



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

наука, образование, художественный рынок

XIII Всероссийская научно-практическая конференция
с международным участием
10 февраля 2023 года

Санкт-Петербург
2023

ББК 85+65.49
С56

Научный редактор

Н. Ю. Лаврешкина, заместитель заведующего кафедрой искусствоведения СПбГУП
по научной работе, кандидат искусствоведения, доцент

Редакционная коллегия:

С. А. Сухоруков, и. о. заведующего кафедрой искусствоведения СПбГУП,
заместитель декана факультета искусств по научной работе,
кандидат исторических наук, доцент, член Ассоциации искусствоведов;

Е. Б. Костюк, доцент кафедры искусствоведения СПбГУП,
кандидат педагогических наук

Рецензенты:

С. М. Грачева, декан факультета теории и истории искусства
Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина,
профессор кафедры русского искусства, доктор искусствоведения,
член Союза художников РФ;

Т. В. Горбунова, руководитель Центра инновационных образовательных проектов
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии
им. А. Л. Штиглица, доктор философских наук, профессор,
почетный член Российской академии художеств

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП

С56 **Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : XIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, 10 февраля 2023 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2023. — 152 с. — ISBN 978-5-7621-1221-5. — Текст : непосредственный.**

Публикуются материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов 10 февраля 2023 года.

Сборник посвящен исследованию проблем современного искусства в контексте глобализации в совокупности искусствоведческих, культурологических, методологических, организационно-практических аспектов. Рассматривается широкий круг вопросов, связанных с новыми тенденциями, принципами и арт-практиками современного искусства, с искусствоведением в системе гуманитарного образования, с кураторской деятельностью в сфере искусства и арт-рынка в современных условиях.

Адресовано искусствоведам, культурологам, студентам и аспирантам гуманитарных специальностей, а также специалистам-практикам в сфере художественной культуры и рынка.

ББК 85+65.49

ISBN 978-5-7621-1221-5

© СПбГУП, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАК ТЕНДЕНЦИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

- А. С. Запесоцкий,**
ректор СПбГУП, член-корреспондент РАН, доктор культурологических наук, профессор, Заслуженный деятель науки РФ, Заслуженный артист РФ
АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ 10
- Д. Н. Кагышева,**
профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, Почетный работник высшего профессионального образования РФ
ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕЛЕСНОГО И ДУХОВНОГО
В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ 13
- А. П. Марков,**
ведущий профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор педагогических наук, доктор культурологии, Заслуженный деятель науки РФ
ДЕВАЛЬБАЦИЯ АНТРОПОТВОРЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА 18
- А. А. Дмитриева,**
профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения
DE KATTENKABINET — СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ
АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В АМСТЕРДАМЕ.
ОСОБЕННОСТИ ЭКСПОЗИЦИИ 21
- А. А. Курпагова,**
заведующая кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения
ОБРАЗЫ ЭПОСА «АБАЙ ГЭСЭР» В СОВРЕМЕННОЙ
БУРЯТСКОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ 24
- С. Б. Никонова,**
профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор философских наук
НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАЩИТУ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ 25
- В. Ф. Познин,**
заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербурге), доктор искусствоведения, профессор, член Союза кинематографистов РФ
РОССИЙСКОЕ ЖАНРОВОЕ КИНО: КУЛЬТУРНАЯ ГЛОБАЛИЗАЦИЯ
И ПОИСКИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ 29

В. В. Скурлов, <i>Почетный академик Российской академии художеств (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения</i>	
СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФАЛЬКИН — СКУЛЬПТОР И ХУДОЖНИК	32
А. И. Карлова, <i>ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), кандидат культурологии</i>	
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ОСОБОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В РУССКОМ МУЗЕЕ	34
И. А. Воск, <i>генеральный директор кинокомпании «Просвет» (Санкт-Петербург)</i>	
МОБИЛЬНОЕ КИНО В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СПЕЦИФИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ	37

Секция 1 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

М. Э. Вильчинская-Бутенко, <i>заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат педагогических наук, доцент</i>	
УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ	40
Е. В. Волкова, <i>заведующая кафедрой английского языка СПбГУП, кандидат педагогических наук, доцент</i>	
АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ТЕАТР» В «ПОВЕСТИ О СОНЕЧКЕ» М. И. ЦВЕТАЕВОЙ	42
Г. С. Гульяева, <i>доцент кафедры восточных языков Санкт-Петербургского государственного экономического университета, кандидат искусствоведения</i>	
ЦИНИЧНЫЙ РЕАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ	45
Л. А. Девель, <i>доцент кафедры английского языка СПбГУП, кандидат филологических наук;</i>	
Н. К. Кириллова, <i>доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат технических наук</i>	
ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ ПО СОХРАНЕНИЮ ЛАНДШАФТА КАК ОБЪЕКТА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (АНГЛИЙСКИЙ–РУССКИЙ)	48
М. В. Дроник, <i>старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА	51

А. С. Кадер, <i>доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат педагогических наук, член Российского творческого союза работников культуры</i>	
КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА	55
Е. В. Калимова, <i>доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения</i>	
ПЕСЧАНЫЕ ЗВЕРИ ТЕО ЯНСЕНА. К ПРОБЛЕМЕ ПОСТГУМАНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	58
А. С. Лагурев, <i>доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат философских наук</i>	
О СТАРОДАВНЕЙ РАСПРЕ МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И ПОЭЗИЕЙ	60
К. В. Лощевский, <i>доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат философских наук</i>	
ИСТИНА ИСКУССТВА И ПОЭТИКА ЗНАНИЯ	62
М. Ю. Малышева, <i>магистрант II курса факультета искусств СПбГУП</i>	
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ	64
В. Р. Межинская, <i>аспирант кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина</i>	
ТИПОЛОГИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В РОССИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XXI ВЕКА	66
О. С. Мешерякова, <i>преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
ЗАРОЖДЕНИЕ ЖЕНСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ	69
А. В. Петрова, <i>преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЯПОНСКОЙ ПРЕССЫ В НАЧАЛЕ ЭПОХИ МЭЙДЗИ (По русскоязычным материалам конца XIX — начала XX в.)	71
З. Солейманфар, <i>аспирант кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна</i>	
СОЛ БАСС: ДИЗАЙН ТИТРОВ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ЖАНР	74
Т. А. Соломкина, <i>доцент кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат искусствоведения</i>	
«КОМПОЗИЦИЯ ДЕЙСТВИЯ» В МЕДИЙНОЙ РЕЧИ	76

Т. П. Христолюбова, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ XXI ВЕКА: АКТУАЛЬНОСТЬ, ТРАДИЦИИ, МЕСТО В КУЛЬТУРЕ.....	77
О. С. Целищев, <i>магистрант II курса факультета искусств СПбГУП</i> ДИОНИСИЙСТВО КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ.....	80
О. И. Чердакова, <i>старший преподаватель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ «ГУТАЙ» (К проблеме развития современного искусства в Японии 1950-х гг.).....	82

Секция 2 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ: ТРАДИЦИИ, ТВОРЧЕСТВО, ИНСТИТУЦИИ

М. Д. Андрианова, <i>доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат филологических наук</i> ФУНКЦИЯ СОВЕТСКИХ РЕЧЕВЫХ ШТАМПОВ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ КЛИШЕ В РАННЕЙ ПРОЗЕ АНАТОЛИЯ ГЛАДИЛИНА.....	84
А. Р. Бунина, <i>магистрант III курса факультета заочного и вечернего обучения СПбГУП</i> К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЕ XIX ВЕКА.....	86
К. Г. Вейс, <i>магистрант II курса факультета искусств СПбГУП</i> РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ГОРОДСКУЮ СРЕДУ.....	88
К. А. Вихрова, <i>преподаватель кафедры английского языка СПбГУП</i> АМЕРИКАНСКИЙ ПЕЙЗАЖ В РОМАНАХ К. МАККАРТИ.....	91
А. М. Воронов, <i>доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения</i> «ГОСПОДЬ ОХРАНЯЕТ ВСЁ» (К 90-летию со дня рождения графа П. П. Шереметева и учреждению почетного знака «Шереметевский орден»).....	93
С. В. Гусева, <i>независимый исследователь, кандидат исторических наук (Москва)</i> ИМПРЕССИОНИЗМ ВИКТОРА МАТОРИНА.....	95

Игнinhoэ Каёко, <i>старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП</i> ДЕРЕВЯННАЯ АРХИТЕКТУРА ЯПОНИИ. ИСТОРИЯ И ОСОБЕННОСТИ.	97
В. В. Кейран, <i>хранитель Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, аспирант кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина</i> ОБРАЗЫ ТВОРЦОВ ПРОШЛОГО В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1980–2010-х ГОДОВ.	99
Н. Ю. Лаврешкина, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения</i> КОСТЮМ КАК АРТ-ОБЪЕКТ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	102
А. В. Миггал, <i>исполнительный директор антикварной галереи «АртЛот 24», аспирант кафедры искусствоведения СПбГУП</i> ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИКОНА НА ФАРФОРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА.	105
Л. Г. Остапчук, <i>соискатель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина</i> ЧЕЛОВЕК И МИР В ПЕЙЗАЖАХ КАЦУСИКА ХОКУСАЯ.	108
А. С. Пасуев, <i>старший преподаватель факультета искусств Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург)</i> «МОНОДРАМАТИЧЕСКИЙ МОНТАЖ»: СВЯЗЬ ПЕРВЫХ ШАГОВ КИНЕМАТОГРАФА С ПОИСКАМИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА	109
Е. Э. Сапогова, <i>художественный руководитель Фонда реалистического искусства В. Ф. Пустарнакова, член Союза художников России</i> ТРАДИЦИИ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В РОССИИ. РОЛЬ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.	112
М. Б. Семенова, <i>доцент факультета искусств Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения</i> ЕЕ СТИХИ И РАССКАЗЫ ЗВУЧАЛИ В БЛОКАДНОМ ЛЕНИНГРАДЕ (О жизни и творчестве Н. П. Токуновой).	115
М. М. Солодкова, <i>сотрудник научно-просветительского отдела Шереметевского дворца — Музея музыки (филиала Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства)</i> ПРОЕКТ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАЛИТРА КОРЕИ» КАК ВОЗМОЖНОСТЬ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	118

А. М. Спиридонова, <i>старший преподаватель факультета программной инженерии и компьютерной техники Национального исследовательского университета ИТМО (Санкт-Петербург), сотрудник Государственного музея городской скульптуры</i>	
ПАМЯТНИК А. П. ЧЕХОВУ М. К. АНИКУШИНА. НЕРЕШАЕМАЯ ЗАДАЧА?	121
С. А. Сухоруков, <i>и. о. заведующего кафедрой искусствоведения СПбГУП, заместитель декана факультета искусств по научной работе, кандидат исторических наук, доцент, член Ассоциации искусствоведов</i>	
СОВРЕМЕННЫЕ НЕЗАВИСИМЫЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ТЕГЕРАНА	122
А. Ю. Тимашков, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
О ВЫБОРЕ МЕСТА УСТАНОВКИ МОНУМЕНТОВ В КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ СПАЛЬНЫХ РАЙОНОВ	124
Т. С. Товпекко, <i>преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП</i>	
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖУАН ХУНЪИ	127
М. А. Трухачева, <i>доцент кафедры «Медиакоммуникации» Саратовского государственного технического университета им. Ю. А. Гагарина, кандидат культурологии</i>	
ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	128
М. А. Шеленок, <i>доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат филологических наук</i>	
ЭКРАНИЗАЦИЯ ИЛИ НОВОГОДНЕЕ ШОУ? (Мюзикл М. Паперника «Двенадцать стульев»)	130
О. Ю. Юхнина, <i>доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат искусствоведения</i>	
СТИЛЬ МОДЕРН В СТРОИТЕЛЬСТВЕ ВОКЗАЛОВ ФИНЛЯНДСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ. АРХИТЕКТОР БРУНО Ф. ГРАНХОЛЬМ	132

Секция 3 ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

О. А. Алексеева, <i>старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея (Санкт-Петербург)</i>	
АКТУАЛИЗАЦИЯ CONTEMPORARY ART В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	135

Ю. И. Арутюнян, <i>профессор кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат искусствоведения</i> ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.	137
О. В. Ефимова, <i>и. о. заведующего кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доцент;</i>	
Е. М. Дележа, <i>профессор кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, член Союза театральных деятелей РФ;</i>	
И. И. Ефимов, <i>доцент кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, член Союза кинематографистов РФ</i> ДРАМАТУРГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕДИА: ЛИНЕЙНОСТЬ И НЕЛИНЕЙНОСТЬ В ПОВЕСТВОВАНИИ.	140
Е. А. Жиндеева, <i>профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева (Саранск), доктор филологических наук</i> КУРС «НАУЧНАЯ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В СЕТИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ МАГИСТРА.	142
Р. В. Колосов, <i>преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины» Северо-Казахстанского государственного университета им. М. Козыбаева (Петропавловск), кандидат искусствоведения</i> ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ В ПРЕПОДАВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН.	144
Е. Б. Костюк, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат педагогических наук</i> ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ АРТ-БИЗНЕСА» СОВРЕМЕННЫМ СТУДЕНТАМ-ИСКУССТВОВЕДАМ.	146
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.	150

Пленарное заседание ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАК ТЕНДЕНЦИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

А. С. Запесоцкий,

*ректор СПбГУП, член-корреспондент РАН, доктор культурологических наук,
профессор, Заслуженный деятель науки РФ, Заслуженный артист РФ*

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Уважаемые участники конференции!

