмосферу радости, праздника и уюта, присущих Пасхе. Вдали видны церковь и выполненное довольно примитивное в своем виде колесо обозрения.

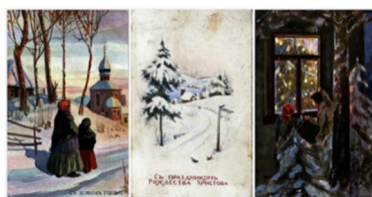


Рисунок 3 – Слева направо: 1) Почтовая карточка "Съ Новымъ Годомъ". Издание E.G.S.i.S. (Г. Сванстрём в Стокгольме), после 1908 г.; Из коллекции В.Б. Лебедева; 2) Почтовая карточка, авторская, ручное раскрашивание, издание 1910-е гг., Европа. Из коллекции Н.В. Краснушкиной; 3) Почтовая карточка "Доля бедныхъ детей", после 1908 г., худ. С. Ващенко. Издание И. Селин, Москва. Из коллекции В.Б. Лебедева

Огромнейшей категорией открыток, конечно же, являются тематические новогодние открытки (рис. 3). Как минимум, количество различных вариантов, дошедших до нас открытых писем с тематикой Рождества говорят о всеобщей любви к зимнему празднику – каждая из карточек выполнена в разной цветовой гамме: от светло-пастельных, отражающих день, до темных с яркими акцентами на елке и/или окнах. Однако при таком цветовом разрыве изображения получились сказочными, зажигающими в душе огонек ожидания Рождественского чуда. Опять же, данные открытки являются носителями данных о зимней одежде, забавах, украшении домов и традициях.

Осознанная наглядность была целью большинства почтовых открыток той поры для упрощения восприятия. Прошло еще немного времени и открытки стали выполнять еще несколько ролей: носитель рекламы, например, открывшегося ресторана, фирмы и нести в себе воспитательный или юмористический характер, например, открытки художницы Бем Е.М. с надписями на лицевой стороне «Старый друг лучше новых двух!» и «Ох-ти ах-ти, как то мне замуж идти! За худого неохота, хорошего негде взять!».

Стоит заметить, что открытка развивалась в России в период подлинного расцвета графики малых форм, когда театральные программки, банкноты и многое другое создавалось художниками, среди которых можно увидеть следующие имена: Иван Яковлевич Билибин, Сергей Васильевич Чехонин, Мстислав Валерианович Добужинский и др. (рис. 4).

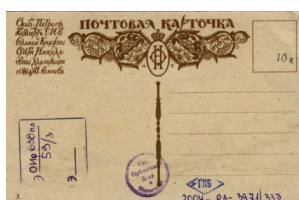


Рисунок 4 – Билибин И.Я. Оформление адресной стороны открытки Особого Петроградского комитета ее императорского высочества великой княжны Ольги Николаевны для помощи семьям воинов. Между 1914 и 1917. См. в Электронной библиотеке РНБ

Таким образом, адресная сторона открытых писем становилась тоже произведением графического искусства.

Подводя итоги вышесказанному, хочется отметить малоизученность данного уникального явления, отражающее многообразие и богатство русской культуры. Хотя поиск, систематизация и анализ открыток могут помочь проследить взаимосвязь между различными направлениями и течениями в искусстве и литературе.

Список использованных источников:

1. Агафонова А.В., Белько Т.В. Открытка в коммуникативной культуре конца XX – начала XXI в.: определение, функции, тенденции развития // Манускрипт. 2016;

2. Розанов В.В. Открытки // Он же. Собрание сочинений. Юдаизм: статьи и очерки 1898-1901 гг. М.: Республика, 2009. С. 723-724;

3. Самбур М.В. Почтовая открытка как источник информации по истории и культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013;

4. Ярцева А.В. Открытое письмо в России. Художественные открытки конца XIX – начала XX века // РНБ. Виртуальные выставки URL: <https://expositions.nlr.ru/ve/RA5507/otkrytoe-pismo> (дата обращения: 23.10.2024);

5. Белько Т.В., Бесчастнов Н.П. Эволюция "открытки" ("открытого письма") в России в контексте исторических событий XX в // Вестник славянских культур. – 2019

© Прыткова А.М., Патина Т.Е., 2024

УДК 069

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЕГО КОЛЛЕКЦИИ

Радько Я.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Основателем «Музея индустриальной культуры» является Лев Наумович Железняков, инженер, родившийся в Перово в то время, когда оно ещё не входило в состав Москвы. Работая на автомобильном заводе АЗЛК, он основал свой первый музей – «Музей экипажей и автомобилей» газеты «Авторевю» [1], здание которого было построено по проекту Юрия Регентова с дизайном интерьеров работы Владимира Вядро в 1980 году на Волгоградском проспекте д. 42, к. 2 [2].

Экспозиция музея формировалась из старых автомобилей, оставшихся на заводе, на котором работал Лев Наумович. В 2009 году музей был закрыт и, после нескольких переездов, он оказался на окраине Кузьминского парка и приобрёл актуальное название. Музей работал в Москве до 2020 года. После этого дирекция парка Кузьминки вынудила музей покинуть территорию, и музей переехал в Тульскую область, где в настоящее время ведётся строительство полустанка «Музейный» в деревне Азаровка Заокского района.

Формирование коллекции началось во времена работы музея при АЗЛК. Коллекция пополнялась вплоть до его закрытия. При переезде музея в Кузьминки коллекция стала приобретать современный вид. Основа коллекции музея формировалась из вещей советского периода, которые приносили обычные люди. В результате, помимо автомобилей, музей приобрёл значительное количество другого транспорта – велосипеды, мотоциклы; техники – радиоприемники, телевизоры, мобильные телефоны, печатные машинки, пылесосы, игровые автоматы и фотоаппараты; предметы быта – прялки, утюги, стулья, мясорубки; предметы, которые навивают ностальгию, такие, как советские упаковки от сладостей и коробочки для чёрно-белой фотоплёнки, а также игрушки, предметы времён Великой Отечественной войны, музыкальные инструменты, инструменты для обработки металла и дерева, а также другие вещи советской эпохи [3].

Формирование коллекции обусловлено как личным желанием Льва Наумовича сохранить воспоминания детства, так и желанием сохранить техническое наследие для последующих поколений.

В нашей стране существует несколько музеев, аналогичных рассматриваемому. В их число входят «Политехнический музей», «Музей Космонавтики», «Музей Транспорта», «Музей Московского метро».

«Политехнический музей» является государственным музеем с коллекцией раритетных предметов техники, начало которой было положено в императорскую эпоху. В неё входят мотоциклы, старинные печатные машинки, различные часы, телевизоры, швейные машинки, музыкальная кукла-автоматон, макеты, счётные машины, различные оптические приспособления, средства измерения, средства связи и телевидения [4]. Основой коллекции послужили экспонаты Политехнической выставки 1872 года, далее она пополнялась экспонатами отечественных и иностранных выставок.

«Музей Космонавтики» также является государственным музеем. Его коллекция представлена предметами, отражающими историю освоения космического пространства. В неё входят образцы ракетно-космической техники, тренажеры и оборудование для наземных предполётных тренировок космонавтов, инструменты для ремонтных работ внутри и вне орбитальной станции и оборудование для научных и технологических

экспериментов, документы, газеты, фотографии, негативы, книги, живопись, скульптуры, мемориальные вещи, оставивших важный след в космонавтике людей, сувениры и предметы быта с космической символикой, многие косвенно связанные с освоением космоса вещи. Источником коллекции являлись предметы, передаваемые музею предприятиями ракетно-космической отрасли, Академией наук СССР, Министерством культуры СССР, частными лицами [5].

«Музей Транспорта» – самостоятельное подразделение Департамента транспорта и развития дорожно-транспортной инфраструктуры города Москвы. Его коллекцию составляют транспортные средства, производившиеся в России с XIX века до наших дней: трамваи, автобусы, поезда, автомобили, спецтехника. Коллекция формировалась сотрудниками ГУП «Мосгортранс» [6].

«Музей Московского метро» – частный музей. Администратором музея является Государственное унитарное предприятие города Москвы «Московский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени метрополитен имени В.И. Ленина». Экспозиция полностью посвящена московскому метро и представлена такими вещами, как стенды с историей строительства и развития метро, билеты и турникеты разных лет, формы машинистов, модели поездов, коллекция жетонов, фрагмент поезда конца 90-х, коллекция используемых в дизайне вестибюлей и залов ожидания камней и минералов. Коллекция формировалась сотрудниками метрополитена, энтузиастами и частными лицами [7].

Коллекция «Музея индустриальной культуры» представлена всеми вещами, которые использовались в СССР, она, в основном, ограничена определённой эпохой, но не ограничена тематикой. Больше всего общего она имеет с коллекцией «Политехнического музея», потому что в обоих музеях главным образом представлена техника, в частности, автомобили, как автомобиль ГАЗ М-1, первая отечественная легковая машина. В «Музее индустриальной культуры» он выставлен просто на обозрение, без стенда и подписей, в отличие «Политехнического музея», где это всё есть. Или имеющиеся в обоих музеях Профессиональные персональные компьютеры Robotron ЕС 1834, первый компьютер из серии ЕС ПЭВМ, выпускавшийся с 1986 года. В «Музее индустриальной культуры» компьютеры выставлены также без ограждения, стенда и подписей, с свою очередь в «Политехническом музее» они ограждены стеклом и для них имеются специальные стенды. Большинство видов транспорта, имеющиеся в «Музее индустриальной культуры», но отсутствующие в «Политехническом музее», представлены в «Музее Транспорта Москвы», вроде того же жёлтого ГАЗ-21 «Волга», используемого милицией в советские годы, и с той же разницей в экспозиции. В «Музее индустриальной культуры», в отличие от «Музея Транспорта Москвы» нет стендов, подписей и ограждений.

Из уникальных экспонатов в музее присутствует знамя «Победителю социалистического соревнования передовому предприятию Московско-Курско-Донбасской железной дороги», возникшей в 1953 году путём объединения Московско-Курской и Московско-Донбасской железных дорог. А также новый уникальный экспонат – приёмник из Египта 106 модели, надписи на котором сделаны на арабском языке, на его корпусе написано 2SB163, что обозначает модель транзистора [8].

Уникальность «Музея индустриальной культуры» состоит в организации экспозиции. Отсутствие стендов, надписей и упорядоченности. Его полностью спонсируют обычные люди, помогают энтузиасты. Он не соответствует официальным законам и инструкциям, которым подчиняются другие музеи. Всё открыто, доступно, экспонаты можно брать с полок, использовать для каких-то нужд и проектов, обменивать. Тут меньше правил прохождения экскурсий, чем в «Политехническом музее», но нет технологических возможностей, вроде интерактивного знакомства с экспонатами. Имеются Клубы по интересам, оказывается поддержка начинающим инженерам, в чём помогают отзывчивые сотрудники. Всё в «Музее индустриальной культуры» держится на энтузиазме.

После переезда в Тульскую область коллекцию музея планируется пополнить предметами, относящимися к железной дороге, так как место переезда раньше планировалось использовать в качестве железнодорожного филиала музея. К примеру, в неё войдёт домик путевого обходчика, изначально строившийся как место хранения для других экспонатов. В свою очередь домик сам должен был стать экспонатом. Его начали воссоздавать по чертежу типового сторожевого дома, найденном в альбоме исполнительных чертежей Бологое-Полоцкой железной дороги 1905 года. Альбом был взят из Российской государственной библиотеки, центрального основного фонда. Также в коллекцию войдёт узколинейная дрезина XIX века, сохранённая и переданная музею путевым обходчиком Сергеем Алексеевичем после полной ликвидации старой железной дороги в 2011 году.

Таким образом, музей продолжит свою работу. Утратив часть старых экспонатов при сносе здания в Кузьминках, он приобретёт новые в Тульской области. И, как и при его основании, будет особенным музеем, где нет строгих правил посещения, куда снова будут приносить раритетные вещи и люди будут гулять по нему, не опасаясь нарушить правила, снова будут помогать музею своими силами. Порядок может измениться, если уйдёт от дел его нынешний владелец или появится спонсор, но пока он восстанавливает свою работу и развивается уже на новом месте.

Список использованных источников:

1. COZY MOSCOW: сайт. – Москва. – URL: <https://cozymoscow.me/mesta/muzej-industrialnoj-kultury.html> (дата обращения: 14.10.2024). – Текст: электронный.
2. РУВИКИ: сайт. – Москва. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Здание_музея_АЗЛК (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный.
3. Музей индустриальной культуры : сайт. – Москва. – URL: <https://museum-ic.ru> (дата обращения: 14.10.2024). – Текст: электронный.
4. Политехнический музей : сайт. – Москва. – URL: <https://polymus.ru> (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный.
5. Музей Космонавтики : сайт. – Москва. – URL: <https://kosmo-museum.ru> (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный.
6. Музей Транспорта Москвы : сайт. – Москва. – URL: <https://mtmuseum.ru> (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный.
7. Музей Московского метрополитена : сайт. – Москва. – URL: <https://experience.tripster.ru/sights/muzej-moskovskogo-metropolitena/> (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный.
8. Музей индустриальной культуры : сайт. – Москва. – URL: <https://old.museum-ic.ru> (дата обращения: 21.10.2024). – Текст: электронный

© Радько Я.С., 2024

УДК 748.6

ФИГУРАТИВНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ГУСЕВСКОМ СТЕКЛЕ «ПО СПОСОБУ ГАЛЛЕ» 1930-1940 годов: ТЕХНОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ АГИТАЦИИ

Савельева А.И.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

К концу XIX – началу XX вв. продукция Гусевского хрустального завода Мальцовых приобретает свой особый уникальный характер и становится узнаваемой не только в стране, но и за рубежом. Мастера продолжают развивать традиционные техники, но вместе с тем используют в своей работе и опыт европейского художественного стеклоделия, в том числе «технику Галле», создавая виртуозные и самобытные по своему художественному исполнению и решению изделия. Именно стекло Галле наиболее ярко и органично выражает стиль модерн благодаря своим мягким текучим формам, удивительным колористическим переходам и природному декору, имевшему символическое значение.

В 1918 г. завод был национализирован, что в свою очередь отражается на характере выпускаемой продукции, начинает производиться дешёвая массовая посуда из простого и молочного стекла. Лишь к 1930-1940-м годам возобновляется работа по производству цветного стекла и хрусталя [1]. Крупнейшими заводами, изготавливавшими сортовую посуду, были Гусевской, Дятьковский заводы и «Красный гигант» (бывший Николо-Пестровский завод), и лишь на первом производилось стекло «по способу Галле» и сохранялась технология, разработанная в начале XX века [2]. По началу декор в такой продукции остаётся без изменений – он чаще всего растительный, вазы с цветочными рисунками. Однако уже в 1930-е годы перед заводом встала проблема обновления ассортимента в соответствии с идеологической политикой государства, требующей новых художественных приемов, соответствующих ей сюжетов и образов и создания изделий нового стиля, который бы отражал современность, важнейшие события, происходившие в стране.

Так в советской истории художественного стекла появляются вазы с фигуративными изображениями, выполненные в технике, являющейся олицетворением модерна, но с «пропагандистскими», соответствующими потребностям времени сюжетами. Стоит отметить, что изображения людей в произведениях как самого Эмиля Галле, так и в гусевской продукции, изготовленной по данной технологии до революции, встречаются достаточно редко [3].

В раннем творчестве Галле мы находим в основном лишь произведения с декором на мифологические темы, такие как «Орфей и Эвридика» или изображения муз [4]. Особняком стоит ваза «Femmes aux Colchiques» (1900 г.) в розово-фиолетовых тонах с 6 крупными фигурами женщин, собирающих осенние крокусы.

Интересна ваза в форме чаши с изображением морского пейзажа из петергофского музея, созданная в мануфактуре Эмиля Галле уже после смерти мастера [3]. Перед зрителем открывается индустриальный пейзаж: деревянная пристань, отчаливающий пароход, лёгкий парусник у берега, два матроса, смотрящие в даль бескрайнего океана. Однако люди здесь лишь стаффажные фигурки.

Говоря о сюжетных декорах в работах гусевских мастеров, надо вспомнить уникальную вазу из собрания заводского музея с изображением водолаза. Появление подобного нестандартного декора может быть связано с интересом к научно-техническому прогрессу, который был так свойственен для общества начала XX века. Водолаз облачен в костюм, использовавшийся в 1910-х годах [3]. Ваза отличается тонкостью колористических решений и проработкой деталей, интересно, что дыхательные трубки идут вверх и не заканчиваются, будто бы продолжаясь уже за пределами работы, это прием, распространенный для

пейзажного декора. Сам водолаз будто иномирный гость в эстетском и абсолютно самостоятельном подводном пейзаже.

Возвращаясь к послереволюционному периоду в истории Гусевского хрустального завода, стоит отметить, что на заводе продолжили работать старые мастера. Прежде всего нужно назвать И.В. Шпинара – ведущего живописца по стеклу, проработавшего на заводе 30 лет и создавшего большую часть рисунков, использовавшихся для создания изделий «по способу Галле».

В 1939 г. прошёл Всесоюзный просмотр ассортимента изделий, и хрустальным заводам было рекомендовано снять с производства все «вазы Галле» как устаревшие и антихудожественные образцы [2]. В этом же году А.И. Мышовым была выпущена ваза с изображением скульптуры «Нового советского человека». Данная скульптура была выполнена для советского павильона Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года и изображала рабочего с пятиконечной звездой в вытянутой руке. Несмотря на тематику ваза имеет изящную расширяющуюся кверху форму и выполнена «в стиле Галле», а именно в технике глубокого травления, обычно плавиковой кислотой, по многослойному стеклу (здесь двухслойное, бело-синее).

В 1940 году завод выполняет серию vaz на сельскохозяйственную тематику для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Были созданы вазы с такими сюжетами как «Пчеловодство», «Пшеница», «Сбор яблок» и «Сбор винограда».

Особый интерес представляет ваза с изображением пионерки. На рисунке, разработанном И.В. Шпинаром в 1930-х годах, изображена девушка, сидящая на мостике на берегу гусевского озера. Ее фигура которой повернута спиной к зрителю. На переднем плане дерево, уходящее ветвями за пределы изделия. За вазой закрепилось название «Пионерка у Гребного канала», хотя сюжет не имеет ничего общего ни с Москвой, ни с Санкт-Петербургом. Интересно, что данный рисунок многократно повторялся на вазах разных форм и цветов, например, существуют подобные вазы с красным и синим накладом, что является полной противоположностью дореволюционной гусевской традиции, в которой все произведения «по способу Галле» были строго единичными. До настоящего времени не обнаружено даже двух изделий с полностью идентичным декором, несмотря на стилистическое и колористическое единство многих vaz, они всегда будут отличаться своим композиционным построением, ракурсом, дополнительными деталями. Только в советское время произведения «в стиле Галле» становятся явлением массового характера.

Существует ещё одно изделие с близким сюжетом – это ваза с изображением пионеров «Пионеры на рыбалке». Уже традиционные деревья на переднем плане, две фигуры, стоящие спиной к зрителю с удочками в руках, перед ними прозрачная водная гладь, в которой

отражается роща на противоположном берегу и покатые склоны холмов вдали.

В 1940-х в ассортименте гусевского завода появляются изделия на военную тематику, например ваза с изображением танкиста. На опушке зимнего хвойного леса стоит танк, на нем солдат. Градиент от бордово-фиолетового к белому и тонкая проработка деталей создает эффект кристально чистого снега на заднем плане. Стоит отметить, что зимний пейзаж был не характерен для подобного декора, и в гусевском дореволюционном стекле «в стиле Галле» нам известны лишь бесснежные пейзажи.

Надо также отметить, что в технике Галле, но в сочетании с гранением, после революции Гусевской завод выпускал вазы с изображениями вождей и полководцев, а также современной архитектуры. Они тоже были агитационными изделиями, пропагандирующими новую жизнь, однако сюжеты были более традиционными для этого времени. Канон дореволюционного Галле – это растительный и пейзажный декор, после революции в этот во многом традиционный пейзаж вводятся пионеры и солдаты. С другой стороны, в технике глубокого травления делают портреты и урбанистические пейзажи. Техника одна и там, и там, а стиль разный.

После революции 1917 года на Гусевском хрустальном заводе продолжает сохраняться технология производства ваз «по способу Галле». Однако очень скоро распространенный ранее растительный и сюжетный декор отходит на второй план, а то и вовсе исчезает на некоторое время, а вместо него начинает создаваться агитационное, отражающее дух времени стекло. Такие произведения перестают быть штучной работой, налаживается их массовый выпуск, однако никогда уже они не достигали того эстетического, художественного и технического совершенства, которое характеризовало дореволюционные гусевские вазы в «стиле Галле».

Список использованных источников:

1. Гусевский хрустальный завод / Сост. Т. М. Милостная, Л. Ф. Романова; Авт. вступ. ст. В. А. Филатов. – Москва : Сов. художник, 1990. – 55 с.

2. Чуканова, А. В. Советское стекло «по способу галле» в произведениях мастеров гусевского хрустального завода / А. В. Чуканова // Гимн стеклу . – Владимир : Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2023. – С. 202-214.

3. Линии Галле : европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX - начала XX века в собраниях музеев России / [Благотвор. фонд В. Потанина, Гос. Владимиро-Суздал. ист.-худож. музей-

заповедник и др. ; авт. ст.: Елена Анисимова и др. ; ред.: Марина Афанасьева и др.]. – Москва : Спутник, 2013. – 483 с.

4. Заева-Бурдонская, Е. А. Эмиль Галле. Апокриф и канон стиля / Е. А. Заева-Бурдонская. – Москва : ВНИИТЭ, 2010. – 441 с.

© Савельева А.И., 2024

УДК 725

АРТ-КЛАСТЕРЫ МОСКВЫ: ПРОБЛЕМА ПРЕОБРАЖЕНИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Савельева С.Д.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Арт-кластеры в России с каждым годом становятся все более популярными среди населения: огромное количество разнообразных досуговых зон, собрание творческих элит и сосредоточение бизнеса в одном очерченном месте. В настоящее время облику современного города уделяется огромное значение, включая общественные и рекреационные пространства. Креативные кластеры дарят возможность окунуться в культурную жизнь столицы, исследовать локальные кофейни или изучить фабричные здания.

Цель данного исследования – реконструировать основные этапы истории создания арт-кластеров Москвы. Задачи, которые решаются в этой статье: определить значение термина «арт-кластер», выявить причины появления новых креативных мест в Москве, рассмотреть самые интересные арт-пространства Москвы. Данная тема малоизучена. Из значимых исследований следует назвать работы П.Ю. Черникова «Арт-галереи Москвы. История и современность» (2021 г.) [1] и О. Матвеева «Инкубатор для архитекторов. Новейшая история Artplay от его основателя и старейшего арендатора» (2017 г.) [2]. Также в статье нами были использованы материалы сайтов ЦСИ Винзавод [3], Фабрика. Тех бумаг [4], Центр «Зотов» [5], Центр дизайна Artplay [6].

В конце XX в. отечественный арт-рынок пребывает в кризисе, но уже с начала XXI в. музеи начинают осваивать новые пространства. Бывшие московские промзоны становятся центрами современного искусства. К реконструкции привлекали ведущих российских и зарубежных специалистов. «Теперь здание говорит о музее не менее красноречиво, чем коллекции» [1, с. 47].

Креативные пространства или арт-кластеры – это территория, на которой человек может свободно выражать себя, свое творчество и

взаимодействовать с другими людьми. В 2006 г. куратор программ ЮНЕСКО С. Эванс вывел этот термин, связывая его с предпринимательской деятельностью в творческой сфере в ограниченном пространстве.

Предшественниками творческих кластеров считаются самоорганизованные художественные объединения, такие как пространство «Треугольник», квартирники. Но именно в Москве появление новых креативных мест связывают, во-первых, с большим количеством бывших фабричных зданий. Во-вторых, с появлением представителей творческого бизнеса, нуждающихся в недорогих помещениях в центре. В-третьих, сами здания своими внешними и внутренними (кирпичные стены, высокие потолки, огромные пространства) свойствами подходили под понимание художников о свободе самовыражения. В-четвертых, арт-кластеры требуют намного меньше вложений, чем строительство новых бизнес-центров, а заводы часто имеют статус объектов культурного наследия.

Самым первым креативным пространством в России стал московский проект «Artplay». Через несколько лет открылись и другие арт-пространства: в Москве это ЦСИ «Винзавод», дизайн-завод «Флакон», центр «Красный Октябрь» и ЦСК «Гараж», в Петербурге – «Ткачи», лофт-проект «Этажи», в Самаре «Арт-лофт», ЦКИ «Штаб» в Казани и многие другие.

Самыми интересными и значительными арт-местами Москвы являются центр дизайна «Artplay», ЦСИ «Винзавод», дизайн-завод «Флакон», центр «Красный Октябрь», ДК ГЭС-2, центр «Зотов» и ЦТИ «Фабрика».

Центр дизайна «Artplay» открылся в 2003 г. в здании бывшей ткацкой фабрики «Красная роза» [2]. Здесь разместились архитектурные бюро и экспозиционные пространства. Через несколько лет аренда не была продлена, поэтому проект перенесли в другое место – бывший завод «Манометр» в Сыромятнический районе. Здание построили в 1886 г. по решению Ф. Гакенталя. Здесь было литейное и арматурное производство. В 1918 г. промышленное здание национализировали, через 4 года переименовали в «Манометр». К 2000-м годам почти все производство перевели в саратовскую область. А в 2005 г. собственники «Манометра» обратились к генеральному директору «Artplay» С. Десятову с предложением создать проект, как на «Красной розе» (рис. 1).



Рисунок 1 – Центр дизайна «Artplay». Кон. XIX. Россия, Москва (Бывшая фабрика Манометр)

ЦСИ «Винзавод» самый большой частный центр современного искусства. Находится на территории бывшего комбината вин и пивоваренного завода «Московская Бавария» братьев И. и К. Тарусиных. Создание фабричного здания относят к XIX-XX вв. В конце XX в. производство прекратилось. В 2007 г. на его месте открылся центр современного искусства (рис. 2). Разработкой лофт-проекта занимался архитектор А. Бродской. Это комплекс из семи корпусов, в четырех из них расположены выставочные пространства: Цех Белого, Бродильный цех, Цех Красного, Большое винохранилище.



Рисунок 2 – ЦСИ «Винзавод». XIX. Россия, Москва

Дизайн-завод «Флакон» располагается на месте бывшего хрустального завода. В первой половине XIX в. два француза А. Ралле и Ф. Дютфуа основали небольшую фабрику косметики. Это место стало первым парфюмерным производством в России. Через некоторое время Ф. Дютфуа выкупил землю на Большой Панской улице, где организовал хрустально-стеклянный завод по производству флаконов для духов. После прекращения деятельности в здания завода обосновались креативные индустрии. В советское время фабрику переименовали в Московский хрустальный завод им. М.И. Калинина. Во время Второй мировой войны завод задействовали для производства продукции для нужд фронта. В начале XX в. завод окончательно закрыли, но уже в 2008 г. в помещения стали заселяться творческие компании. Креативное пространство с говорящим названием «Флакон» стало местом проведения ярмарок и концертов.

В конце XIX в. Е. Дислен приобрела участок в Переведенческом переулке и построила небольшую одноэтажную фабрику. Через некоторое время фабрика была передана некому Хишину из-за долгов. В 1924 г. здание было национализировано. Теперь на этом месте располагалась бумажно-красильная фабрика «Октябрь». Здесь производили разные технические бумаги. К 1940-м годам фабрика стала заводом, оснащенным новым оборудованием. В 2005 г. часть территории была под некоммерческие творческие проекты. Через несколько лет здесь образовался Центр творческих индустрий «Фабрика» (рис. 3).



Рисунок 3 – Центр творческих индустрий «Фабрика». Кон. XIX. Россия, Москва

Центр «Зотов» находится в здании бывшего хлебозавода №5 имени министра пищевой промышленности В. Зотова. Завод построили в 1931 г. по проекту инженера Г. Марсакова. Это первый в мире хлебозавод с кольцевым конвейером. В «Зотове» проходят выставки, лекции, мастер-классы, концерты экспериментальной музыки, показывают классику и архивные ленты (рис. 4). На сегодняшний день здание наделено статусом объекта культурного наследия. Реставрационные работы над зданием начались в 2018 г. архитекторами бюро СПИЧ.



Рисунок 4 – Центр «Зотов». Хлебозавод №5. 1931-1932. Россия, Москва. Г. Марсаков

Трамвайная электростанция или ГЭС-2 была построена на казенные средства в 1904-1908 гг. по проекту архитекторов В. Башкирова и М. Поливанова. Здание строилось как традиционная электростанция с трубами, паровыми котлами, турбинами. В 2006 г. станция перестала функционировать и через три года получила статус объекта культурного наследия. В 2014 г. электростанцию приобрел Л.В. Михельсон. В 2021 г. открылся дом культуры ГЭС-2, где проводят выставки, перформансы, концерты, кинопоказы. Над архитектурной концепцией работало бюро Renzo Piano Building Workshop под руководством итальянского архитектора Ренцо Пиано.

Таким образом, в начале XXI в. российский арт-рынок начинает оживать после кризиса 90-х гг. и осваивать новые пространства. Так, промышленные зоны переосмысливаются трансформируются под новое явление «арт-кластер». Креативные пространства представляют собой места встречи и общения творческих личностей, представления их работ, размещения индустрий развлечения. Одними из первых арт-кластеров считаются московские квартирники. Причины появления их в Москве связывают с большим количеством заброшенных фабрик, новым классом творческих предпринимателей, меньшим количеством вложений при строительстве и реставрации помещений. Самым первым российским креативным пространством стал московский проект «Artplay». В дальнейшем история арт-пространств Москвы связана с открытием ЦСИ «Винзавод», дизайн-завода «Флакон», ЦСК «Гараж», ДК ГЭС-2, центра «Зотов» и ЦТИ «Фабрика».