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов в тринадцатый раз проводит ежегодную Всероссийскую научно-практическую конференцию с международным участием «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок», в которой традиционно принимают участие крупные ученые не только России, но и других стран.

Проблематика конференции концентрируется вокруг значимых проблем современности: кризис идеи глобализации по западному образцу и возрастание роли национальной культуры и искусства; классическое наследие в условиях развития современного художественного рынка; критерии подлинного искусства; проблема сохранения нравственно-эстетических ценностей и трансформация их природы в произведениях современного искусства; направления в изучении современного искусства, критерии его художественно-этической оценки; формы презентации искусства в новых социально-технологических форматах; актуальные вопросы художественного образования и др.

Сфера искусства — одна из основных подсистем культуры, посредством которой находят отражение различные аспекты развития общества и человека. Художественная деятельность с первобытных времен и поныне сохраняет в произведениях искусства и транслирует в будущее все многообразие духовного и материального опыта человечества. Классическое наследие, будучи базовым фондом культуры, стало своеобразным механизмом сохранения ключевых ценностных смыслов и ориентаций, а также критериев различения подлинного и поддельного. В условиях развития современной постмодернистской, во многом экспериментальной культуры особенно актуальными становятся

вопросы трансляции классики новым поколениям слушателей и зрителей. Приобщение подрастающего поколения к эталонным образцам мирового и отечественного искусства — основа формирования не только художественного вкуса, эстетических критериев, но и нравственно-этических ценностей, мировоззрения, опирающегося как на многовековой опыт человечества в целом, так и на национальное культурное сознание. Вопросы художественного образования и просвещения становятся важнейшим объектом внимания современной искусствоведческой науки и педагогики.

В условиях кризиса западной модели глобализации как концепции организации жизни современного человечества, именно искусство подсказывает решения извечных вопросов бытия человека и общества через систему архетипов, образцов памяти, моделей национального и универсального в развитии и диалоге культур. Как справедливо отмечали участники XX Международных Лихачевских научных чтений, проходивших в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов в июне 2022 года, искусство — это способ преодоления хаоса, уникальное средство воплощения представлений людей о красоте, а его внутренняя диалогичность способствует гармонизации человека и мира.

Актуальной в условиях современной постиндустриальной «культуры потребления» становится задача противодействия ревизионистским тенденциям в отношении смыслов произведений классического наследия, базовых ценностей творчества, а также принимающей индустриальный масштаб популяризации деструктивных, «расчеловечивающих» художественных форм и нарративов. Данной тенденции, опасной для социально-культурного развития общества, в немалой степени способствуют средства массовой коммуникации.

Стремительное развитие института массмедиа разрушило разумный баланс между элитарной и массовой культурой, «высоким» и «низким» искусством. Экспансия массового искусства, внедрение его продукции как «товара» в значительной степени способствовали деформации и даже примитивизации смыслового поля современной художественной культуры. Совершенно очевидно использование данного ресурса как фактора «мягкой силы», приводящего человечество к морально-этическому кризису.

Сегодня специалистам в сфере искусства необходимо углубленное понимание сложившейся ситуации. Особую важность приобретает осмысление недавно минувшей советской эпохи. Наша конференция призвана внести вклад в решение названных проблем.

Важно, что в центре внимания докладов ряда авторов находятся:

— определение тенденций развития современного искусства, его сущности, жанрового и стилистического своеобразия, специфики художественного языка, тем, образов;

— предложение новых критериев и подходов при оценке художественной ценности произведений современного искусства, смыслов экспериментального искусства, сохранении и интерпретации классического наследия;

— разработка научной методологии, исходящей из понимания современного искусства не только как новой формы существования искусства, но и как его модификации;

— осмысление массмедийных форм презентации искусства.

В работе конференции принимают участие ведущие российские ученые — профессора и преподаватели СПбГУП и других вузов России: профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения А. В. Денисов; профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения А. А. Дмитриева; профессор Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева, доктор филологических наук Е. А. Жиндеева; профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ Д. Н. Катышева; заведующая кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения А. А. Курпатова; ведущий профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор педагогических наук, доктор культурологии, Заслуженный деятель науки РФ А. П. Марков; профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор философских наук С. Н. Никонова; заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор В. Ф. Познин; руководители-практики в сфере арт-бизнеса: генеральный директор кинокомпании «Просвет» И. А. Воск; исполнительный директор антикварной галереи «АртЛот 24» А. В. Миттал; художественный руководитель Фонда реалистического искусства В. Ф. Пустарнакова Е. Э. Сапогова; Почетный академик Российской академии художеств В. В. Скурлов, а также представители научного сообщества Ирана, Казахстана, Японии в областях искусствоведения, культурологии, философии, информационных технологий, художественного рынка.

Желаю участникам и гостям конференции плодотворной и успешной работы!

Д. Н. Катыхшева,

*профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ,
Почетный работник высшего профессионального образования РФ*

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕЛЕСНОГО И ДУХОВНОГО В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Своего рода дихотомия — внутренняя связь телесного и духовного (бытийной горизонтали и духовной вертикали) находит отражение на самых разных историко-культурных этапах развития искусства. В западной культуре предстает, казалось бы, радикальное соединение двух начал — античного и христианского, что выразилось в понятии христианского гуманизма. Среди памятников искусства эпохи Возрождения ярким тому примером может служить Сикстинская капелла Микеланджело Буонарроти, где и Христос, и его пророки представлены во всей атлетической полноте величия человека. Здесь категория телесности не противоречит духовной сущности.

В поздний период Ренессанса было провозглашено, что человек — венец Вселенной. Однако весь ход истории подвергал сомнению всемогущество человека перед лицом божественного начала. Уже в трагедии Шекспира «Гамлет» герой скажет: «Век вывихнут. О злобный жребий мой! / Век вправить должен я своей рукой» [1, с. 395].

Как верно замечает А. А. Асоян, в данном рассуждении шекспировского Гамлета «...заложен ключ по всему поведению героя» [Там же]. В переломный, кризисный период рубежа двух эпох Гамлет пытается вывести человечество к пониманию нового религиозного сознания. Он усомнился, что человек может быть «венцом Вселенной» и при этом смертным — «квинтэссенцией праха». В монологе «Быть или не быть» скрыто «бытие и небытие», неизвестность последствий, которые ожидают человека, когда покров земного чувства снят и грядет неизбежное возмездие за причиненное ради личных целей зло.

Однако начинается период, когда человек во имя утверждения земного «я» предпочитает управлять своей свободной волей. Меняется образ миросостояния: духовные ценности уступают место материальным, завоевательным, на первый план выдвигается стремление к власти и богатству, захвату и переделу земель. Духовно-нравственные ценности отходят в небытие. Небожественное, человеческое, приобретает особое значение. Все это не могло не повлиять на эстетическое сознание художников, драматургов. Нравственный климат, образ времени в шекспировских трагедиях определяются понятием «миросостояние», которое Н. Я. Берковский применит к драматургии А. П. Чехова [2, с. 137].

В подобных структурах проявляется симфонический принцип воплощения действительности. У Чехова — образ разрушения старого мира и еще не пришедшего нового, у Шекспира — наступление мира, где во имя собственнических интересов нарушаются заповеди Высшего нравственного закона.

Не случайно Чехов требовал от мхатовцев воплощать симфонический принцип своих драм и вспоминал по этому поводу Шекспира, который тоже строил драму на симфонической основе. Образ собственнического миросостояния у Шекспира являет конец героического века и начало века цивилизации, с ее антагонизмом классов, властью вещей над людьми и моральным упадком. В дихотомии духовное–телесное материальное выдвигается на первый план. Общечеловеческое, вечное с его духовной вертикалью сталкивается с трагизмом ошибок, ложных поступков, кровавой мстостью, убийствами, опускается в бытийное горизонтальное измерение. Соотношение человека и истории станет основой трагедийных жанровых структур Шекспира с его масштабной личностью, испытывающей противоречие между «волеием» (частной волей) и «долженствованием» перед лицом человечества. Этому посвящает свою статью «Шекспир, и несть ему конца!» И. В. Гёте [3, с. 306–317]. Неслучайно А. С. Пушкин, изучая драматические произведения, особо отмечал Шекспира: «...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой...» В них отражена тесная взаимосвязь бытийного, телесного и духовного начал. В своих размышлениях о сущности театра, драматургии, актерского творчества Пушкин проводит сквозную мысль о доминанте духовности, которая тем не менее связана с телесностью, сферой человеческих чувств, сердца: «...изображение же страстей и излияний души человеческой для него [воображения] всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно» [5, с. 147].

Продолжает этот выбор Н. В. Гоголь. Достаточно вспомнить его выходящую повесть «Шинель» о судьбе маленького человека в российском социуме XIX века, которая заложила основу для развития целого направления в русской литературе — критического реализма. При всей конкретной бытийной жизни Башмачкина для Гоголя важны внутренний мир героя, его драматические катаклизмы, связанные как с выживанием, так и с достойным служением. Последнее не лишено моментов вдохновения, эстетического восприятия своего скромнейшего труда, но наступает крах — разбойная кража шинели, безуспешные поиски справедливости и гибель героя. Далее Гоголь преобразует униженную душу героя в мистическое видение: дух Башмачкина преследует горожан, настигает главного обидчика и снимает с него шинель. Мсть не

только направлена на восстановление справедливости по отношению к главному герою повести, но и бросает вызов всей системе, построенной на предвзятости, унижении слабых и непомерной наглости властей предрежущих. Душа персонажа как главный символический образ у Гоголя подтверждает опору на духовную доминанту в его творчестве. Это он неоднократно отмечал в своих произведениях и статьях, подчеркивая особое стремление «к наблюдению внутреннему над человеком и над душой человеческой» и добавляя: «О, как глубже перед тобой раскрывается это познание, когда начинаешь дело с собственной своей души!» [4, с. 134].

На рубеже XIX–XX веков появляется такое течение, как новая драма. Обновление предыдущей драматической системы было связано прежде всего с большей обращенностью к внутреннему миру человека — внутреннему действию, которое не соответствует тому, о чем герои говорят. М. Метерлинк вводит термин «двойной диалог». Особенно ярко эта черта проявляется в драматургии А. П. Чехова с его пристальным вниманием к миру души и сердца человека. А. П. Скафтымов замечает, что в бытовом внешнем движении жизни, мирном на поверхности, «Чехов увидел совершающуюся драму жизни». Погружение действующих лиц в собственный внутренний мир, «разговор про себя» [2, с. 180].

Необходимость глубинного погружения в подлинные мотивы поведения героев потребовала реформаторских новаций в области актерского искусства от К. С. Станиславского. Для него «подводное течение пьесы и роли» стало новым источником истолкования драматического текста, вскрытия многоплановости мотивов поведения в последующем сценическом воплощении. Это продвинуло на новую ступень формирование режиссуры как профессии. Проблема состояла в том, чтобы воплотить правду жизни духа на сцене в соответствии с правдой тела, пластической составляющей образа человека, его движущейся партитурой, учесть законы сценического пространства, мизансценирования и одновременно согласовать все это со смыслообразующим действием, подчиненным сверхзадаче спектакля в целом. Категория пространственно-пластической композиции с четко выраженным темпоритмом становится составляющей профессиональной деятельности режиссера. Таким образом, телесность явилась средством, а не целью сценического выявления — воплощения внутреннего мира героев и подводного течения пьесы и роли. В этом выразилось стремление к идейно-художественной целостности спектакля, о которой говорил еще Н. В. Гоголь: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою...» [4, с. 134].

Внимание к внутреннему миру человека, правда его духовно-эмоциональной жизни в сопряжении с телесной, пластической органикой сценического образа определяют искания в драматическом и музыкальном театре XX века, вплоть до 1990-х годов. В драматическом театре реформаторские идеи К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко обретут свое развитие с обновленными эстетическими параметрами у В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова наряду с самостоятельными поисками А. Я. Таирова. Новая актерская и режиссерская генерация продолжит, обновляя традиции русского театра, развивать идеи отечественных и зарубежных реформаторов XX века в области режиссуры — Н. П. Охлопкова, Г. А. Товстоногова, В. Н. Плучека, Ю. П. Любимова, О. Н. Ефремова, А. В. Эфроса, П. Брука, Б. Брехта и др.

Новая генерация режиссеров, их театров с труппами актеров, объединенных художественными традициями отечественной культуры, которые видоизменялись на каждом историческом этапе, сформировала очередной этап развития драматического театра. Он обуславливался глубинными резервами и механизмами национального культурного кода, идентичностью отечественной культуры в целом. Это не мешало творчески относиться к художественному наследию предшественников, развитию той же системы Станиславского, которую сам он не считал окончательно состоявшейся и постоянно ее обновлял, ища разные формы театра, а не только отражая на сцене жизнь в формах самой жизни. Свидетельство тому — его постановки с поэтической условностью «Гамлета» в содружестве с Гордоном Крэгом, «Жизнь человека» Л. Андреева в условных формах, «Горячее сердце» А. Н. Островского с намеками психологического гротеска и др. Духовная составляющая в творчестве отечественных режиссеров и актеров продолжала быть основополагающей. После сложившейся ранее театрально-драматической системы стали развиваться разные театральные течения, направления. Они берут истоки от предыдущих типов театра — психологического, игрового, условного, народного. Как верно пишет исследователь А. Ю. Ряпосов, данный процесс приводит «к формированию в середине XX века театрального языка как совокупности театральных приемов, выработанных сценическим искусством за все время его существования» [7, с. 26].

В 1990-х годах произошли разительные изменения, особенно в драматическом театре. Появились течения, основанные на западных ценностных ориентациях, новые эстетические модели постмодернизма, подчас разрушающие генетические основы и природу театра как рода искусства. Пришла так называемая постдрама, постдраматическая режиссура с ее извращенной свободой, доходящей до вседозволенно-

сти, искажением авторских текстов классической прозы и драматургии. Она провозгласила эти тексты лишь материалом для собственных опытов, симулякров, развенчивающих вечные художественные ориентиры, ценности, определяющие человеческое предназначение — любовь мужчины и женщины, семья, таинство рождения новой жизни (вместо него — чайлдфри, то есть детоотступничество). Писатель, публицист, драматург В. И. Рокотов кратко определяет сущностные начала «постдрамы»: «смыслы, танцуйте вальсом», «нет — сюжету, да — церемонии», «вдохнитесь смертью», «всё — прах, долой и стыд и страх», «пусть множатся формы», «тела не бывает много», «пришел на спектакль — не обижайся» и т. д. [6].

Как показывает опыт современных постановок спектаклей, фундаментальные основы театра, его духовно-нравственные традиции дозволяется обнулить. Глобалистический проект, рукотворный, а не стихийно-эпический, стремился нивелировать культурный код, самобытность развития отечественного театра, однако со временем показал свою несостоятельность. Нужно также отметить чрезмерную сексуализацию сознания экспериментаторов, доходящих до демонстрации порнографии с явной коммерческой нацеленностью.

Однако в настоящее время вектор развития общества и искусства в России поворачивается в сторону осмысления духовно-нравственных традиций, и в отечественной культуре возобновляется интерес к художественному наследию, чьи животворные идеи обусловили рождение подлинных явлений искусства, имевших мировое значение. Вместе с тем в связи с началом следующей формации развития искусства, обновлением традиций возникает и подход к взаимосвязи духовного и телесного как источника дальнейшего саморазвития и обогащения отечественных традиций разных видов искусства, в том числе драматического и музыкального театра, оперы и балета. Среди проблем, которые обозначились в повестке дня, — категория телесности в ее отношении к категории духовности.

Литература

1. Асоян, А. А. Семиотика и метафорика художественных форм : [монография] / А. А. Асоян. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2019. — 425 с. — Текст : непосредственный.
2. Берковский, Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. — Москва : Искусство, 1969. — 639 с. — Текст : непосредственный.
3. Гёте, И. В. Собрание сочинений : [в 10 томах] : перевод с немецкого / И. В. Гёте. — Москва : Худож. лит., 1980. — Т. 10 : Об искусстве и литературе. — 511 с. — Текст : непосредственный.
4. Гоголь, Н. В. Собрание сочинений : [в 6 томах] / Н. В. Гоголь. — Москва : Гослитиздат, 1959. — Т. 6 : Избранные статьи и письма. — 563 с. — Текст : непосредственный.

5. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : [в 10 томах] / А. С. Пушкин. — Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. — Т. 7 : Критика и публицистика. — 543 с. — Текст : непосредственный.

6. Рокотов, В. Что такое «постдрама» и почему нас ею кормят / В. Рокотов. — Текст : электронный // Газета «Культура» : [сайт]. — URL: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/341907-cto-takoe-postdrama-i-pochemu-nas-ey-kormyat/> (дата обращения: 27.12.2022).

7. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / А. Ю. Ряпосов. — Санкт-Петербург, 2022. — 52 с. — Текст : непосредственный.

А. П. Марков,

*ведущий профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,
доктор педагогических наук, доктор культурологии, Заслуженный деятель науки РФ*

ДЕВАЛЬВАЦИЯ АНТРОПОТВОРЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Сегодняшний этап культуры постмодерна характеризуется дисфункцией ключевых институтов культуры — права, экономики, образования, семьи. Этой участи не избежало и современное искусство: сформированное в недрах «новой эстетики», оно уже с трудом вписывается в классические атрибуты данного института. В рамках ключевого тренда постмодернистской эстетики искусство являет собой образец тотальной «художественной капитуляции», демонстрируя технологическую беспомощность и заменяя подлинную художественную деятельность, требующую высочайшего мастерства, примитивными перформансами, хеппенингами, инсталляциями, «генеративным активированием», которые в процессе создания «арт-объектов» исключают участие художника в высоком смысле этого слова. Симптомами его деградации становятся симулятивный характер творчества, утратившего способность репрезентировать реальность и ограничивающегося ее искажением, бессмысленные комбинации давно известных форм, порождающие «болезненные очаги» в структуре данного института. Псевдогуманизм постмодернистского искусства заключается в его смысловой и технологической примитивизации, которая сегодня позволяет любому субъекту, не отягощенному элементарной культурой, моральной ответственностью и художественной техникой, заявить о себе как о деятеле искусства, с гордостью вывернуть наизнанку свою нравственную и духовную пустоту. Основной сегмент аудитории, обеспечивающей спрос на «артпродукцию», составляют категории «социального дна» — малообразованные личности,

охотно вливающиеся в «текущий без смысла и цели поток ассоциаций» (Н. Б. Маньковская).

Лишенное основных атрибутов художественного творчества — мастерства и энергии души его создателя, такое «искусство» «кастрирует» миссию этого важнейшего института культуры: воспроизводство в историческом времени *Чело-века* в его духовной ипостаси, как существа, обращенного к вечности, сфере духа. Иронией и пародийным характером подачи материала, антинормативностью и эстетизацией безобразного, разрушением границы возвышенного и низкого постмодернистское искусство способствует деконструкции классического образа человека. Человек в его «творениях» исчезает как «лицо, начертанное на прибрежном песке» (М. Фуко), а его место занимают образы безумцев и психопатов, эксгибиционистов и трансвеститов, фриков и киборгов. Обычный герой современного искусства — специфический антропокультурный тип с неопределенными нравственными качествами, свободный от институтов государства и гражданского общества, морали и совести, «нормативных форм» коллективной идентичности (национально-культурной, гендерной, социальной, профессиональной) и даже от реальности, которую стремительно заменяет виртуальный мир.

Такое искусство становится орудием ментальных войн: его символические провокации «оживляют» архаические пласты экзистенции, погружая человека в стихию языческой чувственности и бытового расизма, опускают наше поведение до примитивного бихевиористского сценария «стимул — реакция». «Реванш телесности» и разнузданной чувственности, символика хаоса, культ стихий подсознательного и «демонического ада» времен язычества, характерный для «бесовской текстуры» арт-объектов, растормаживают деструктивные инстинкты эроса и танатоса, что грозит погружением человечества в скотоподобное состояние. Восприятие сгенерированных компьютерными программами арт-объектов или сотворенных алгоритмами «математического хаоса» мертвых продуктов и художественно подобных «имплантов» блокирует ключевое ментальное качество — способность к резонансу, которая лежит в основе эмпатии, сочувствия, сострадания. Мертвое в духовном плане «творение» способно рождать только себе подобное, расширяя пространство хаоса и пустоты в душах аудитории.

Преобразование искусства в институт *«антропологической регрессии»* осуществила «новая эстетика», которая сформировалась в недрах постмодернистской философии, с ее пафосом нигилизма и презрения к классической европейской культуре, осуждением «тоталитаризма» этой культуры, который сокращал «свободу творческого самовыражения» высокой планкой мастерства и духовно-нравственного развития.

Ядро антропоцентрированного постмодернистского дискурса формируют эпатазирующие концепты «*шизоанализа*» и «*децентрации*», навязчивые мотивы нигилизма, пессимизма и некрофилии. Искусство в рамках этой концепции трактуется как способ ухода из несовершенного мира в «чистое отсутствие» (Ж. Деррида), как средство «тотальной шизофренизации» жизни, как «желающая художественная машина», осуществляющая декодирование желаний и «производящая фантазмы» в целях «сжигания либидозной энергии» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари). Откровенный аморализм и «постмодернистская телесность» как «новое кредо» профессионалов «духовного производства» сужают пространство логоцентричной культуры, выхолащивают в умах и душах творцов все то, что традиционно обеспечивало «духовное первородство» соловья художников «как несущего отсвет древних функций священства и пророчества» (А. С. Панарин).

Гуманитарная мысль последнего времени, как европейская, так и отечественная, постепенно освобождается от очарованности постмодернистскими формулами, понимая их подлинный смысл и умысел. Постмодернистский проект формирования «нового язычника» квалифицируется как «гуманитарный апокалипсис», «антропологическая эвтания» европейской культуры (А. Л. Казин). Суд над таким искусством и приговор ему можно обнаружить не только в текстах гуманитарной культуры, но и в катастрофических событиях последнего времени, связанных с углублением антропологического кризиса и всплеском немотивированной агрессии.

Отечественные гуманитарии квалифицируют постмодернистскую эстетику как временную болезнь духа и разума эпохи, «раковую опухоль», «инфекцию», которая возникает, когда организм ослаб и утратил способность к сопротивлению. Надежду возрождения искусства в его сущностных основаниях дает уникальная роль данного института в истории формирования и развития культуры. Базовые принципы классического искусства как ведущего антропотворческого феномена рождает Античность — искусство, наряду с философией, утверждается в качестве «науки о духе», пробуждающей и творящей мир человеческой духовности в целостности мышления, творческой активности и чувств. Художественная деятельность и ее результаты формируют способность чувствовать космическую гармонию бытия и слышать дух эпохи, создают образ и утверждают «идею всеединства мира» (П. А. Флоренский). В последующие эпохи искусство становится важнейшим средством познания экзистенциальных глубин и понимания высших ценностей и смыслов, условием формирования ключевых атрибутов и характеристик антропоса — чув-

ства вины и долга, стыда и совести, веры и надежды. Образно-символическая энергетика художественного произведения, его «метафизическая шифропись» (К. Ясперс), которая транслирует духовный мир и душевные энергии творца, рожденные его жизненным опытом страдания и сострадания, пробуждает способность интуитивно постижения истины и понимания границ добра и зла, осознания и преодоления трагизма человеческого бытия. И в этом качестве искусство обретает статус ключевого антропотворческого института, обеспечивающего «метафизическое рождение человека» (Н. А. Бердяев) — рождение его личности в «триединстве истины» чувств, рассудка и веры (П. А. Сорокин).

Не менее значимым ресурсом грядущей реабилитации миссии искусства является великий дар свободы — в глубинах человеческой экзистенции всегда остается «высшее веление» и тоска по другому, подлинному бытию. Для художника «дар Божий — это и награда, и казнь» (В. П. Астафьев). Подлинное искусство — это прежде всего *призвание*, которое обязывает избранных предвидеть последствия и нести моральную ответственность за результаты своего творчества. Настоящий художник всегда может вопреки жизненным обстоятельствам отстаивать «священную триаду Истины, Добра и Красоты» (А. С. Панарин), масштабом своего таланта и усилиями души удерживать выстраданный историей образ человека. В отечественном искусствоведческом дискурсе все активнее раздаются призывы покинуть «постмодернистское болото» и вернуться в художественном творчестве к Автору, а в художественных образах — к Человеку. Веру в такой исход дает миссия искусства в стремительно деградирующем мире — транслировать образ гармонии и дарить людям энергию веры, надежды, любви, формировать совесть как способность слышать весточку радости и боли, вселять мужество, принимать страдания и достойно нести свой крест.

А. А. Дмитриева,

профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения

**DE KATTENKABINET — СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ
АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В АМСТЕРДАМЕ.
ОСОБЕННОСТИ ЭКСПОЗИЦИИ**

Среди большого числа художественных музеев Голландии Кошачий кабинет (*De Kattenkabinet*), расположенный в исторической части Амстердама, привлекает внимание своим необычным названием и тематикой экспозиции. Обширная коллекция музея насчитывает более 3 тыс.

экспонатов и всецело посвящена теме кошек в живописи, фотографии, скульптуре, графике и декоративно-прикладном искусстве. Она включает произведения как ведущих, так и малоизвестных мастеров конца XIX — начала XXI века.

История Кошачьего кабинета необычна. Музей был основан на средства состоятельного голландского финансиста Уильяма (Боба) Мейера в 1990 году в память о его любимом рыжем коте Джоне Пирпонтэ Моргане (1966–1983). Первоначально владелец приобрел старинный дом на набережной канала Херенграхт, возведенный в 1667 году для знатной семьи Ван Лун, чтобы устроить в нем фотомемориал, посвященный своему питомцу. Вскоре Уильям Мейер переехал в особняк на постоянном проживании, а первый этаж был полностью перестроен под музей. На данный момент музей состоит из шести залов и старинного сада, в котором нашла продолжение скульптурная часть экспозиции. Кошачий кабинет не имеет постоянного штата сотрудников, но периодически заключает договоры с имеющими лицензию гидами для проведения экскурсий. Хозяин дома также нередко находится в музее и сам знакомит посетителей с его экспозицией.

Коллекция музея формировалась поэтапно. Начало ей было положено памятными предметами, которые владелец на протяжении нескольких лет дарил своему коту Моргану. Так, в честь пятидесятилетия Моргане его поклонники составили графический буклет «Дерзкий кот из Тулузы и другие кошки».

Наиболее известный подарок Моргану — это «Кошачий доллар» (1981) художника Арта Клеркса, на котором вместо портрета президента Джорджа Вашингтона помещено изображение кота (по словам У. Мейера, выполненное непосредственно с его питомца). Девиз «На Бога уповаем» на обратной стороне купюры заменен надписью «Мы не доверяем собакам». Растиражированное в середине 1980-х годов в технике гравюры на стальных пластинах, это изображение получило большую популярность у зрителей и стало своеобразным символом Кошачьего кабинета.