Список использованных источников:

1. Черников, П. Ю. Арт-галереи Москвы. История и современность / П. Ю. Черников // Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность. – Брянск : ФГБОУ ВО

«Брянский государственный инженерно-технологический университет», 2021. – С. 272-276.

2. Матвеев, О. Инкубатор для архитекторов. Новейшая история Artplay от его основателя и старейшего арендатора / О. Матвеев // Мослента [Электронный ресурс]. – 2017. – URL: <https://moslenta.ru/urbanistika/artplay.htm> (дата обращения: 21.05.2024).

3. История ЦСИ Винзавод // ЦСИ Винзавод. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.winzavod.ru/history/> (дата обращения: 21.05.2024).

4. Фабрика. Тех бумаг. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://fabrikacci.com/exhibitions/other-spaces/shirpotrebnaya-simfoniya.html> (дата обращения: 21.05.2024).

5. Центр «Зотов». – [Электронный ресурс]. – URL: <https://centrezotov.ru/events/rabotat-i-zhit-arhitektura-konstruktivizma-1917-1937/> (дата обращения: 21.05.2024).

6. Центр дизайна Artplay. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://artplay.ru/> (дата обращения: 21.05.2024).

© Савельева С.Д., 2024

УДК 7.033.2

ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ МОЗАИКИ БОЛЬШОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРЦА КОНСТАНТИНОПЛЯ

Склеимова С.Д.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сегодня трудно отыскать более распространенный пример светского византийского искусства, чем мозаика в Большом императорском дворце. Несмотря на это, вопрос временной принадлежности остается неразрешенным ввиду отсутствия документальных свидетельств о создании произведения монументальной живописи. Целью и задачей данной статьи является сопоставление разных точек зрения касательно затронутой проблемы, а также освещение альтернативной для отеческого искусствоведения версии с приведением доводов в ее пользу.

Мозаика Большого императорского дворца в Константинополе была обнаружена в конце 1930-х годов археологами из Сент-Эндрюсского университета в ходе обширных раскопок в районе нынешнего базара Араста. Как выяснилось, ранее там находился Хризотриклиний – Золотой зал, предназначенный для императорских приемов, а потому отличавшийся особенной пышностью и роскошью в интерьерных решениях [1, с. 51].

Технические особенности исполнения явно указывают на высокую роль античных традиций для мастеров-мозаичистов. Колорит характеризует валёрный подход, лёгкость и богатство цвета. Верность эллинизму восточного толка проявляется и в выборе материала. В работе преобладают разные виды известняки, в том числе мрамор, и иные природные камни. Типичная для средневековья смальта же почти не используется. С более ранними образцами искусства перекликается и благородный портретизм, отсылающий к позднеимским временам, но отличающийся большей нацеленностью на исследование внутреннего мира изображенных персонажей. Касается это в равной степени людей и животных [2, с. 127]. Есть основание полагать, что именно этими специфическими чертами руководствовались исследователи, относившие мозаику к IV веку. Среди таких стоит выделить Курта Биттеля (Kurt Bittel).

Опираясь на результаты первичного сбора информации, исследователи принялись активно изучать вопрос датировки. Одна из базовых гипотез принадлежит Джерарду Бретту (Gerard Brett). Он видел в мозаике работу V века, правления Феодосия II. Однако сегодня доказано, что строительная деятельность императора связана исключительно с районом, расположенным в непосредственной близости от дворца Буколеон, то есть у пристани, тогда как Большой императорский дворец возведен на существенном расстоянии от берега [3, с. 3].

С Дж. Бреттом в известной мере был несогласен его коллега, Дж. Мартини (G. Martiny). Он считал, что найденные руины комплекса принадлежат не столько Большому императорскому дворцу, сколько Фаросу и двору при нем. В связи с этим он был убежден, что здания возведены в IV, если не в III веке. Тому же широкому периоду он приписал и мозаику [4, с. 83]. Так или иначе предположение не вынесло критики Дэвида Тальбота-Райса (David Talbot-Rice) и других современников. Посему можно с уверенностью утверждать, что мозаика не могла быть создана ранее V века.

Ряд исследователей выдвигает кандидатуру Юстиниана I как патрона мозаики. Среди прочих можно выделить советского ученого В.Н. Лазарева. Подтверждением тому, что работу стоит причислить к произведениям второй половины VI века, согласно его мнению, служат общие принципы композиционного построения. В нем доминируют отдельные фигуративные сюжеты, складывающиеся в части свободно трактованного фриза. При этом замкнутости образов также способствует белый фон, который вносит абстрактность, присущую живописным памятникам Византии со второй половины V века [5, с. 31].

Отчасти с Лазаревым согласен и Тальбот-Райс. Опираясь на труды Прокопия, он выяснил, что перистильный зал, вероятнее всего, был пристроен к основному комплексу во время восшествия Юстиниана I на престол, а затем и декорирован мозаикой. Весомости версии добавляют

фрагменты амфор и керамических сосудов, обнаруженные под мозаичной плиткой. По техническим особенностям, присущим осколкам, в них удалось усмотреть работу V века. Следовательно, учитывая исключительность мозаичного корпуса, только Юстиниан I мог заказать подобную работы. Подтверждает это и набор тем, символически соотносящийся с обширной завоевательной деятельностью императора: мозаика изобилует сценами охоты и сражений между животными [3, с. 4].

Также есть основание обозначить верхнюю границу временных рамок, которым потомки обязаны появлением мозаики. Она едва ли была создана позднее VIII века, то есть не принадлежит ни иконоборческому периоду, ни дальнейшим этапам развития византийского искусства. Причиной тому является обилие зооморфных и антропоморфных образов, недопустимых в VIII-IX веках, поскольку за ними мастера, алкавшие реализации духовных потребностей, могли скрыть религиозные мотивы [1, с. 98]. Некоторые исследователи усматривают в ряде сцен христианский подтекст, например, таковой нетрудно считать в изображении орла, борющегося змея. Вероятно, это иносказательное изображение Христа, побеждающего Сатану. К аналогичным сюжетам допустимо отнести грифона, пожирающего ящера. Нельзя забывать и о мотиве мосхофора, к VIII-IX векам уже неразрывно связанного с христианским искусством. Не могла мозаика быть создана и во времена Македонского возрождения, поскольку совершенно не соответствует ни духу эпохи, ни техническим особенностям, ни характерным чертам визуального образа [5, с. 62].

В свою очередь Джеймс Трилинг (James Trilling) выдвигает иную теорию касательно значения мозаики и временным рамкам ее создания. Исследователь утверждает, что работа датируется первой половиной VII века, а именно периодом правления Ираклия I. Несмотря на то, что император сыскал славу скорее как успешный военный и политический деятель, нежели как покровитель искусств, сейчас можно допустить параллели между темами рисунков и событиями тех непростых времен [6, с. 30].

В первом десятилетии VII века некомпетентность императора Фоки поставила империю на грань катастрофы. В 610 году Ираклий, будучи сыном экзарха Карфагена, привел флот в Константинополь и сам взошел на трон. Политическая, военная и экономическая структура империи пребывали в бедственном положении, и самому ее существованию угрожали сторонние силы: персы на востоке и славяне с аварами на западе. Серьезный ущерб моральному духу византийцев составляло разграбление Иерусалима персами в 614 г. Ираклию пришлось провести глубокие военные и административные реформы, чтобы спасти империю. В этом деле он преуспел. Уже в 622 году император начал контрнаступление и одержал победу над аварами в 626 году и над персами в 628 году [7].

В мозаике отсутствуют прямые отсылки к войнам, но в памяти византийцев наверняка были свежи трудные годы правления Фоки. В этом смысле новоизбранного императора можно сравнить с Октавианом Августом. Оба они стали победителями как внутренних, так и внешних врагов, оба они подняли государство на качественно новый уровень. При них же были созданы произведения искусства, метафорически рассказывающие о душе империи и ее управителя, и оба этих произведения опирались преимущественно на идеализированные образы сельской жизни. Речь идёт в том числе о «Георгиках» Вергилия. Последние восемь строк дидактической поэмы относятся к триумфальному шествию Августа в 30-29 гг. до н.э. по восточным землям империи. Однако, прочитанные в контексте VII века, они не могут не намекать на персидскую кампанию и кульминационную победу под Ниневией. Сопоставление наводит на мысль о том, что дворцовая мозаика задумана в качестве дополнения к «Георгикам» и создана в честь Ираклия [6, с. 63]. Показано это Триллингом при помощи выявления трех групп сюжетов: с героями мирными, жестокими и защищающимися. Примечательно, что персонажи, проливающие кровь, и персонажи, воспетые лирически, непременно соседствуют друг с другом. Но даже в сценах, где насилию противостоят охотники, невозможно достижение полного порядка. Более слабые существа обязаны пасть жертвой. Это подталкивает к пониманию смысла мозаики: она являет собой символ душ государя и государства. Души эти связаны сложными и неразрывными узами, а потому неизбежно влияют друг на друга. Таким образом, спокойные буколические сюжеты показывают идеал, к которому стремится всякий, управляющий страной. Дикие животные, дерущиеся друг с другом и нападающие на людей, в лучших античных традициях олицетворяют пороки и тревоги, связанные с надвигающимися опасностями. В свою очередь охотники показывают непривилегированное население, самозабвенно и героически дающее отпор стихийным бедам. Они демонстрируют своеобразное превосходство сил цивилизации над хаотичными силами природы, пускай последние и продолжают наносить непоправимый ущерб. Однако и в этом есть философское зерно, выращенное при помощи наблюдения за действительностью и рефлексии пережитого: беспорядок и гармония неотделимы друг от друга, ровно, как и мирная жизнь граждан неотделима от ужасающих происшествий, повседневных тягот и горечей. Идеал, как бы сильно его ни желал император, недостижим. Зато в его силах, давая отпор неверным и применяя насилие над подданными, сгладить углы и обеспечить население шатким, но оттого не менее осязаемым покоем. И покой этот стоит приложенных трудов.

Таким образом, мозаики Большого дворца сыграли колоссальную роль как в понимании истории византийской живописи, так и в развитии методологии искусствоведения. Она непреложно свидетельствует о

наличии в Константинополе своей художественной школы и о важности позднеантичных традиций на местной почве. Невзирая на то, что установить четкие временные рамки создания мозаики практически невозможно, исследователи постепенно приходят к их сужению и конкретизации, что в свою очередь способствует уточнению смысла, заложенного в этом значительнейшем феномене светского искусства. Не последнее значение в этом имеет и изложенная выше интерпретация Дж. Триллинга, предлагающая взглянуть на привычные фундаментальные вещи под иным углом.

Список использованных источников:

1. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. – Л. : Искусство, 1986 г. – 2-е изд., испр. – 310 с. с ил. – (Очерки истории и теории изобразительных искусств);
2. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 528 с.: ил.;
3. Plemić B. The Great Palace mosaics. A contribution to the interpretation of their iconography. ЗОГРАФ 46, 2022. – pp. 1-15;
4. Downey, G. The Great Palace of the Byzantine Emperors, Being a First Report on the Excavations Carried Out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935-1938. American Journal of Archaeology, 53(1), 1949. – pp. 81-83;
5. Лазарев В.Н. История византийской живописи. – М. : Искусство, 1986. – 329 с.;
6. Trilling, J. The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople. Dumbarton Oaks Papers 46, 1989. – pp. 27-72;
7. Дашков С.Б. Императоры Византии. Ираклий (Герակлий) I / Дашков С.Б. [Электронный ресурс] // RoyalLib.com : [сайт]. – URL: https://royallib.com/read/dashkov_servey/imperatori_vizantii.html#416121 (дата обращения: 12.10.2024).

© Склеимова С.Д., 2024

**АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК КАК ИНСТРУМЕНТ
МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Скобельцын А.Е.

Научный руководитель Добровольская В.Е.



*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В последние годы все больший интерес у представителей различных этносов вызывает их собственная национальная культура, вопросы ее зарождения и развития, текущего состояния и дальнейшей эволюции. Порой, это внимание отдельных исследователей к истории культуры, частью которой они сами являются, столь пристально, а проводимые исследования столь глубокими и важными, что становятся предметом интереса различных государственных органов. Таким образом, во многих государствах, и в том числе в России появляются программы поддержания и спонсирования исследований в сфере культуры не только малых, но и титульных этносов.

Так, в Российской Федерации, в которой проживают более 190 различных этносов и народностей, реализуется большое количество государственных программ, которые призваны выделить, защитить и способствовать развитию культуры малых народов. Примером таковой может служить стратегический проект сохранения языков малых народностей, федеральный проект «Языки России». Своими основными задачами он ставит исследование значимости малочисленных языков России и путей преодоления разворачивающегося «языкового кризиса», а также тщательный анализ причин необходимости сохранения языков малых народов и характеристика последствий их возможной утраты. Например: а) маргинализация представителей рассматриваемого малого этноса, вызванная потерей «этнического стержня» и чувства гордости за уникальность собственной культуры; б) утрата традиционных народных знаний, проявляющаяся в исчезновении традиций, обычаев и обрядов, которые формировались на протяжении веков и бережно передавались из поколения в поколение; в) невосполнимая потеря аспектов культуры малых народов, что является причиной потери средств «самовыражения» и «самоидентификации» малых этносов, нарушение трансляции культурного опыта, знаний и традиций.

Неравнодушие общества и государства к проблеме сохранения языков, основы любой культуры, продиктовано значимостью языков как средства формирования и дифференциации культуры конкретного этноса.




Язык, на котором говорит человек является важнейшим инструментом, благодаря которому осуществляется преемственность культуры и общественного опыта – настоящий подарок прошлых поколений. Именно язык общения ответственен за формирование внутренней и внешней культуры человека, определяет его образ мысли и поведение, идеологию и круг общения, мировоззрение и менталитет. И очевидным является факт, что исторические события, оказывающие влияние на становление того или иного этноса, оказывают равносильное влияние на язык, заставляя его изменяться как эволюционно, так и революционно, наполняя его новыми лексическими единицами и грамматическими конструкциями, новыми средствами выразительности.

Особый интерес в данной концепции представляет история становления, как главного средства международного общения, английского языка, его позиция в современном мире и в России, и его дальнейшее развитие в канве многополярного мира.

Говоря о месте английского языка в мировой истории, нельзя не упомянуть, что именно британский язык стал языком мировой культуры в период расцвета индустриального общества, которое уже готовилось переходить в свою постиндустриальную фазу, которая и характеризуется революционным развитием сферы услуг как основного доходного сектора большинства передовых государств. А главной характеристикой данной экономической модели является формирование и активное развитие средств массовой информации как явления, на котором базируется современное общество. Популярность же английского языка способствовала значительной унификации создаваемых продуктов массовой культуры: фильмы, книги или музыка, – в целом многие произведения искусства стали известны широкой публике благодаря английскому языку. Интересно, что «пропуская через себя» сюжеты различных фильмов, книг и других ценностей, английский язык принимал в себя большое количество лексических форм, грамматических конструкций, смыслов и метафор, которые изначально англоговорящим государствам не были свойственны, однако стали его частью, существенно обогатив и сделав настоящим «памятником», в котором запечатлены эпохи развития культур целых государств (многих народов и этносов).

В современном мире влияние английского языка на мировую культуру не только не ослабло, но и, усилилось. Так, на сегодняшний день огромную популярность имеют всемирно известные голливудские фильмы, которые несут в себе большое количество разнообразных заимствованных культурных ценностей, подготовленных для восприятия представителями совершенно разных народов, но остающихся доступными для них благодаря английскому языку. Таким образом, география распространения англоязычной культуры значительно расширяется. Ведь



даже перевод литературного произведения сохраняет в себе культурные компоненты быта народа, к которому автор принадлежит.

Однако, не стоит полагать, что посредством англоязычных средств массовой информации происходит «насаждение» культуры одного народа другим. В современном мире использование английского языка как основы для объектов культуры, как массовой, так и более специализированной, является эффективным путем реализации межкультурного диалога, в котором внимание уделяется мнению каждого участника. Так осуществляется двухсторонний и беспрепятственный обмен культурным опытом между разными народами.

Более того, использование английского языка представителями разных национальностей способствует феномену формирования аутентичных диалектов, в которых смешиваются слова, выражения и даже грамматические правила построения предложений двух разных языков. Данная тенденция является уникальной и представляет большой интерес в рамках исследования межкультурной коммуникации и места английского языка в ней. Так, исследователь С.А. Карасёв в своих работах утверждает, что неминуемо возникновение «международного английского языка» – феномена, который соберет воедино все существующие на данный момент диалекты английского языка и преобразует их в унифицированные языковые системы, благодаря которым людям, относящимся к совершенно разным культурам, будет проще наладить коммуникацию и устранить проблему языкового барьера [1, с. 97].

Более того, подобная унифицированная форма английского языка будет крайне полезна не столько в повседневной жизни (переписке, туризме и т.д.), сколько в научных исследованиях, в которых он становится языком-посредником для общения представителей разных языковых научных сообществ.

Возвращаясь к теме популяризации культуры и прямого обмена накопленным культурным опытом, в рамках данного исследования, следует подробно рассмотреть средства, использования английского языка для популяризации культуры России в рамках межкультурного диалога в современном мире.

Невозможно отрицать тот факт, что глубина отечественной культуры является существенным предметом научного и бытового интереса представителей других государств. Исследователями-дипломатами формулируются и апробируются различные инструменты популяризации культуры России в мире. Среди них в рамках настоящего исследования следует выделить: художественные переводы классики российской литературы; переводы научных работ и использование английского языка в качестве рабочего в рамках конференций и симпозиумов; экскурсии, презентации, фильмы и другие средства ознакомления представителей

другой языковой культуры с объектами культурно-исторического наследия России.

Художественные переводы шедевров русской литературы не только на английский, но и на другие иностранные языки, в целом, уже много лет являются причиной споров формата «Можно ли считать перевод самостоятельным произведением?». Большое количество ученых-литературоведов полагают, что перевод на самом деле является в определенной степени самостоятельным произведением, но имеющим непосредственную идейную связь с оригиналом. Так, генеральный директор Библиотеки иностранной литературы имени М.И. Рудомино, П.Л. Кузьмин в своих лекциях о «мягкой силе» отмечает, что художественный перевод на, уже многократно упомянутый, английский язык является самостоятельным произведением, однако несет в себе полный набор заложенных автором национальных культурных ценностей. А умение переводчика сохранить эти ценности в тексте, написанном на другом языке, делает из переводчика настоящего специалиста по межкультурной коммуникации и народного дипломата, отстаивающего интересы своей страны посредством «мягкой силы».

Однако переводы, как художественных, так и научных текстов, является далеко не единственным эффективным в современном мире средством осуществления межкультурного диалога. Так еще одним инструментом будет являться погружение носителей иностранного языка, английского в частности, в историко-культурную канву России. Достижение подобного результата является возможным, например, при осуществлении экскурсионной деятельности, а именно при реализации ее современного тренда – медиации. Данный формат ознакомления с музейной экспозицией не предусматривает «готового» рассказа о том или ином экспонате, а напротив мотивирует посетителей активно дискутировать, делиться наблюдениями, самостоятельно анализировать объекты искусства и формировать свое собственное мнение. Таким образом, посетители музея получают ценные навыки самостоятельного взаимодействия с ценностями культурного и исторического наследия, а также знания о них, которые они приобретают сами [2, с. 56].

В контексте же межкультурного диалога подобный формат взаимодействия имеет большую ценность, так как грамотно проводимая медиация в рамках обсуждения того или иного объекта искусства на английском языке, дает возможность реализации взаимного и равного обмена мнениями между представителями разных культур. Подобное уважительное общение оказывает положительное влияние не только на самих его участников, но и на внешнюю политику и отношение друг к другу стран, ведь именно мнение народа формирует государственную позицию.

Таким образом, подводя итоги аналитического исследования настоящей статьи, следует отметить, что в обстоятельствах современности английский язык не утрачивает своей культурной значимости и не оставляет своей позиции как главного языка межкультурного общения и обмена сведения самого разного рода – от простых бытовых и до сложных, научных.

Особую ценность и научный интерес представляет использование английского языка в качестве основы для коммуникации на историко-культурную тематику. Подобные диалоги не только позитивно сказываются на социальных навыках участников, но и способствуют установлению прочных дружественных связей между государствами и обмену накопленным культурным опытом.

Список использованных источников:

1. Сокур Елена Анатольевна Межкультурная коммуникация и английский язык // Символ науки. №2-3, 2016. – 96-98 с.
2. Назаров Антон Сергеевич Арт-пространство современного музея и культурная медиация // Сфера культуры. №2 (8), 2022 – 55-63 с.

© Скобельцын А.Е., 2024

УДК 75.041.5

**МОДЕРН В АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ
В.Б. ВАЛЬДОВСКОГО-ВАРГАНЕКА:
ПРОБЛЕМА РЕГИОНАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ СТИЛЯ**

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*

Исследование посвящено феномену провинциального модерна, в частности нами рассмотрена проблема адаптации модерна к местным традициям и вкусовым пристрастиям. Контекстом выступает архитектурный ансамбль города Астрахани, и, прежде всего, наследие В.Б. Вальдовского-Варганека, работавшего в стилях эклектики и модерна и ставшего одной из ключевых фигур в распространении этих направлений в архитектуре Астрахани конца XIX – начала XX вв.

Цель исследования – определить особенности провинциального модерна и причины его адаптаций. Для достижения цели были поставлены следующие задачи: выявить общие признаки стиля модерн; сформулировать стилевые особенности астраханского модерна; рассмотреть характерные черты архитектуры провинциального модерна в наследии В.Б. Вальдовского-Варганека.

К концу первой половины XIX века в Астрахани завершается «упорядоченная стилевая» застройка и начинает происходить смешение стилей. Новые монументальные строения возводятся на территории набережных и торгово-промышленных районов, сооружаются здания городских учреждений, и в них одновременно проявляются черты барокко, господствовавшего в начале XIX в. ампира, влияние восточной архитектуры. На протяжении последних двух третей XIX в. в архитектурном ансамбле Астрахани преобладает эклектика, на рубеже веков переплетающаяся с начинающим своё развитие стилем модерн.

В данных условиях, а также благодаря большому значению индивидуальных вкусов заказчиков и творческой манеры того или иного архитектора, в провинции модерн редко существовал в чистом виде, чаще всего подвергаясь изменениям. В Астрахани, ввиду исторически сложившегося положения города в эпицентре торговли, купечество становится главным заказчиком, что обуславливает подчинение большого количества возводимых зданий потребностям этой группы населения.

Для заказчика первостепенна была именно функциональность, в связи с чем характерный декор как своеобразный маркер стиля уходил на второй план. Можно отметить «стилистическую вторичность» [1, с. 112] как одно из свойств провинциального модерна в Астрахани. Благодаря ведущей роли купечества в градостроительстве астраханский модерн имеет ещё одну особенность – преобладание верхнего (жилого) яруса над нижним (торговым).

Эти черты можем найти в проектах В.Б. Вальдовского-Варганека – одного из наиболее значимых архитекторов в вопросе развития астраханского модерна. Именно он помог придать стилю большую целостность.

Первичное профессиональное образование В.Б. Вальдовский-Варганек получил в Одесской рисовальной школе и продолжил обучение на отделении архитектуры Московского художественного училища живописи, ваяния и зодчества с большой серебряной медалью. В художественной среде училища набирал популярность ар нуво, и, подобно своим товарищам, В.Б. Вальдовский-Варганек создавал проекты в этом новом европейском стиле. Однако при попытках реализации нового стиля в Астрахани, куда он был назначен архитектором строительного отделения Астраханского губернского правления, мастер столкнулся с некоторыми трудностями. Это было обусловлено весьма консервативными вкусами заказчиков, а также отсутствием художников и ремесленников, способных обеспечивать новый стиль выразительным декором [2, с. 418].

Подходящим вариантом стало объединение черт «нового» и «традиционного» стилей – массив здания всё также украшался карнизами, наличниками, аттиками, но характер их декора изменился.

В.Б. Вальдовский-Варганек, всё активнее работавший с целью разнообразить архитектурный ансамбль города, основал «Товарищество цементно-мозаичных изделий бетонного производства» [2, с. 419], которое выпускало различные изделия, разрабатывал новые решения значительных астраханских проблем и предлагал средства для их устранения (водонепроницаемые подвалы, местная канализация и т.д.), занимался внедрением в массовое строительство бетонных конструкций.

Проекты архитектора часто называли «легкомысленными» за их композиционную и декоративную свободу, непривычную эпатажность. Он работал над созданием развлекательных, торговых, административных зданий.

Среди наследия В.Б. Вальдовского-Варганека можно выделить как проекты в стиле эклектики с признаками модерна, так и здания, относящиеся к модерну. Одна из ранних построек – не сохранившийся деревянный вокзал в Саду велосипедистов (1904 г.), отличавшийся тонкой деревянной резьбой, искусным орнаментом и изящными башенками. Чередование открытых и закрытых объемов, башенки, приплюснутые купола придавали симметричному зданию псевдовосточный облик (рис. 1).



Рисунок 1 – Луна-парк. Вокзал Общества астраханских велосипедистов-любителей, 1904 г. Фотография с сайта <https://clck.ru/3EEAqV>

В 1906 г. строится другой значимый объект – дом братьев Афтандильянц (рис. 2). Здание с высоким фронтоном представляет собой образец купеческого наследия города. Первый этаж с витринами был торговым, второй – жилой, что обуславливает их соотношение. Сооружение отличалось присущими модерну динамичными линиями и контрастным сочетанием характерного декора в отделке здания – кирпичная кладка и тонкие чугунные решётки балконов и крыш.

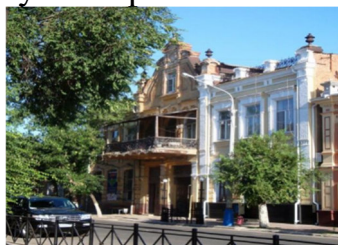


Рисунок 2 – Дом братьев Афтандильянц, 1906 г. Фотография с сайта <https://clck.ru/3EEAuE>

Особо примечательным было здание биржи (1906-1910 гг.), ставшее символом города (рис. 3). Сложное сооружение с башнями, обилием

тонких кованных решёток, по своим объемно-декоративным и стилистическим характеристикам относится к модерну, хотя в его архитектуре имеются элементы других архитектурно-художественных стилей, а также черты зарождавшегося в начале XX века конструктивизма. Не используя дорогих строительных материалов, автор проекта добился эффекта величавости объема здания при помощи сопоставления крупных светлых пространств, четких прорисовок архитектурных элементов, оригинальных форм и сдержанного, но искусного декора. Общая форма здания напоминает корабль, словно парящий над близ расположенной рекой.



Рисунок 3 – Астраханское биржевое ведомство, 1906-1910 гг. Фотография с сайта <https://clck.ru/3EEAx6>

В 1909 г. открылся первый в России по красоте и изяществу кинотеатр «Модерн» (рис. 4), своими тонкими выющимися линиями и большими узорчатыми оконными проёмами, стилизованными грифонами над входом напоминавший сказочный замок. Что примечательно – несмотря на то, что здание не предназначено для торговли, сохраняется типичное для астраханского модерна преобладание верхнего этажа над нижним. В этом проекте В.Б. Вальдовского-Варганека воплощен наиболее «чистый» вариант провинциального модерна.

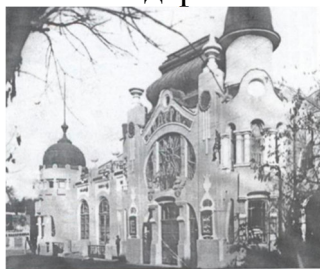


Рисунок 4 – Электрический театр «Модерн», 1906 г. Фотография с сайта <https://clck.ru/3EEB3W>

Таким образом, модерн обладает как общими для всей архитектуры данного стиля чертами, так и особенностями, появившимися вследствие региональной адаптации, рассмотренной на примере архитектурного ансамбля Астрахани.

Выявленными общими чертами стали пластичность и асимметричность форм, обилие растительного декора, использование новых материалов, придание декоративной формы различным функциональным элементам. Специфическими же для региона были определены отсутствие чистоты стиля и преобладание верхнего этажа над нижним.

Список использованных источников:

1. Кучерук, И. В. Антропоморфные образы в архитектурном пространстве русского модерна (на примере архитектурных сооружений г. Астрахани) / И. В. Кучерук // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2019. – №2 (59). – С. 111-114.
2. Рубцова, С. С. Градостроительная эволюция Астрахани / С. С. Рубцова // Градообразующие элементы. – Ульяновск : Ульяновский дом печати, 2017. – 448 с.
3. Емельянова, М. С. Провинциальный модерн городов Верхневолжья как выражение синтеза искусств и философии / М. С. Емельянова // Философия и/или новое интегративное знание : Сб. материалов VII Всерос. науч. конф. (с междунар. Уч.), Ярославль, 15–16 апреля 2021 года. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2021. – С. 88-97.
4. Варакина, Г. В. Провинциальный модерн: проблема адаптации высокого стиля (на примере архитектурного ансамбля Рязани) / Г. В. Варакина // Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках : Сб. материалов Междунар. науч. конф., Москва, 14 апреля 2023 года. – Москва : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. – С. 20-24.
5. Кириченко Е. И. Градостроительство России середины XIX – начала XX века / Е.И. Кириченко, М.В. Нащокина, Е.Г. Щеболева, Е.Е. Анисимова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 298 с.
6. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830-х – 1910-х годов / Е. И. Кириченко. – Москва : Искусство, 1978. – 399 с., ил.
7. Крыкля, Е. В. Историко-архитектурный облик провинциального города России конца XIX - начала XX века (на примере г. Астрахань) / Е. В. Крыкля // Гуманитарные чтения в политехническом университете : Труды Всерос. оч.-заоч. научно-практич. студенческо-аспирантской конф., Санкт-Петербург, 16 февраля 2017 года / Отв. ред. С.В. Кулик, Е. А. Самыловская. – Санкт-Петербург : Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2017. – С. 73-77.
8. Расстегняев, И.А. Провинциальный модерн. Город Шуя Ивановской области / И. А. Расстегняев, Ю.Н. Герасимов // Архитектура и строительство России. – 2011. – № 5. – С. 30-35.
9. Циманович, А. А. Принц Модерна: лучшие творения Виктора Вальдовского-Варганека // Астракульт. – URL: <https://astrakult.ru/prints-moderna-luchshie-tvoreniya-viktora-valdovskogo-varganeka/>.