Среди мастеров литографии, работы которых представлены в Кошачьем кабинете, следует назвать Теофиля-Александра Стейнлена (1859–1923) — автора знаменитых афиш для парижского кабаре «Черный кот». В музее экспонируются пять плакатов художника, в том числе один из поздних вариантов афиши упомянутого кафе (1896), а также рекламный постер «Натуральное стерилизованное молоко с берегов Венжаньны» (1894) для фирмы братьев Гийо с изображением дочери художника Колетт и кошек, обитавших в его доме.

Другой вариант жанра рекламного плаката представляет творчество Кеса Келфкенса (1919–1986), известного прежде всего оформлением книги рассказов и сказок Анны Франк, а также эскизом обложки для первого голландского издания романа Джона Толкина «Хоббит». В 1956–1958 годах Келфкенс создал ряд афиш для нидерландской ярмарки «Неделя книги», в том числе представленный в Кошачьем кабинете плакат «Подарите книгу» (*Geef een boek*), на котором изображен сидящий в кресле черный кот с книгой в красном переплете. Литография выполнена в лаконичной цветовой манере и представляет собой сочетание красного, коричневого, белого и желтого цветовых пятен [1, р. 71].

Среди находящихся в музее произведений мастеров XX века также можно отметить неоднозначные по смыслу работы французской художницы аргентинского происхождения Леонор Фини (1907–1996), которую в повседневной жизни постоянно видели в окружении кошек, запечатленных впоследствии на полотнах, рисунках, литографиях и фотографиях. В Кошачьем кабинете можно найти 34 работы Фини — от жизнерадостных жанровых сценок до детализированных портретов, в которых кошки выступают главными персонажами. Таковы работы «Групповой портрет восьми кошек» (1975), «Мутанты» (1971), «29 кошек и птица» (1980). В своих произведениях Фини подчеркивает женскую природу кошки, о чем свидетельствует вторая из названных работ — рисунок «Мутанты». На нем запечатлены три юные девушки с кошками на руках. Можно заметить, что мимика и движения каждой героини близки к кошачьим повадкам. Название рисунка символично: оно подсказывает зрителю, что для Леонор Фини кошка представляет животное воплощение женской природы [2].

Наряду с шедеврами изобразительного искусства экспозиция музея богата «кошачьей» скульптурой, выполненной из дерева, гипса, бронзы, камня, керамики. Примерами выступают произведения Криса ван дер Хофа (1875–1933), Мэгги Жиль (род. в 1938 г.), Хильдо Кропа (1884–1970), Лиз Лобатто (1918–2014) и других мастеров. Особенную известность приобрел бронзовый образ кота Моргана, исполненный знаменитым грузинским скульптором Гией Джапаридзе «Кот для Боба» (2005) в подарок Уильяму (Бобу) Мейеру. Изваяние внушительно по высоте (100 см), но при этом его формы необычайно изящные, что вызывает ассоциации с творчеством Альберто Джакометти (1901–1966).

Подводя итог, отметим, что Кошачий кабинет представляет собой современный художественный музей, где собраны произведения широкого хронологического диапазона, выполненные в многообразных техниках художниками различных стилей. Однако их сближает общая анималистическая тема и, более того, ее узкое направление — образы котов и кошек разных мастей и пород, надолго остающиеся в памяти зрителя.

Литература

1. *Scharten, C. A. Register van overlijden bij P. A. Scheen's lexicon, Nederlandse beeldende kunstenaars geboortejaren 1750–1950 / C. A. Scharten.* — Zwolle : Waanders Publishers, 1996. — 168 p. — Текст : непосредственный.

2. *Selsdon, E. Leonor Fini / E. Selsdon.* — Bournemouth : Parkstone Press, 1999. — 119 p. — Текст : непосредственный.

А. А. Курпатова,

заведующая кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения

ОБРАЗЫ ЭПОСА «АБАЙ ГЭСЭР» В СОВРЕМЕННОЙ БУРЯТСКОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ

«Абай Гэсэр» — это выдающийся памятник устного поэтического творчества бурят. Его история насчитывает более тысячи лет. Богатырь Гэсэр остается самым почитаемым и любимым бурятским народом легендарным батором. Эпос был распространен по всей Центральной Азии, кроме бурят он бытовал у монголов, тибетцев, калмыков, алтайцев, народов Китая и многих других восточных народов (в том числе в Пакистане и Непале).

Эпос передавался устно и письменно, в рукописях и ксилографиях, но только в Бурятии он обрел форму возвышенного поэтического повествования и был признан вершиной эпического творчества народа и важной частью традиционной культуры бурят. В эпосе отражен период, когда зарождалось этническое самосознание людей, живущих в районе озера Байкал. Обращение к нему на современном этапе символизирует потребность в возрождении культурных традиций и культурного наследия, духовном единении бурятского народа. Сейчас это особенно актуально, поскольку письменность обозначает принадлежность народа к определенному культурному кругу и обуславливает религиозную сферу влияния.

В последние годы появилось много живописных и каллиграфических работ художников Бурятии, Калмыкии и Монголии, которые передают всю красочность эпического слова, его древнюю силу и мощь.

Обращение к теме эпоса «Абай Гэсэр» ряда бурятских, монгольских, калмыкских художников и каллиграфов говорит о преемственности духовного наследия и стремлении вернуть традиционной живописи, каллиграфии и фольклору прежнее главенство, которым они обладали в художественной, духовной и поэтической жизни монголоязычных народов.

С. Б. Никонова,*профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,
доктор философских наук*

НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАЩИТУ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Проблема противостояния «массовой» и «элитарной» культуры все еще сохраняет прежнюю актуальность, а может, даже набирает ее с новой силой, несмотря на некогда сформулированный столь нелюбимым многими постмодернизмом призыв «засыпать рвы и пересечь границы». Кажется, с поверхности, где доминируют политические противостояния и борющиеся силы готовы использовать любое искусство и любую культуру без разбора в своих целях, она переместилась вглубь и будоражит сознание как одна из важных идеологических констант. На прошлой конференции «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» один из докладчиков явственно разделил произведения искусства на те, с которыми стоит знакомиться, и «шлак», на который не стоит тратить время. Это общее место многих разговоров о современном искусстве: есть искусство стоящее, развивающее разум и душу, а есть «мусор», лишь отнимающий время или, хуже, влекущий к регрессу. К первому традиционно относят «классику», ко второму — современную поп-культуру. В остальном мнения выступающих разнятся в зависимости от их текущих убеждений и идеологической приверженности. Например, нет единого взгляда на то, к какому разряду отнести современные авангардистские эксперименты — постмодерну, или, напротив, официальной идеологизированной продукции.

В целом такие суждения, как высказанное на прошлогодней конференции, не новость, однако в данном случае удивило то, что докладчик был достаточно молодым интеллектуалом либеральных взглядов. Тезис о том, что имеются формы искусства и культуры, к которым обращаться вообще не стоит, ибо это вредно для духа и сознания, слишком уж напоминает призыв к цензуре, тема которой и так в последнее время весьма актуализировалась в свете политических противостояний как на Западе, так и на Востоке и, конечно же, в отечественном пространстве.

В этом контексте хотелось бы высказаться и против любых видов цензуры (поскольку она вообще бесполезна), и против разделения на «достойное» и «недостойное». По сути, оно было уместно в старые аристократические времена или в те времена, когда аристократическое наследие еще было актуально. Эти времена мы сейчас и называем

«классикой»). Даже первая половина XX века кажется еще окрашенной в тона памяти о былом аристократическом наследии. Восприятие этого наследия — на историческом удалении особенно — требует длительной подготовки, школы, воспитания чувств, так сказать, специализированной настройки, словно сложный музыкальный инструмент. Подобное было доступно старой аристократии — на этом основании она и противопоставляла себя народу и его «простым» формам искусства. Впрочем, народное искусство в современном мире тоже уже включено в разряд сложного, требующего настройки души.

Времена меняются. То, что сначала поражало эстетическую элиту как падение всех ценностей и устоев, через некоторое время приобретает солидность и включается в ряд классических образцов. Когда это происходит? По сути дела, тогда, когда большая часть народа перестает понимать стиль или направление: они деактуализируются в массовом порядке, их формы выражения устаревают и становятся малопонятными без все той же длительной исторической подготовки и образования. Но может ли быть такое, чтобы одно и то же произведение, не меняясь, в какое-то время считалось «нестоящим шлаком», а потом вдруг оказывалось достойным внимания глубоким шедевром?

Это наводит на мысль о необходимости ввести другой способ определения «массового» и «элитарного» в искусстве. Собственно, способ деления отражен уже в самих предложенных обозначениях. *Массовое* — то, что нравится многим. *Элитарное* — то, что нравится некоторым. Словом, определителем является не качество, а *количество* — количество тех, кто способен воспринять произведение. Именно из этого обычно и делают, впрочем, вывод о том, что массовое по качеству, по крайней мере, проще, раз оно доступно большему количеству воспринимающих: в нем затрагиваются более простые вопросы, или они поданы в более простой форме, не требующей напряжения, или оно заигрывает с какими-то низменными, животными механизмами в человеческой психике — в общем тем или иным образом оно оказывается дурным именно по качеству. Элитарное же считается сложным и говорящим о сложном, высоком, требующим усилий. Тем не менее мы предлагаем оставить в стороне это «следующее» из предыдущего заключение о качестве и ограничиться только одним количеством.

И тогда можно сделать иной вывод: не о том, что элитарное содержит в себе такие слои, которые массовому недоступны (глубокие, высокие, сложные), а о том, что *массовое содержит в себе такие слои, которые в элитарном отсутствуют*: простые слои, делающие его привлекательным для многих категорий населения с любым уровнем восприятия. При

этом уровне сложности, которые надстраиваются над этими «простыми и доступными» слоями, в принципе могут быть какими угодно. Именно это и может объяснить то, что бывшие «массовые» продукты превращаются в художественные образцы, требующие вдумчивого восприятия и несущие в себе глубокие смыслы. Со временем часть аудитории, способная видеть лишь поверхностное, отпадает, и произведение оказывается достаточно сложным, чтобы сохранить при себе только прошедшую подготовку аудиторию. Таким образом, с этой точки зрения дело не в качестве произведения, а в способностях зрителей воспринимать разные его слои. Однако следует отметить, что большое умение нужно и для того, чтобы сделать произведение понятным любому зрителю.

На это можно возразить: если произведение содержит простые и доступные каждому слою, не препятствует ли оно тем самым «массовому» зрителю в развитии, потакая его простым желаниям, не заставляя переходить сразу на следующий уровень восприятия, производить подготовку к сложному? Этот «воспитательный» момент был бы уместным, если не задумываться о том, что детей, например, не заставляют сразу читать Кафку и Достоевского, а сначала предлагают им послушать сказки. Это портит детей и не дает им развиваться? Говорят, что нет. Значит, простой уровень, по крайней мере, имеет право на существование вне зависимости от того, стоит за ним сложный или нет.

Можно возразить также, что имеются ведь и действительно плохие, бездарные, лишённые вкуса произведения. Не все создатели как «элитарной», так и «массовой» продукции — гении, таланты или хотя бы умелые мастера. Но, скорее всего, бездарность и выразится в том, что никого произведение не зацепит, оно промелькнет и исчезнет в общем потоке, сложное или простое — все равно. Даже очень утонченное и изящное, оно может просто не уловить чего-то важного для зрителей, остаться вторичным. Однако если какое-то кажущееся нам на редкость примитивным произведение вызывает длительный массовый ажиотаж, это уже может натолкнуть на мысль, что с ним не все так просто и там есть о чем подумать: чем оно смогло затронуть струны желания, что в его форме и содержании оказалось столь будоражающим и актуальным? Словом, если нет желания полюбить произведение, то стоит его хотя бы изучить, отмахнуться от него как от «сделанного на потребу публики» — значит просто признать свое фиаско в попытке понять, какие тайные механизмы здесь движут аудиторией и как они проявились именно в этой «грубой» форме.

Еще один момент. Как уже говорилось, в старые времена проблемы «массового» и «элитарного» не существовало просто потому, что было

искусство образованной элиты и искусство необразованного народа — это выступало следствием освященной традицией социальной иерархии. Проблема «массового» и «элитарного» появилась только в условиях демократизации, когда старое иерархическое разделение перестало действовать и все смешалось. Отсюда следует многое. Например, образование, в том числе воспитание вкуса и способностей к восприятию сложных форм, становится доступным каждому, что провоцирует упрек тем, кто этого избегает. Однако образование — это право, а, увы, не обязанность (тогда как для старой аристократии ею и было). В этих условиях любое произведение, простое или сложное, могло бы быть доступным каждому.

Различение на «массовое» и «элитарное» представляет собой новый вариант иерархии. Появляются произведения, которые сознательно эксплуатируют только «нижний», простой слой, делающий их массово доступными, но не представляющими интереса для тех, кто ищет чего-то более глубокого. Вместе с тем возникают произведения, которые сознательно избегают «простого» слоя, намеренно оставляя в себе лишь сложность, чтобы подчеркнуть предназначенность лишь тем, кто готов их воспринять и составляет воспользовавшуюся правом на образование элиту. На вид подобные творения оказываются намеренно непонятными, отпугивающими прочих. Такие произведения мы и считаем «элитарными». Это классическое «модернистское» деление. Если же постмодерн предлагает его преодолеть, то суть не в порче второго и не в насмешке над ним, не во внедрении массовых технологий в элитарное.

Новый порыв к стиранию границ ясен: осознается возможность делать синтетические произведения, включающие в себя *оба* указанных уровня, и простой, и сложный, в виде проявляющих один другой слоев, подобных тем, что выделяют в любом эстетическом объекте феноменологии. В принципе, глядя на картину, мы можем увидеть просто привлекательное лицо человека, а можем разглядеть за ним его внутренние борения, за ними — индивидуальный характер, за ним — общие проблемы социального или культурного порядка, а за ними — что-то общечеловеческое, глубинно экзистенциальное, имеющее отношение к основам бытия всего сущего. Можем разглядеть, а можем и нет. Потому что мы смотрим просто на холст, на который так или иначе нанесена краска, и можем вообще не продвинуться дальше этого «реального» уровня. Гарантии того, что мы продвинемся в восприятии очень далеко, нет, даже если художник очень талантлив.

Создание таких многоуровневых структур и есть, как представляется, достижение современной культуры и современного *массового* искус-

ства. Утверждать, что такие произведения представляют собой «шлак» и препятствуют интеллектуальному и моральному развитию, может только тот, кто совершенно их не понял, то есть не продвинулся дальше уровня самого примитивного восприятия, именно того, в котором обвиняются «массы». А чтобы продвинуться дальше этого уровня, нужно... хотя бы уделить произведению некоторую долю внимания, не отбрасывая его изначально как «нестоящее».

В. Ф. Познин,

заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), доктор искусствоведения, профессор, член Союза кинематографистов РФ

РОССИЙСКОЕ ЖАНРОВОЕ КИНО: КУЛЬТУРНАЯ ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПОИСКИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Поскольку в СССР принято было считать, что американское кино — это индустрия, а советское — это искусство, то, как ни парадоксально, не только чиновники от кино, но и кинокритики, многие из которых находились в скрытой оппозиции к власти, скептически относились к так называемому жанровому кино, оценивая его как заигрывание со зрителем или как «мелкотемье».

Тем не менее советские сценаристы и режиссеры часто «талантливо сочетали воспитательную и пропагандистскую составляющую кино с развлекательной, обогатив фонд отечественного кино настоящими шедеврами» [4, с. 40], в том числе созданными в жанре драмы, комедии, детектива, фильма-катастрофы, приключенческого фильма и т. д.

После внедрения в жизнь новой «модели» киноиндустрии и отмены цензуры в конце 1980-х наши кинематографисты принялись сводить счеты с прошлым, заодно отрицая такие традиционные ценности, свойственные национальному менталитету, как примат совести, ответственность каждого за содеянное, сострадание к «маленькому» человеку, способность к жертвенному служению, доходящему до самопожертвования, утверждению творческого, созидательного начала в человеке и в отношениях его с миром [1, с. 167–168]. В результате эстетическая и этическая парадигмы на многие годы свелись к стремлению изображать действительность в мрачных тонах, создавая ощущение безнадежности и депрессии, что надолго отвратило зрителя от нового российского кино.

Появление открытого для зарубежных кинокомпаний кинорынка привело к тому, что голливудское кино, ориентированное прежде всего

на коммерческий успех, быстро одержало сокрушительную победу над российским кинопроизводством. «Отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оказалось один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал сравнительно эффективные способы овладения вниманием зрительских аудиторий» [2, с. 185].

Поскольку главным способом привлечения зрителя всегда было жанровое кино, в 2000-е годы наши продюсеры предпринимали попытки либо регенерировать жанры, пользовавшиеся успехом у советского зрителя, либо создавать жанровое кино, опираясь на опыт и достижения Голливуда.

Наиболее успешно в постсоветском кино был освоен и ранее существовавший у нас жанр *кинодетектива*. С *комедией* пока что не очень получается: большинство комедийных фильмов сделаны на уровне телевизионных программ Comedy Club и «Наша Russia».

Малоудачной оказалась и апелляция к культурной памяти зрителя (то, что В. Пелевин определил как попытку монетизировать любовь сограждан к прошлому): большинство *ремейков* успешных советских фильмов получились намного слабее первоисточника.

Успешнее оказались попытки апеллировать к *исторической памяти* зрителя, художественно восстанавливая события, которые у советских людей вызывали чувство гордости за свою страну и соотечественников — достижения в космосе, спорте, победа в Великой Отечественной войне. Однако драматургическая канва большинства такого рода картин во многом копирует *голливудские схемы*, к которым успела привыкнуть современная аудитория, а их структура и визуальное решение порой напоминают стилистику компьютерных игр.

Что же касается поисков в области жанрообразования, то они оказались полностью связаны с перенесением опыта Голливуда на российскую почву. Это прежде всего появление в отечественном кино таких ранее не существовавших жанров, как *фильм ужасов*, *фильм-катастрофа*, *музикл*, *фэнтези*, *байопик*.

Следует также отметить, что культурная глобализация и новое мироощущение привели к тому, что дерационализация знания наглядно проявилась в изменении тематики и стилистики фильмов определенных жанров. В частности, научную фантастику (science fiction) сменил мир фэнтези (fantasy), мир магической власти, мир дерационализированный, в котором главное — сказочно-мистический ход происходящих событий. Это же касается и жанров, художественно интерпретирующих фоль-

клорные мотивы, где в постмодернистской манере трактуются образы сказочных и былинных героев. Нередко вместе с заимствованной драматургической структурой в фильмах новых жанров утверждаются чуждые нашему национальному менталитету эстетические и нравственные ценности, размываются понятия добра и зла.

Если говорить о современном кинематографе в целом, то многие исследователи отмечают, что оно переживает кризис идей, выражающийся в отсутствии оригинальных сюжетов и стремлении компенсировать этот дефицит эффектным изображением, создаваемым с помощью *новых цифровых технологий*, которые нередко становятся и *жанрообразующим элементом*. Все больше ощущается тенденция создания зрелищных, масштабных кинополотен, в то время как фильмы реалистические, психологические, что всегда было свойственно русской литературе и искусству, вольно или невольно занимают в лучшем случае нишу телевизионных сериалов и определенных платформ Интернета.

Что же касается освоения отечественным кино популярных на Западе жанров, то эти попытки оказываются более или менее удачными, если учитывается национальный менталитет и реалии российской жизни органично сочетаются с образной системой жанрового фильма.

Сегодня, когда в нашей жизни многое меняется, появилась надежда, что наши кинематографисты наконец осознают, что «российские зрители хотят смотреть кино про Россию, про себя сегодняшних. И понимать, что происходит с ними и со страной. Этот процесс называется самоидентификацией. И когда наше кино начнет вызывать самоидентификацию, его, наверное, вновь можно будет назвать „важнейшим из искусств“» [3, с. 154].

Литература

1. Брейтман, А. С. Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (На материале «нового» кино России) / А. С. Брейтман. — Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2004. — Т. 4, № 7. — С. 165–177.
2. Жабский, М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.) / М. И. Жабский. — Москва : Канон⁺ : РООИ «Реабилитация», 2009. — 774 с. — Текст : непосредственный.
3. Косинова, М. И. История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией / М. И. Косинова. — Текст : непосредственный // Культура и общество. — 2014. — № 4. — С. 147–155.
4. Туманов, А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности / А. И. Туманов. — Текст : непосредственный // Наука. Культура. Общество. — 2021. — № 3. — С. 35–49.

В. В. Скурлов,

Почетный академик Российской академии художеств (Санкт-Петербург),

кандидат искусствоведения

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФАЛЬКИН — СКУЛЬПТОР И ХУДОЖНИК

После 1985 года автору в силу основной работы (заведующий отделом изучения спроса НИИ ювелирной промышленности) довелось изучать творчество ведущих ювелиров и камнерезов Ленинграда (с сентября 1991 г. — Санкт-Петербурга), Урала и Сибири. Первые частные мастерские появились только в начале 1990-х годов, а массово стали возникать уже в начале 2000-х. К 2012 году, то есть 10 лет назад, камнерезным делом в Петербурге занималось около 400 мастеров, однако художников среди них было мало. В числе наиболее значимых фирм можно назвать такие, как «Русские самоцветы», «Багульник», «Фалькин», «Школа камнерезного искусства», «Каменный гость», Anna Nova, Terra Faberis, «Эболи» и др. Некоторые из фирм исчезли с рынка, а конкурентоспособными оказались те, которые придерживались организационных принципов, разработанных еще руководством компании К. Фаберже, — разделение труда, внимание к рекламе, заключение договоров с магазинами, реализующими продукцию, и, конечно, участие в международных и российских выставках.

Среди современных мастеров резьбы по камню необходимо отметить Сергея Александровича Фалькина (род. 1955, станция Заиграево, Бурятия), который принадлежит к старшему поколению камнерезов. За более чем 25-летний творческий путь в камнерезном искусстве и искусстве литья из бронзы четко определилась индивидуальность художника, специфика его манеры. В первые 15 лет работы мастер был прямым продолжателем дела камнерезов и бронзовщиков фирмы Фаберже (К. Верфеля, А. Обера, В. Грачева, Б. Фредмана-Клюзеля, П. Дербышева и П. Кремлева), а последние 10 лет (2010–2020) были посвящены творческому поискам. В этих поисках современного скульптора и камнереза можно усмотреть продолжение традиций таких совершенно разноплановых русских скульпторов, как П. Трубецкой, С. Эрьзя (Нефедов) и М. Врубель. Читая биографии этих художников, ловишь себя на мысли об исторических совпадениях между ними и биографией Сергея Фалькина, которого отличают, как и указанных скульпторов, поиски нового художественного языка (П. Трубецкой и М. Врубель), работа с новыми материалами (С. Эрьзя), успешные поездки за рубеж (выставки Фалькина проходили во Франции, США, Германии и других странах) с неизменным возвращением на родину.

Заслуги Сергея Фалькина в области искусства отмечены многими наградами, в том числе наградами Мемориального фонда Фаберже: орденом К. Фаберже с бриллиантами, А. К. Денисова-Уральского, Ф. Бирбаума (главного мастера фирмы Фаберже) и др. Работы Фалькина высоко оценивала Т. Ф. Фаберже, правнучка великого ювелира.

В 2021 году вышел в свет художественный альбом, посвященный творчеству Сергея Фалькина [1]. В нем представлены 95 работ петербургского художника, чьи произведения хранятся в собраниях Государственного Эрмитажа, Литературно-мемориального музея Анны Ахматовой, частных коллекциях по всему миру. Он работает с бронзой, деревом, твердым камнем, костью, но для альбома отобраны именно произведения из камня. Для художника важно доказать, что цветной поделочный камень может быть материалом не только для изделий декоративно-прикладного искусства, но и для скульптуры. Например, из него выполнены его скульптурные миниатюры, в которых отчетливо просматриваются жанровые мотивы: «Птицелов», «Прогулки по Крестовскому острову».

Интересны рассуждения мастера о скульптуре из разных пород камня: «С полихромной скульптурой в процессе создания происходят необъяснимые, на первый взгляд, метаморфозы. Художественная, грамотно сделанная модель, выполненная в материале, становится похожа на игрушку, близкую к китчу <...> Дело в том, что в монохромной скульптуре работает объем, пространство, свет, там есть воздух. Когда мы раскрашиваем скульптуру, мы теряем все это. <...> Чтобы этот эффект не возникал, художник должен изначально, на стадии создания модели, относиться к камню как к изобразительному материалу» [2, с. 360].

В связи с этим высказыванием скульптора отметим, что в его творчестве появляются и произведения, созданные из монолита. В них мастер использует цветовую палитру одного камня, тональную градацию, созданную самой природой. Среди таких работ выделим скульптуры «Хокку» и «Архангел».

Следует отметить, что известные мастера-камнерезы призывают даже при разделении труда создавать все же художественное, а не ремесленное изделие. Сергей Фалькин пишет следующее: «В сегодняшней полихромной скульптуре художественный аспект весьма слаб. На первом месте — виртуозная ремесленность, которая становится самоцелью. Добиться виртуозности помогает коллективный, хорошо слаженный труд. Каждый вносит свою лепту в конечный результат. Скульптор блестяще делает скульптуру, а затем мастерски закладывает в нее деление на элементы из поделочного камня и связанные с ним художественные особенности, которые выполняют изготовители — резчики. Они

добиваются потрясающих эффектов, например, когда камень начинает блестеть как шелк. Главными в определении цены, а, в конечном счете, и успешности работы становится натурализм, многодельность, максимальная похожесть» [2, с. 359].

Резюмируя, отметим, что Сергей Фалькин уже вписал свое имя в историю современного российского камнерезного и бронзового искусства. Сейчас он в расцвете творческих и жизненных сил, продолжает разрабатывать новые направления и формы. Художник находится в непрерывном творческом поиске и продолжает удивлять.

Литература

1. Сергей Фалькин. Скульптура. Камень. — Санкт-Петербург : Чистый лист, 2021. — 164 с. — Текст : непосредственный.
2. Фалькин, С. Рассуждение о полихроме / С. Фалькин. — Текст : непосредственный // Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В. К. Фаберже и его продолжатели. — Санкт-Петербург : Лики России, 2009. — 640 с.

А. И. Карлова,

*ведущий научный сотрудник отдела новейших течений
Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), кандидат культурологии*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ОСОБОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В РУССКОМ МУЗЕЕ

Для Русского музея современное искусство всегда являлось важным направлением коллекционирования и репрезентации. Произведения художников текущей эпохи традиционно собирали разные его отделы: живописи, скульптуры, графики, рисунка. Сегодня, в эпоху стремительного развития новых технологий, когда художественная сфера обогащается новыми материалами и техниками, такое искусство становится объектом пристального внимания. Традиционная музейная классификация по материалу оказывается не всегда адекватной задаче комплексного анализа и отражения в коллекции феномена современного искусства. Отдел новейших течений, созданный в Русском музее в начале 1990-х годов под руководством А. Д. Боровского [1], одним из первых в стране обратился к анализу текущего художественного процесса и начал собирать коллекцию, целью которой стало формирование целостного представления об искусстве настоящего времени.