10. Богатырев, А. Общество любителей костотряса / А. Богатырев // Лехаим. – 2006. – № 10 (174). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/174/VZR/a03.htm>.

11. elena_pim. По-армянски и по-русски // Livejournal [сайт]. – URL: <https://elena-pim.livejournal.com/73833.html>.

© Сорокина Д.С., 2024

УДК 791.3

**ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭСТЕТИКЕ ЯКУТСКОГО КИНО
НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА Л. БОРИСОВОЙ
«НЕ ХОРОНИТЕ МЕНЯ БЕЗ ИВАНА»**

Сыромятникова К.М.

Научный руководитель Гордеева М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Кинематограф в Якутии претерпел долгий путь развития, переживая множество фаз и изменяя свой стиль и манеру. По сравнению с другими регионами России, кино в Республике Саха является относительно молодым видом искусства. Первые фильмы здесь были сняты в конце 1930-х годов, а уже в начале XXI века кинопроизводство являлось очень развитой отраслью. Сейчас в Якутии за год снимаются десятки фильмов, собирающих в региональном, а порой и в национальном прокате миллионы рублей. Благодаря этому республика находится на третьем месте по кинопроизводству после Москвы и Санкт-Петербурга. Но справедливости ради следует отметить, что далеко не каждая лента «выстреливает».

Главными представителями якутского кино этого столетия являются режиссеры Дмитрий Давыдов («Пугало», «Ыт», «Нет бога кроме меня»), Михаил Лукачевский («Белый день», «Вертолет»), Никита Аржаков («Тыгын Дархан»), Эдуард Новиков («Царь-птица»), Костас Марсан («Мой убийца», «Иччи») и др. При этом не все современные якутские режиссеры, фильмы которых стали культовыми, имеют специальное образование. Но они стремятся делать кино именно о том, о чем очень хорошо знают и понимают, ведь очень многие события, представленные в их фильмах, пережили на своем опыте. Именно поэтому якутское кино зачастую удивительно искреннее, лишненное образных голливудских заимствований и подражаний.

Поскольку фильмы – это всегда массовое, престижное и в то же время самое «народное» искусство, популяризация региона Саха идет быстрее, чем благодаря литературе или фотографии.

За последние 20 лет произошел взлет якутского кино, что связано с развитием цифровой техники, которая позволяет существенно снизить затраты на производство. Непрофессиональные актеры, экстремальные условия, минимум слов и максимум действий, а еще – скромный бюджет и сжатые сроки – вот секрет успеха якутского кино. В данный момент кинематограф республики полностью свободен от любых ограничений и рамок. Режиссер может выбрать любую заинтересовавшую его историю и создать жанровый или фестивальный фильм.

Кино региона стало феноменом потому, что является отражением уникальной и оригинальной культуры народа Саха. Как правило, якутские фильмы создаются на национальном языке, с русскими субтитрами, и поэтому передают аутентичную атмосферу и настроение. Кроме того, они способствуют сохранению культуры Саха, их идентичности, обычаев и традиций, что является важным аспектом в наше время. Многие темы, которые затрагивают якутские режиссеры, отличаются оригинальностью, так как ранее не были использованы в российском кинематографе. Например, в картине «Царь-птица» Эдуарда Новикова показывается, что природа сильнее любого человека (орел как символ духа предков), а якутское двоеверие (попытка соединить православие и древние языческие верования) сохраняет его душу. Большое внимание создатели фильмов уделяют музыке и красивым пейзажам, что заставляет зрителей еще больше восхищаться Якутией и ее культурой.

Художественный фильм «Не хороните меня без Ивана» режиссера Любови Борисовой, (создавшей также картину «Надо мною солнце не садится») рассказывает о жизни первого якутского художника Ивана Васильевича Попова. Он прекрасно владел якутским языком, что отражено в картине и был довольно образованным человеком. Окончив Якутскую духовную семинарию, Попов продолжил обучение академическому изобразительному искусству в Петербурге. Пожалуй, самым известным произведением мастера можно назвать, созданное в 1926 году полотно «Шаман», на котором изображен древний мистический обряд изгнания злого духа.

Кинокартина «Не хороните меня без Ивана» повествует о реальных событиях из жизни этого художника, о его дружбе с якутом Степаном Бересековым. По сюжету Степан болен и периодически впадает в состояние, вызывающее у необразованного деревенского населения суеверный страх. Речь идет о летаргическом сне, от которого Бересеков, с одной стороны страдает, но с другой – оказывается способен почувствовать красоту окружающего мира. Отсюда происходит и название фильма, которое на якутском языке звучит «Кэрэни көрбүт», что в переводе означает «увидевший прекрасное». Иван Васильевич пытается вылечить своего друга от загадочного недуга. На протяжении фильма герои попадают в разные ситуации. Здесь есть и чему улыбнуться, и над

чем задуматься. Якутский народ показан в картине без прикрас, в его обычной бытовой среде, полной ежедневных проблем.

Идея создания фильма возникла из интереса к конкретной исторической личности – художнику Ивану Попову. Но в ходе работы над картиной, главной темой истории стала красота бытия, красота жизни, красота Якутии. Особенно стоит отметить операторскую работу Семена Аманатова, сумевшего при помощи планов и ракурсов передать неповторимую суровую природу Якутии, закаты и восходы солнца, атмосферу субарктической земли. Отдельные сцены хочется пересматривать снова и снова.

Можно было бы предположить, что одним из сюжетных линий фильма является дружба двух героев, связанных обстоятельствами. Но директор киностудии «Сахафильм», Сардана Саввина в одном из интервью сказала, что кино не про дружбу народов [3]. Но тема взаимоотношений якутов и русских подана тонко и ненавязчиво. Причем зритель должен знать, что здесь нет выдумки и пропаганды. Так, главным лейтмотивом в картине проходит неподдельная увлеченность главного героя якутской культурой. И это не фантазия режиссера и сценариста, а реальный исторический факт.

Согласно замыслу авторов, природная и рукотворная красота перекликаются здесь очень сильно, ведь они имеют одно происхождение – божественное. Главный посыл фильма сосредоточен вокруг темы жизни и смерти. И, несмотря на это, «Не хороните меня без Ивана» – не тяжелая драма. Это скорее философское повествование об особом пути каждого человека, который нельзя подогнать под общепринятые рамки. А любовь, дружба и взаимное уважение, показанные в фильме, обязательны на этой земле.

Органично и ненавязчиво вплетаются в историю кино якутские сказания, напевы, культурные и религиозные традиции. Иногда это представлено целыми фрагментами, а порой только намеками, маленькими штрихами, как, например, сказка про старика Лыбырда, который ловил серебристую ряпушку. Зрители так и не узнают ее конца, впрочем, как и Степан, который уснул, не дослушав историю.

В фильме не полностью раскрывается философия жизни народа Саха, да это и невозможно. Есть лишь упоминания, понятные посвященным, например, о том, что у якутов три души – ийэ-кут (материнская душа, то, что передается предками, родителями, – культура, философия, традиции), буор-кут (земляная душа – материальная, земная часть человека, его физическое тело), салгын-кут (воздушная душа, отвечает за интеллект, разум, коммуникативно-социальная составляющая).

Удивительно много можно почерпнуть из этого сновиденчески построенного фильма о культуре якутов; например, то, как она бесконфликтно переплетается с православием. Степан носит крест и

посещает в церковь, но при этом не забывает кормить духов. А в доме у Ивана, сына якутки и русского священника, можно найти не только иконы, но и куколку, в которой живет дух усопшего человека. Философская тема принятия смерти, физической или духовной, движет сюжетную линию. У Ивана умерла жена, осталась дочь-подросток. Степан видит тревожные сны из-за подсознательного страха быть похороненным заживо, а священник читает проповедь о том, что смерти вообще нет.

Данную картину относят к жанру драма, но фильм также содержит и элементы комедии, так как на протяжении всего экранного времени, главные герои попадают в курьезные ситуации. В колорите киноленты преобладают теплые, пастельные цвета, царит атмосфера легкости и тепла. Картина солнечная и полна человеческой искренности, что создает ощущение уюта и комфорта. Освещение здесь также играет важную роль: оно подчеркивает настроение эпизодов и передает эмоции героев. Например, в сцене, где Степан находится в летаргии, освещение становится более тусклым и мрачным, вызывая у зрителей чувство тревоги и даже страха.

Композиция кадров и монтаж помогают передать динамику, темп и эмоции героев. Так, в сцене, где Степан просыпается после летаргии и видит Ивана, создается эффект радости, а когда Иван рисует его портрет – возникает атмосфера умиротворения и вдохновения. Во время сцены, где происходит драка между Степаном и другим персонажем, камера следует за движениями героев, создавая динамичность и напряженность.

Основой для визуального ряда этого фильма стали фотографии и рисунки самого художника Ивана Попова, а также предметы быта якутского народа, которые он собирал по деревням и отправлял в российские и зарубежные музеи. Сюжетной линией фильма как раз и стала одна из таких экспедиций. Интересным художественным решением является реконструкция снимков Ивана Попова, сделанные им век назад: для этого подбирались похожие типажи, шились такие же костюмы. Настоящие фото Попова показывают в самом конце фильма, среди финальных титров.

Таким образом, визуальные средства здесь играют ключевую роль для создания глубокого и эмоционального кино. Они помогают передать настроение и атмосферу, а также уникальный визуальный стиль.

Картина «Не хороните меня без Ивана» не несет в себе ни малейшей пессимистичной ноты, лента напоминает утопию. Все герои – добрые, понимающие, добродушные и милосердные. Отрицательных персонажей практически нет, или они почти сразу раскаиваются и встают на сторону человечности. Данный фильм показывает, что невозможно прожить полноценную жизнь без прекрасного. Надо уметь видеть красоту даже в самом простом. Якутское название фильма «Кэрэни кербут» более эмоционально и точно передает дух и настроение всего кино.

Список использованных источников:

1. Гоголев А.И. История Якутии. - Якутск: Изд. Якутский государственный университет. - 2006, - 366 с.
2. Жараев Е. С. Заметки из истории кинематографии Якутии. СПб: Ахсаан, - 2011.
3. Журнал «Коммерсантъ» «Мы не снимали кино про дружбу народов». [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/5774> (дата обращения: 14.10.2024)
4. Кэрэни көрбүт / Не хороните меня без Ивана (Фильм о фильме. Часть1) [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qLD0B3LxxlU&t=616>. (дата обращения: 14.10.2024)
5. Кочарян В. Якутское кино. Путь самоопределения. - М.: Музей современного искусства «Гараж», - 2024, - 98 с.
6. Сивцев С.Н. Становление кинематографа в культуре Якутии: автореф. дис. канд. искусствоведения. - М., - 2005

© Сыромятникова К.М., 2024

УДК 82-313.2

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ И ЭФЕМЕРНОСТЬ БЫТИЯ В РОМАНЕ БОРИСА ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»

Сычёва М.С., Горшунова О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Роман «Пена дней» французского писателя Бориса Виана, написанный в 1946 году и опубликованный впервые в 1947 году, признан одним из самых выдающихся произведений XX века. На русском языке он увидел свет в переводе Л. Лунгиной в 1983 году и многократно переиздавался в России на протяжении последующих сорока лет. Переведенный на многие языки мира, в разные годы вдохновлявший кинематографистов, драматургов, композиторов и музыкантов, он не утратил актуальности и вызывает оживленные дискуссии как среди специалистов, так и среди обычных читателей в наши дни. Сам этот факт вызывает вопросы, учитывая простоту сюжета, лишённого деталей и реалистичных описаний событий, и перенасыщенность романа «волшебством», из-за чего его иногда называют «сказкой для взрослых» или «сюрреалистической фантазмагорией». Ощущение абсурда, вызванного нереальностью событий и действий героев, иногда вызывает вопрос у некоторых читателей: в чём смысл романа? Другие, пробираясь до развязки сквозь нагромождение аллегорий, задаются вопросом: этот

роман о смысле жизни или об отсутствии такового? В данной статье, сфокусированной на специфике художественного языка романа, предпринята попытка раскрыть семантику некоторых символов и аллегорий, которые, по нашему мнению, могут быть ключом к пониманию замысла автора.

Французский публицист и литературный критик Фредерик Бегбедер в своём сборнике эссе «Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей» отзывался о романе, как о чистейшем очаровании: «...слишком уж хрупок этот роман, слишком светел и прозрачен, слишком полон волшебства...» [1, с. 167-168]. В этом высказывании речь идет о художественных достоинствах романа, что же касается его содержательной сути, то она погружает читателя в глубокие и тяжелые размышления о смысле жизни, когда эта жизнь кажется невыносимой. С этой философской проблемой сталкивается главный герой романа, молодой человек по имени Колена. Состоятельный, привлекательный, окруженный друзьями, ведущий беспечную жизнь, он встречает любовь всей своей жизни, женится и наслаждается счастьем во всей его полноте до тех пор, пока его возлюбленную Хлою не поражает тяжелый недуг. Вслед за этим рушится прежний мир Колена: он становится бедняком, безуспешно пытающимся найти работу, чтобы добыть денег на лечение Хлои. Несчастья начинают преследовать его друзей, а его преданный слуга за одну неделю постарел на десять лет [2]. Эти и другие метаморфозы лишены реалистичных описаний. Вместо них автор использует сюрреалистические аллегории, которые, как это ни парадоксально, усиливают эмоциональное восприятие читателем драматизма переживаний главного героя. Если в начале читателя ослепляет свет двух солнц, то постепенно кажущийся лёгким чёрный юмор усиливает трагедию Колена, а цвет заменяет ахроматическая палитра [3].

Аллегорией полярно разных душевных состояний Колена является его дом, который преобразуется в зависимости от происходящего. Просторный, красивый, чистый, освещенный двумя солнцами внутри него в начале романа, он начинает меняться, когда события приобретают трагический характер [4]. Постепенно гаснет свет солнц, окна затягиваются, углы комнаты округляются, а стены уплотняются, сырость и мрак заполняют сужающиеся комнаты, паркет и лестницы становятся холодными и болотно-зыбкими, а когда-то шерстяной ковёр – хлопчатобумажным и тоньше, жир не сходит с деревянных поверхностей, плитка тускнеет, а в доме Колена становится тяжело дышать: «В гостиную уже нельзя было войти. Потолок опустился почти до пола, и между ними протянулись какие-то полурастительные, полуминеральные стебли, которые бурно разрастались в сыром полумраке. Дверь в коридор больше не открывалась. Оставался только узкий проход, который вел от входной двери прямо в комнату Хлои» [2, с. 149-150]. Дом как аллегория

тревожных переживаний и отчаяния отмечен в эпизоде с второстепенным персонажем, который лишь кажется случайным. Это старая соседка Исида, которая, навещая больную Хлою в помрачневшем доме, заметила, что ее дом находится в таком же состоянии.

Ощущение тревоги, отчаяния, страха и других эмоциональных состояний, овладевающих человеком, столкнувшимся с неотвратимостью судьбы, – это главный лейтмотив романа, как и философских произведений экзистенциалистов, под влиянием которых этот роман был написан. За образом Жана-Соля Партра, персонажа, который появляется в разных эпизодах, скрывается никто иной, как Жан-Поль Сартр. Работа последнего «Тошнота» в романе фигурирует под искаженным названием «Блевотина». Значение экзистенциализма для общественного сознания автор показывает через полный драматизма образ друга Колена – Шика, одержимо коллекционирующего сочинения Партра, его личные вещи и, в конце концов, жертвующего своим личным счастьем с подругой Ализой. Хотя Сартр в образе Партра в романе представлен сатирически, Виан высмеивает не самого философа. Как известно, Сартр одним из первых одобрил роман и первым опубликовал несколько глав в своём журнале «Les Temps Modernes» в октябре 1946 года [5, с. 303-305]. Скорее, Виан показал в романе доведенную до крайности увлеченность французского общества экзистенциализмом. Это красочно представлено в эпизоде о событиях, происходящих во время лекции Партра, вызвавшей невероятный ажиотаж. Полицейские протыкали гробы длинными стальными пиками, чтобы приезжающие на катафалках не прошли без билетов; пожарники топили струями из брандспойтов, спускавшихся на парашютах, а попытавшихся проникнуть в здание по трубам для нечистот били каблуками по суставам и бросали на съедение крысам [2, с. 66]. Убийство Партра глубоко символично: в нём прочитывается мысль о том, что смертны все, включая тех, кто, кажется, знает о смерти все.

Символика смерти в романе представлена в разных аспектах. Её приближение ассоциируется с ощущением холода, который испытывает больная Хлоя. Оно появляется в эпизоде после свадебной церемонии: «Когда они вышли на паперть, холодный ветер обжѐг им лица. Хлоя закашлялась и быстро сбежала по ступенькам к тёплой машине» [2, с. 57]. И позднее, когда героиня касается снега и заходится сильным кашлем, а на утро говорит, что ей плохо спалось. «Родничок пока не зарос, и сквозь него садил ветер. Утром у меня заложило грудь, она набилась снегом» [2, с. 64-65]. Родничок у Хлои, как у младенцев, – это очевидная аллегория незащитности человека перед неизбежным концом. Одним из ключевых символов романа, связанных со смертью, является Нимфея – кувшинка, проросшая в легких Хлои, вызвав недуг и погубив героиню [2]. По сути, это символическое представление смерти, которая послужила также причиной экзистенциальных метаморфоз, происходящих с Коленом.

В этом контексте особое значение приобретает смерть домашней мыши, которая, как член семьи участвовала во всех малых и больших событиях героев и чутко реагировала на происходящее с ними. Она сопровождала Колена на встречу с Хлоей, была рядом с героиней перед свадьбой, измельчала семена трав для отвара, когда та заболела. Именно мышь стала первой замечать изменения в доме: тускнеющий свет, мрачнющую плитку, которую пыталась оттереть своими лапками. Сырость заставляла её дрожать и забиться в угол, а после и вовсе не выходить в коридор. Не выдержав всего этого, она обращается к кошке с просьбой съесть её. В этом трагическом финале просматривается один из вариантов ответа на вопрос о смысле человеческого бытия, который был ключевым в абсурдизме – философии, развившейся из экзистенциализма и отрицающей смысл существования.

В конце романа Колен вглядывается в водную гладь, ожидая появления Нимфеи, чтобы убить её. Такая концовка вызывает ощущение незаконченности и может трактоваться читателями по-разному. С одной стороны, это может указывать на намерение автора предоставить читателю возможность самому завершить его, основываясь на собственном опыте, ощущениях и размышлениях. С другой стороны, не исключено, что в этом эпизоде показан один из вариантов человеческой реакции на «абсурдность бытия», которую, согласно некоторым экзистенциалистским теориям, нужно просто принять. Как следует из концовки романа, главный герой не готов смириться.

Таким образом, роман Виана можно рассматривать как одну большую аллегорию, сотканную из множества символических знаков, которые по отдельности можно расшифровывать по-разному, но в целом они образуют семантически единое ядро, суть которого сводится к вопросу о смысле жизни и об отношении к ней. В названии романа, очевидно, заключено отношение самого Виана к человеческому бытию, как к чему-то непостоянному, изменчивому, эфемерному, поверхностному, под которым скрыто нечто глубокое, постоянное, пугающее, то, что человек может увидеть сквозь «пену» в драматические моменты своей жизни.

Список использованных источников:

1. Бегбедер Ф. Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей: эссе / Ф. Бегбедер. – М: Флюид, 2008. – 192 с. – Текст: непосредственный.

2. Виан Б. «Пена дней» и другие истории: романы, рассказы / Борис Виан; пер. с фр. М. Аннинской, А. Бахмутской, Е. Болашенко и др. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. – 928 с. – Текст: непосредственный.

3. Пена дней: [фэнтези, романтика] / режиссёр М. Гондри; в ролях: О. Тоту, О. Си, Р. Дюрис и др.; киностудия «StudioCanal», Великобритания, 2013. – Формат изобр.: Full HD (125 мин): цв., зв. – Изображение (движущееся; трехмерное): видео.

4. Лупенцова С.А. «Пространственные игры» Бориса Виана. – Текст: электронный // Наука о человеке: гуманитарные исследования: журнал, 2013. – Cyberleninka: [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennyye-igry-borisa-viana/viewer> (дата обращения: 07.10.2024, режим доступа: свободный).

5. Стаф И. Комментарий // Борис Виан. Пена дней. – М.: Художественная литература, 1983. – 319 с. – Текст: непосредственный.

© Сычёва М.С., Горшунова О.В., 2024

УДК 7.067

ПЕРФОРМАНС КАК ВИД СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Таранченко Е.А.

Научный руководитель Завьялова Е.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В искусстве XX-XXI веков прослеживается стремление преодолеть границы элитарности и включить в себя важные социальные проблемы, отражая повседневность в честных и реалистичных формах. Это также включает в себя вовлечение слушателя в сопереживание и «содействие» в условиях специально созданных ситуаций и особых форм представления искусства и различных практик. Данная тенденция нашла отклик в перформансе – уникальной форме художественного выражения, объединяющей элементы театра и визуального абстрактного искусства. Сегодня он стал важной частью современности, служащей платформой как для освещения актуальных социальных вопросов, так и исследования границ творчества. Важно проанализировать перформанс как инструмент, который не только расширяет представление о том, что можно считать искусством, но и раздвигает рамки в художественных подходах и техниках.

Сегодня перформативные практики используют для привлечения зрителя в музеи, театры, библиотеки и другие учреждения культуры. Можно сделать промежуточный вывод, что искусство перформанса модернизируется и изменяет свою первоначальную цель [1].

Само понятие «перформанса» художница Марина Абрамович на одной из своих лекций обозначила так: «Перформанс – это умственная и физическая конструкция, созданная вами в специальном месте и в специальное время перед аудиторией, и в момент, когда вы вступаете внутрь этой конструкции, начинается перформанс. Дальше может произойти все что угодно, и все что случится – часть произведения» [2].

Она также говорит о важности в моменте максимальной вовлеченности, «здесь и сейчас», причем как со стороны художника, так и зрителя.

На ранних этапах развития перформанс фокусируется на переосмыслении классического театра и музыки. Драматурги начинают экспериментировать со смыслами и в процессе приходят к выводу, что через перформанс можно одновременно развлекать и критиковать, используя комедию для обсуждения серьезных социальных тем. Для достижения этой цели в своих постановках они обращаются к необычным декорациям, ярким костюмам и формам. Такой подход оказывает в то время незабываемый эффект на неподготовленного зрителя, сдвигая границы его восприятия.

Хорошим примером являются футуристические перформансы, в особенности пьеса «Убю король» Альфреда Жарри. «Сам автор объяснял пьесу, как подражание ученическим фарсам и кукольным спектаклям» [3]. Эта работа рассматривает не только человеческую природу и общественные взаимоотношения. Сюжет фарса искажает традиционные элементы драмы, предлагая зрителям комедийное, но при этом критическое восприятие власти и бюрократии. Перформанс «Убю король» был пронизан духом антигуманизма, свойственным творчеству Жарри. Он не только показывает зрителям абсурдность традиционных элементов драмы, но и помогает им лучше понять современные проблемы власти и общества через художественное выражение. Убю, главный персонаж, представляется как карикатурное воплощение жадности и глупости, символизируя многообещающее смешение вульгарности и политики. Удивительным образом подобраны декорации и костюмы. В этой пьесе передача идей осуществляется именно за счет этих визуальных средств, что подчеркивает важность перформанса как средства выражения и комментирования (рис. 1).



Рисунок 1 – Фотография с премьеры изобретательного перформанса Альфреда Жарри по его абсурдистской буффонаде «Убю король», 1896 г., Париж

Пространство спектакля было оформлено так, чтобы создать созвучие с общей атмосферой абсурда. Например, образы, напоминающие о королевской власти и её безумии, было уместно дополнить соответствующими атрибутами. Костюмы в «Убю король» сыграли важную роль в передаче духа произведения. Как и декорации, они были карикатурными и абсурдными, что создавало контраст: пышные ткани,

яркие и дисгармоничные цвета вместе с преувеличенными формами создавали ощущение нелепости и даже гротеска.

Ранний футуристический перформанс в России многое берет из футуристических перформансов и театрального искусства, которое в это время претерпевает кардинальные изменения. В 1913 г. русский футуризм перемещается «с улицы» в Петербургский театр «Луна-парк» – там Маяковский показывал свою постановку «Победа над солнцем» [3].

В современном мире перформанс также может работать с другими формами искусства, такими как боди-арт, скульптура, сайт-специфическое искусство, нет-арт, сайенс-арт, цифровое искусство и многими другими формами [4]. Помимо переосмысления театра и использования в нем декораций и костюмов как средства выражения, перформанс впоследствии охватывает и живописную составляющую искусства, сдвигая рамки ее восприятия и расширяя границы новых подходов и живописных техник. В этом смысле интересно рассмотреть работы Йоко Оно и Хизер Хансен.

Художественный подход Йоко Оно демонстрирует новаторский взгляд на пространство, время и взаимодействие с публикой. Ее перформансы представляют собой уникальное сочетание искусства, музыки и активизма, объединенное вместе на стыке различных художественных дисциплин, таких как живопись, инсталляция и хеппенинг. С самого начала своей карьеры Йоко Оно использовала элементы живописи в своих перформансах. Она внедряла концептуальные идеи в свои работы, что можно увидеть в таких произведениях, как «Отрежь кусок» (рис. 2), где зрители приглашались отрезать кусочки ее одежды. Эта работа сочетала в себе элементы перформанса и концептуального искусства, однако в какой-то степени процесс разрезания создавал своеобразную абстракцию, визуально воспринимающуюся как живопись.



Рисунок 2 – «Отрежь кусок» (Cut Piece), 1964 г., токийский центр искусств Согетцу, Токио

Сравнивая перформансы Йоко Оно с работами прошлого, можно заметить несколько различных художественных подходов. Как было отмечено на примере футуристических перформансов, они действительно были более театрализованными и часто следовали определенной структуре, в то время как художница предпочитала более спонтанные формы выражения. Работы Йоко Оно являются продолжением и переосмыслением традиций прошлого, объединяя их с новыми идеями взаимодействия с публикой. Ее творчество не только расширило

возможности восприятия перформативного искусства, но и внесло вклад в разработку новых подходов к изучению целостности художественного выражения.

Перформанс позволяет художникам экспериментировать с формами выражения, многозначностью и взаимодействием со зрителем. Одним из ярких примеров является Хизер Хансен, известная своими уникальными перформансами, которые объединяют живопись и движение. Ее работы отличаются необычным подходом к созданию искусства и исследованием взаимодействия тела с окружающей средой.

Хансен использует тело как инструмент для создания живописи. В ее перформансах она наносит краску на руки и ноги, а затем, двигаясь, оставляет следы на больших полотнах, расположенных на полу (рис. 3). Каждое движение тела отражает эмоции и идеи, придавая работам уникальность и энергичность.



Рисунок 3 – Живое выступление художницы, 2013 г., Галерея Очи, Лос-Анджелес

Работы Хансен глубоко исследуют тему тела, его памяти и физического присутствия. Она изучает, как движение и жесты могут передавать эмоциональное состояние. Ее перформансы также затрагивают процесс создания искусства, показывая не только конечный результат, но и сам акт творчества [5].

Хизер Хансен внесла значительный вклад в современное искусство, представляя новый подход к перформативной живописи. Ее работы вызывают сомнения в традиционных представлениях о том, что живопись должна быть статичной и отделенной от тела художника. Она открывает новые возможности для взаимодействия между телом, движением и художественным процессом.

Таким образом, перформанс как вид современного абстрактного искусства становится важным средством исследования не только социума, но и творческого мира, тем самым внося значительный вклад в развитие современного художественного языка. Как вид современного искусства он представляет собой уникальный и многогранный феномен, который, как мы видим на представленных ранее примерах, активно развивает и переосмысляет традиционные формы художественного выражения. Ранние футуристические перформансы с уникальной постановкой и посылом вдохновляют в свое время других драматургов и актеров. Новые подходы помогают взглянуть на различные техники по-другому, вдохновляя современных художников экспериментировать с новыми вариациями

мазков, при этом добавляя обновленный глубинный смысл произведениям искусства.

Список использованных источников:

1. Маринцова А.С. Феномен перформанса в пространстве традиционных видов искусства – Санкт-Петербург, 2022. – 25 с.
2. Абрамович М. Тело как перформанс // Эноб. URL: <https://snob.ru/selected/entry/1412/> (дата обращения: 10.10.2024)
3. Сорокина У. История возникновения перформанса: от футуризма до концептуализма. – Текст: электронный // Deziign: [сайт]. - 2022 – URL: <https://deziign.com/project/7b5156b84c50455e853aa575758d976a> (Дата обращения: 10.10.2024)
4. Фареник А.С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-6-32
5. Манойлович А. Танец, запечатленный в плоскости.– Текст: электронный // Artifex: [сайт]. – 2014 – URL: <https://artifex.ru/графика/танец-запечатленный-в-плоскости/?ysclid=m2e0dtoynz190636052> (Дата обращения: 10.10.2024)
6. Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – С. 94–102.
7. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.
8. Потемкина Н. Йоко Оно: произведения искусства или то, что на них похоже. – Текст: электронный // Архив: [сайт]. – 2019 – URL: https://artchive.ru/publications/3776~Joko_Ono_proizvedeniya_iskusstva_ili_to_chno_na_nikh_pokhozhe (Дата обращения: 10.10.2024)

© Таранченко Е.А., 2024

УДК 7.04

**ОБРАЗ ДРЕВА
В СОВРЕМЕННОМ АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ**

Чрагян К.С.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Искусство Армении занимает значительное место в мировом художественном пространстве. Какой бы вид искусства мы не рассматривали, присутствие орнамента как важного художественного смыслового элемента представляется основополагающим в создании образного решения армянского искусства от древности до наших дней.