Проблемное поле музейного коллекционирования современного искусства на рубеже 2010–2020-х годов включает следующие аспекты: разработка и внедрение в фондовую практику регламента хранения пред-

метов, включающих цифровые элементы; теоретическое осмысление способов музеефикации произведений уличного искусства с целью дальнейшего комплектования фондов; работа с источниками формирования собрания, которые делятся на дарения и закупки, но включают принципиально разные формы (поступления после выставок, единичные передачи от художников и коллекционеров, дары крупными комплексами работ и т. д.).

Несмотря на уже значительную историю существования медиаискусства в музее (первые видео поступили в отдел новейших течений в начале 2000-х гг.), статус таких произведений до сих пор до конца не определен. Музейное законодательство до 2020 года не предполагало включение нематериальных объектов в состав Музейного фонда Российской Федерации. Музеи руководствовались Инструкцией по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в музеях СССР (1985), в которой отсутствовали рекомендации по работе с цифровыми объектами. Поэтому музеи принимали на хранение не собственно медиаобъекты, а носители информации: например, видеокассеты VHS, CD- и DVD-диски и т. п. После утверждения Министерством культуры «Единых правил организации, комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и коллекций» (2020) [3] Русский музей стал активно разрабатывать регламент оформления в основной фонд экспонатов, содержащих предметную и мультимедийную части.

Стрит-арт — еще одна проблемная область музеефикации. Работы, создающиеся уличными художниками, нередко уничтожаются или закрашиваются силами местных администраций буквально на следующий день, продолжая жить только в пространстве Всемирной сети в виде фотографий. Конечно, важной задачей является формирование архива фотоизображений уличных работ, но общемузейная установка на подлинность не позволяет избрать этот подход в качестве основной стратегии. Например, для выставки «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (Русский музей, 2021, кураторы А. И. Карлова, М. В. Салтанова) уличные художники были приглашены для создания работ в музейных залах на временных стенах [4, с. 30–31]. Максим Има повторил свою уличную работу 2016 года «Мои стенания», которая затем была принята на хранение в музей: временная стена была распилена и включена в состав фондов.

2010-е годы оказались временем активного развития современного искусства в Петербурге, и собрание Русского музея значительно пополнилось на рубеже 2010–2020-х годов произведениями петербургских авторов, в основном за счет даров. Закупок было мало, но сохранилась

традиция пополнения коллекции после выставок. Например, после выставки «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» в собрание отдела поступили работы Л. Цхэ, В. Абиха, Н. Косинской [2, с. 8, 10, 18]. На выставке «Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары. 1898–2019. Избранное» (2020) также использовался выставочный принцип комплектования, только «наоборот»: вещи собирались в мастерских для фондов и одновременно для выставки, шла и подготовка выставки, и комплектование коллекции. Применение такого принципа уже имеет свою историю: например, он использовался при подготовке выставок «Русский музей. Дары и приобретения. Раздел новейших течений» (1998, кураторы И. Н. Карасик, М. А. Костриц, Т. Б. Мантурова) и «Отдел новейших течений. Последние поступления» (1999, кураторы Е. Ю. Андреева, О. В. Туркина, В. Н. Беляева).

Комплектование коллекции современного искусства в эпоху стремительных изменений в области технологий требует постоянного пересмотра методов и общих принципов фондовой работы. Основным источником пополнения собрания сегодня остаются дары, которые принимаются на базе экспертного отбора и преимущественно после участия произведений в выставках. Одними из важных задач становятся выработка единого представления о формировании фондов медиаискусства и стрит-арта и его юридическое оформление.

Литература

1. *Боровский, А. Д.* Отдел новейших течений / А. Д. Боровский. — Текст : непосредственный // Государственный Русский музей. Отдел новейших течений. 1991–2001. История. Коллекция. Выставки / научный руководитель Е. Н. Петрова. — Санкт-Петербург : Palace Editions, 2004. — С. 7–14.
2. *Карлова, А. И.* Поколение миллениалов в петербургском искусстве: в поисках художественного языка / А. И. Карлова. — Текст : непосредственный // Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве : каталог выставки / научный руководитель Е. Н. Петрова. — Санкт-Петербург : Palace Editions, 2020. — С. 7–20.
3. Российская Федерация. Законы. Об утверждении Единых правил организации, комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и коллекций : Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 23 июля 2020 г. № 827. — Текст : электронный // Официальный интернет-портал цифровой информации : [сайт]. — URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202011060011> (дата обращения: 02.01.2023).
4. *Салтанова, М. В.* Миллениалы. Петербургский контекст / М. В. Салтанова. — Текст : непосредственный // Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве : каталог выставки / научный руководитель Е. Н. Петрова. — Санкт-Петербург : Palace Editions, 2020. — С. 21–32.

И. А. Воск,*генеральный директор кинокомпании «Просвет» (Санкт-Петербург)*

МОБИЛЬНОЕ КИНО В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СПЕЦИФИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ

«Важнейшее из искусств» до сих пор действительно остается важнейшим. Вместе с тем оно одно из самых молодых. Кино развивалось в невероятном темпе, перенимая драматургические традиции из тысячелетней истории самых разных видов искусства — литературы, театра, живописи, даже архитектуры. Влияние его на все сферы жизни было (и остается) ошеломляющим, а сам процесс создания — сакральным и элитарным.

В январе 1992 года на экраны уже постсоветского телевидения выходит передача «Сам себе режиссер», с ностальгически-привычной аббревиатурой на заставке (сейчас бы сказали — в логотипе) — «ССР». В основе программы лежала демонстрация любительских видео, присланных зрителями. Аналогом и прообразом передачи стала телепрограмма AFV (America's Funniest Home Videos), идущая на американском телевидении с 1989 года. Ее концепция, в свою очередь, была заимствована у похожего японского телешоу «Kato-chan Ken-chan Gokigen TV», транслировавшегося с 1986 по 1992 год. Как мы видим, истоки мобильного кино зародились на востоке и были напрямую связаны с развитием технологий.

Очевидно, что и до этого времени существовали явления, которые можно отнести к предвестникам мобильного кино (репортажная съемка, использование относительно небольших камер в создании видеопроизведений), однако они еще не определяли суть данного феномена. Идея мобильного кино заключается в возможности самостоятельного, можно сказать — единоличного, создания художественного аудиовизуального произведения с помощью одного устройства. Причем просмотр этого произведения не привязан к этому же устройству и продолжает парадигму большого кино: съемка на одном аппарате, демонстрация — на другом. Идея мобильного кино хотя и зародилась вместе с появлением индивидуальных видеокамер, но тогда развиваться не смогла, что было связано и с лимитом хронометража, и со сложностями монтажа. В связи с этим спектр создаваемых произведений был в основном крайне узким: домашние зарисовки о семейных застольях, шалостях детей и домашних животных — кадры, важные для конкретных людей, но общественной ценности все же не имеющие.

Безусловно, появление индивидуальных видеокамер повлияло на весь кинематограф. Цифровую видеосъемку взяли на вооружение профес-

сиональные видеографы, умеющие преодолевать все технические лимиты этих аппаратов. Однако рождение мобильного кино произошло именно с появлением мобильных телефонов с функцией видеосъемки, да и то не сразу.

С 1992 года, когда был создан первый смартфон с такой функцией, до 2005-го, когда был снят, как считается, первый мобильный фильм, прошло 13 лет. А до того момента, когда мобильный фильм, хотя и косвенно, но был признан Американской киноакадемией, прошло еще 10 лет. В 2005 году Марчелло Менкарини и Барбара Сегецци выпустили документальный полуторачасовой фильм «New Love Meetings» («Новые разговоры о любви»). Он был полностью снят на телефон Nokia N90 с поворотным экраном, прибором для освещения при съемке служил обычный карманный фонарик. В 2015 году Шон Бейкер снимает фильм «Tangerine» («Мандарин») полностью на iPhone, точнее на три iPhone 5S, которые по нынешним временам имеют очень скромные камеры. Однако это не помешало фильму получить награды престижных мировых фестивалей, включая кинофестиваль Sundance. Именно после «Tangerine» мобильное кино выходит на невиданный до этого уровень популярности. Даже Американская киноакадемия не смогла не отметить его успех: нет, она не номинировала фильм на «Оскар», но приобрела один из телефонов, на которые был снят «Tangerine», для постоянной коллекции своего музея.

С 2015 года по сегодняшний день мы наблюдаем бурный рост и развитие мобильного кинематографа. Фильмы и сериалы при помощи смартфона уже создают такие профессионалы, как Стивен Содерберг, Зак Снайдер. Множатся фестивали мобильного кино, а произведений, снятых на смартфон, уже не десятки, а тысячи. Мобильное кино нашло свою нишу в киноиндустрии и не собирается ее покидать. С развитием технических возможностей камер смартфонов видеоряд мобильного контента будет становиться все менее отличимым от фильмов, снятых на профессиональную технику. Однако сейчас фильммейкеры фокусируются на том, что способно сделать произведение великим, — сильным сценарии и нетривиальности художественных решений. Благодаря этому мобильное кино становится по-настоящему интересным и значимым культурным явлением, интерес к которому будет расти, с одной стороны, за счет качества производимого контента, а с другой — за счет доступности и (пока еще) неэлитарности данного вида искусства.

К мобильному кино также относят мобильную журналистику, рекламные ролики, блогинг, созданные с помощью мобильных устройств и поддерживаемые самыми крупными мировыми площадками короткие

видео — tiktoks, reels и shorts. Не стоит игнорировать то, что такие видео оказывают огромное влияние на умы людей, в основном молодежи, а также то, что всего за несколько лет они совершили огромный рывок в плане технического исполнения, выстраивания структуры, монтажных возможностей и т. д. Данный контент сложно отнести к миру кинематографа или так называемого большого кино, но то, что такие видео представляют собой часть мира мобильного кино, — это факт.

Развитие мобильного кино будет тесно связано с развитием технических возможностей не только смартфонов, но и сопутствующего оборудования и программного обеспечения. При этом эти улучшения будут положительно сказываться на мобильных фильмах, лучшие образцы которых смогут дотянуться до большого, а иногда и великого кино. В то же время прогресс будет отрицательно сказываться на коротких видео, базовая цель которых — вовлечение в процесс создания ролика как можно большего количества людей. Технически сложные, пусть и короткие видео, как правило, плохо воспроизводятся большим количеством людей, а значит, в этой сфере будет много витков «обнуления» — возвратов к простым, иногда примитивным роликам. После чего будет снова следовать усложнение и в момент невозможности массовой репетитивности — новое обнуление.

Секция 1 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

М. Э. Вильчинская-Бутенко,

*заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий
и дизайна, кандидат педагогических наук, доцент*

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Несмотря на то что уличное искусство является глобальным явлением, оно явно неоднородно, и различные формы, техники и мотивы, возникающие по всему миру, имеют разный генезис.

К ситуации с современным китайским стрит-артом можно подойти с двух теоретически разных позиций. Можно предположить, что китайское уличное искусство — это всего лишь плагиат евро-американских предшественников. Другой подход подразумевает, что современный стрит-арт Китая сильно зависит от собственного социокультурного контекста и вынужден развивать собственные формы самовыражения.

Процесс переноса визуальных систем из одной культурной области в другую очень сложен. Как показал в своем исследовании, посвященном развитию современного искусства в Азии, искусствовед Джон Кларк, пристрастность и избирательность усвоения выступают существенными чертами всех процессов переноса, и даже цели зрительно-восприятия образов могут быть изменены [1, р. 35–38]. Поскольку передача визуальной системы по существу основана на присвоении и не может рассматриваться как простая имитация, первое предположение о том, что китайский стрит-арт — это всего лишь реплика, оказывается неверной европоцентристской гипотезой. Тем не менее важно признать взаимодействие между транслирующей и принимающей культурами.

Несмотря на давнюю традицию публичных надписей и настенных росписей в Китае, современная форма граффити и стрит-арта не появилась в стране до тех пор, пока социально-политические и культурные изменения не позволили развиваться новым формам искусства под влиянием международных тенденций. Хотя современный китайский стрит-арт происходит от евро-американских граффити и уличного искусства, его формирование и развитие тем не менее зависят от социокультур-

ных особенностей, и поэтому ситуация в Китае не похожа на ситуацию в других странах.

*Основные различия между западным
и китайским стрит-артом*

1. Одно из главных расхождений заключается в том, что граффити и стрит-арт не рассматриваются китайскими художниками, представителями власти или общественным мнением в первую очередь как вандализм (по крайней мере, до тех пор, пока они появляются в определенных районах и не носят политического содержания). В культурном контексте Китая написание текстов стихов на камнях в общественных местах было неотъемлемой частью культурного наследия. Кроме того, в конце 1950-х годов в провинциях Цзянсу и Чжаэцзян был интересный опыт использования крестьянских настенных росписей в качестве украшений общественных зданий. Следовательно, определенные формы граффити и уличных росписей были приемлемы и даже обладали определенной ценностью. Сегодня нелегальные арт-зоны (например, район 798 в Пекине) действуют как предохранительный клапан: чиновники не полностью отрицают современное уличное искусство как творческое самовыражение, но в некотором смысле направляют его существование и развитие. Арт-зоны рассматриваются в качестве своего рода «открытого творческого пространства» как чиновниками, так и самими уличными художниками. Дебаты о том, является ли стрит-арт формой искусства или уголовным преступлением, — столь распространенные в России — почти отсутствуют среди китайской общественности.