Орнамент, представляющий узор, организованный ритмическим чередованием абстрактно-геометрических или изобразительных элементов, чрезвычайно близок мировоззрению и творческому методу армянских художников. Проблема изучения орнаментального видения и интерпретации древних орнаментальных образов в произведениях армянских художников представляется актуальной.

Во многих произведениях армянского искусства прошлого и настоящего можно встретить изображение Древа. Мировое Древо или Древо жизни – это характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира, космос и ось мироздания [5, с. 398]. Его визуальные и смысловые трансформации многообразны. Устная традиция, словесные тексты, изобразительное искусство (живопись, орнамент, скульптура и архитектура, вышивка и глиптика) свидетельствуют о богатстве иконографии этого мотива. Мотив Древа имеет сакральный смысл и получает распространение в диапазоне эпохи бронзы на обширной территории, в том числе и в Европе, и на Ближнем Востоке [2]. Образ Древа играл особую организующую роль по отношению к мифологическим системам различных народов. Так, в Индии часто Древо изображалось с зооморфными элементами, с тремя классами животных: птиц – копытных – змей. В качестве примера можно привести индийскую миниатюру начала XIX века: «Кришна, играющий на флейте под священным деревом кадамба в центре мироздания» [5, с. 400].

Образ Священного Древа прослеживается в культуре Древней Месопотамии. Его изображение являлось важным мотивом в культовой иконографии. Чаще всего встречается финиковая пальма (пальметта). Рассмотрим рельеф из дворца Ашшурнацирапала 2 из Нимруды (рис. 1). На стволе дерева есть узлы, они относятся к числу уникальных орнаментальных мотивов. В основе своей – это знак соединения двух начал. Наверху изображения просматривается распускающийся цветок, ствол представляет собой образ ствола пальмы, украшенного зигзагообразным орнаментом, который поднимается по стволу к небу.



Рисунок 1 – Рельеф из дворца Ашшурнацирапала 2 из Нимруды (Ассирии), 865-860 гг. до н.э. Лондон, Британский музей

По мнению некоторых искусствоведов, образ Мирового Древа, сформировавшийся в Двуречье, представляет собой зрелое в художественном отношении изображение [1], которое включает в себя пальметты, мотивы граната, ветви-узлы и другие детали, соединенные в целостную художественную форму.

Священное Древо значимо и в искусстве Урарту, обрело самобытную иконографию. Ванское царство возникло на территории Армянского нагорья в 9 в. до н.э. [3]. Древо изображалось чаще гранатовым или виноградным. В урартскую эпоху был большой интерес к садоводству, об этом свидетельствуют раскопки на Кармир-блуре. В сосудах был найден цветок граната. Изображения плодов имели культовое значение и были тесно связаны по смыслу с образом Древа жизни. Единственным хорошо сохранившимся изображением плодов периода раннего христианства в Армении является стела, которая находится в Сардарапате (4-5 вв.) (рис. 2).



Рисунок 2 – Стела в Сардарапате. 4-5 вв.

Сопутствующим плодом Древа является гранат [4]. Он считается особенным символом, как в художественной культуре, так и в религии Армении. В Армянской мифологии Древо жизни представлено либо абрикосовым деревом, либо гранатовым. Оно соединила в себе мир природы, мир человека в единый космос. О популярности этого образа свидетельствует скульптура Древо желаний на озере Севан, с древности служившая предметом поклонения. Являясь в древности символом жизни, в христианскую эпоху гранат стали называть «яблоком Евы». Этот плод красного цвета, вобравший в себя множество зерен, обрел новый смысл и стал символизировать соборность христианской церкви, христианскую вселенную и духовную силу. Красный цвет, сок граната символизирует кровь священномучеников, зерна – идею соборности.

Образ Мирового Древа был востребован в искусстве XX века, а также сохранился до наших дней и играет большую роль в современном искусстве Армении. Художественные трансформации Древа можно встретить в творчестве М. Сарьяна. Поездки на Кавказ в 1901-1903 гг. добавили насыщенности красок и колорита в его работы. Отдельное место занимает серия «сказочных» темперных работ, в которых художник отобразил природу Армении, обратившись к изображению таких архетипов, как Древо. Наиболее известное изображение дерева на картине «У колодца. Жаркий день»: художник создает конкретную, узнаваемую сцену отдыха под деревом, с одной стороны, а с другой – апеллирует к глубинам архаического образа Древа. Разнообразные животные собрались вокруг дерева-Древа, словно поклоняясь ему, показывая его сакральность, которая является значимым качеством с древних времен. Тему «адорации» художник подчеркивает введением контрастных цветов – синего, абрикосового, изумрудно-зеленого, характерных для искусства Востока. Путешествуя по Египту, Сарьян пишет серию картин, в которых также

уделяет внимание мотиву могучего дерева, занимающего центральную часть композиции. Одной из таких картин является «Финиковая пальма. Египет», в которой Древо звучит фантастично и могущественно (рис. 3).

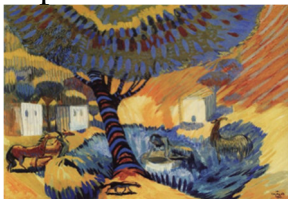


Рисунок 3 – М. Сарьян «У колодца. Жаркий день». 1908

Также образ священного Древа встречается у современных армянских художников. К числу художников, обращающихся к архаическим образам Древа, относится Мари Адамян. Самой масштабной работой (24 метра) является панно в технике батика по шелку, которое представлено в Гамбурге. Квадратное дерево, состоящее из разных орнаментов и требующих внимательного рассмотрения, восходит к визуальным образам древнего армянского искусства и раскрывает самобытность национальной культуры (рис. 4). Своеобразно решен мотив граната в скульптуре мастера по хачкарам Вараздата Амбардзумяна. Произведение представляет собой огромный памятник-крест из туфа, который весит 12 тонн, высотой в три метра. Скульптор воплощает в хачкарах молитву, обращенную к Богу, веру армянского народа и его единство. Поэтому крест имеет коннотацию Древа, а гранат выступает как упование на соборность.

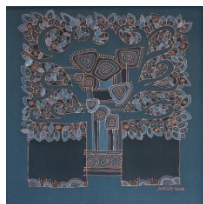


Рисунок 4 – М. Адамян. Батик, шелк. 2008

В армянском ювелирном искусстве, которое имеет тысячелетнюю историю, также встречается любимый мотив граната (рис. 5). Рассмотрим изделия из серебра от современного бренда Art_of_mountains.

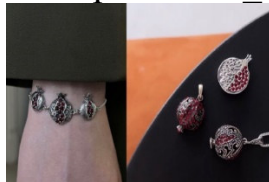


Рисунок 5 – Украшения с мотивом граната. 2017

Дизайнер Ш. Памбухчян по-своему раскрывает тему граната в коллекции весна/лето 2017 года. Ее творческие усилия направлены на передачу красоты формы плода, фактурности и светоносности красных зерен, созданных из алмандинов и вмонтированных в контуры изящных металлических элементов. Источником вдохновения послужил поэтический фильм Сергея Параджанова «Цвет граната». Это подтверждает показ, во

время которого модели ходили по подиуму с белой повязкой на лице, как на главной героине фильма.

Рассмотрев иконографию и ее интерпретацию Мирового Древа, можно сделать вывод, что художественные идеи, связанные с этим символом, неисчерпаемы и находят актуальные и национальные воплощения в произведениях современных художников и дизайнеров Армении.

Список использованных источников:

1. Буткевич Л.М. История орнамента – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. - 272 с.
2. Голан А. Миф и символ. - М.: Русслит, 1993. - 156 с.
3. Пиотровский Б.Б. Ванское царство (Урарту). - М.: Изд: Восточной литературы, 1959. - 143 с.
4. Степанян Н. Мотив граната в раннесредневековом изображении искусства Армении //Историко-филологический вестник, №2 – Ереван: Изд. Наука, 2008. - С. 210-229.
5. Энциклопедия Мифы народов мира: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев.– Т.1 М.: Советская энциклопедия, 1987. - С. 398-403.
6. URL: https://haymard.am/sarian.am/htmls_rus/sarian_works_main.html (дата обращения: 10.03.2024)
7. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/the-tree-of-life-in-armenian-art-from-petroglyphs-to-performances> (дата обращения: 10.03.2024)
8. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/big-pomegranate-armenia> (дата обращения: 10.03.2024)

© Чрагян К.С., 2024

УДК 763

ЛИТОГРАФИИ В.Д. БУБНОВОЙ И ИХ СВЯЗЬ С ЯПОНСКИМ ИСКУССТВОМ

Шевцова Л.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В.Д. Бубнова переехала в Японию в 1922 году в то время, когда в художественной жизни восточноазиатской страны шли поиски нового искусства. «Никакай», «Санка индипендент», «МАВО», «Санка» – эти объединения, отвечающие духу времени, вошли в историю японского искусства и по сей день привлекают внимание. Получая бесценный опыт, художница смогла проявить себя в них и как экспонент, и как редактор журнала, знакомящий публику с трудами своих соотечественников, в том

числе В.В. Кандинского, Л.М. Лисицкого. Но особый творческий импульс дало Бубновой обучение в Токийском художественно-промышленном училище.

Русская художница всегда ценила гравюру за её демократичность: создается в нескольких экземплярах, дешевле, чем живописное полотно. Изучив разные техники эстампа, Бубнова лишь укрепилась в своем желании заниматься печатной графикой и остановила свой выбор на литографии, причем на цинковой доске, которую в отличие от типографского камня можно носить с собой, то есть писать сразу же с натуры [1]. Литография представлялась Бубновой и самой близкой к рисованию, что было важно для художницы, работающей тушью, пером и кистью. Эти два вида графики на протяжении всего её творчества питали и обогащали друг друга изобразительными средствами.

Выбор Бубновой немало удивило её японских друзей, ведь на тот момент умы восточных мастеров были захвачены живописью маслом, веянием европейского характера, а в графике главное место по-прежнему отводилось ксилографии, в то время как литография имела лишь прикладное значение, используя для печатания открыток, виньеток, денежных знаков [2]. Но русская художница, мечтающая в будущем помочь развитию эстампа в России, где литография еще не пользовалась популярностью, оставалась непреклонной, и именно эта непоколебимость в итоге способствовала развитию данной техники уже в художественной среде Японии.

Листы Бубновой 1920-х годов были по форме достаточно условны, в их плоскостях чистых красок, наплывов пространственных зон отражалась увлеченность фовизмом. Как и её излюбленный художник Матисс, Бубнова ограничивала себя в количестве цветов, не стремясь к излишней красочности, в отдельных работах – подчеркивала линейный контур. В центре ее внимания находились люди в домашней обстановке («За красным столом») или в окружении природы («В парке») (рис. 1.).



Рисунок 1 – В.Д. Бубнова. «В парке». 1929 г. Литография. 42,6х34,5 см. ГМИИ им. Пушкина, Москва.

Параллельно Бубнова изучала японскую художественную культуру, в особенности в творчестве художницы находила отклик монохромная живопись тушью XIV-XVI веков – «суйбоку-га», искусство буддийских монахов секты «дзэн». Эти мастера ценили черно-белые изображения, считая, что для их создания требуются дисциплина и большее напряжение сил. В своих свитках художники старались обнажить «душу» пейзажей,

которые открывались их мысленному взору в состоянии просветления, – картины изменчивого мира, в которых отражены чистота божественного начала, отпечатанная во всем, – водах, горах, растениях, животных.

Под влиянием монохромной живописи Бубнова постепенно отошла от цветной литографии, увлекшись «нотаном» – сбалансированной градацией тона от насыщенного черного пятна к едва уловимой дымке, которую восточным мастера получали неравномерным нажатием кисти [3]. Белая поверхность бумаги, равноправный элемент картины, воспринималась японскими художниками как пространственная среда, полная легкости неба, озерной глади или туманной дали, существующая в равновесии с материальной тяжестью туши. Под стать восточным мастерам, Бубнова также стремилась к мудрому распределению изображения и незаполненного пространства, отсюда её внимание к материалу. Для каждой новой композиции художница подбирала ту бумагу, «открытость» которой – цвет, фактура, матовость – лучше всего соответствовала характеру литографии [2]. В таких листах, как «Облака в воде», «Дорога в горы» (рис. 2), Бубнова ближе всего к традиционным японским работам. Сравнивая их с копией свитка Сэсю, можно увидеть, как тонко она чувствовала и схоже воспроизводила местную природу с её низкой линией горизонта, плавными очертаниями равнин, гор, дорог – все с присущей восточной живописи лаконичностью, асимметричностью композиции, выразительностью силуэтов. Как и традиционные японские художники, Бубнова не раскрывала подробности мотива, лишь эскизно намечая пространство, – такая незавершенность дает возможность зрителю додумать работу, почувствовать себя причастным к процессу творчества.

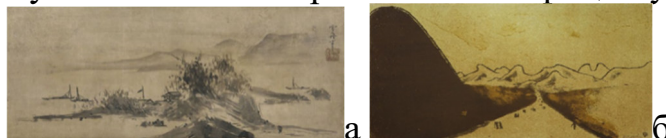


Рисунок 2 – а) Копия Сэсю Тойо. «Пейзаж». Тушь на бумаге. 32x80,3 см. Национальная галерея искусств, Вашингтон; б) В.Д. Бубнова. «Дорога в горы». 1930 г. Литография. 22,8x25 см. ГМИИ им. Пушкина, Москва.

Несмотря на приверженность менее популярной технике, Бубнова не была одинока в своих творческих исканиях. В 1930-х годах распространение получила «сосаку ханга» или по-другому «творческая гравюра». В отличие от изолированной в технических приемах укиё-э этот вид гравюры переосмыслил достижения европейской графики, синтезируя национальные и вненациональные формы, обращался к иному спектру тем и образов, передавая мироощущение новой эпохи [4]. Его авторство не было коллективным: художник сам резал доску, и это открывало ему больше возможностей для выражения своей творческой личности. Большое внимание уделялось разработке цветового богатства. Японские графики добивались самых разнообразных эффектов: легкости акварели, насыщенности цвета, напоминающего гуашь или даже живопись маслом.

Среди художников выделялись мастера традиционного направления, в большей степени, чем другие, связанные с формами национального искусства. Так, Хирацука Уньити и его ученик Сасадзима Кихэй, подобно Бубновой, обращались к живописи «суйбоку-га». Большинство их работ – черно-белые листы с изображением пейзажей, старинных храмов, древних статуй. Они заимствовали те же особенности традиционной живописи, что и русская художница, организуя плоскость листа с помощью черных линий и пятен, придавая повышенное значение пустому пространству (рис. 3). Одновременно давала о себе знать и европейская выучка: предметы зачастую объемны, а пейзажи лишены той созерцательности, отдаленности от человека, которые были характерны для старого японского искусства.



Рисунок 3 – а) Хирацука Уньити. «Прибрежная линия Хоккайдо». 1924. Ксилография. 37х52 см. Национальная галерея искусств, Вашингтон; б) Сасадзима Кихэй. «Вид на Фудзи с окраины города». Ксилография. 1958. 27х37 см. Книга А.С. Коломиец «Современная гравюра Японии и её мастера».

Тем не менее, кроме того, что круг жанров Бубновой был намного шире (не только пейзаж, но и натюрморт, портрет, бытовые сцены), она по-другому использовала художественные средства, что объяснялось и выбранной ею техникой печати. В ксилографиях Хирацука Уньити и Сасадзима Кихэй отсутствовали тени и градация цвета, предметы четко отделялись друг от друга, как и контрастные черно-белые пятна, ведь в процессе печати доска проникала в бумагу настолько глубоко, что в пятнах проступали следы резца. В литографиях же Бубновой изображение строилось или чуть размытыми контурами, с небольшим количеством заливок и доминирующим свободным пространством, как в эстампе «На озере в дождь» (рис. 4), или же чаще – темные пятна составляли значительную часть листа, варьируясь в своей консистенции, с тонкой передачей световоздушной среды. Но, более того, с помощью тональных градаций художница отражала различные эмоциональные состояния. Так, в работе «Шахматы» беспросветный мрак на фоне шахматистов помогает передать ощущение напряженной игры.

Выбор сюжетов 1940-1950-х годов дает основания рассматривать Бубнову в сопоставлении с японскими художниками «народной гравюры». Если существование социально-направленной графики 1920-1930-х годов было связано с движением «за пролетарское искусство», то её последующий расцвет был вызван подъемом демократического движения. Графику прогрессивных художников, существовавших на нелегальном положении в военные годы, отличала мрачность образов, угрюмая

безысходность, в конце 1940-х годов – её пронзил пафос сопротивления злу, угнетению, насилию и войне [5]. По своему трагическому накалу, рожденного сценами послевоенной жизни, усилившимися в 1940-е годы контрастами интенсивного белого и глубокого черного цветов, Бубнова близка к мастера драматического мировоззрения, например, Судзуки Кэндзи, обнажающего в своей графике последствия войны.

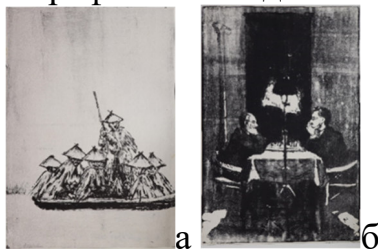


Рисунок 4 – а) В.Д. Бубнова. «На озере в дождь». 1937 г. Литография. 49х37 см. Музей изобразительных искусств, Архангельск; б) В.Д. Бубнова. «Шахматисты». 1930-е гг. Литография. 44х28,8 см. Музей изобразительных искусств, Архангельск.

Горькая жизнь 1940-х годов нашла отражение в ксилографии Кэндзи «Голод» (рис. 5). Художник изобразил изможденную женщину с впалыми щеками и тонкими костлявыми пальцами, обреченно прижимающую к груди безжизненное тело ребенка. Безысходность царит и в литографии Бубновой «Одинокий ужин» (1950-е годы): сгорбленный исхудалый старик нависает над скудной пищей, но намного трагичней не его болезненный вид, следствие долгого голодания, а ощущение глубокого одиночества человека, семью которого забрала война. Обе гравюры строятся на рваных линиях, напряженных контрастах черного и белого. В работе русской художницы не последнюю роль играют и подвижные черные тени, словно стискивающие несчастного в силки собственных чувств и концентрирующие внимание зрителя на его одинокой фигуре. Кроме того, Судзуки Кэндзи и Варвара Бубнова соприкасаются в своей любви к антивоенному творчеству Кэте Кольвиц – её след видится в трагическом звучании монохромного листа, в передаче душевной сломленности за счет внешних заострений.

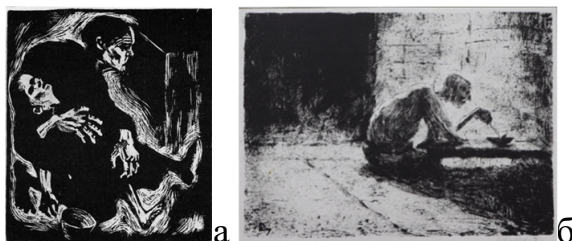


Рисунок 5 – а) Судзуки Кэндзи. «Голод». 1947 г. Ксилография. Книга А.С. Коломиец «Современная гравюра Японии и её мастера»; б) В.Д. Бубнова. «Одинокий ужин». 1950-е гг. Литография. 16,8х23 см. Музей изобразительных искусств, Архангельск.

Показывая жизнь японцев послевоенных лет в таких литографиях, как «В вагоне третьего класса» (1949 г.) с солдатами, пытающимися отвлечься от суровой действительности за игрой в сёги по дороге домой, «В дверях» (1957 г.) с испуганными женщинами, ожидающими в темном проеме американских оккупантов, Бубнова одновременно создавала сцены, связанные с бытом и трудом простого народа («В крестьянской кухне», «Рыбаки. На ловлю»), но особенно ярко художница проявила себя как портретист. Своих современников она часто показывала сдержанными в эмоциях, погруженными в себя, но сгущающиеся тени на лицах, преобладание глубокого черного оттенка выдают их душевную смуту. На отдельных листах, таких, как «Японский крестьянин из Фудзими» (рис. 6), на лице проступает слабая улыбка, но она не кажется естественной – в глаза бросаются изможденное лицо, прямой пронзительный взгляд, полный усталости и тихой печали.



Рисунок 6 – В.Д. Бубнова. «Японский крестьянин из Фудзими». 1952 г. Литография. 45,2х28,5 см. ГМИИ им. Пушкина, Москва.

Таким образом, литографии В.Д. Бубновой восточного периода – это то искусство, которое было понятно и близко японскому народу. Изобразительный язык её графики сначала был созвучен общей увлеченности западными течениями, затем – нес на себе отпечаток традиционной живописи, к приемам которой, несмотря на новые тенденции, продолжали обращаться дальневосточные мастера. В 1940-1950-е годы Бубнова, как и часть передовых художников, не смогла обойти стороной тему послевоенной жизни, отозвавшись на боль простого народа своим состраданием.

Список использованных источников:

1. Бубнова, В. Д. Средствами литографии / В. Д. Бубнова / Творчество – 1961. – №9. – С. 22.
2. Дьяконова, Ю. Б. Графика Варвары Бубновой / Э. Н. Дьяконова / Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2005. – №31. – С. 50. – URL: <https://antiqueland.ru/articles/1162/>.
3. Кожевникова, И. П. Варвара Бубнова. Русский художник в Японии / И. П. Кожевникова. – М.: Наука, 1984. – 224 с.
4. Николаева, Н. С. Современное искусство Японии. Краткий очерк / Н. С. Николаева. – М.: Советский художник, 1968. – 155 с.
5. Коломиец, А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера / А. С. Коломиец. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 381 с.

6. Лозовой, А. Н. Варвара Бубнова. Графика, живопись. – М.: Советский художник, 1984. – 36 с.

© Шевцова Л.А., 2024

УДК 008.2

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Шостак С.В., Кононова О.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

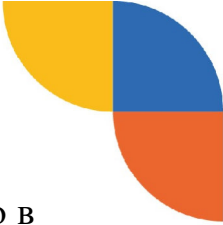

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Визуальная культура – язык, на котором мы говорим с миром. Она охватывает всё, что мы видим: от произведений искусства до рекламных плакатов, от кинофильмов до веб-дизайна. Визуальная культура формирует наши представления о красоте, этике, политике, идентичности и даже о самом себе.

Однако в современном мире визуальная культура претерпевает быстрые и глубокие изменения. Цифровая эпоха с ее нескончаемым потоком изображений, новых технологий и интерактивных платформ переворачивает наше восприятие мира и формирует новую реальность.

Холсты уступают место экранам, искусство пересекается с дизайном, а границы между реальностью и виртуальным миром становятся размытыми. Мы живем в эпоху «визуального шума», где конкуренция за внимание достигает пика, а способность критически воспринимать визуальную информацию становится важнейшим навыком. Поэтому в данной работе будет рассмотрено как развивается и будет развиваться визуальное искусство в цифровую эпоху.

Цифровая революция, начавшаяся в конце XX века, кардинально изменила сферу визуальной культуры. Новые технологии не только расширили возможности создания и распространения изображений, но и переосмыслили сам процесс их потребления. Например, цифровые камеры и программы обработки изображений сделали фотографию доступной практически каждому. Любой желающий может стать фотографом и делиться своими работами с обществом, используя глобальную сеть как средство мгновенного распространению визуальной информации по всему земному шару. Изображения могут быть опубликованы, просмотрены и оценены миллионами людей за считанные секунды, они становятся инструментом самовыражения и идентификации в онлайн-пространстве. Например, селфи, аватары, профильные фотографии представляют собой визуальное представление личности: отражают различные предпочтения и увлечения, стиль жизни и взгляды на мир. Это позволяет пользователям создавать желаемый, иногда идеализированный, визуальный образ,



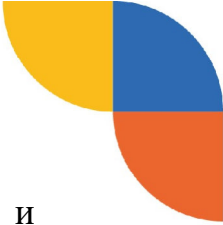

делиться впечатлениями, опытом, информацией и получать информацию в ответ.

Цифровые технологии позволили создавать новые виды контента: анимацию, 3D-модели, интерактивную графику. А онлайн-редакторы и программы для разработки визуальных объектов сделали этот процесс доступным даже для непрофессионалов. Вместе с тем активное применение генеративных систем на базе искусственного интеллекта (AI) существенно повлияло на степень личного участия в разработке контента, сократив его в ряде случаев до формирования запроса для нейросети и выбора наиболее подходящего результата из множества. Стриминговые сервисы, визуальные эффекты и геймплей в современных играх, а также виртуальная (VR) и дополненная (AR) реальность достигли невероятного уровня реализма и безусловно влияют на формирование визуальной культуры.

В онлайн-пространстве визуальные средства являются ключевым инструментом маркетинга, рекламы и пропаганды. Маркетинг использует яркие образы для привлечения внимания, получения эмоционального отклика, формирования новых желаний и потребностей и последующего увеличения продаж. Реклама применяет креативные визуальные концепции для запоминания бренда и повышения эффективности рекламных кампаний. Инструменты пропаганды используют изображения для формирования общественного мнения, а также в мотивационных и вовлекающих целях.

Избыток визуальной информации в онлайн-пространстве таит в себе и ряд проблем: визуальный шум отвлекает от важной информации и усложняет восприятие контента; идеализированные образы в социальных сетях формируют чувство неуверенности или неполноценности; постоянное потребление визуального контента приводит к формированию зависимости от онлайн-платформ; изображения могут использоваться для злонамеренной манипуляции общественным мнением и продвижения неправдивой информации.

Цифровая революция перевернула мир искусства с ног на голову, открыв новые возможности для творчества и взаимодействия с аудиторией. Появились инновационные формы визуального искусства, основанные на цифровых технологиях. Они бросают вызов традиционным устоям и меняют наше восприятие красоты. Например, использование видео, как материала для создания динамичных и интерактивных произведений, которые переосмысливают время, пространство и события. Интерактивные инсталляции позволяют зрителям взаимодействовать с художественными объектами, меняя их форму и содержание в реальном времени. А VR переносит зрителя в виртуальный мир, создавая уникальный иммерсивный опыт.



Новые технологии не только рожают новые виды искусства, но и влияют на традиционные. Живопись и скульптура могут быть дополнены цифровыми элементами, преобразуясь в интерактивные формы и расширяя границы творческого выражения. Моделирование и 3D-печать открывают новые возможности для использования материалов и реализации идей скульптур и инсталляций. Цифровые технологии позволяют создавать виртуальные музеи и галереи, делая искусство доступным для широкой аудитории, независимо от местоположения.

Эволюция не стоит на месте, и визуальная культура продолжает преобразоваться под влиянием новых технологий и меняющихся общественных ценностей. Перед нами открываются горизонты впечатляющего будущего, где искусство и дизайн играют ключевую роль в формировании картины завтрашнего дня.

Если говорить о дальнейшем развитии технологий, то вероятно AR и VR-системы будут еще интенсивнее интегрироваться в жизнь, создавая новые возможности для визуальной коммуникации. AI продолжит совершенствоваться и получит широкое применение в творческих процессах, как средство генерации идей и готовых к использованию объектов высокого качества и любого уровня сложности. Визуальный контент станет еще более персонализированным, точно и динамично подстраиваясь под интересы и предпочтения каждого пользователя.

Искусство и дизайн будут играть ключевую роль в формировании виртуальных миров и пространств, определяя эстетику будущего, являясь инструментом для самопознания, развития человеческого потенциала, критического мышления и эмпатии.

Но помимо преимуществ активного развития виртуального искусства, могут возникнуть вопросы и недопонимания этического характера. Например, кто владеет авторскими правами на контент, созданный искусственным интеллектом? Как сохранить приватность в мире, где визуальные данные собираются и обрабатываются в режиме нон-стоп? Как обеспечить доступность искусства для людей с разными технологическими возможностями? Как оградить себя от дезинформации в огромном потоке данных?

Будущее визуальной культуры полно вопросов и возможностей. Инновационные технологии откроют новые решения для взаимодействия и творчества, но вместе с тем поставят перед обществом новые этические дилеммы. Понимая это, важно создавать мир, где искусство и дизайн служат высоким нравственным целям, являются надежной опорой и проводником на пути развития человечества. Тогда визуальная культура станет одним из самых эффективных инструментов построения гармоничного и прекрасного будущего.

© Шостак С.В., Кононова О.С., 2024

УДК 75.054

**РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В СЦЕНОГРАФИИ К.А. КОРОВИНА
К ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СНЕГУРОЧКА»**

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*

Исследование посвящено театрално-декорационному наследию Константина Алексеевича Коровина. Актуальность данной темы обусловлена как резонансностью личности Коровина, так и значимостью театрального искусства в русской культуре Серебряного века. В частности, мы ставили перед собой цель - определить роль пейзажа в сценографии К.А. Коровина на примере оперного спектакля Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

Пейзаж в станковом наследи К.А. Коровина детально изучен и широко освещен в отечественном искусствознании. Между тем театральные работы художника, включающие пейзажные элементы в декорациях к спектаклям, исследованы недостаточно глубоко, хотя изучение этой области деятельности художника может дать более детальный анализ его творческого наследия. В монографии 1970 г. Р.И. Власовой, посвященной творчеству К.А. Коровина [1], уделено определенное внимание его работе над «Снегурочкой», однако в настоящее время существуют новые материалы – фотографии постановки 1907 г. в Большом театре и эскиз декорации для постановки 1929 г. в «Русской опере» в Париже, дающие повод для более подробного анализа роли пейзажа в сценографических решениях Коровина.