2. Из первой характеристики вытекает вторая: традиционные граффити Запада в основном анонимны, райтеры и художники не используют настоящие имена, вместо этого создавая авторский тег. Однако либеральное отношение к уличному искусству со стороны китайских властей не подталкивает к анонимности; для некоторых китайских художников уличное искусство тесно переплелось с повседневной жизнью и теги используются, например, в качестве дизайнерского бренда.

3. В Китае существуют контрнарративы современности по отношению к западному искусству. Формы уличного искусства в Китае изменились с момента их появления: современные художники предпочитают использовать китайские иероглифы, а не латинский алфавит (wildstyle, к примеру, не всегда предполагает слова в качестве основной темы, их заменяют абстракции, основанные на линиях и цветах) и отмечают, что эстетические традиции Китая и разница в местных материалах со временем сформировали их собственные стили [2].

Таким образом, современные граффити и стрит-арт Китая — это сочетание надписей и изображений, созданных с помощью новых материалов молодыми людьми под своими именами в городских пространствах. Художники преимущественно сочетают стилистические компоненты евро-американских граффити с элементами азиатской (особенно японской) анимации — воображаемыми персонажами, призраками, дружелюбными драконами, грибами и другими мультипликационными героями. Кроме того, уличное искусство Китая дистанцируется от участия в политической жизни; неполитический контент указывает на то, что основной целью является благоустройство городского пространства, а не протест.

Литература

1. Clark, J. Modern Asian Art / J. Clark. — Honolulu : Univ. of Hawaii Press, 1998. — 344 p. — Текст : непосредственный.
2. Great walls of China: Beijing's burgeoning graffiti scene — in pictures. — Текст : электронный // The Guardian : [сайт]. — 2021, 7 Jan. — URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2021/jan/07/great-walls-of-china-beijings-burgeoning-graffiti-scene-in-pictures> (дата обращения: 02.01.2023).

Е. В. Волкова,

*заведующая кафедрой английского языка СПбГУП,
кандидат педагогических наук, доцент*

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ТЕАТР» В «ПОВЕСТИ О СОНЕЧКЕ» М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Имя М. И. Цветаевой все чаще появляется на театральных афишах. Ее авторству принадлежат несколько пьес, но сейчас в театре как никогда актуальна ее автобиографическая проза. Так, например, в январе 2021 года в театре «Комедианты» в Санкт-Петербурге состоялась премьера спектакля «Марина! Какое счастье!», в основу которого легла «Повесть о Сонечке».

«Повесть о Сонечке» написана в 1937 году во Франции, но события разворачиваются в Москве в 1918–1919 годах, когда Цветаева увлекалась театром и большую часть своего времени проводила с актерами. Первым документальным свидетельством знакомства М. И. Цветаевой с актерами-героями исследуемой повести служит запись ее диалогов с П. Г. Антокольским в записных книжках от 18 декабря 1918 года [2, с. 113]. Именно актеры являются основными действующими лицами повести, через их образы в тексте актуализировано ядро исследуемого кон-

цепта. Сонечка — это С. Е. Голлидэй, актриса Второй студии МХТ, ученица Е. Б. Вахтангова. Повесть состоит из двух частей: «Павлик и Юра» и «Володя». Павлик — это П. Г. Антокольский, в то время актер Московской драматической студии Е. Б. Вахтангова, Юра — Ю. А. Завадский, актер той же студии, Володя — В. В. Алексеев, также актер. Их имена являются самыми частотными номинациями, вербализирующими концепт «театр», в тексте повести. Таким образом, театр для М. И. Цветаевой в то время — это прежде всего персоналии. Она и пьесы пишет — им и для них, представляя в будущих ролях конкретных актеров. Кроме перечисленных, частотными номинациями в «Повести о Сонечке» являются имена актеров и режиссеров А. А. Стаховича, Е. Б. Вахтангова и В. Л. Мчедлова.

Следующая по частотности номинация — «театр», нередко с главной буквы. Наравне с театром упоминаются «игра» («играть») и «сцена». М. И. Цветаева видит театр как «сердце фальши» [3, с. 329], где все играют, но не живут («Я не могу играть, когда другие — живут. Я не актер» [3, с. 395]). Номинации «студия», «студийцы» («студийка», «студиец»), «Вторая студия», в совокупности встречающиеся в тексте повести 30 раз, определяют, что именно воплощало для М. И. Цветаевой театр в то время — Московская драматическая студия Е. Б. Вахтангова и Вторая студия МХТ. Дважды упомянут сам Художественный театр. Больше никакие театры в тексте не упоминаются. Что касается актеров, то в повести изредка встречаются имена еще нескольких студийцев — Лиля Ш. (Шик), Юра С. (Серов), Юра Н. (Никольский) и однажды — фамилия Качалов. Из иностранных деятелей упоминаются оперные дивы Аделина Патти и Malibran (Мария Малибран). М. И. Цветаева нередко говорит о пьесах — как своих, так и других авторов. Наиболее частая номинация — «Метель»: именно эту пьесу она тогда только что написала, читала ее в студии и мечтала о постановке. Однако в произведении фигурируют и другие пьесы Цветаевой: «Фортуна», «Приключение», «Конец Казановы», «Каменный ангел». Наиболее часто упоминаемый спектакль — «Белые ночи», в котором блистала С. Е. Голлидэй.

К дальней периферии вербализованного в тексте повести концепта «театр» относятся номинации «читать» (в ситуации чтения автором своей пьесы в театре), «1919 год» (именно в этом году происходит тесное взаимодействие М. И. Цветаевой с театром; с отъездом С. Е. Голлидэй в провинцию и В. Алексеева на войну оно сходит на нет), «провинция» (театральная), «актер», «актриса», «Москва». К крайней периферии (номинации, встречающиеся в тексте от одного до трех раз)

можно отнести: «талантливая», «чтица», «репетировать», «актерский», «героиня», «монологи», «учить», «идти» (о спектакле), «действующее лицо», «турне», «первый ряд», «антрепренер», «режиссер», «открыть» (талант), «зал», «музыка», «одаренность», «(главная) роль», «ставить», «оперная», «тщеславие», «друзья», «родное», «маска», «трагедия», «дети», «слава», «фантазия», «образ», «Комедьянт» (цикл стихов, посвященных Ю. А. Завадскому), а также упоминания персонажей, авторов и названий пьес.

Проанализировав текст «Повести о Сонечке», мы можем выделить следующие когнитивные признаки индивидуально-авторского концепта «театр»:

— актеры Второй студии Художественного театра и Московской драматической студии Е. Б. Вахтангова;

— игра, фальшь;

— само здание и в нем прежде всего сцена;

— пьесы, роли, написание пьес;

— конкретные спектакли;

— драматурги (У. Шекспир, К. Гольдони, Г. д'Аннунцио, А. П. Чехов, Ю. Л. Слезкин);

— любовь;

— процесс создания спектакля;

— талант, дар;

— Москва 1919 года.

Интересно сравнить полученные результаты с результатами проведенного нами ранее исследования способов актуализации данного концепта в записных книжках М. И. Цветаевой тех лет, когда события повести происходили в реальной жизни — 1918–1919 годов [1]. Основные изменения в тексте 1937 года по сравнению с текстами 1918–1919 годов — появление негативной коннотации, привнесенной номинациями «тщеславие» и «фальшь», а также уничижительные характеристики, даваемые Ю. А. Завадскому. Таким образом, можно заключить, что во время описываемой в произведении зимы 1918/19 года М. И. Цветаева относилась к театру положительно, но позже разочаровалась как в самом театре, так и в его людях, и поскольку повесть создана в 1937 году, это разочарование проявляется на ее страницах.

Литература

1. Волкова, Е. В. Актуализация концепта «театр» в записных книжках М. И. Цветаевой 1918–1919 годов / Е. В. Волкова. — Текст: непосредственный // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : X Все-

российская научно-практическая конференция, 14 февраля 2020 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2020. — С. 47–49.

2. Коркина, Е. Б. Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой : [в 3 частях] / Е. Б. Коркина. — Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2012. — Ч. 1 : 1892–1922. — 192 с. — Текст : непосредственный

3. Цветаева, М. И. Повесть о Сонечке / М. И. Цветаева. — Текст : непосредственный // Цветаева М. И. Собрание сочинений : [в 7 томах] / составление, подготовка текста и комментарии А. Саакянц и Л. Мнухина. — Москва : Эллис Лак, 1994. — Т. 4 : Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. — С. 293–416.

Г. С. Гультьева,

доцент кафедры восточных языков Санкт-Петербургского государственного экономического университета, кандидат искусствоведения

ЦИНИЧНЫЙ РЕАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

Циничный реализм как самостоятельное направление в китайской живописи возник в конце 1980-х годов под влиянием искусства западного постмодернизма. Циничный или цинический реализм (ваньши сяньшичжуи) — термин, впервые употребленный китайским художественным критиком Ли Сяньгином, обозначает критическое отношение к китайской действительности [3]. В основе этого направления лежит художественная рефлексия над политическими потрясениями и социальными катаклизмами XX века. После окончания «культурной революции» (1966–1976) в китайском искусстве возникают течения, ориентированные на критическое восприятие реальности и психологическое осмысление исторического прошлого, которые заложили фундамент для развития циничного реализма, — «живопись шрамов» (шанхэнь мэйшу) и «деревенский реализм» (сянгу сеши хуэйхуа). Произведения «живописи шрамов» можно назвать рефлексией китайского народа над эпохой «культурной революции». Художники деревенского реализма сосредоточились на представлении повседневной жизни людей, сместив фокус с изначального стремления прославлять героев труда и коммунистических лидеров в рамках соцреализма на изображение простых людей в реальной жизни [4].

В конце 1980-х годов на фоне политики открытости и диалога с Западом в Китай стали активно проникать художественные идеи экспрессионизма, сюрреализма, поп-арта, концептуального искусства. Расширение границ свободы творчества способствовало возникновению множества новых форм и стилей, а также их разрозненности и отходу от общих

идеалов. В отличие от искусства соцреализма середины XX века, в циничном реализме живопись приобрела индивидуальный, личностный характер, фокус внимания художников сместился на собственное внутреннее состояние. Потеря прежних эстетических ориентиров изменила отношение к творчеству, художники стали скептически воспринимать действительность и даже высмеивать себя и окружающих.

Циничный реализм характеризуется такими чертами, как абсурдность, гиперболизация, гротеск. Композиция в циничном реализме условна, что показывает отношение художников к миру. Они не связывают себя с различными ценностными системами и не имеют ориентиров. Их взгляд направлен преимущественно внутрь себя, однако над собой они смеются так же, как и над внешней реальностью. Их позиция обусловлена эпохой, когда им довелось расти, а также политической обстановкой, в которой выкристаллизовывался их творческий метод.

Яркими представителями циничного реализма являются Фан Лицзюнь, Юэ Миньцзюнь, Чжан Сяоган. Их произведения условны, гротескны, декоративны, демонстрируют неестественные эмоции героев. Юэ Миньцзюнь — наиболее известный художник анализируемого направления. На его картинах мы видим словно бы клонированных персонажей, внешне имеющих сходство с автопортретом Юэ Миньцзюня. Повторение одинаковых образов, простота композиции и художественного языка — в этом проявляется особая манера мастера. На картине «Казнь» (1995) все персонажи неестественно улыбаются, один из них стоит так, будто целится из ружья. Замысел картины сводится к политической сатире на события 1989 года на площади Тяньаньмэнь. В искусстве маоистского периода яркие, контрастные цвета использовались для изображения положительных героев. Однако в данном контексте этот прием приобретает противоположное значение. За улыбкой стоит не радость, а страдание, бессилие [5].

Персонажи произведений Фан Лицзюня — мужчины с лысыми головами, маленькими глазами и ироническими, глуповатыми улыбками. Так, на картине «Масляная живопись № 2» (1992) фигуры располагаются на фоне ярко-голубого неба — подобный фон, как правило, использовался в живописи соцреализма эпохи Мао. Внешне схожие, герои выглядят разобщенно и хаотично, одинаковые эмоции на лицах выражают бессилие и тоску и в целом создают атмосферу оторванности от реальности [1].

В серии работ циничного реалиста Чжан Сяогана «Кровные узы — большая семья» (1994) представлены портреты членов семьи художника, напоминающие фото времен «культурной революции». На всех произ-

ведениях одинаковые застывшие лица и испуганные взгляды, что свидетельствует о жизненных тяготах, испытанных народом Китая в трагический период маоистского тоталитаризма [2].

Художественные средства, используемые циничными реалистами, имеют сходство с формальным языком соцреализма. Демонстрируемая попытка правдивого отражения действительности представляет собой лишь условное подражание ей. Визитной карточкой циничного реализма является абсурдность, гиперболизация, гротеск — именно эти черты делают искусство данного течения более злободневным. Из протестного направления «циничный реализм» развился в самобытную живопись, признаваемую на Западе и пропагандирующую там китайскую культуру. Художники циничного реализма в большей степени нацелены на международный рынок, они сделали циничную живопись экспортным искусством и значительно изменили внутренний художественный рынок.