Опера Римского-Корсакова «Снегурочка» красной нитью проходит через все театральное творчество Коровина: от частной оперы С.И. Мамонтова до «Русской оперы» князя А. Церетели в Париже. Всего Коровиным было оформлено четыре постановки «Снегурочки». Также из воспоминаний художника известно, что в постановке 1885 г. Русской частной оперы С.И. Мамонтова он был помощником В.М. Васнецова: оформлял декорации, писал афиши [2].

Основной проблемой для анализа сценографии «Снегурочки» в исполнении К.А. Коровина является утрата части эскизов и декораций для постановок 1907 и 1911 гг. (режиссеры Р. Василевский и В.А. Лосский), случившаяся в ходе пожара 1914 г. в Большом театре. В 1915 г. декорации были восстановлены Коровиным и помощниками, но, вероятно, уже частично изменены и переработаны [1].

Полного комплекта эскизов декораций к «Снегурочке», выполненных Коровиным, ни к одной из постановок не сохранилось. Однако, основываясь на договоре 1915 г. между художником и Дирекцией Императорских театров о восстановлении утраченных в пожаре декораций, можно утверждать, что для оформления оперы в Большом театре Коровиным были написаны семь картин-декораций: «Приход весны», «Посад Берендеев», «Слободка Берендеевка», «Сени во дворце Берендея», «Заповедный лес», «Превращение леса», «Ярилина долина» [3]. В этих декорациях были осуществлены постановки 1907 и 1911 гг. Кроме того, те же декорации Коровин повторил для Мариинского театра в 1917 г. [1].

На основе анализа сохранившихся эскизов следует отметить, что эскиз декораций «Заповедного леса» 1929 г. для постановки в «Русской опере» князя А. Церетелли в Париже с точки зрения композиционной структуры практически идентичен более раннему эскизу 1911 г. Это свидетельствует о том, что Коровин, вероятно, каждый раз обращался к общей композиционной концепции, разработанной им для постановки 1907 г. в Большом театре.

Задачу художника-оформителя «Снегурочки» Коровин определял так: «Здесь надо дать поэму России, поэму русской природы... Ее лес, иней, речную струю, мелколесье... Ее пробуждение весны... Ведь «Снегурочка» – это поэма, трогательнейшая поэма русской природы!» [2, с. 170].

Пейзаж, в котором наиболее ярко проявился талант Константина Алексеевича Коровина, стал центральным элементом оформления оперы. Он присутствовал во всех действиях спектакля, за исключением второго. В каждом из актов Коровин создавал новый художественный образ, который был тесно связан с одной из ключевых идей произведения – мечтой о неиссякаемом источнике жизни и животворящем тепле. Эту идею Коровин последовательно развивал от сцены к сцене [1].

Композиционно декорации пролога к постановке 1907 г. в Большом театре отличается от вариантов предыдущих постановок, например, от декораций В.М. Васнецова к постановке 1885 г. в Русской частной опере С.И. Мамонтова. В отличие от решения Васнецова, линия холма, на котором беседуют Весна и Мороз, не выражена так ярко, фигуры персонажей приближены к зрителю. Слободка Берендеевка расположена на расстоянии и почти сливается с заснеженным лесом, огни в ней не горят. Небо затянуто облаками, сквозь которые проглядывает луна. Взгляд зрителя скользит от деревни, падает на наклонившуюся на втором плане березу, а затем переносится непосредственно к действию на сцене, происходящему под аркой заснеженных деревьев. Природа в данной картине спокойна, безмятежна, она будто застыла в предчувствие весеннего тепла (рис. 1а).

Тем же настроением проникнута природа на эскизе декораций первой картины пролога к постановке 1929 г. в «Русской опере» в Париже. Это отражается в цветовой гамме: несмотря на холодные сине-фиолетовые и серые оттенки в решении образа леса, небо в эскизе имеет сложный зеленоватый оттенок предвесенней влаги, а край сосны на переднем плане освещены желтоватыми лучами солнца (рис. 1б).



Рисунок 1 – а) Пролог оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Берендеи встречаются в лесу Снегурочку (постановка 1907 г., реж. Р.В. Василевский, худ. К.А. Коровин). Фотография, картон, отпечаток бромсеребрянный, фотографическое ателье К.А. Фишера, Музей Государственного академического Большого театра России, Москва; б) Коровин К.А. Эскиз декорации к прологу. «Снегурочка», ок. 1929 г., картон, темпера, лак, 47 х 62 см, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва

При сопоставлении художественного осмысления природы в станковом и театрально-декорационном творчестве Коровина, легко заметить принципиальную разницу: при общей свежести и яркости красок театральные декорации более устойчивы в живописно-пластическом плане, поскольку этому способствует масштаб сценической площадки [1].

Пейзаж в декорациях первого акта проникнут другим настроением. Из заснеженного леса зритель переносится в Берендеевку. На переднем плане наблюдается забор, выполненный из потемневших от влаги кольев, который, круто изгибаясь, поднимается на холм, где теснятся серые избы. На арке смыкаются ветви раскидистых берез. Буйство зелени вкупе с архитектурными формами дают ощущение устойчивости, крепкой связи берендеев с природой и традициями. Хотя мотив кажется простым, природа в данной сцене насыщена другим эмоциональным восприятием, более романтическим, чем в картине пролога (рис. 2а).



Рисунок 2 – а) Сцена из первого акта оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Заречная слободка Берендеевка. Купавна, Мизгирь и Снегурочка в окружении хора (постановка 1907 г., реж. Р.В. Василевский, худ. К.А. Коровин). Фотография, картон, отпечаток бромсеребрянный, фотографическое ателье К.А. Фишера, Музей Государственного академического Большого театра России, Москва; б) Коровин К.А. Эскиз декорации к первому действию. «Снегурочка», 1917, картон, м., 51,5 х 70

см, Музей Государственного академического Большого театра России, Москва

В постановке 1917 г. в Мариинском театре Коровин, по-видимому, старался добиться того же ощущения глубокой связи берендеев с природой. Это отражено в эскизе декорации к первому действию. Он выполнен размашисто, в сумрачной, почти мистической гамме оттенков с характерными для творчества Коровина красными цветовыми акцентами. Очертания объектов на эскизе едва угадываются. Отчетливо различаются лишь бедная изба Бобыля справа, забор, намеченный широким мазком, и богатая, с крытым крыльцом изба Мураша. Граница между природным и людским размыта (рис. 2б).

Действие третий акта «Снегурочки» происходит в лесу. В декорациях отсутствуют роскошные шатры берендеев, упоминаемые в либретто. Их присутствие могло бы нарушить поэтическую гармонию пейзажа [1]. Учитывая, что действие последнего, четвертого акта происходит в раннее утро, Коровин, для избежания повторения в цветовой палитре, выбрал для третьего акта дневное время вместо догорающей зари, указанной в либретто. Образ природы меняется – густой лес, деревья, наклоняющиеся всё ниже, подчеркивают нарастающее напряжение, подготавливая зрителя к эмоционально насыщенному финалу (рис. 3).



Рисунок 3 – Первая картина третьего акта оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Массовый танец жителей Берендеевки в заповедном лесу (постановка 1907 г., реж. Р.В. Василевский, худ. К.А. Коровин). Фотография, картон, отпечаток бромсеребрянный, фотографическое ателье К.А. Фишера, Музей Государственного академического Большого театра России, Москва

Во второй картине третьего акта эмоциональное напряжение нарастает. Лес раскрывает свою мистическую сторону, становится «живым». Деревья без листвы, обнажив корни и растопырив ветви-лапы, обступают Мизгиря. Пространство сцены заполнено буреломом. Небо написано широкими диагональными мазками, усиливающими общее тревожное настроение (рис. 4).

Следует отметить, что в эскизе декорации леса, подготовленном для постановки 1911 г. в Большом театре, эмоционального напряжения меньше. Эскиз 1911 г. выделяется высоким уровнем нюансировки и цветовой насыщенности живописи. Сумрачно-зеленая палитра массивных елей формируется посредством сложного сочетания густых импрессионистических мазков различных оттенков – фиолетового, серого, розового, синего и красного. Темные, с болотным оттенком, глубокие воды

лесного озера контрастируют с теплой землей его обрывистого берега. В глубинах вод, размытых и непрозрачных, присутствуют мягкие оттенки, представляющие собой отражения окружающей природы. Только голые сосны, как что-то противоестественное в густом лесу, создают эмоциональное напряжение (рис. 5).



Рисунок 4 – Вторая картина третьего акта оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Мизгирь ищет Снегурочку (постановка 1907 г., реж. Р.В. Василевский, худ. К.А. Коровин). Фотография, картон, отпечаток бромсеребрянный, фотографическое ателье К.А. Фишера, Музей Государственного академического Большого театра России, Москва



Рисунок 5 – Коровин К.А. Эскиз декорации к третьему действию «Снегурочка», 1911, х., м., 54 x 80 см, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

Совсем иначе ощущается настроение в эскизе заповедного леса к постановке 1929 г. в «Русской опере» в Париже. При композиционной схожести эскизы имеют ряд колористических различий, влияющих на восприятие (рис. 6а). В противовес теплой гамме работы 1911 г. в эскизе 1929 г. Коровин использует более холодные и сложные оттенки, близкие к его станковым работам того же периода, например, полотну «Париж. Сен-Дени» (рис. 6б). Сложный сине-зеленый, а местами охристый оттенок неба подчеркивает загадочность, мистическую составляющую заповедного леса.



Рисунок 6 – а) Коровин К.А. Эскиз декорации к третьему действию «Снегурочка», 1929, к., м., гуашь, лак, 45 x 60 см, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва; б) Коровин К.А. Париж. Сен-Дени, вторая половина 1920-х, х., м., 81 x 64,5 см, Ярославский художественный музей, Ярославль

В четвертом акте романтический характер пейзажа и его внушительная красота обеспечивают плавный переход к оптимистичному

финалу оперы. Величественно стоит на заднем плане Ярилина горка. Деревья, вновь покрытые зеленью, больше не нависают над сценой, как в третьем действии, а устойчиво и ровно стоят по бокам. Природные декорации словно подчеркивают, что все страсти и тревоги остались позади.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что пейзаж в сценографических решениях К.А. Коровина к опере «Снегурочка» выступает не просто фоном, а самостоятельным и активным элементом сценического действия, взаимодействующим с музыкальными и драматургическими компонентами, создавая при этом сложную многослойную структуру. Пейзаж играет одну из ключевых ролей в образно-чувственном раскрытии персонажей и сюжета в целом.

Список использованных источников:

1. Власова, Р. И. Константин Коровин: творчество / Р.И. Власова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. – 195 с.

2. Коровин, К.А. Константин Коровин вспоминает... / авт.-сост. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. 2-е изд. – Москва: Изобразительное искусство, 1990. – 215 с.

3. Баканова, Л. Н. В поисках «мечты манящей воплощенья»: «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX-XX веков: Монография / Л. Н. Баканова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2016. – 176 с.

© Шустова Ю.А., 2024

УДК 7.05


КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНЫЕ ПРОДУКТЫ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И РЫНОЧНЫЙ СПРОС

Ян Бо, Назаров Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Культурно-креативные продукты представляют собой, особый тип художественных объектов, сочетающих в себе культурное содержание и креативное дизайнерское решение, придающие им новую социальную ценность и эстетическую привлекательность. Обычно эти объекты интегрируют культурные символы, определённые формы художественного выражения и современные дизайнерские концепции с целью инновационного представления конкретных культурных значений, делая дизайн-продукты не только функциональными, но и способствующими передаче культурных смыслов, усиливая эмоциональную связь с пользователями [1]. В современном обществе культурно-креативные





продукты имеют важное экономическое, эстетическое и социальное значение, их создание стало одним из ключевых направлений в развитии культурной индустрии для многих стран.

В общем, культурно-креативные продукты являются не только демонстрируют слияние культурных интенций и креативности, но и стали важными инструментами трансляции культурного значения и усиления эмоциональной связи с пользователями. Устойчивое развитие культурной индустрии способствует появлению культурно-креативных продуктов, данный процесс будет продолжать расширяться на экономическом, культурном и социальном уровнях.

В последние годы, с ростом культурного потребления и расширением объёма индивидуальных потребностей рыночный спрос на культурно-креативные продукты значительно возрос. Потребители уже не удовлетворяются только функционально совершенными товарами, они предпочитают использовать продукты с глубоким культурным содержанием и уникальным дизайном. Согласно маркетинговым исследованиям потребительскую группу, предпочитающую культурно-креативные продукты, в основном составляет молодежь и представители среднего класса, которые особенно интересуются дизайном, культурной ценностью и историческими фактами, содержащимися в креативных продуктах. Кроме того, с развитием социальных медиа пути распространения культурно-креативных продуктов стали более разнообразными, что способствовало дальнейшему росту их рыночного спроса.

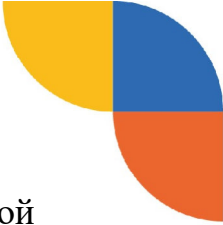

С распространением глобализации все больше потребителей начинают придавать значение культурной идентичности, что способствует росту спроса на культурно-креативные продукты. Обычно такие продукты содержат такие культурные компоненты, как история, искусство, литература и т.д.. Это обстоятельство привлекает желающих проявить свою культурную идентичность и продемонстрировать свой интерес через процесс потребления уникального дизайна и креативных атрибутов. Особенно среди молодежных потребителей покупка культурно-креативных продуктов – это не только приобретение практичных товаров, но и способ продемонстрировать индивидуальность и определённый уровень культурного вкуса. [2], например, культурно-креативные продукты, выпущенные в последние годы Императорским дворцом в Пекине, включают в себя широкий спектр товаров: от шелковых платков и блокнотов – до аксессуаров для электроники, содержащих множество таких традиционных элементов китайской культуры, как «фарфор синих узоров», образцы каллиграфии, маски пекинской оперы и др. Эти продукты обладают функциональностью, необходимой для повседневного использования, и несут в себе глубокое культурное содержание, что делает их весьма популярными изделиями.



Расцвет туристической индустрии также оказывает существенное влияние на маркетинг культурно-креативных продуктов. В последние годы все больше туристических достопримечательностей: музеев, театров и ландшафтных парков начали разрабатывать культурно-креативные продукты, содержащие черты национального колорита. Туристы хотят увезти с собой не просто сувениры, но и эмоциональный опыт и воспоминания о местной культуре. Таким образом, сочетание культуры и туризма становится важной тенденцией в развитии культурно-креативных продуктов. Например, такие исторические и культурные города, как Киото в Японии, выпускают множество культурно-креативных продуктов на основе местных традиционных ремесел и культурных символов, среди них: аксессуары из ткани кимоно и повседневные вещи в стиле укиё-э, пользующиеся большим спросом у туристов как внутри страны, так и за рубежом. Данный способ расширения туристического опыта через потребление культурно-креативных продуктов не только удовлетворяет потребности туристов в приобретении сувениров, но и способствует трансляции и преемственности культуры. Кроме того, многие бренды, выпускающие культурно-креативные продукты, также используют цифровые технологии, предлагая онлайн-сервисы для оформления индивидуальных заказов, что позволяет потребителям самим разрабатывать культурно-креативные продукты, тем самым еще больше расширяя рыночный спрос.

Развитие культурно-креативной индустрии невозможно без поддержки государства. Многие руководители стран и отдельных регионов осознали потенциал культурно-креативных продуктов в развитии межгосударственного обмена и в увеличении добавленной стоимости, в результате были разработаны соответствующие меры поддержки. Например, в последние годы правительство КНР активно развивает интеграцию культурной индустрии с современными технологиями, туризмом и другими важными сферами, поощряя национальные компании разрабатывать инновационные культурно-креативные продукты. Эта государственная политика создает благоприятные внешние условия для расширения рынка культурно-креативных продуктов и содействует привлечению большего числа компаний и отдельных предпринимателей на участие в данном процессе. В то же время, с постоянным совершенствованием культурной индустрии возможности производства и распространения культурно-креативных продуктов становятся все более разнообразными. В диапазоне от торговых онлайн-платформ до оффлайн-магазинов – широкое разнообразие способов приобретения культурно-креативных продуктов значительно увеличивает рыночный спрос на данный вид продукции.

Дизайнеры, разрабатывающие культурно-креативные продукты, должны обладать многими творческими качествами. Во-первых, они



должны иметь глубокие знания в области культуры, обладать обширной художественной подготовкой, черпать вдохновение из традиционной культуры и уметь сочетать его с современными дизайнерскими концепциями, в результате дизайн-продукт сможет вобрать в себя культурное содержание и соответствовать современным эстетическим требованиям. Квалифицированные дизайнеры должны не только хорошо разбираться в особенностях местной культуры, но и обладать определенными знаниями о различных культурных контекстах, чтобы соответствовать растущим запросам глобализированного рынка. Работая в сфере народных ремесел, изучая традиционную эстетику или восстанавливая исторические артефакты, дизайнеры должны обладать чувством культурной сопричастности, чтобы извлекать из традиционного наследия элементы актуального дизайна.

Также дизайнерам необходимо обладать высокой маркетинговой интуицией, пониманием запросов потребителей и хорошо ориентироваться в рыночных трендах. Коммерческий успех современных культурно-креативных продуктов зависит не только от их культурной глубины, но и от точного понимания ожиданий целевой аудитории. Дизайнеры должны следить за изменениями в предпочтениях потребителей, особенно среди молодежи, которая стремится к индивидуальности, экологическому совершенству и передовым технологиям. Кроме того, знание методов рыночных исследований и владение анализом пользовательского опыта поможет дизайнерам в процессе творчества лучше понять психологию потребителей, одновременно обеспечивая практичность и эстетическую привлекательность дизайн-продуктов, удовлетворяя запросы различных групп потребителей.

Технические навыки также являются важным компонентом, которым должен обладать практикующий дизайнер. Облик современных культурно-креативных продуктов все больше зависит от таких современных технических инструментов, как 3D-моделирование и программное обеспечение для цифрового проектирования. Эти инструменты не только повышают эффективность разработки, но и предоставляет дизайнерам больше возможностей для творчества. Умение применять новые технологии для реализации сложных дизайнерских идей, а также участие в производственных процессах позволяет дизайнерам стать лидерами в условиях острой рыночной конкуренции [3].

Создание брендового эффекта культурных и креативных продуктов на рынке – это системный процесс, требующий комплексного подхода. В-первых, четкое определение позиционирования бренда является основой разработки. Позиционирование бренда подразумевает не только наличие культурного содержания и художественного облика дизайн-продукта, но и учёт потребностей и предпочтений целевой аудитории. После тщательного исследования рынка бренд может обрести свою уникальную нишу, что

позволит ему обладать отличительным имиджем. Успешный товарный бренд в своей конкурентоспособности опирается на определенные культурные особенности или дизайн-концепции; например, некоторые бренды сосредоточены на возрождении традиционных ремесел, в то время как другие делают акцент на сочетании классической культуры и современности. Четкое позиционирование бренда помогает сформировать его ясное восприятие у потребителей, предотвращая коммерческий провал в условиях жесткой конкуренции.

Далее, благодаря высококачественным продуктам и выдающемуся дизайну, бренд может завоевать доверие и обеспечить лояльность потребителей. Дизайнерское качество культурных и креативных продуктов непосредственно отражает имидж бренда; высокий уровень проявляется не только в производственных процессах и в выборе материалов, но и в глубине дизайнерских инноваций, в культурном выражении контента. Выдающиеся товарные бренды строго и постоянно контролируют детали дизайнерского решения, гарантируя каждому продукту трансляцию основных идей и ценности бренда. Постоянно предлагая качественные продукты, бренд может создать хорошую репутацию и укрепить свои позиции на рынке.

Продвижение бренда – это один из важных инструментов создания брендового эффекта. В современную цифровую эпоху социальные сети стали важным каналом взаимодействия с потребителями. Бренды могут расширять свое онлайн-влияние через создание контента, через интерактивный маркетинг, короткие видео, стримы и другие форматы, через трансляцию культурных историй, стоящих за продуктами, для увеличения глубины и эмоциональной ценности бренда [4].

Кроме того, сотрудничество с известными художниками и дизайнерами может значительно повысить узнаваемость и воздействие бренда. Сотрудничество с деятелями искусства, обладающими мощным личным брендом, не только позволяет создавать высокохудожественные и культурно-содержательные продукты, но и использует фан-базы публичных знаменитостей для расширения сферы влияния бренда.

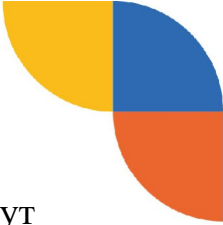

Постоянная обратная связь с потребительским рынком и повышение качества продуктов также являются важными составными частями стратегии укрепления брендового эффекта. Рынок культурных и креативных продуктов стремительно меняется, поэтому предпочтения потребителей постоянно корректируются. Изучая отзывы потребителей, бренд может оперативно следить за рыночными тенденциями и на основе обратной связи оптимизировать качество своих продуктов и услуг. Независимо от того, идет ли речь о дизайне продукта, о пользовательском опыте или об улучшении послепродажного обслуживания, бренды должны сохранять чуткость к рыночным тенденциям и быстро реагировать на запросы потребителей. Регулярное представление новых продуктов,

соответствующих рыночным трендам, или инновационное обновление существующих продуктов могут эффективно поддерживать жизнеспособность и конкурентоспособность бренда на товарном рынке.

Поддержание и трансляция брендовых историй также являются важной частью создания долгосрочного брендового эффекта. Разрабатывая уникальную и эмоционально резонирующую историю, бренд может сформировать мощный культурный символ, эмоционально привлекательный и предельно идентифицированный для потребителей. Многие успешные культурные бренды не просто реализуют продукты; они через свои товары передают культурные ценности, создавая глубокую связь между брендом, культурой и потребителями.

Грядущие тенденции создания культурных и креативных продуктов. В будущем связь инновационных технологий со сферой культурных и креативных продуктов станет более тесной, что повысит интерактивность и расширит опыт использования продукции. С развитием таких современных технологий, как виртуальная реальность (VR), дополненная реальность (AR) и искусственный интеллект (AI), формы представления культурных и креативных продуктов будут становиться все более разнообразными. Благодаря данным технологиям культурные и креативные продукты могут предложить погружающий опыт, выходящий за рамки традиционных материальных товаров. В будущем такие виды культурных и креативных продуктов, как цифровое искусство и NFT (невзаимозаменяемые токены), основанные на технологии блокчейн, могут стать важной частью товарной индустрии, привлекая внимание молодёжной аудитории.

Далее кросс-индустриальное сотрудничество станет нормой, а интеграция ресурсов из разных творческих областей будет способствовать инновациям и разнообразию культурных и креативных продуктов. Характер культурных и креативных продуктов позволяет им объединяться с множеством отраслей, включая дизайн одежды, цифровые технологии, туризм, развлечения, образование и общественное питание [5]. Например, сотрудничество модных брендов с модной индустрией может способствовать выпуску лимитированных коллекций одежды или аксессуаров, объединяющих традиционную культуру и современный дизайн. Туристические объекты также могут работать с культурными брендами для создания коллекций уникальных сувениров, расширяющих туристический опыт; а компании в области цифровых технологий могут разрабатывать дизайн внешнего вида гаджетов с культурным колоритом или предлагать решения для «умных» креативных продуктов. Эта кросс-индустриальная интеграция не только расширяет области применения культурных и креативных продуктов, но и способствует созданию более конкурентоспособных инновационных товаров через совместное использование ресурсов и творческое взаимодействие.



Кроме того, принципы экологичного и устойчивого развития будут все более актуальны, а тренд на экологически чистое потребление существенно повлияет на процессы проектирования и производства культурных и креативных продуктов. С ростом экологической осведомленности потребители всех стран становятся все более внимательными к процессу производства продуктов, использованию материалов и последствиям воздействия цивилизации на окружающую среду, особенно среди молодого поколения, готового платить за товары, способствующие устойчивому развитию. Поэтому разработчикам культурных и креативных продуктов следует уделять больше внимания использованию экологически чистых материалов, сокращению углеродного следа и поиску энергоэффективных производственных технологий [6].

Баланс между глобализацией и локализацией также станет важной тенденцией в развитии будущих культурных и креативных продуктов. С расширением международных культурных обменов культурные и креативные продукты получают возможность выходить на безграничный глобальный рынок. Однако задача сохранения достоверной интерпретации местной культуры в процессе глобализации станет заметным вызовом для культурных компаний. Успешные культурные бренды должны находить точки культурного соприкосновения в межнациональной коммуникации, одновременно сохраняя глубину и уникальность собственной культуры, в результате национальные продукты смогут сохранить свою конкурентоспособность на международном рынке, не теряя при этом традиционных культурных особенностей.

В итоге будущее развитие культурных и креативных продуктов сможет охватить множество таких тенденций, как интеграция технологий, кросс-индустриальные инновации и экологическая устойчивость. Культурным брендам необходимо активно идти на встречу этим изменениям, гибко реагируя на рыночные потребности, продолжая продвигать инновации и содействовать прогрессу дизайн-продуктов на основе адаптации культурных ценностей.

Культурные и креативные продукты являются важной частью культурной индустрии, и под влиянием технологий, кросс-индустриального сотрудничества, передовых экологических идей, цифровой трансформации и культурной глобализации открываются новые возможности для творческих инноваций и расширения товарного рынка. Если бренды и создающие их дизайнеры смогут следовать указанным тенденциям, акцентируя внимание на сочетании качества продукта и культурных ценностей, то в будущем они займут лидирующие маркетинговые позиции.

Список использованных источников:

1. Ли С. Теория культурной креативной индустрии. / С. Ли. – М.: Университет Цинхуа, 2017 г, – С. 45.
2. Ли М. Исследование рыночного спроса и тенденций развития культурно-креативных продуктов. / М. Ли. – М.: Народное издательство, 2021 г, – С. 68.
3. Джи Ч. Анализ состояния и проблем цифрового развития культурной креативной индустрии. / Ч. Джи. – Ж.: Массовое искусство и литература, 2024 г, № 3, – С. 214–216.
4. Чэнь Ц. Маркетинг культурных и творческих индустрий. / Ц. Чэнь. – М.: Китайское текстильное издательство, 2023 г, – С. 260.
5. Чжу Л. Инновационные пути для культурных и креативных продуктов в цифровую эпоху. / Л. Чжу. – М.: Народное издательство, 2021 г, – С. 232.
6. Чжан Х. Практика и мысли о дизайне культурных и креативных продуктов. / Х. Чжан. – М.: Народное издательство, 2023 г, – С. 250.

© Ян Бо, Назаров Ю.В., 2024

УДК 7.071.2

О ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА Н.П. АНОСОВА

Алексеев М.Н.

Научный руководитель Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русский советский дирижер, педагог, музыкальный писатель, музыкально-общественный деятель Николай Павлович Аносов (1900-1962 гг.) вошел в историю музыкальной культуры как выдающийся музыкант-просветитель. Анализ всех сторон художественной практики Н.П. Аносова дает «широкое представление о масштабности и универсальности творческой личности музыканта» [1, с. 116].

Творческий путь дирижера не был простым. Профессиональное музыкальное образование Н.П. Аносов получил уже в зрелом возрасте, окончив экстерном класс композиции в МГК им. П.И. Чайковского в 1943 году. Однако к этому времени он был сложившимся музыкантом, имел обширный опыт дирижерской, педагогической, композиторской работы. Отличное домашнее образование и природный музыкальный дар позволили Аносову работать сначала концертмейстером в Московской филармонии (1928-1930 гг.), а затем стать дирижером оперного сектора Всесоюзного Радиокomiteта.

Уже в первые годы работы дирижером проявились основные черты музыкантского облика Аносова: интерес к новым сочинениям, тщательность в работе, внимание к стилистическим особенностям исполняемой музыки. Работая в Оперном секторе Радиокomiteта, дирижер начал строить планы своей просветительской деятельности, а затем воплощать их в жизнь. В эфире появились редко исполняемые произведения классиков, в том числе оперы «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Директор театра» В. Моцарта, «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Бронзовый конь» Д. Обера.

Мастерство дирижера росло в его дальнейшей деятельности: в работе главным дирижером с оркестром филармонии Ростова-на-Дону (1938-1939 гг.), с Симфоническим оркестром Московской областной филармонии (1948-1951 гг.), в преподавании в классах дирижирования в Азербайджанской (1939-1940 гг.) и Московской (1940-1962 гг.) консерваториях.

Сохранились воспоминания современников, свидетельствующие о том, что в репетиционной работе с оркестрами, в педагогической практике Аносов рассказывал оркестрантам, солистам, студентам, аспирантам о содержании данного – репетируемого, изучаемого – музыкального произведения, об истории его создания, особенностях композиции, оркестровки, музыкального языка и т.п. Дирижер предлагал музыкантам задумываться о смыслах «которые касались, выражаясь словами Листа, “того, что не написано в нотах”» [2, с. 8]. Друг и соратник Аносова музыковед Игорь Бэлза подчеркнул в связи с этим: «Вспоминая эти высказывания Николая Павловича, можно признать, что свою дирижерскую деятельность он сочетал с просветительской, придавая ей, видимо, серьезное значение» [2, с. 9].

Дирижерский репертуар Аносова был огромен. В своей работе музыкант считал необходимым знакомить слушателей с новыми, неизвестными, или давно забытыми сочинениями. Пожалуй, самое большое внимание он уделял отечественной музыке, как малоизвестным партитурам, старинным или современным, так и классическим, популярным. Особое место в дирижерской практике Н.П. Аносова занимала пропаганда неизвестной русской музыки. В 1931 году с коллективом Радиотеатра Аносов осуществил концертную постановку оперы М.П. Мусоргского «Женитьба» по одноимённой комедии Н.В. Гоголя, завершённой М.М. Ипполитовым-Ивановым, режиссером спектакля выступил И.Я. Судаков, художником – А.А. Талдыкин. Но душой замечательной постановки был, по воспоминаниям свидетелей, Н.П. Аносов.

Именно Аносову принадлежит честь премьерных исполнений в Москве 17 января 1947 года опер Евстигнея Фомина «Ямщики на

подставе» и «Орфей». А 7 июня того же года Аносов провел первое исполнение в Москве оперы Д. Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Исполнения давно забытых шедевров русской музыки были справедливо признаны прессой «событиями музыкальной жизни Москвы» [3, с. 97].

Дирижер записал такие редко исполняемые произведения русских композиторов, как увертюра к водевилю «Деревенский философ», Танцевальная сюита А. Алябьева, Сюита №1 для оркестра А. Аренского, Две былины М. Балакирева, Испанская серенада для виолончели с оркестром А. Глазунова, музыка к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский» М. Глинки, «Чухонская фантазия» А. Даргомыжского, Два интермеццо В. Калинникова, «Пляска запорожцев» А. Серова, увертюра из музыки к пьесе Э. Ростана «Принцесса Грёза» Н. Черепнина.

Особенно важной для Н.П. Аносова была деятельность, связанная с популяризацией советской музыки. В репертуар дирижера входили сочинения русских советских композиторов, таких как А. Аксенов, А. Александров, Б. Асафьев, С. Василенко, Г. Галынин, Е. Голубев, Е. Кичанов, А. Мосолов, Н. Раков, Л. Половинкин, В. Шебалин, Ю. Шишаков, Р. Щедрин.

Особые отношения связывали Н. Аносова с композиторами С. Прокофьевым и Н. Мясковским, чьи сочинения исполнялись и были записаны дирижером. Музыковед, лектор Раиса Глезер, работавшая с Аносовым в Москве, вспоминала: «Он считал, что нет более благородных и возвышенных задач, чем отдать все свои силы и время для создания интересного, разнообразного плана широкой демонстрации избранных, а также незаслуженно забытых и редко исполняемых произведений русской классики и новинок советской музыки. Ему доставляло большое удовольствие вспоминать, просматривать, проигрывать редко звучащую музыку, постоянно знакомиться с новыми сочинениями, увлекать исполнителей своими предложениями и программами» [4, с. 130].

Активный интерес Аносов проявлял к музыке национальных советских композиторов, дирижируя сочинениями Ф. Амирова, Д. Аракишвили, А. Арутюняна, Л. Аустер, А. Баланчивадзе, А. Бабаджаняна, С. Гаджибекова, К. Караева, А. Кулиева, А. Мачавариани, Р. Пергамента, К. Раутио, Г. Синисало, О. Тактакишвили, Э. Тамберга, Б. Ямпилова. Вот как вспоминал годы работы Аносова в Баку азербайджанский композитор, профессор Бакинской консерватории С.И. Гаджибеков: «Став во главе Азербайджанского государственного оркестра, Николай Павлович в предельно короткий срок значительно обновил репертуар коллектива, который чуть ли не каждую неделю выступал с новой программой, возобновляя давно не игравшиеся произведения, сочинения композиторов Азербайджана» [5, с. 125]. Свой интерес и любовь к национальной музыке народов СССР Н.П. Аносов прививал и своим ученикам, справедливо

полагая, что «овладение студентами знаниями мировой и национальной художественной культуры позволит им <...> творчески и активно жить, плодотворно общаться с другими людьми, уметь вести диалог с представителями других этносов и культур» [6, с. 349].

В течение всей своей артистической жизни Н.П. Аносов пристально интересовался славянской музыкой, исполнял произведения чешских композиторов Й. Сука, В. Добиаша, П. Боржковца, словацких композиторов Д. Кардоша, Б. Мартину, польских композиторов З. Носковского, М. Карловича, Т. Шелиговского, а также современных ему композиторов Польши Т. Кассерна, Г. Бацевич, П. Перковского, К. Сикорского, Т. Берда, К. Курпиньского. Пропаганде польской музыки способствовало отличное знание дирижером польского языка, за заслуги перед польской музыкальной культурой Н.П. Аносов был награжден «Премией дружбы» Польской Народной Республики.

Список использованных источников:

1. Алексенко Н. Коротко о книгах. «Н. П. Аносов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников» // Советская музыка. – 1982. – № 8. – С.116–117.

2. Бэлза И. Николай Павлович Аносов // Н. П. Аносов Литературное наследие, переписка, воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 5–14.

3. Реставрация шедевров русской музыки // Советская музыка. – 1949. – №5. – С. 97.

4. Воспоминания современников. Р.В. Глезер // Н. П. Аносов Литературное наследие, переписка, воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 129–131.

5. Воспоминания современников. С.И. Гаджибеков // Н. П. Аносов Литературное наследие, переписка, воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 125.

6. Батагова Т.Э. Осетинское музыкальное искусство и проблемы современного художественного образования // Актуальные проблемы современного образования в условиях двуязычия: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию профессора К.Е. Гагкаева / под редакцией Р.П. Бибиловой; Сев.-Осет. гос. ун-т им. К. Л. Хетагурова. – Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2013. – С. 345–349.

© Алексеенко М.Н., 2024

УДК 78.071.1

**ИЗ ИСТОРИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ
«НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ» Р.К. ЩЕДРИНА**

Антипина А.В., Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Уже в своей первой опере «Не только любовь» Р.К. Щедрин продемонстрировал музыкально-театральный гений и новаторский подход к оперному жанру. Необычный современный сюжет, либретто, в котором используются подлинные тексты частушек, музыка, пронизанная фольклорными интонациями, яркие лирические и лирико-комические характеристики персонажей – всё это не могли не оценить современники композитора. По мнению музыковеда И. Лихачевой Р. Щедрина удалось в своей первой опере «найти глубокий и выразительный смысл в обыденном, возвысить его, опозитизировать, и вместе с тем окрасить в юмористические тона» [1, с. 57]. Опера «Не только любовь» на либретто В. Катаняна по рассказам С. Антонова не раз привлекала внимание советских театральных коллективов.

В начале осени 1961 года Р. Щедрин завершил оперу, в этом же году состоялись ее премьерные постановки. «Не только любовь» зазвучала на сценах Новосибирского театра оперы и балета (5 ноября 1961 года), Большого театра (25 декабря того же года), Пермского театра оперы и балета. Однако, несмотря на такой стремительный и мощный старт успешной судьбу этого произведения назвать нельзя.

Сам композитор даже стал считать произведение неудачным: «Мне всегда было немного стыдно этой оперы. Что ж такое – она раз за разом проваливается! Наверное, действительно плохая» [2].

В Новосибирске опера прошла только один раз и ее сняли, сочтя неудачной. В Большом театре опера прошла четыре раза несмотря на отличную музыкально-исполнительскую работу. В блестящую постановочную группу входили дирижер Евгений Светланов, режиссер Георгий Ансимов, художник Александр Тышлер, партию Варвары Васильевны пела Ирина Архипова, в партии Девушки с веткой сирени выступила Майя Плисецкая. Щедрин с иронией и горечью вспоминал о работе Большого театра: «Декорации Тышлера были волшебны красивы, но кроме меня, Бриков и еще нескольких человек, этого никто не видел – так далеко отстояли они от общепринятого стиля на правительственной сцене Большого театра. <...> В публике царил недоумение, и после окончания в зале раздались негодующие свистки. <...> Светланов долгие

годы припоминал мне этот факт, говоря, что только один раз в жизни был оштрафован, и случилось сие на моей опере» [3, с. 108].

Новаторская пермская постановка, осуществленная режиссером Юрием Петровым, дирижером Борисом Афанасьевым, художником Маргаритой Мукосеевой, также не вызвала симпатий у зрителей. Композитор печально констатировал, что «дошедшие до ушей пермяков пересуды о провале оперы в Москве и Новосибирске вовсе не способствовали долгожительству постановки» [3, с. 110].

Тем не менее Р. Щедрин не оставлял надежд на удачное сценическое воплощение оперы. В 1971 году он сделал 2-ю редакцию оперы, сократив оркестровый состав до 11 инструментов, сделав своеобразную камерную версию оперы. Оперой «Не только любовь» (во 2-й редакции) в 1972 году открылся Московский камерный музыкальный театр под руководством Б.А. Покровского. Партию Варвары Васильевны в опере блистательно спела Тамара Синявская. Оратория «Ленин в сердце народном» и опера «Не только любовь» Р. Щедрина были отмечены присуждением композитору Государственной премии СССР за 1972 год.

После этой счастливой премьеры в 1970-1980-х годах оперу стали ставить студенческие коллективы и профессиональные оперные труппы. Спектакль «Не только любовь» представили зрителям Государственный театр оперы и балета Литовской ССР (Вильнюс, 1973 г.), Ленинградский академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ, 1975 г.), Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1981 г.). Все постановки оказались по-своему знаменательными. Вильнюсская версия была записана на грампластинку дирижером Римасом Генюшасом, прекрасными певцами Виргилиусом Норейкой (Володя Гаврилов), Ниэле Амбразайтите (Варвара Васильевна). Спектакль МАЛЕГОТа оказался интересен новаторским режиссерским прочтением Э. Пасынкова, чья режиссерская редакция была, по словам Щедрина, «полна иронии» [3, с. 110]. В московском спектакле 1981 года были задействованы незаурядные музыкально-постановочные силы: дирижер В. Кожухарь, режиссер О. Иванова, художник С. Бархин, главные партии пели Л. Захаренко (Варвара), Н. Гуторович (Володя), Н. Миланович (Наташа).

И все же композитора не оставляла мысль о том, что его новаторский лирико-комедийный замысел оперы так и не реализовался. В 2008 году Щедрин написал: «Теперь я понимаю, что полуинтимный камерный тон моей оперы опережал время: то, что начало уже пробивать себе дорогу в драматическом театре и советском кинематографе. Но до жанра оперы ветер перемен еще не добрался» [3, с. 108].

Взрыв интереса к первой опере Р. Щедрина наблюдается в российское время. К новаторскому сочинению композитора обратилось несколько студенческих коллективов, в частности, в 2019 г. постановку оперы осуществили в МГИМ им. А.Г. Шнитке (дирижер И. Громов,

режиссер А. Большаков, хормейстер С. Марков, балетмейстер Н. Бондаренко), в 2020 году опера была поставлена Учебным театром ГИТИСа (режиссер-постановщик А.А. Бармак). Не обошли вниманием лирическую оперу Щедрина и профессиональные труппы. В 2014 году камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера» представил зрителю свою версию оперы «Не только любовь» в режиссерском прочтении Ю. Александрова, которую композитор Р. Щедрин и его супруга М. Плисецкая назвали самой лучшей из виденных ими. В 2017 году тщательно и стилистически верно оперу поставил режиссер Александр Кузин на сцене Мариинского театра. По мнению исследователя И. Воробьева, «обе постановки вновь продемонстрировали выдающиеся художественные качества оперы, ставшей в 1960-е годы новой страницей в истории жанра. Современное прочтение произведения Щедрина явилось очередным доказательством того, что истинный шедевр не только не утрачивает со временем своих достоинств, а и обретает новые, раскрывая прежде невидимые подтексты» [4, с. 8].

Одной из лучших постановок можно назвать прочтение оперы коллективом Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Премьера, состоявшаяся весной 2024 года, показала, что «спектакль сложился и отличается от существующих постановок, он решен абсолютно свежо, по-новому» [2]. Постановка, по мнению критиков, по-настоящему камерна. Лиричная и поэтичная, она «пафоса лишена, сделана удачно и в абсолютно новом визуальном решении по инициативе дирижера Феликса Коробова, который пригласил к сотворчеству режиссера Евгения Писарева».

Так, лишь спустя полвека после памятной премьеры в 1961 году опера «Не только любовь» Р. Щедрина нашла достойное сценическое воплощение и получила горячее признание зрителей.

Список использованных источников:

1. Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. – М.: Сов. композитор, 1977. – 206 с.
2. Буланов С. Полубил бы, коли захотела. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/polyubil-by-kolizakhotela/?ysclid=m2lzqftmmo5849414> (дата обращения 15.10.2024).- Текст: электронный.
3. Родион Щедрин: автобиографические записи. – М.: АСТ, 2008. – 288 с.
4. Воробьев И. Петербургские премьеры оперы «Не только любовь» Р.К. Щедрина: проблема финала // Музыкальная академия. – 2017. – № 4. – С. 8-11.

© Антипина А.В., Батагова Т.Э., 2024

УДК 785

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ДЖАЗОВОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ДУЭТЕ С КОНТРАБАСОМ

Головень Е.Р., Степанова С.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Жанр джазового дуэта – это один из сложнейших способов взаимодействия музыкантов между собой. Дуэт фортепиано и контрабаса является лишь одним видом дуэтного исполнительства из огромного многообразия музыкального джазового наследия. Так как инструмента только два, и оба в стандартном джазовом квартете выполняют роль ритм-секции, нужно суметь не только не потерять условные барабаны, трубы и саксофоны, которые обычно присутствуют в джазовом ансамбле, но и привнести в музыку что-то новое. Дуэтное исполнительство даёт музыкантам огромный плюс в возможности самовыражения, и в какой-то степени стирает рамки и границы, даёт свободу в плане аранжировки. Однако, трудности существуют тоже, от исполнителей жанр дуэта требует максимальной сосредоточенности, умения слушать и слышать друг друга и тут же отражать в музыке услышанные от партнера идеи.

Роль пианиста в таком дуэте очень многогранна, она требует большого профессионализма и накладывает определенную ответственность. Во-первых, очень трепетно нужно подойти к аранжировке аккордов левой руки. Продумать все надстройки и добавочные ступени, чтобы это не противоречило гармоническому каркасу пьесы и партии контрабаса. Так же, стоит продумать, когда и как использовать аккорды в левой руке, и использовать ли их вообще, чтобы соблюсти динамическое и мелодическое развитие пьесы. Музыкальных инструментов всего два, и показывать все их возможности сразу – нельзя, в таком случае пьеса получится однообразной. Очень внимательно стоит отнестись к целостной аранжировке музыкального произведения, продумать смены фактур, чтобы избежать однообразия, продумать роли инструментов в разных частях пьесы. Контрабас, например, тоже может играть роль мелодического инструмента, и какую-то часть мелодии можно передать ему, а фортепиано в этот момент будет исполнять функцию аккомпанемента. Соло фортепиано в дуэте с контрабасом позволяет, а если точнее, вынуждает пианиста использовать весь багаж его знаний, так как именно пианист заменяет привычных всем солистов джазового ансамбля (труба, саксофон и т.д.). Наблюдается и неизбежная в таком случае тенденция к усложнению и концептуализации инструментального соло [1].

Чтобы удержать на себе внимание и при этом развивать соло пианист может использовать разные способы, например, перейти от гомофонии к полифонии, использовать левую руку не в качестве аккордового аккомпанемента, а в качестве отдельного мелодического инструмента, со своей логикой развития мелодии, отличной от правой руки. Очень часто этим способом пользуется пианист Брэд Мельдао. Также, для развития и кульминации, например, можно использовать блок-аккорды, этот способ позволяет использовать фортепиано в качестве джазового оркестра, позволяет услышать тембры труб, саксофонов и тромбонов. Одним из самых ярких примеров дуэтного взаимодействия можно назвать альбом 1975 года «Intuition» пианиста Билла Эванса и контрабасиста Эдди Гомеса. Это был не первый опыт пианиста записи дуэтных альбомов, но дуэт с контрабасом стал ярким примером подобного исполнительства. До этого было довольно мало прецедентов подобного взаимодействия. Именно здесь так ярко виден приём одновременного соло, который можно отнести к нововведениям в джазовую музыку этим пианистом. Этот приём можно использовать в кульминации, когда и фортепиано, и контрабас параллельно играют солирующие куски опираясь друг на друга. В таком случае, из гармонической поддержки остается только левая рука пианиста, но нюанс в том, что и фортепиано, и контрабасу нужно быть очень аккуратными в гармоническом построении импровизации, чтобы точно мелодически обыгрывать гармонию, не допустив ситуации потери гармонического каркаса. Если совместное соло композиционно не подходит к аранжировке, или взаимодействие музыкантов недостаточно плотное, то можно делать трейды между фортепиано и контрабасом. По 2, 4 или даже 8 тактов, тут всё зависит от композиции. Трейды могут быть совместные, то есть пока солирует один инструмент – другой играет аккомпанемент, и наоборот. А могут быть одиночные, пока играет один, другой молчит, а потом уже отвечает своей фразой. Так же, одним из приемов для кульминации, который ввел Билл Эванс, является игра аккорда в левой руке под каждую ноту мелодии в правой. Создаётся как бы эффект блок-аккорда, появляется объем в звучании и динамическое развитие, но технически сыграть это гораздо проще и легче, чем настоящие блок-аккорды. В альбоме «Intuition» музыканты продемонстрировали не только основополагающие приемы исполнительского искусства в дуэте, но и показали, как с помощью аранжировки, использования родственных инструментов, таких как родес, можно на протяжении нескольких композиций удерживать внимание слушателя, не повторяться в решениях и максимально разнообразить звучание всего альбома в целом.

Нельзя не отметить еще одного интереснейшего пианиста второй половины XX века – начала XXI века Уолтона Норриса. У этого исполнителя достаточно большой послужной список, он играл со многими

знаменитыми музыкантами, работал как оркестровый пианист, как сессионный музыкант и не обошел стороной и дуэтное исполнительство. Его альбом 2007 года «Drifting», записанный вместе с контрабасистом Джорджем Мразом является образцом многообразия технических, аранжировочных и стилевых приемов. Но здесь мы слышим явное преобладание фортепианного звучания над контрабасовым. Безусловно, фортепиано обладает большим диапазоном звучания, более разнообразной колористикой, но в малых составах, дуэтах наибольшую роль играют не участвующие инструменты, а сама личность исполнителя. На этом альбоме Уолтона Норриса как пианист закрывает собой 70% звучания. Жанрово «Drifting» очень разнообразен – здесь мы услышим и классический мейнстрим, и боп, и даже отголоски импрессионизма, что для современного джаза довольно свойственно. В некоторых композициях роль контрабаса практически сведена к нулю. Например, в композиции Rose Waltz Джорж Мраз вступает только в точке золотого сечения, при этом функционально все время остается на целых нотах. Сведение же выполнено таким образом, что в основном, мы слышим щелчок удара по струне, а только потом отголосок ноты, что создает ощущение звучания в композиции перкуссии. В композиции Spring Can Really Hang You up the Most музыканты в более равных пропорциях организуют звуковое пространство. Во-первых, первое исполнение темы отдано контрабасу, во-вторых, в соло пианиста в дубле всю ритмическую организацию держит на себе именно контрабасист. В целом же, с точки зрения распределения функционала, этот альбом более классичен, чем «Intuition» Билла Эванса, хотя и записан был более чем на 30 лет позже. Да и взаимодействие музыкантов скорее ближе к классическому джазовому трио, что, однако, не умаляет его музыкальных достоинств.

Говоря о Билле Эвансе, мы упомянули трейды как один из кульминационных приемов. Этот прием очень ярко продемонстрирован в композиции Чика Кореа «Eternal Child», сыгранной в дуэте с израильским контрабасистом Авишаем Коэном. Здесь все произведение выстроено как постоянный диалог двух инструментов, говорящих в равных пропорциях. В кульминации же переключка сжимается во времени, фразы повторяются с небольшим расширением диапазона и приходят к одновременному унисонному звучанию, благодаря чему кульминация становится очень яркой и насыщенной, с большим эмоциональным подъемом.

Исходя из всего вышперечисленного можно сделать вывод, что, во-первых, пианист в дуэте с контрабасом должен обладать большим мастерством, а также владеть огромным количеством приемов игры, чтобы на выходе получился качественный музыкальный материал, который публика оценит по достоинству. А во-вторых, дуэт – это содружество двух музыкальных линий, связанных аранжировкой в единое целое, и только благодаря полному взаимопониманию и правильному ощущению своей

роли в как в общем, так и в конкретный музыкальный момент можно достичь нужного и целостного звучания, достойного любви публики.

Список использованных источников:

1. Степанов Е.А., Степанова С.В. Некоторые тенденции жанрового развития инструментальных соло в современном джазе // Музыказнание: искусство. Культура. Образование // Сборник статей по материалам III Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина. С. 99-104, Том Часть 2. Москва, 2022

2. Леонид АУСКЕРН Bill Evans - Who I Am // Jazzist.ru //2024

3. Андрей Соловьёв Чик Кория, живой классик: два интервью // Джаз.ru // 2016

© Головень Е.Р., Степанова С.В., 2024

УДК 782

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В ЭКВАДОРЕ

Диего Фернандо Каррион Гранда

Научный руководитель Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Музыкальный театр сегодня является неотъемлемой частью культуры Эквадора. На сценах государственных, студенческих театров ставятся оперы, оперетты, музыкальные драмы, балеты. Возникновение музыкально-театральных жанров в музыкальном академическом искусстве Эквадора явилось результатом длительных процессов формирования национальной композиторской школы и становления профессионального театрального искусства.

Важным аспектом этих процессов стало взаимодействие двух культурных пластов – местного, автохтонного индейского и испано-христианского. Как точно заметил исследователь духовной культуры стран андского региона, «без анализа сложного сочетания местной мифологической традиции и привнесенного христианства невозможно проникнуть в суть происходящих в испанской Америке художественных процессов» [1, с. 15].

Для распространения католической веры испанцы строили христианские храмы на местах бывших языческих капищ. Но и андские народы, принимая католичество, не отказывались от своих верований, обычаев. Они соблюдали свои традиции, отмечали древние праздники, сохраняли традиционное нематериальное культурное наследие – музыку,

памятники, верования. Это сказалось в явном языческом колорите религиозных праздников, который наблюдается и сегодня в Эквадоре.

В Испании наивысшего расцвета достигла Испанская религиозное искусство, а вместе с ним и музыка, были перенесены в испанские колонии Южной Америки начиная с XVI века, а точнее с 1625 года – времени высадки испанцев Бартоломе Руиса и Себастьяна де Белалькасара и их сподвижников на территорию современного Эквадора. Постепенно на смену и наряду с испанцами появились в католических храмах музыканты из числа местных жителей.

В середине XVI века в Кито открылось учебное заведение Колехио Сан-Андрес, созданное по подобию францисканского монастыря в Мехико. В Колехио Сан-Андрес учились представители местного населения, а «обучение музыке было поставлено столь хорошо, что учащиеся со временем исполняли такие сложные полифонические произведения испанских мастеров, как мотеты Франсиско Герреро» [2, с. 51]. Монахи-католики способствовали проникновению европейской музыки в местную среду, соединяли католические тексты с индейскими мелодиями. Выпускники школы Колехио Сан-Андрес, в том числе метисы и коренные индейцы, работали в католических соборах Королевства Кито и за его пределами.

Уже к середине XIX века в Эквадоре сложились предпосылки к созданию своего театра, который и был открыт 3 января 1857 года. «Театр Ольмедо» был построен в городе Гуаякиль при поддержке президента Хосе Марии Урбины.

В 1856 году появились первые нотно-музыкальные записи фольклора коренных народов. Это сделал Хуан Агустин Герреро Торо (1816-1886 гг.). Но опубликованы эти записи были лишь в 1883 году в Мадриде в сборнике «Ярави, песни Кито» (Yaravies quiteños). Эквадорские танцы санхуанито, дансанте и сольные лирические песни ярави, запечатленные в сборнике, являются первыми проявлениями слияния европейской и местной культур.

Дальнейший путь профессионализации национальной музыки связан с открытием в 1809 году в Кито двух музыкальных школ – Сан-Франциско и Сан-Агустин – при монастырях. Из этих учебных заведений вышли эквадорские композиторы Франсиско де ла Каридад, Хосе Миньо, Мариано Хурадо, Тринидад Моралес, Каэтано Бараона и Франсиско де ла Пас.

Почти через 60 лет, в 1870 году была создана Национальная Консерватория Кито, которая, к сожалению, по политико-экономическим причинам закрылась через 7 лет. Но 26 апреля 1900 года консерватория открылась снова, и в этом учебном заведении работали наряду с итальянскими преподавателями и эквадорские музыканты. Лучшими воспитанниками консерватории начала XX века стали Сегундо Луис

Морено Андраде и Франсиско Сальгадо Айяла, отец выдающегося эквадорского композитора Луиса Умберто Сальгадо.

Творчество одного из первых профессиональных композиторов Эквадора Луиса Умберто Сальгадо (1903-1977 гг.) заслужило признание не только в странах Латинской Америки, но и во всем мире. Сальгадо известен как крупный композитор-симфонист, автор шести симфоний, написанных в период с 1945 по 1968 год, сюиты для духового оркестра «Атауальпа, или Закат империи» (1933 г.), трех фортепианных концертов, концертов для скрипки (1953 г.) и альты (1956 г.).

Центральное место в его наследии занимают музыкально-театральные произведения: оперетта «Любовные мечты» (1930 г., 1934 г.), балеты (1947 г., 1952 г.), оперы «Куманда» (1940 г., ред. 1954 г.), «Юнис» (1956-1957 гг.), «Трибун» (1970 г.).

Композиторское творчество Сальгадо, в том числе и его музыкально-театральная музыка, «утверждается как явление самобытное, развившееся в контексте национальной культуры... <...> Опираясь на национальный мелос автохтонной музыки, композитор возвышает его до универсального значения» [3, с. 4].

Сегодня оперы, оперетты, балеты композиторов Эквадора ставятся в Национальном театре «Сукре» на сцене Дома эквадорской культуры в Кито, студенческими труппами в Кито и в Гуаякиле, в том числе студентами Национальной консерватории в Кито, а также Консерваторий в Гуаякиле и Куэнке. Оперное искусство Эквадора переживает расцвет. Особый интерес композиторов и слушателей вызывают сюжеты, связанные с национальной историей, мифами, легендами. В последние годы в Эквадоре написаны и частично поставлены талантливые оперы, ставшие важной частью национальной художественной культуры. Среди них «Куманда» Сальгадо, «Кантунья» Белтрана, «Мануэла и Боливар» Лусуриага, «Ипиак и Суа» Альварадо, «Элой Альфаро», Муэнтэс.

Список использованных источников:

1. Федосов Д.Г. Андские страны в колониальную эпоху: религиозная и художественная картина мира. – М.: Ленанд, 2006. – 247 с.
2. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. – М.: Наука, 1979. – 87 с.
3. Грихальва-Кордоба, Д.Ф. Симфоническое творчество Л.У. Сальгадо: композитор в контексте национальной культуры : автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – Москва, 2000. – 30 с.

© Диего Фернандо Каррион Гранда, 2024

УДК 78.087.684.1

ОРАТОРИИ НИКОСА АСТРИНИДИСА

Катсивелу Г.

Научный руководитель Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В академической музыкальной традиции Греции XX века явственен интерес композиторов к историческому прошлому страны, к христианским темам и сюжетам, к произведениям античной литературы. В эпоху информационного взрыва национальному художнику не просто «найти себя, свой стиль, определить своё место в социокультурном пространстве <...> это требует не только таланта и профессионализма» [1, с. 34], но и погружения в национальную культурную традицию. Выдающиеся греческие композиторы XX века постоянно обращались к вокально-симфонической музыке, в частности к жанрам кантаты и оратории, как к произведениям, способным отразить важные идеи национальной духовной культуры.

Оратории на исторические и христианские сюжеты писал Микис Теодоракис (1925-2021 гг.), один из самых известных греческих композиторов, творчество которого значимо «не только для греческой, но и для всей мировой культуры» [2, с. 485]. Мир раннего христианства стал истоком вдохновения для создания оратории «Языки пламени» композитора Яниса Христу (1929-1970 гг.), авангардного сочинения, отличающегося «стремлением к реконструкции эмоционального мира людей далекого прошлого – эпохи зарождения христианства» [3, с. 28]. Композитор-авангардист греческого происхождения Янис Ксенакис (1922-2001 гг.) в течение всей жизни писал сочинения, которые сам характеризовал как «музыкальные трагедии («Процессия к святым водам», 1953 г.; «Просительницы», 1964 г.; «Орестея», 1966 г.; «Медея», 1967 г.; «Вакханки», 1993 г.), а музыковеды отмечали, что жанр этих опусов приближался к оратории [4, 5].

Значительный интерес к жанру оратории проявлял в течение всей своей творческой жизни один из выдающихся греческих музыкантов – композитор, пианист, дирижер Никос Астринидис (1921-2010 гг.). Он родился в Румынии, с детских лет проявил яркие музыкальные способности, учился игре на фортепиано, впитывал различные музыкальные впечатления. В Бухарестской консерватории Никос учился у Дину Липатти (фортепиано). В 1940 году Астринидис переехал в Палестину, где служил в королевских военно-воздушных силах Греции на Ливийском фронте с 1941 по 1943 год.

После ранения и награждения за выдающиеся заслуги Астринидис в 1943 году переехал в Каир, где начал свою творческую карьеру, выступая с концертами. Спустя год Никос получил первую премию как композитор и пианист за «Кипрскую рапсодию» (1944 г.). Еще через год музыкант представил слушателям свое первое оркестровое сочинение «Царь Эдип», которым продирижировал в Каирском оперном театре.

Профессиональное образование Н. Астринидис завершил в Schola Cantorum (Париж, 1947 г.) по двум специальностям – фортепиано и композиции. Некоторое время музыкант давал сольные концерты, выступал в ансамблях с известными артистами – скрипачами Кристианом Ферра, Жаком Тибо, Генриком Шерингом, виолончелистом Бернаром Мишленом. Наряду с концертной деятельностью Н. Астринидис продолжал сочинять музыку в разных жанрах. С 1959 по 1962 год композитор жил и работал на Мартинике, на Французских Антильских островах, где руководил и преподавал в основанной им консерватории.

Н. Астринидис впервые посетил Грецию в 1952 году, после чего неоднократно приезжал в страну для того, чтобы выступить с концертными программами. Композитор был одним из создателей Музыкального общества Северной Греции и членом Художественного комитета Национального театра Северной Греции, руководил премьерами Национального театра Северной Греции и Оперного зала Северной Греции. За заслуги перед греческим государством Астринидис был награжден медалью ордена Георгия I (1962). Композитор являлся членом Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), Международного общества современной музыки (Париж) и Союза греческих композиторов.

Глубоко оригинальный композиторский стиль Н.Астринидиса основан на взаимодействии традиции и инноваций, диатонического и сложного, насыщенного хроматизмами гармонического начал, элементов фольклорной и академической стилистики. Седи множества сочинений Астринидиса наибольшую известность получили его оратории, а также «Эллинский концерт-рапсодия» для скрипки с оркестром (1979 г.), оркестровые сочинения «Царь Эдип (1945 г.), «Башня одиночества» (1950 г.), «Маска Красной Смерти» (1951 г.), «Святой Димитрий» (1953 г.), «Кипрская рапсодия» (1944 г.) и другие фортепианные, камерно-вокальные, камерно-инструментальные сочинения.

Увлечение родной историей отразилось в создании композитором ораторий «Святой Димитрий» («Агиос Димитриос», 1962 г.), «Кирилл и Мефодий» (1966 г.), «Псалмы» (1968 г.), «Христу в замке» (1991 г.), «Юность Александра Македонского» (1995 г.). Во всех названных сочинениях влияние греческой и другой национальной музыки сочетается с оригинальным музыкальным мышлением композитора, традиционный музыкальный язык – с современными композиционными приемами,

классическая тональная основа – с элементами диатоники и сложными гармоническими структурами.

Оратория «Кирилл и Мефодий» для оркестра, смешанного хора и четырех солистов (ор.32), посвящена житиям проповедников христианства, просветителей славян, святых Кирилла и Мефодия. Сочинение включает десять контрастных вокально-симфонических частей, оркестровые Прелюдию и Интерлюдия. Музыкальный язык Астринидиса в названной оратории впечатляет динамизмом, масштабностью звуковых картин, прекрасной оркестровкой, соединением сложных гармоний и полифонических приемов.

Оратория «Святой Димитрий» (1962 г.) была заказана Астринидису муниципалитетом города Салоники. Святой Димитрий (Святой великомученик Димитрий Мироточивый) является покровителем Салоников. Первоначально композитор даже задумался о создании оперы о Святом Димитрии. Однако от этой идеи Астринидису пришлось отказаться, так как Греческая Православная церковь не поддержала бы подобного начинания. Зато успешная премьера оратории сыграла решающую роль в решении композитора поселиться в 1964 году в городе Салоники. Музыкант принимал активное участие в городской музыкально-общественной жизни как исполнитель, дирижер, педагог и композитор. Композитор представлял свои произведения на фестивалях Димитрия. В 1965 году Астринидис был назначен художественным и музыкальным руководителем филармонии и смешанного хора муниципалитета Салоников и занимал эту должность до 1985 года.

Оратория «Святой Димитрий» – одно из лучших, вдохновенных сочинений Н. Астринидиса. Доступность музыкального высказывания здесь определяется яркой эмоциональностью, разнообразием стилистических истоков (от греческого фольклора, западноевропейской музыки XIX века, – позднего романтизма, французского импрессионизма – до современной композитору музыки XX века). Особую привлекательность этой оратории сообщают оригинальность музыкального тематизма, новизна интонаций, тщательность приемов изложения и развития музыкального материала, в том числе применение полифонии, а также опора на классические композиционные структуры.

Первое исполнение фрагментов оратории состоялось на праздничном концерте 26 октября 1962 года Симфоническим оркестром Северной Греции и хоровым ансамблем под руководством Симфонического оркестра Северной Греции. Были исполнены три части произведения «Прелюдия-пролог», «Вторая ария Димитрия» и «Эпилог». Впервые целиком оратория была исполнена 27 октября 1966 года в Театре труппы македонских исследований во время празднования Дня Святого Димитрия актерами Фани Айдали-самбацис (сопрано-рассказчик), Василием Космопулосом (тенор-Нестор), Николаос Синдика (баритон-Димитрий) Ахиллея

Цанталлос (бас-Максимилиан), а также смешанным хором муниципалитета Салоники под руководством Теодора Микоса, филармонии муниципалитета Салоники и Климакиоса, симфоническим оркестром Северной Греции под руководством композитора. Концерт был повторен 31 октября 1966 года с тем же составом (тенором на этот раз был Перикл Талландопулос).

Почти двадцать лет спустя – 2 ноября 1985 года – оратория была снова исполнена в церемониальном зале Университета Аристотеля в Салониках в Дни праздника, посвященного Святому Димитрию, во время праздничных мероприятий по случаю завершения 2300-летия со дня основания Салоников. В этом представлении приняли участие Кики Морфонио (меццо-сопрано: рассказчик), Макис Габриелидис (тенор – Нестор), Андреас Кулумбис (баритон – Димитрий), Гиоргос Паппас (бас – Максимилиан), хор муниципалитета Салоники (преподаватель Антонис Контогеоргиу) и Государственный оркестр Салоники под руководством композитора. Все три выступления сохранились в записях, которые являются ценным свидетельством истории музыкальной жизни города.

Последнее исполнение произведения состоялось 19 сентября 1993 года в большом зале Румынского радио и телевидения в Бухаресте с Марианой Кольпос (сопрано: рассказчик), Константином Эне (тенор – Нестор), Лучианом Маринесу (баритон – Димитрий), Даном Занку (бас – Максимилиан) и Бухарестским симфоническим оркестром под руководством композитора.

Список использованных источников:

1. Батагова Т.Э. Композиторское Credo Лилии Родионовой // Музыка и время. 2011. № 8. С. 34-37.

2. Тараканова А.Ю., Катиева М.К. Микис Теодоракис: портрет на фоне эпохи // Бюллетень медицинских интернет-конференций. – 2016. – Т. 6. – № 5. – С. 485.

3. Плумбидис Г. О новой музыке в Греции XX века: оратория Я. Христу «Языки пламени» (на день Пятидесятницы) // Музыка и время. – 2010. – № 11. – С. 28-33.

4. Ферапонтова Е.В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2008. – 26 с.

5. Рыжинский А.С. Хоровая музыка Янниса Ксенакиса 1960-х годов: от искусства античности к авангарду // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 203-220.

© Катсивелу Г., 2024

**ШКОЛЫ ИГРЫ НА АРФЕ:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
РУССКОЙ, ФРАНЦУЗСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ
ПОСТАНОВКОЙ АППАРАТА**

Козенко Е.Д.

*Детская музыкальная школа имени Э. Грига,
Детская школа искусств имени А.С. Даргомыжского, Москва*

Сушкова-Ирина Я.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данной статье будет рассмотрена история становления Русской, Американской и Французской арфовых школ, а также их особенности, различия и схожие моменты. Необходимость настоящего исследования мотивирована особой актуальностью заявленной темы для нового подрастающего поколения арфистов. В особенности оно будет полезно студентам средних и высших учебных заведений.

Как известно, «искусство игры на арфе прошло такой же путь развития, что исполнительство на других инструментах. Это было вызвано историческими процессами, происходившими в культуре какого-либо народа в определенный промежуток времени» [1, с. 9]. К сожалению, далеко не каждый современный деятель искусств обладает исчерпывающей информацией об истоках своего творчества, путях его возникновения и становления в культурном контексте. Данное упущение негативным образом отражается на молодом поколении музыкантов. Таким образом, отсутствие необходимых знаний в области истории также отрицательно сказывается на достижениях в сфере профессиональной деятельности, ведет к утрате навыков и потере знаний, которые передавались из поколения в поколения задолго до нас.

Более того, для успешной практической деятельности необходимо знание не только арфовой истории, творчестве и становлении пути множества выдающихся арфистов, но также и истории музыки в целом. Так, например, в процессе интерпретации музыкантом той или иной композиции немаловажным фактором является наличие знаний об этапах и причинах ее создания. Необходимо отметить, что возможность ознакомления с биографическим критерием возникновения произведения может помочь наиболее точно исполнить написанное, отразив все те детали, которые могут быть не замечены при поверхностном изучении данного вопроса.

Цель данного исследования заключается в выявлении исторических критериев, благодаря которым станет возможно рассмотрение процесса возникновения образования арфистов, что является необходимым фактором для улучшения профессиональной практической деятельности музыкантов.

Французская школа игры на арфе является одной из самых первых и самых прославленных, она служит истоком арфового искусства. Благодаря Хохбрукеру арфа становится любимицей у высшего света. На протяжении нескольких лет в 18 веке издавался арфовый журнал, а в 1804 году коронацию Наполеона сопровождал ансамбль арф, что подтверждает высокое место арфы в творчестве франции. В конце 18 века появляются арфовые школы для арфы Ф.Я. Мейера и С.Ф. Жанлис. А самыми виртуозными музыкантами Франции этого периода являются И.Б. Крумпхольц, Ф.Ж. Надерман, Н.Ш. Бокса. Именно Н.Ш. Бокса внес огромный вклад в арфовую педагогику и оставил значительный след в области арфового искусства. Он создал свыше 350 произведений, а также «Школу игры на арфе с педалями двойного действия». Интересно заметить, как через учеников Бокса создавались различные арфовые школы игры на арфе.

Одним из продолжателей Бокса стал Д.А. Хассельман. Он воспитал целую плеяду выдающихся исполнителей и ведущих арфистов французской и американской школы. Среди них К. Сальседо – американская школа, М. Турнье, Л. Ласкин, Г. Ренье, П. Жаме. Как правило, профессор всегда был предельно внимателен и строг в вопросе технического владения инструментом. Он требовал высокого первого пальца, который должен был играть роль «подушечки» для каждого пальца, и каждый последующий палец обладал сильной артикуляцией в ладонь. При игры боковыми сторонами пальцев – звук становится менее выразительным, а также напряжение в руках, что ведет к ослаблению эластичности пальцев.

Генриетта Ренье внесла немалый вклад в арфовое искусства. Она является не только исполнителем, но также и композитором. Итогом педагогической деятельности Ренье является огромный методический труд в двух книгах написанный ею в 1946 году. Вся работу арфовой педагогике Ренье разделяет на 12 уроков, в которые входят определенные упражнения, постановка рук, а также посвящает целый раздел кистевому движению. У Ренье можно выделить три вида артикуляции: сильная, средняя и короткая. Сильная – для создания мощных аккордов с широким расположением, в них требуется наличие мощного звучания. Средняя – игра в быстром темпе, мелкая – игра на пиано и проигрывания украшений в быстрых темпах. Следует отметить, что Ренье в своих книгах пишет о том, что в игре задействованы не только пальцы, но и кисти до плеч. Каждое движение связано между собой. Французская школа имеет очень много

общего с русской, хоть и Ренье утверждала, что именно в нашей школе обе руки не касаются деки, что является ложью.

Американская арфовая школа является одной из самых сильнейших, но стоит отметить, что свои истоки она черпает из Французской арфовой школы. Основателями данной школы принято считать двух выдающихся арфистов французского происхождения Марселя Гранжани и Карлоса Сальседо, которые обучались у Хассельмана. Примерно в это же время происходит расцвет педальной арфы. Арфовая фабрика фирмы «Лайон энд Хили» в конце XX века выпускает усовершенствованный инструмент. Одновременно с исполнительской и композиторской деятельностью Сальседо занимался педагогикой. Его основной принцип: понимание учеником своего учителя. Свою школу игры он строит на французский традициях, но внося много нового. Правую руку Сальседо советует не всегда держать на деке, а также указывает, что арфу следует держать на плече для лучшей опоры. Но самое интересное, что Сальседо открыл новые приемы игры на арфе, обозвав их «звуковыми эффектами».

Гранжани был первым сторонником внедрения оригинальных произведений Генделя, Моцарта и многих других. Он также внес огромный вклад арфовый репертуар. Самые известные произведения «Рапсодия», Фантазия на тему Гайдна, «Детские игры».

На рубеже XIX-XX вв. основателем современной русской арфовой школы стал А.И. Слепушкин. В его игре слушателей поражали помимо технического совершенства умение «петь» на инструменте, т.е. играть legato, что считается принципиально невозможным на арфе. В своей технике игры Слепушкин применил инновационный метод, который был разработан им совместно с профессором Вильгельмом Поссе из Берлинской высшей школы музыки. После гастролей по Европе он отказался от предложения занять должность профессора в Королевской академии музыки в Лондоне и вернулся в Россию. В Москве он стал профессором консерватории и основателем московской школы игры на арфе.

Физиологические особенности у всех разные: более или менее длинные или короткие пальцы, мясистые или плоские подушечки, широкие или достаточно узкие ладони, а также растяжка между фалангами самих пальцев. Все эти факторы всегда влияли на методы и особенности игры на арфе.

Метод Слепушкина, в отличие от других школ, характеризуется низким положением большого пальца, который располагается под углом примерно 40 градусов к струнам.

Кроме того, он акцентирует внимание на артикуляции второго, третьего и четвертого пальцев от их основания к ладони, а также на исполнении отдельных звуков и завершенных музыкальных фраз с помощью жестов кисти, направленных вверх. Но, стоит заметить, что

благодаря А.Г. Цабелю из французской школы к нам пришел высокий первый палец. Этот метод в своем преподавании использовала В.Г. Дулова, М.А. Рубин, М.П. Мchedлов.



Рисунок 1 – а) Н. Парфенов. Техника игры на арфе; б) А. Zabel. Methode für Harfe.

Если вспомнить Ренье и сказать, что ее способ обучения заключался в быстром выучивании текста наизусть и тренировки памяти, то Дулова была сторонником именно зрительной памяти. А также если вспомнить Сальседо, то в своей методике она ни раз упоминала отрыв правой руки от деки в местах труднодоступных (0-1 октав).

Хотелось бы подчеркнуть, что в данной статье были затронуты лишь несколько ведущих арфовых школ, но стоит упомянуть и другие не менее интересные и достаточно яркие арфовые страны. К ним относятся – Германия, Испания, Италия, Великобритания и страны Восточной Европы.

В заключение всего вышесказанного хочется сказать, что арфовый мир очень тесен. Стоит отметить, что различные приемы и техники были позаимствованы именно у Французской арфовой школы. И именно благодаря им арфа раскрылась с новой стороны. Есть ли явные отличия ведущих арфовых школ? На этот вопрос трудно дать ответ. Ведь во всех методиках есть что-то общее, как и что-то усовершенствованное или вовсе нововое. Результаты данного исследования помогут «современному арфисту приблизиться к истокам арфовой педагогики» [5, с. 219], эстетики и исполнительского искусства, анализ исторического аспекта становления и развития арфового исполнительства способствует еще большему пониманию и осознанию исполняемых сочинений в творчестве современных арфистов.

Список использованных источников:

1. Покровская Н. История исполнительства на арфе / Н. Покровская. Новосибирск, 1994. 355 с.

2. Юзефович В. Рыцарь альта Вадим Борисовский / В. Юзефович. – М.: Лань, 1990. – 245 с.

3. Климова В. В. Транскрипторская деятельность В.В. Борисовского / В. В. Климова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2011. – № 5 (28). – Т. 2. – С. 250-252.

4. Belcanto – Рахманинов. «Пьесы-фантазии» для фортепиано [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op3.html (дата обращения: 20.10.2023)

5. Цингг И. В. Трактаты по игре на арфе второй половины XVIII – первой четверти XIX веков: становление профессионального исполнительства. Автореф. дис. канд. иск., 17.00.02. Москва, 2020. 288 с.

© Козенко Е.Д., Сушкова-Ирина Я.И., 2024

УДК 78.071.1

ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ БЕРЛИОЗА И РУССКИХ МУЗЫКАНТОВ

Коноплев А.А., Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История взаимоотношений великого французского композитора-романтика Гектора Берлиоза с русскими музыкантами не перестает привлекать внимание исследователей. Глубина и разносторонность этих творческих взаимосвязей отражена в монографиях, статьях, диссертациях [1, 2, 3]. Исследователи справедливо отмечают, что начало активным русско-французским музыкальным контактам положило общение Г. Берлиоза с М. Глинкой, а затем и с А. Львовым, А. Верстовским, М. Виельгорским, В. Одоевским, А. Геденовым и другими русскими композиторами и музыкальными деятелями.

Гектор Берлиоз был одним из первых европейских музыкантов, кто по достоинству оценил значение русской композиторской школы, поддержал М. Глинку, предложив исполнить его музыку в Париже. Впервые Глинка и Берлиоз встретились в Риме в 1831 году на вечере у живописца Ораса Верне, второй раз – в феврале 1845 года в Париже. Берлиоз отчетливо помнил первую встречу с Глинкой, о которой писал в своей статье в 1845 году: «В 1831 году я встретился с ним в Риме и имел удовольствие слышать на вечере у Верне несколько русских песен его сочинения, восхитительно исполненных Ивановым; они поразили меня прелестною мелодиею, совершенно отличной от всего, что я слышал дотол» [1, с. 114]. Просмотрев партитуры опер Глинки, Берлиоз выразил желание исполнить музыку русского композитора в своих концертах. Берлиоз-дирижер был заинтересован в демонстрации парижской публике новой, яркой и талантливой музыки. Так, 16 марта 1845 года в концерте «Фестиваля русской музыки», проводимого Берлиозом в огромном концертном зале на пять тысяч слушателей на Елисейских полях, прозвучали Ария Антонида из I действия «Ивана Сусанина» и «Лезгинка» из оперы «Руслан и Людмила».

Берлиоз отнесся с горячим интересом к музыке Глинки не только как дирижер, но и как музыкальный критик. После концерта Берлиоз выступил

в газете «Journal des Débats» со статьей «Михаил Глинка. “Жизнь за царя”. “Руслан и Людмила”», в которой высказался о русском коллеге с восхищением: «Талант Глинки крайне гибок и разнообразен. <...> Его мелодиям присущи неожиданные обороты, очаровательная необычность фраз. Он великий гармонист и пишет для инструментов с тщательностью и знанием их самых сокровенных выразительных возможностей, что делает его оркестр одним из самых новых и самых живых среди всех современных оркестров. <...> Он может с полным правом занять место среди выдающихся композиторов своего времени. Автор “Руслана” к ним как раз и принадлежит» [4, с. 64].

Конечно, статья Берлиоза и его отношение к Глинке не остались незамеченными в России. Передовые музыканты, среди которых помимо самого М. Глинки, были В. Стасов, В. Одоевский, братья Виельгорские и другие, содействовали концертному турне Г. Берлиоза в Россию, состоявшемуся в 1847 году. Во французском музыканте они видели друга, новатора, передового и талантливого художника.

15 марта 1847 года Берлиоз прибыл в Россию, где пробыл в общей сложности около двух месяцев – по 22 мая. В России состоялось восемь триумфальных концертов композитора, семь из них прошли в Санкт-Петербурге и один в Москве. Программы авторских концертов были чрезвычайно насыщенными и включали «Фантастическую симфонию», симфоническую вокальную симфонию «Ромео и Джульетта», фрагменты из драматической легенды «Осуждение Фауста», увертюру «Римский карнавал», части из симфонии «Гарольд в Италии» (солировал известный австрийский скрипач Г.-В. Эрнст).

Один из первых русских музыковедов, писатель и философ Владимир Федорович Одоевский, рецензируя концерты Берлиоза, восторженно констатировал в газете «Санкт-Петербургские ведомости» от 2 марта 1847 года: «Берлиоза поняли в Петербурге! <...> Я всегда верил глубокому инстинкту нашей публики» [4, с. 64].

Поездка в Россию существенно укрепила материальное положение Берлиоза, не случайно в письме к Ж. Дюку от 26 мая 1848 года композитор признается: «Без Германии, Чехии, Венгрии и особенно России я бы уже тысячу раз успел умереть во Франции от голода» [5, с. 106]. С другой стороны, первая гастрольная поездка по России принесла Берлиозу много положительных эмоций и радостных чувств от хорошего исполнения его сочинений и от многочисленных одобрительных рецензий. Немаловажным был и факт завязавшихся личных дружеских творческих контактов с выдающимися русскими музыкантами.

Не менее знаменательной оказалась вторая поездка Берлиоза в Россию, состоявшаяся в период с ноября 1867 по февраль 1868 года. Берлиозу оказывала покровительство ее императорское высочество великая княгиня Елена Павловна, поэтому и сам прием музыканта, и его

расселение в Михайловском замке, и уровень музыкального исполнения – все было отличным и тщательно подготовленным.

Музыкальные обозреватели и критики в прессе высказывались очень благосклонно, отмечали не только талант Берлиоза-композитора, но и его дирижерское мастерство. Они, в частности, писали: «Живое желание после более чем 20 лет музыкальной и литературной известности вновь увидеть Берлиоза позволило в этот раз заполнить зал до отказа, и бурные аплодисменты достались ему как при встрече, так и в продолжение всего вечера. Как хорошее дисциплинированное войско благодаря одному взгляду или внезапному появлению известного генерала-победителя воодушевляется на немислимые подвиги, так явившийся сегодня великолепный оркестр на этом концерте под одним взглядом Берлиоза за дирижерским пультом был вдохновлен к выдающемуся, блестящему результату» [6].

Берлиоз также с большим интересом относился к русской культуре. Он высоко оценил исполнительское искусство оркестров придворных театров, хора Придворной певческой капеллы, хорового дирижера М. Балакирева, певицы Е. Лавровской. Плодотворным было общение с В. Стасовым, В. Одоевским. Переписка с В. Одоевским является свидетельством внимательного отношения французского маэстро к русской литературе, архитектуре, истории. Так, например, весной 1868 года Берлиоз пишет В. Одоевскому: «Я часто думаю о Вашей музыкальной жизни, такой разнообразной и обширной <...> Вы столько поведали мне хорошего о Ваших друзьях-писателях. Пушкина я полюбил еще в Париже» [5, с. 107]. А в сентябре того же года Берлиоз в письме к В. Одоевскому признается: «Созерцая же древние памятники Москвы, я увидел зародыш русской мысли, и душа моя раскрылась, чтобы понять чужеземную жизнь и мысль. Москву – этот античный город – я понял только когда оставил его» [5, с. 108].

Творческие взаимоотношения русских и французских музыкантов, начало которым положили Берлиоз и Глинка, Берлиоз и русские музыканты XIX века, плодотворно продолжились и продолжают в XX и XXI веках.

Список использованных источников:

1. Хохловкина А.А. Берлиоз. – М.: Музгиз, 1960. – 547 с., С. 114
2. Сырейщикова А.А. Русские гастроли Берлиоза в истории российско-французских музыкальных связей (музыкально-критическая рецепция). Дис. ... канд. искусствоведения / Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2017. 459 с.
3. Петрова Г.В. Первый приезд Гектора Берлиоза в Санкт-Петербург (1847): новые источники и документы // Музыкаведение. – 2016. – № 7. – С. 33-41.

4. Данько Л.Г. Глинка и Берлиоз // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы международных научных конференций: в 2 томах. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2006. – С. 63–70.

5. Николаев В. Избранные письма Берлиоза // Советская музыка. – 1983. – №7. – С. 105–108.

6. Алексеев-Борецкий А. Берлиоз в Петербурге: к истории последнего приезда французского мэтра // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – С. 60–76. <https://mus.academy/articles/berlioz-v-peterburge-k-istorii-poslednego-priezda>

© Коноплев А.А., Батагова Т.Э., 2024

УДК 787.3

**СЮИТА №4 И.С. БАХА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
СОЛО – ПРЕЛЮДИЯ ES-DUR:
АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРМЫ И ГАРМОНИИ**

Кубышев А.А., Горбатько А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сюита №4 Ми-бемоль мажор для виолончели соло входит в цикл из Шести сюит для виолончели без баса. Сейчас это одни из самых часто исполняемых произведений, когда-либо написанных для этого инструмента, хотя в современную эпоху из-за высоких технических требований, «этюдности» и отсутствия аннотаций на сохранившихся копиях эти сюиты исполнялись редко [1]. Популяризовал их известный каталонский виолончелист Пабло Казальс, записавший в 30-е годы все шесть сюит. С тех пор они были исполнены многими виолончелистами мира, плотно вошли в репертуар и теперь считаются одними из лучших музыкальных достижений И.С. Баха. На примере Прелюдии из Четвертой сюиты посмотрим, в чем же заключается ценность данных произведений, а также сделаем анализ формы и гармонии для последующего исполнительского анализа Прелюдии.

Анализ этой прелюдии не требует применения новых методов или терминологии, но в ней представлены интересные аналитические аспекты.

Всю прелюдию можно разделить на два раздела из 13 частей и коду. С 1 по 8 части раздел А, с 9 по 13 часть второй раздел В, и третий раздел как подобие репризы А1.

Мелодические и формальные аспекты. Четвертая сюитная прелюдия отличается сильными контрастами между основными разделами. Из-за

относительной простоты мелодических характеристик этой части нет необходимости обозначать мелодические жесты. «Важной частью исследования является изучение произношения в вокальной музыке исследуемой эпохи. Это помогает в понимании рифмы и согласовании слогов с нотами» [4, с. 162]. С первой по восьмую части объединены настойчивым использованием единого жеста, ритмически состоящего из повторяющихся восьмых нот, а мелодически - из разложенных аккордов в широком диапазоне. Этот жест транспонирован и слегка варьируется на протяжении всех этих частей. С 9-й по 13-ю части отмечены виртуозным использованием пассажных движений шестнадцатых нот, перемежающихся тремя краткими возвращениями к ломаным аккордам. Последний раздел повторяет Первый и завершается каденционным продолжением, которое возвращает к движению шестнадцатой ноты в 3-й и 4-й частях. Используя эти мелодические характеристики в качестве основы, это движение можно было бы проанализировать как трехчастную форму А В А1. Стоит отметить, что исполнение этой прелюдии представляет собой достаточно сложную техническую исполнительскую задачу для виолончелиста. «Соединение ритмической организованности, артикуляция и динамики является большой трудностью для исполнения старинных сочинений» [3, с. 58]. Частая смена струн и позиций зачастую вызывает трудности у исполнителя. «Однако, помимо этой распространенной проблемы, стоит отметить, что координация между смычком и пальцами левой руки также требует внимания и в других музыкальных контекстах» [2, с. 125].

Гармонические аспекты. Представлен формальный и гармонический анализ движения. Весь ритм основан на восьмых, нет четких остановочных пунктов или разделительных линий, за исключением ферматы в такте 49. Бах использует одну и ту же стабильную гармоническую последовательность с четкой ступенчатой линией баса (рис. 1). Эта же последовательность появляется и в остальных его произведениях (в конце прелюдии к Третьей сюите, а также в начале многих других произведений) С середины части развитие представлено серией второстепенных доминантных прогрессий, которые образуют единую непрерывную музыкальную единицу. Их можно было бы проанализировать как последовательность тональных областей, но анализ побочных доминант лучше отражает продолжающееся движение пассажа вперед. Каждая из этих доминантных прогрессий имеет направление и единство, создаваемые сильными гармоническими переходами S – D – T и четкими нисходящими басовыми ступенями.



Рисунок 1 – Экспозиция прелюдии с гармонизацией баса

44-й такт устанавливает тональную область медианты (III ступень, соль минор). Первые четыре такта (45-48) представляют собой один соль минорный тонический аккорд с нисходящей линией в басу [5]. Эту линию, основанную на четырех верхних нотах натуральной минорной гаммы, иногда называют «чаконой» (рис. 2). Бах также использует эту строку в начале Второго менюэта из Первой сюиты для виолончели и в Первом менюэте из Второй сюиты для виолончели, но в этих частях строка гармонизирована четырьмя разными аккордами. В прелюдии четвертой сюиты эта строка приводит к септаккорду, и доминирующему продолжению.



Рисунок 2 – Средний раздел прелюдии с гармонизацией баса

Дальнейшее развитие части написано в соль миноре и достигает кульминации благодаря доминантовому нонаккорду в этой тональности. Затем Бах модулирует от соль минор обратно к первоначальной тонической тональности ми бемоль мажор, сначала переходя к области Ми бемоль минора, параллельному минору [5]. Это движение в параллельном миноре является особенно эффективным гармоническим приемом для создания ощущения светотени (светлого и темного) ближе к концу части. Более темный цвет минорной тональности в каденции усиливает яркость мажорной тональности в коде. Бах усиливает ощущение напряжения перед возвращением к Ми бемоль мажору, используя неаполитанский аккорд в, гармоническую последовательность первой части и продлевает доминантовый аккорд в тактах 88-90.

На этом примере можно заметить, что уже к этому моменту та гармония, которой мы сейчас пользуемся, полностью устоялась во времена Иоганна Себастьяна Баха. здесь можно наблюдать и модуляции в далекие тональности не первой степени родства, сложные аккордовые последовательности (на пример доминантовые цепочки и эллипсисы), неаполитанский секстаккорд. Все эти гармонии мы можем наблюдать вплоть до наших дней [1].

В заключении отметим, что все гармонии смотрятся свежо; исполнительский анализ, в него входит понимание формы и гармонии; штрихи; необходимо точное интонирование сложных гармоний – развитие слуха.

Подводя итоги, можно сказать, что сюиты Баха для виолончели не утрачивают своей актуальности и по сей день. Несмотря на «лаконичный» и простой ритм, Прелюдия не звучит однообразно и скучно, в ней постоянно происходит развитие за счет гармонии.

Список использованных источников:

1. Бужор, Е. С. Немецкая музыка XVIII века. Творчество Баха / Е. С. Бужор, Е. В. Медведева // Философия. История. Образование. – 2024. – № 1(11). – EDN XRFBRQ.

2. Горбатько, А. А. Работа над ритмическими трудностями при игре на струнно-смычковых инструментах / А. А. Горбатько, М. А. Кладова-Штокман // Тенденции развития науки и образования. – 2024. – № 109-1. – С. 125-127. – DOI 10.18411/trnio-05-2024-36. – EDN LTUIMH.

3. Кладова-Штокман, М. А. Особенности музыки барокко в современном фортепианном исполнительстве / М. А. Кладова-Штокман, А. А. Горбатько // Тенденции развития науки и образования. – 2023. – № 103-2. – С. 57-59. – DOI 10.18411/trnio-11-2023-78. – EDN PXVXPX.

4. Кладова-Штокман, М. А. Аутентичное исполнительство в современной музыкальной культуре / М. А. Кладова-Штокман // Тенденции развития науки и образования. – 2023. – № 96-3. – С. 161-163. – DOI 10.18411/trnio-04-2023-165. – EDN IHUAW.

5. Winold, A. Bach's cello suites: Analyses and Explorations – Bloomington, IN 47404-3797 USA: Indiana University Press, 2007 - 296 p.

© Кубышев А.А., Горбатько А.А., 2024

УДК 787.2

НИККОЛО ПАГАНИНИ «СОНАТА ДЛЯ БОЛЬШОГО АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ»: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Попов М.Ю., Полторацкая Л.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Нет точных сведений о том как создавалась данная соната, предполагаемая дата написания этого произведения 1834 г. Определенно можно сказать что в 1833 году композитор приобрел альт для совершенствования своего мастерства, так как он написал очень много сложных произведений на скрипке для развития своего таланта, он так же

решил написать подобное произведение и для альты, которое в целом очень схоже по своей структуре, легкости характера и полётности с другими его произведениями, такими как 1-й концерт для скрипки с оркестром, 24 каприза и т.д.

Вероятно, Паганини хотел, чтобы концерт для альты ему посвятил Берлиоз, но он относился отрицательно к подобным произведениям, где раскрывается блеск способностей исполнителя вопреки глубины музыкальной мысли и смысловой наполненности произведения.

Произведение состоит из 3х основных частей: интродукции, кантабиле, темы с вариациями.

Интродукция написана пафосно, с полной ритмической свободой у исполнителя, солист играет практически всю интродукцию сольно, исключения: *ritù mosso* и *presto* и то только вначале фрагментов. Везде, где еще встречается оркестровый аккомпанемент в интродукции, он исполняет тембровую функцию. Солист же в интродукции показывает свою музыкальность и возможности инструмента, вытягивая ферматные ноты на максимум звука, который может предоставить его инструментарий, поскольку на верхних позициях нужно быть очень аккуратным чтобы не «отскрипеть». Также есть целые фрагменты музыки, где нужно держать форте, возможно даже акцентируя, показывая декламационный характер интродукции. Особенности интерпретации. В первом длинном отрывке начать можно как на нюансе *forte* с акцентами, контрастной динамикой между паузами, так и певуче на *mf* и прийти к ноте ми 3-ей октавы на *forte*. Далее идет длинный пассаж, его можно начать медленно, постепенно разгоняясь, или сразу взять темп и привести ре третьей октавы и завершить эпизод приводя все к ми 2-ой октавы. Далее следует эпизод с одинаковыми мотивами, секвенционно идущих вниз, их можно играть с контрастной динамикой, подчеркнув последний из мотивов декламационными акцентами, либо сыграть мягко, почти не меняя динамику, мягким звуком, приведя к ноте ми. В *ritù mosso* можно сделать *ritenuto* к фа# или прийти напрямик к этой ноте. Далее пассаж, с ним можно поступить как с пассажем выше, начать медленно и разогнаться, либо взять сразу нужный темп и прийти к ми 3-ей октавы напрямик. После, мотивы отделяются паузами, второй мотив играть искусственным флажолетом. В самом конце, небольшой пассаж, который можно играть как с трелями, так и без.

Кантабиле. В отличие от решительной интродукции, в которой исполнитель доходит до предела возможностей извлечения звука, эта часть демонстрирует певучесть исполнителя, его способность к вокальному извлечению звука, вибрируя каждую ноту, застывая, глиссандируя. Вся часть напоминает о неспешном плаванье на гондолах по венецианским каналам. Особенности интерпретации – каждая реприза обязательно должна играть по-разному, это единственное правило делает интерпретацию более обширной, открывая множество возможностей

исполнения, так же в этой части можно изменить фактуру по своему желанию, в записях различных артистов это часто наблюдается. В первом фрагменте в первом такте есть возможность задержаться на 3-ей доле, также в третьем такте к третьей доле можно сделать неспешный глосс, и так же «посидеть» на этой ноте. Полная штриховая и динамическая свобода в данном фрагменте. В следующей репризе все тоже самое, только в 7-м такте при повторениях можно сделать разные главные ноты, к которым можно прийти, можно сделать во 2-ой доле 3-ю или 4-ю шестнадцатую по усмотрению исполнителя что добавит разнообразия в исполняемый материал. Далее работают все те же правила, можно использовать разные штрихи, добавлять динамических оттенков, тремоло можно заменить деташе на *riano* в конце смычка, последний пассаж в этой части можно слегка переделать, доиграв до 4-й октавы.

Тема. У первого проведения темы игривый характер. Сама тема наполнена контрастами, легкая, простая, изящная, острая, что подчеркивается ее характером и почти отсутствующей смысловой нагрузки текста. Особенности интерпретации – в теме действуют все те же правила исполнения, можно выбрать по желанию штрихи, динамику. Первые два периода темы желательно играть с легким уколом подчеркивая паузы чтобы звучало остро и игриво. Далее два контрастных периода, где первые 4 такта играют певуче, после рикошета вернуться первоначальному характеру. Рикошеты можно заменить на спиккато или деташе по желанию исполнителя, заменить последний рикошет на искусственные флажолеты.

Вариации. 1 и 3 вариации показывают технические возможности исполнителя благодаря различию в фактурах написания, во 2-й же вариации мажор сменяется минором и темп становится медленным создавая сильный контраст между частями в произведении. Особенности интерпретации. 1-я вариация – первый и третий период без особых изменений, темп быстрый, штрихи: спиккато, стаккато или деташе, динамика: форте. Второй и четвертый период можно сыграть как написано, искусственными флажолетами или на октаву ниже, темп свободный, можно и медленно, и быстро в зависимости от желания исполнителя [4]. 2-я вариация – первые 4 такта можно опустить на октаву, так же с другими фрагментами вариации, где есть октавный скачок, динамика разнообразная, темп медленный, аппликатура подбирается по лучшему тембровому решению в конкретных фрагментах, например, играть все на одной струне, не переходя на другую для полноты звучания, например в 6-й строчке можно сыграть все на соль струне для более благородного звучания. Конец каденции можно исполнять флажолетами, по усмотрению исполнителя, вся каденция свободна по ритму. 3-я вариация – во фрагменте с рикошетами аккорды можно удвоить, сыграв их 64-ми а не 32-ми как написано в тексте. 32-е во втором периоде можно

исполнить *sul ponticello*, темп у всей вариации очень быстрый, единственная часть, которая подвергается минимальной обработке [2].

Кода – технически самая сложная часть, потому что она находится в конце и содержит в себе несколько контрастных технических моментов, например переход с 16-х на 32-е, где после игры на верхних позициях может поджиматься рука и сразу после нужно играть довольно быстрый материал. Особенности интерпретации – начало в темпе 3-й вариации, т.к. предыдущая часть буквально «влетает» в коду, 32-е можно исполнить *sul ponticello*, верхние ноты 16-ых можно слегка удлинить и провибрировать. шестнадцатые уменьшенных аккордов можно замедлить, декламационно прийдя к ним, удлинив восьмые перед фрагментом [1]. В следующем фрагменте шестнадцатые так же можно опустить на октаву вниз начиная с 3-го такта, в конце пассажа, после восьмой длительности можно сделать маленькую цезуру. Проведения темы можно играть как написано, флажолетами и так же опустить на октаву вниз.

Заключение – варианты исполнения данной сонаты сильно разнообразны, в каждой части этого произведения есть целые фрагменты текста, которые можно исполнить по-разному, вместо искусственных флажолетов сыграть на верхних позициях и наоборот, в кантабиле можно придумать свою фактуру в среднем разделе части, некоторые моменты можно опустить на октаву вниз, в 3-ей вариации можно удвоить рикошетные аккорды [3]. Также вариативна динамика и штрихи в произведении, в зависимости от намерений исполнителя. Это произведение не имеет единого стандарта исполнения, каждый играет его по-своему, тому доказательство множество записей, которые находятся в открытом доступе.

Список использованных источников:

1. Belcanto.ru Берлиоз. Симфония «Гарольд в Италии» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/s_berlioz_harold.html (дата обращения: 19.02.2024)

2. Kvetek, J. N. Paganini: Sonata per la Grand Viola, MS 70 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/HBMQcT2m0MI?si=JqmE0zgvN-66ClzY> (дата обращения: 15.10.2024)

3. Kozasa, A. Paganini: Sonata per la Grand Viola [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/LnPzBWN0s7c?si=tKiNa3QvepWeQpbe> (дата обращения: 10.03.2024)

4. Paganini Sonata per la Grand Viola et Orchestra / Violist Victor R.H. Chen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://youtu.be/Yuq-_Vn6xro?si=g4GMtUJERukZ3NrB (дата обращения: 10.01.2024)

© Попов М.Ю., Полторацкая Л.В., 2024

УДК 785

**ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ ФАУСТА ИЗ ОПЕРЫ ГУНО «ФАУСТ»
АЛЬБЕРТА ГЕНРИХОВИЧА ЦАБЕЛЯ:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ,
МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ**

Рычкова А.Н., Сушкова-Ирина Я.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассматривается произведение Альберта Генриховича Цабеля, а именно «Фантазия на тему Фауста» из оперы Гуно «Фауст». Цель данной статьи заключается в изучении истории создания и анализе методико-исполнительских особенностей произведения.

Актуальность темы обусловлена интересом к творчеству А.Г. Цабеля и его вкладу в развитие русской музыки. Статья может быть полезна как для исследователей, так и музыкантов, студентов музыкальных вузов и всех, кто интересуется историей арфовых произведений и творчеством русских композиторов. Задачи статьи – кратко рассмотреть биографию и творческий путь композитора, ознакомиться с историей создания оперы «Фауст» Шарля Гуно, проанализировать музыкальную структуру «Фантазии на тему Фауста», оценить вклад А.Г. Цабеля в интерпретацию произведения и выявить особенности исполнения и интерпретации произведения современными музыкантами. Предмет исследования является опера «Фауст» Шарля Гуно и ее интерпретация А.Г. Цабелем в произведении «Фантазия на тему Фауста».

Альберт Генрихович Цабель – русский арфист, основатель арфовой школы России, педагог и композитор, родившийся в Берлине в 1834 году. В возрасте тринадцати лет на его талант обратил внимание директор Королевской берлинской оперы Джакомо Мейербера, стипендия которого позволила Цабелю поступить и учиться у Карла Константина Гримма. Цабель вел активную концертную деятельность и гастролировал почти по всему миру. В Россию он приехал с концертами в 1853 году. Позже он еще раз приедет в 1855 году, получит приглашение на службу в оркестр итальянской оперы и балета и останется жить в Петербурге. В последующие годы А.Г. Цабель работает в Мариинском театре и становится преподавателем Петербургской государственной консерватории. Умер Альберт Генрихович в 1910 году в Санкт-Петербурге и похоронен на Смоленском лютеранском кладбище. Ему принадлежит около 40 произведений для арфы, которые до сих пор пользуются популярностью и входят в концертный репертуар как профессиональных арфистов, так и учащихся. Его произведения насыщены виртуозными

элементами и яркой фактурой, которые раскрывают всю красоту и возможности инструмента. «Фантазия на тему Фауста» является одним из самых трудных в исполнении произведений для арфистов, из-за этого его редко можно услышать на сцене. Но чтобы подробнее раскрыть все нюансы этого произведения, стоит ознакомиться с первоисточником.

Исходя из сюжетной направленности, отметим, что опера в пяти действиях Шарля Гуно «Фауст» написана по мотивам первой части одноименного литературного произведения Гёте. Авторами либретто являются Ж. Барбье и М. Карре. Первая редакция называлась «Фауст и Маргарита», но после первой премьеры в Париже 19 марта 1859 года, Гуно дописал речитативы и добавил новые номера, эта версия стала окончательной и исполняется до сих пор. В России эта опера впервые была исполнена итальянской труппой в 1863 году, 10 ноября 1866 года в Большом театре и 15 сентября 1869 года в Мариинском театре.

Вся музыка оперы, несмотря на немецкое происхождение литературного произведения, французская (сам Ш. Гуно по национальности француз), даже персонажи Фауст и Валентин – французы. Интересно в этой опере также то, что внимание направлено на судьбу Маргариты, а не на главного героя Фауста, этот основной замысел Цабель сохраняет. Опера построена на контрастах, очень выразительна, театральна и лирична. Конечно все это нашло отражение в фантазии Цабеля.

Об истории произведения Альберта Генриховича Цабеля «Фантазия на тему Фауста» из оперы Гуно «Фауст» почти ничего неизвестно, даже не указан год создания, поэтому о некоторых моментах мы можем только догадываться. Например, известно, что это произведение посвящено Ее Величеству королеве Бельгии, но вот какой конкретно – не указывается. Зная, что премьера оперы вышла в 1859 г. и Цабель писал фантазию уже после ее выхода, можно предположить, что имеется в виду королева Мария-Генриетта Австрийская, супруга короля Бельгии Леопольда II, которая правила с 1865 по 1902 года. Из этого можем вычислить примерный период создания произведения – где-то с 1869 (год премьеры в Петербурге) по 1902 года.

Как ранее уже было написано, в опере большое внимание уделяется Маргарите. Фрагменты, которые Цабель использует в фантазии по большей части связаны именно ней. Начинается произведение с музыки из второго действия оперы, речитатива Маргариты «О, как бы я узнать желала». Тональность *a-moll* и гармония неизменны, такие же как в оригинале.

Балладу о Фульском короле также поет Маргарита. В этой сцене она, сидя за прялкой, напевает балладу, периодически отвлекается на воспоминание о молодом незнакомце. Цабель передает эту задумку в своем произведении, разделяя куплеты игривыми авторскими пассажами на пианиссимо, подчеркивая характер пометкой *leggiero con grazia*. На

risoluto звучит припев баллады «Из своих богатств несметных». Фрагмент также не имеет сильных отличий от материала оперы.

От Allegro до Andante идет авторская музыка Цабеля с многогранной фактурой, наполненной виртуозными пассажами, широкими аккордами и насыщенной гармонией. После чего начинается Andante, где звучит мотив дуэт Фауста и Маргариты «О, позволь, ангел мой, на тебя наглядеться!» Цабель заменяет квинты на октавы в левой руке, могу предположить, что сделано это для удобства игры арфиста, на октаву легче попасть, и играя открытой рукой можно заглушить предыдущую гармонию.

В тему Маргариты «Чудных грёз ночь полна и полна любви» Альберт Генрихович искусно вплетает виртуозные пассажи. Плавное окончание пассажного куска подводит нас к динамичным репликам Маргариты «Хочу спросить цветок я», где в фантазии идет удвоение голосов темы за счет секст и октав. Это место педально и технически сложное из-за темпа и скачков, требующее много внимания от арфиста. На мой взгляд, лучше играть это место не авторской аппликатурой, а по возможности распределить материал по рукам в равной степени, например там, где левая рука не играет, она могла бы взять часть нот правой руки.

Знаменитый ре мажорный вальс с хором из первого действия оперы «Будто ветром», из-за которого так узнаваема вся опера, в фантазии Цабеля звучит на фортиссимо в Des-dur, на мой взгляд изменение тональности могло быть сделано по нескольким причинам: в фантазии внутри вальса есть флажолетный отрывок (в опере это момент реплика Цибеля «Вот здесь должна пройти моя Маргарита») и Цабель, как арфист-композитор, понимал, что этот прием получается звучнее и лучше на бемолях, дальше звучит вариация этой же темы в октаву с пассажами, где он предлагает для удобства педальную замену через энгармонизм, заменяя соль бемоль на фа диез, что невозможно сделать в тональности D-dur. В дальнейшем он вернет повторяющийся вальс в D-dur, как это было у Ш. Гуно. Завершается фантазия каденцией и жизнеутверждающим финалом Цабеля в E dur. Завершая проведенный анализ, стоит отметить, что Альберту Генриховичу Цабелю удалось максимально сохранить первоначальный материал Гуно, добавив при этом в фантазию множество арфовых приемов и элементов, которые по-настоящему раскрывают всю красоту звучания инструмента. К сожалению, из-за обилия технических трудностей, произведение исполняется редко. Яркими исполнителями фантазии были Изабель Моретти и Василиса Луцевская.

Список использованных источников:

1. Покровская Н. История исполнительства на арфе / Н. Покровская. Новосибирск, 1994. 355 с.

2. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе / В. Г. Дулова. Москва: Советский композитор, 1975. 230 с.

© Рычкова А.Н., Сушкова-Ирина Я.И., 2024

УДК 78.071

КЛАРА ШУМАН: ТВОРЧЕСТВО НА ФОНЕ ЭПОХИ

Чекменева С.И.

Научный руководитель Радзецкая О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

XIX век в европейской истории отмечен не только разрушительными Наполеоновскими войнами, социальными взрывами и революциями (французская революция 1848 г., «Парижская коммуна» 1871 г.), но и небывалым расцветом культуры, настоящим «Золотым веком» музыкального искусства. Это время появления «национальных» школ и крупнейших композиторов эпохи: Людвиг ван Бетховена, Ференца Листа, Никколо Паганини, Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса. «Романтические идеалы парили в воздухе, возбуждая фантазии творцов для создания монументальных произведений [1, с. 1]. В это время перемен и низвержения старых устоев заявляют о себе женщины-музыканты. Наиболее яркий след в истории западноевропейской культуры оставила Клара Шуман.

Клара Шуман знакома любителям и знатокам музыки не только как спутница жизни великого Роберта Шуберта, но и как блестящая пианистка, талантливый композитор, прекрасный педагог и внимательный редактор. Её творческий путь явился отражением романтических граней, ставших определяющими в развитии исполнительского искусства и глобальных перемен в мировоззрении, что позволило реализоваться ее богатому творческому потенциалу.

Клара Жозефина Вик родилась 13 сентября 1819 г. в Лейпциге. Её отец Фридрих Вик, получивший богословское образование, преподавал фортепиано, занимался продажей и ремонтом музыкальных инструментов. Мать Клары – Марианна Тромлиц была концертирующей певицей и пианисткой, её отец – Георг Кристиан Тромлитц – кантором, а дед – Иоганн Георг Тромплитц – известным флейтистом, мастером по изготовлению флейт и композитором. Марианна Тромплитц обучалась у Фридриха Вика игре на фортепиано, а в 1816 г. вышла за него замуж.

После развода родителей, Клара осталась у отца. Мечтой Вика было сделать из Клары выдающуюся артистку. Основной задачей педагога он считал воспитание творчески мыслящего, разностороннего музыканта, и уже с пятилетнего возраста карьера и жизнь Клары были распланированы её отцом до мельчайших деталей. Ежедневно он давал ей часовые уроки на фортепиано, скрипке, обучал пению, гармонии, теории музыки. Много внимания уделялось развитию композиторских навыков и импровизации.

С 7 лет у Клары был дневник, который отец вел от имени дочери. Этот документ даёт информацию о занятиях, выступлениях, мыслях и чувствах Клары, о значительных событиях в музыкальной жизни страны. Фридрих Вик не делал из дочери очередного вундеркинда, которых было много в то время в Европе, он стремился воспитать свою дочь всесторонне образованным музыкантом.

Первое публичное выступление Клары состоялось в 1828 г., ранее она успешно участвовала в собраниях музыкального кружка, собиравшегося в доме ее отца. Тогда же Клара начала сочинять музыку. Это были пьесы «Вариации на тирольскую тему», «Вариации на собственную тему». В 1829 г. она сочиняет Полонез Es-dur. В 1830 г. Клара играет в Дрездене в домах высшей знати, в этом же году состоялся ее первый сольный концерт. Вдохновлённый успехом, Вик планирует гастроль дочери в Париж. Осенью 1831 года они на полгода покинули Лейпциг. Талант девочки привлекает внимание знатоков музыки. Клара дважды выступает перед великим И. Гете. «Эта девочка сильнее шестерых парней, вместе взятых», – так отозвался о Кларе поэт [2, с. 38], подарив ей медаль со своим изображением. На ней было написано: «Талантливой артистке Кларе Вик».

В Париже Клару слушали Шопен, Паганини, Мендельсон, по достоинству оценив её игру. Паганини даже предложил провести совместный концерт, который не состоялся из-за болезни маэстро. Во время одного из выступлений, Клара, «следуя парижскому обычаю, которого в Германии ещё не было», играла весь вечер без нот [2, с. 39].

Клара Вик обладала способностью магнетического воздействия на публику. Друг и коллега Р. Шумана И.П. Лизер восхищённо описывал её: «Такие явления, как Клара, находятся настолько за гранью обычного, что наше внимание приковывается насильно... Вероятно, этот ребёнок может поведать длинную историю, сплетённую из радости и боли, но всё же – что она знает? Музыку!» [2, с. 40]. Сам же Р. Шуман писал об игре Клары: «Она играет небесно!» [2, с. 40].

Наивысшего пика популярности К. Вик достигла во время гастролей в Вене зимой 1837-1838 годов. Концерты проходили с триумфальным успехом. Здесь же к ней приходит мировая слава. Титул Королевского и Императорского виртуоза ознаменовал признание её высочайшего мастерства. За беззаветное служение искусству музыканты избрали Клару Вик почётным членом Общества друзей музыки в Вене.

В это время Клара познакомилась с Листом. Из его писем: «Я имел счастье познакомиться с юной и в высшей степени интересной пианисткой Кларой Вик, которая этой зимой имела здесь вполне заслуженный, исключительный успех. Её талант восхитил меня. Законченное владение техникой, глубина и правдивость чувства, и всегда благородное самообладание – вот что её главным образом отличает» [2, с. 43].

После её Венских гастролей Й. Фишхоф писал Р. Шуману: «Она впервые публично исполнила произведения романтической школы. <...> также стала первой, кто публично сыграл фуги и этюды, и выступила с сочинениями Бетховена...» [2, с. 43]. В 1839 году состоялось второе турне Клары Вик в Париж. Все вопросы, связанные с организацией гастролей, девушка решала сама, а в 1840 году Клара выходит замуж за Роберта Шумана.

Первые годы после женитьбы были наполнены счастьем. Супруги вели общий дневник, в котором делились радостями, проблемами, впечатлениями и мыслями о прочитанных книгах, сочиненной и услышанной музыке. В это время Клара переосмысляет своё отношение к исполнительству. Она пишет в дневнике: «Чем меньше я выступаю, тем больше я начинаю презирать механическую виртуозность. Концертные пьесы вроде этюдов Гензельта, фантазий Тальберга и Листа уже не привлекают меня» [2, с. 46]. Клара знакомит публику с лучшими образцами классической музыки и с произведениями Р. Шумана, продолжает сочинять.

В 1839 году Шуман писал Кларе: «Мы будем многое издавать под двумя нашими именами. Потомки должны принимать нас, как единое сердце и единую душу, не зная, что принадлежит тебе, а что – мне» [3, с. 483]. В 1841 году был опубликован сборник «Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Ф. Рюккерта для голоса с фортепиано, сочинённые Робертом и Klarой Шуман». Этой публикацией Шуман косвенно признавал жену равным себе по уровню композитором.

Гораздо раньше, до обозначенных событий вышли в свет первые сочинения одиннадцатилетней Клары и двадцатилетнего Роберта: в 1831 году в Лейпциге были опубликованы Четыре полонеза ор. 1 Клары Вик и Вариации на тему Abegg ор. 1и «Бабочки» ор. 2 Роберта Шумана. Юношеская переписка Клары и Роберта наполнена музыкальными играми, загадками и секретными посланиями, относящимися к сочинённой ими музыке.

Роберт и Клара постоянно делились темами, цитировали сочинения, поддерживали и вдохновляли друг друга и в течение своего брака. Знание музыки К. Шуман помогает глубже понять творчество Р. Шумана, ведь оно пронизано цитатами из сочинений возлюбленной. Например, Р. Шуман использовал тему Клары Вик в своей юношеской пьесе «Фанданго», которая затем легла в основу главной партии 1 части Первой фортепианной сонаты [5, с.142].

«Святая», «королева пианистов», «пророчица в искусстве» [2, с. 8] – таких эпитетов была удостоена Клара Шуман от современников. Это редчайший случай, когда музыкант получил прижизненную славу. Лист, Мендельсон, Шуман, Брамс посвящали ей свои произведения. Клара Шуман сумела построить невероятную музыкальную карьеру, уникальную

по длительности и значению для музыкальной культуры XIX века. Концертная жизнь К. Шуман была беспрецедентно долгой – более 60 лет она давала концерты, восхищая своей игрой жителей всей Европы, совершила две гастрольные поездки по России.

Клара Шуман выступала в составе фортепианных ансамблей с самыми известными пианистами XIX века: Ф. Листом, И. Мошелесом, А. Гензельтом, Ф. Мендельсоном-Бартольди, А. Рубинштейном, И. Брамсом и многими другими. Среди ее сценических партнеров – певицы Полина Виардо-Гарсия, Женни Линд, Вильгельмина Шредер-Девриент; скрипачи Фердинанд Давид, Шарль Берио, Йозеф Иоахим; виолончелист Альфредо Пиатти, участники «Мюллер-квартета» и другие.

Клара Шуман оказала огромное влияние на развитие исполнительского искусства: «Выступления Клары Шуман были не только важными моментами в её собственной артистической карьере, они также стали знаменательными вехами начала новой эры фортепианного искусства» [2, с. 9].

Произведения Клары Шуман отличаются глубиной содержания, поэтичностью, интересными гармоническими находками и высоким профессионализмом. В них отражается её исполнительский стиль «сочетаются те качества, которые были характерны для её игры, в частности разнообразный эмоциональный мир, яркая виртуозность, которая, однако, никогда не переходит в пустую бравурность и не затеняет художественный замысел и логику композиционного развития [2, с. 10].

Таким образом, они не утрачивают своего значения и в настоящее время, как одна из ярких страниц эпохи романтизма.

Список использованных источников:

1. Самсонова Т. П. Музыка XIX века сквозь призму европейской истории // Царскосельские чтения. – 2015. – №XIX. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-xix-veka-skvoz-prizmu-evropeyskoj-istorii> (дата обращения: 26.10.2024).

2. Шохирева, Н. А. Королева пианистов. Фортепианное искусство Клары Шуман: монография / Н. А. Шохирева. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2024. – ISBN 978-5-507-49555-9. – Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/414689> (дата обращения: 25.10.2024).

3. Шуман Р. Письма. В 2 томах. Т.1: 1817-1840 /сост., ред., коммент. Д. Житомирского. – М., 1970. – 720 с.


4. Шуман Р. Письма. В 2 томах. Т.2: 1840-1856 /сост., ред., коммент. Д. Житомирского. – М., 1982. – 525 с.

5. Царёва Е. М. Роберт Шуман в научно-педагогической деятельности Н. С. Николаевой // Научный вестник Московской Консерватории. – 2010. – Т.1, вып. 3. – с. 139-147.


© Чекменева С.И., 2024

Авторский указатель

- Алексеевко М.Н., 247
Андреева П.А., 4
Антипина А.В., 251
Антонова Н.А., 7
Арефьева С.М., 52, 107
Батагова Т.Э., 251, 268
Большухина К.А., 11
Бондарь А.С., 16
Ван Синань, 20
Ван Яо, 24
Вандышева А.Д., 27
Васильева А.А., 31
Вахромеева С.Р., 33
Вдовыко А.М., 37
Герасимов М.М., 41
Головень Е.Р., 254
Горбатова Д.А., 45
Горбатько А.А., 271
Горшунова О.В., 41, 214
Гриневич Г.В., 50
Диего Фернандо Каррион Гранда,
257
Ерохина Е.А., 52
Ефремова Т.И., 54
Заболотная Т.А., 59
Завьялова Е.С., 111
Зуева Е.К., 62
Калашников В.Е., 7, 24
Каргапольцева А.В., 68
Катсивелу Г., 260
Козенко Е.Д., 264
Колчанов Н.С., 74
Конкина М.В., 78
Кононова О.С., 232
Коноплев А.А., 268
Кравченко Е.А., 82
Крючкова С.Д., 88
Кубышев А.А., 271
Ларько А.О., 92
Леонова К.Ш., 96
Литвинова Н.П., 102
Логачева Л.А., 107
Лукинова Е.В., 111
Максимова Е.И., 114
Манина И.И., 117
Маричева А.Ю., 122
Матюкина Т.С., 127
Мельникова Е.С., 131
Мингалеева Г.Ш., 134
Минчик А.В., 138
Мозжерина А.И., 143
Морозова Е.Э., 148
Мосина А.А., 153
Назаров Ю.В., 240
Насырова Ю.А., 159
Никитина П.А., 161
Овчинникова К.А., 165
Патина Т.Е., 82, 114, 180
Пласкина Т.С., 169
Полторацкая Л.В., 274
Пономарева Т.В., 175
Попов М.Ю., 274
Портнова Т.В., 92, 138
Прыткова А.М., 180
Радько Я.С., 184
Рахманов И.С., 50
Рычкова А.Н., 278
Савельева А.И., 188
Савельева С.Д., 192
Склеимова С.Д., 196
Скобельцын А.Е., 201
Соколова А.С., 62
Сорокина Д.С., 205
Степанова С.В., 254
Сушкова-Ирина Я.И., 264, 278
Сыромятникова К.М., 210
Сычѐва М.С., 214
Таранченко Е.А., 218



Чекменева С.И., 281
Чрагян К.С., 222
Шевцова Л.А., 226



Шостак С.В., 232
Шустова Ю.А., 235
Ян Бо, 240



Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2024»

Часть 5

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 №154-Н/24

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