Литература

1. 王建疆. “别现代”：话语创新的背后. 中国知网 [Ван Цзяньцзян. «Другая современность»: по другую сторону инноваций дискурса / Ван Цзяньцзян]. — Текст : электронный // 上海文化 [Культура Шанхая : журнал]. — 2015. — № 131. — URL: <https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=PSHW201512002&dbname=cjfdtotal&dbcode=CJFD&v=MTk5MTJGaW5uVjd6TE5UN0RlYkc0SDlUTnJZOUZab1I2RGc4L3poWVU3enNPVDNpUkJSY3pGckNVUjdtZlp1UnM=> (дата обращения: 20.05.2022).
2. 刘晓红张晓明绘画的心理因素分析. 中国知网. [Лю Сяохун. Анализ психологических аспектов живописи Чжан Сяогана / Лю Сяохун]. — Текст : электронный // 大众文艺 [Массовая культура : журнал]. — 2016. — URL: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2016&filename=DZLU201602101&v=MzA4MzVsVUwvSk1UZkhlN0c0SDlmTXJZNUZaWV14ZVgxTHV4WVM3RGcxVDNlVHJXTTFGckNVUkxPZVplWm1GaWo=> (дата обращения: 20.05.2022).
3. Направления китайского искусства (1950–2010 гг.). — Текст : электронный // Искусство. — 2011. — № 6 (579). — URL: <https://iskusstvo-info.ru/napravleniya-kitajskogo-iskusstva-s-1950-h-po-2010-gg/> (дата обращения: 20.05.2022).
4. Неглинская, М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения / М. А. Неглинская. — Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае : XL научная конференция. — Москва : Ин-т востоковедения РАН, 2010. — С. 403–414.
5. 岳敏君. 中国现代美术 / / 艺术百科 [Юэ Миньцзюнь. Энциклопедия изобразительного искусства Китая / Юэ Миньцзюнь]. — Текст : электронный // Baidu : [сайт]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/岳敏君/165018?fr=aladdin-10> (дата обращения: 20.05.2022).

Л. А. Девель,

доцент кафедры английского языка СПбГУП, кандидат филологических наук;

Н. К. Кириллова,

*доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры
Санкт-Петербургского государственного института культуры,
кандидат технических наук*

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ ПО СОХРАНЕНИЮ ЛАНДШАФТА КАК ОБЪЕКТА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (АНГЛИЙСКИЙ–РУССКИЙ)

В настоящее время большое внимание уделяется сохранению целостных историко-культурных и природных территориальных комплексов. Вопросу сохранения архитектурного наследия посвящены работы современных исследователей Е. Н. Мастеницы [6], К. Р. Палий [8] и др. Ученые отмечают, что сохранение историко-культурного наследия является приоритетным направлением государственной политики в РФ, требующим глубокого анализа и доработки [8]. Поднимаются вопросы лексикографической поддержки направления, особенно в рамках пары «английский и русский» — двух международных языков [5; 11]. Лексикографическая поддержка перевода текстов, посвященных актуальным вопросам сохранения ландшафта (ландшафтной архитектуры), традиций и содействия инновациям, обеспечивается прежде всего тематическим двуязычным англо-русским двусторонним словарем Б. Н. Головкина [4]. Словарь на 2500 слов в каждой части учитывает компетентную сводку растений по данным 1977 года [12]. В нем мало специфической лексики, даже широкоупотребимой, например, слов и словосочетаний *dehydrated soil*, *vermiculite* или *fibric peat* там нет. Некоторые уточнения имеются в энциклопедическом издании переводчика А. А. Азарова [1], в терминологическом словаре-справочнике общего характера [2].

Научная новизна данного доклада выражается в рассмотрении перевода текстов о сохранении ландшафта как объекта международного культурного наследия. Цель доклада заключается в выявлении специфики понятия «ландшафт как объект культурного наследия» в русском и английском языках.

В соответствии с определением ЮНЕСКО «культурный ландшафт» является важной составляющей культурного наследия, результатом творчества человека и природы [7]. Культурные ландшафты внесены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, поскольку они соответствуют основным критериям, принятым для других объектов культурного

наследия: образцы ландшафта являются уникальным свидетельством взаимодействия природы и человека [8, с. 143].

Обратимся к анализу лексикографического наполнения вокабулы «ландшафт» в русском языке. В словаре современного русского языка приводятся два толкования концепта «ландшафт»:

1) совокупность природных и географических признаков, образующих единую систему: рельеф, климат, почва, растительный и животный мир. В качестве примеров приведены следующие определения: *горный, долинный, тундровый ландшафт*;

2) общий вид какой-либо местности; пейзаж. Изображение местности: картина или рисунок [3, с. 51].

Необходимо отметить, что понятийным ядром концепта «пейзаж» в русском языке является нетронутая человеком природа, а термин «культурный ландшафт» обозначает природу, преобразованную человеческим трудом.

Исследователь Е. Н. Мастеница отмечает несколько аспектов отражения проблемы понятия «культурный ландшафт»: социальное пространство; образ; воплощение национального пейзажа [6, с. 51].

В английском языке термин «ландшафт» представлен лексемой *landscape*, которая воплощается в двух значениях: «ландшафт» и «пейзаж» [3]. В Кембриджском словаре указываются следующие примеры употребления лексемы *landscape*: *forest landscape* (лесной ландшафт), *physical landscape* (природный ландшафт) и др. [9].

Термин «пейзаж» в английском языке представлен несколькими лексемами: *landscape* (пейзаж, ландшафт), *scenery* (пейзаж, декорации), *view* (пейзаж, вид), *paysage* (пейзаж) [6]. В качестве примеров приводятся следующие определения: *depressing landscape* (унылый пейзаж), *stern scenery* (мрачный пейзаж), *city scape* (городской пейзаж), *seascape* (морской пейзаж) [9]. Получается, что в английском языке термин «пейзаж» охватывает большое количество лексических значений, наделенных тонкими оттенками смысла. Термин *cultivated landscape* обладает следующим лексическим значением: *the art of arranging or modifying the features of a landscape, an urban area* [Ibid].

Проанализировав лексическое наполнение концепта «ландшафт» в русском и *landscape* в английском языках, мы приходим к выводу, что понятия «ландшафт» и «пейзаж» не являются синонимичными во всех их смысловых оттенках. Термин «пейзаж» в русском языке отражает природу, не тронутую человеком, а «ландшафт» подразумевает образ, воссозданный с помощью творческой мысли человека. Получается, что термины «ландшафт» и «культурный ландшафт» синонимичны. В англ-

лийском языке понятийная составляющая термина *landscape* включает в себя значение *passage*.

Таким образом, понятие «культурный ландшафт» как объект, воссозданный человеком, является семантическим ядром терминов «ландшафт» в русском языке и *landscape* в английском.

Рассмотрение лексикографической поддержки текстов, посвященных ландшафтной архитектуре при переводе с русского или английского языка, — актуальное направление исследований. В отличие от садово-паркового искусства, сфера ландшафтной архитектуры значительно шире, она охватывает организацию многих компонентов пространственной среды жизнедеятельности человека. Россия располагает блестящими образцами ландшафтной архитектуры: Архангельское, Кууско, Петергоф и т. п. На английском языке появляются издания по теме, например научно-практический труд «Ландшафт как архитектура: реставрация и экспертиза культурно-исторического объекта Краполла» [11].

Литература

1. *Азаров, А. А.* Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел = The English-Russian Encyclopedic Dictionary of the Arts and Artistic Crafts : [в 2 томах] / А. А. Азаров. — Москва : Флинта : Наука, 2007. — Текст : непосредственный.

2. Архитектура. Градостроительство. Реставрация. Дизайн : учебный русско-украинско-англо-немецко-французский терминологический словарь-справочник / под общей редакцией Г. А. Чеснокова, Н. Н. Латыниной. — Воронеж : [Б. и.], 2013. — 303 с. — Текст : непосредственный.

3. Большой академический словарь русского языка / главный редактор К. С. Горбачевич. — Москва ; Санкт-Петербург : Наука, 2007. — Т. 9 : Л — Медь. — 659 с. — Текст : непосредственный.

4. *Головкин, Б. Н.* Англо-русский и русско-английский словарь по ландшафтному дизайну и декоративному садоводству = English-Russian and Russian-English Dictionary of Garden Design and Ornamental Gardening / Б. Н. Головкин. — Москва : Фитон XXI, 2008. — 224 с. — Текст : непосредственный.

5. *Девель, Л. А.* Лексикографическая поддержка международного сотрудничества в сфере сохранения культурного наследия (реставрация) / Л. А. Девель. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. — 2016. — Т. 22, № 2. — С. 161–165.

6. *Мастеница, Е. Н.* Культурный ландшафт как объект наследия: подходы к изучению и проблемы сохранения в музеях под открытым небом / Е. Н. Мастеница. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2015. — № 2 (18). — С. 42–51.

7. Организация Объединенных Наций. Законы. Об охране всемирного культурного и природного наследия : Конвенция ООН от 16 ноября 1972 года. — URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml (дата обращения: 22.10.2022). — Текст : электронный.

8. *Палий, К. Р.* Реализация политики в области сохранения материальных объектов культурного наследия: европейский опыт / К. Р. Палий. — Текст : непосредственный // Управленческое консультирование. — 2018. — № 12. — С. 142–153.

9. Cambridge Dictionary : [сайт]. — URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> (дата обращения: 18.07.2022). — Текст : электронный.

10. Devel, L. A. Russian World Cultural Heritage Preservation Dictionary (Project) / L. A. Devel. — Текст : непосредственный // Modern Languages Teaching Methods. — 2018. — Vol. 8, № 10. — P. 72–86.

11. Landscape as architecture: Identity and conservation of Crapolla cultural site / edited by V. Russo. — Florence : Nardini editore, 2014. — 423 p. — Текст : непосредственный.

12. Terrell, E. E. A checklist for 3000 names for vascular plants of economic importance / E. E. Terrell. — Текст : электронный // Agriculture Handbook. — 1977. — № 505. — 212 p. — URL: <https://naldc.nal.usda.gov/download/CAT87208647/PDF> (дата обращения: 18.07.2022).

М. В. Дроник,

старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Все многообразие авторских концепций и стиливых форм, появившихся в отечественном нефигуративном искусстве начала XX века, можно свести к двум основным группам, которые объединили бы художников «классицизирующей» и «экспрессионистической» форм. Эти стиливые формы можно назвать «сквозными» в истории живописи, и в беспредметном искусстве начала XX века они также проявились вполне отчетливо.

Так, супрематизм воспроизводит геометрические принципы построения композиции в классицизме, его стремление к тектоничности, приверженности прямой линии как формообразующему элементу и в целом опоре на геометрическую основу. Кроме К. Малевича (в сравнении с работами которого произведения других художников будут неизменно получать экспрессионистический оттенок) мы отнесли бы сюда в первую очередь художников его круга, таких как И. Клюн, М. Меньков, И. Пуни, его соратников из Витебска (Л. Лисицкий, Л. Хидекель, И. Чашник, Н. Суетин), а также А. Родченко.

Экспрессионистически окрашенные беспредметные работы в большой степени инспирированы желанием выразить отношение к миру, реакцию на него (через цвет как эквивалент чувства, декоративность композиции, педалирование идеи развоплощения материи) и как бы повторяют опыт барочных художников, стремившихся запечатлеть ощущение потрясенности изменившимся образом мира. Н. Адашкина в статье «Закат авангарда» говорит о появлении экспрессионистической тенденции как о реакции на «абсолютизацию аналитического начала»

[1, с. 148–158]. Однако, на наш взгляд, она прослеживается с момента появления авангарда в отечественном искусстве и идет от В. Кандинского и М. Ларионова. Экспрессивность присуща и произведениям художников «органической» направленности, в том числе М. Матюшина, П. Филонова, ощущающих неизбежность всеобщей метаморфозы, а также работам О. Розановой, А. Экстер, Л. Поповой.

Член общества «Супремус» и друг К. Малевича И. Клюн открывает собственные живописно-пластические приемы в процессе изучения возможностей беспредметного искусства. Исследовав «динамизм круга» в ранних работах («Озонатор», «Пробегающий пейзаж») пронизаны вибрирующим центробежным движением), в более позднем творчестве И. Клюн делает эту форму центральной фигурой композиционного построения. Малевич же отдает предпочтение прямоугольным формам. В 1917 году Клюн создает множество беспредметных однофигурных (реже — двух- и трехфигурных) супрематических образов, в которых треугольники, овалы, квадраты, четырехугольники, часто данные в ракурсе, не парят, как у Малевича, а стремительно проносятся в супрематическом пространстве.

У М. Менькова часто можно видеть мотив встречи двух форм — четырехугольной и круглой (или формы с вогнутым краем). Также доминируют образы с центральной композицией (черный круг, белый круг). В беспредметной композиции 1919 года с черной четырехугольной фигурой и оранжевой (красной) месяцеподобной формой Меньков близок к ранним «минималистским» супрематическим двухфигурным работам Малевича.

А. Родченко, движимый желанием постоянно создавать новое, выстраивает свои системы, одновременно и полемизируя с Малевичем, и, безусловно, испытывая его колоссальное влияние. Взаимодействие и тип движения элементов в произведениях Малевича определяются не только композиционно-ритмической гармонией, сам характер этого взаимодействия — символический. В то же время у Родченко часто присутствует чисто ритмическая мотивация. По этой причине он никогда не акцентирует прямоугольную форму (важнейшую для Малевича), которая выступает для него скорее «служебной». Эта форма в построениях Родченко выполняет задачу поддержки структуры, то есть несет нагрузку подобно каркасу, способствуя созданию «зрительной обустроенности» композиции [4, с. 128].

В 1920 году Родченко уже экспонирует серию под названием «Лиризм», в которой линии формируют пространство и создают иллюзию объема. Родченко увидел в линии нечто основательное, то, что может

быть самодостаточным элементом в искусстве. Если у Ларионова луч несет энергическое начало, «проявляя» невидимые линии, исходящие от предмета, выражая таким образом идею присутствия света во всем, то у Родченко линия — это в первую очередь целесообразная форма.

Учитывая открывшийся благодаря Кандинскому океан возможностей нефигуративного искусства, желание следовать какому-либо «канону» было не у всех, поэтому «экспрессионистски» настроенных художников оказалось существенно больше.

Как и в произведениях Кандинского, у Ларионова форма словно подвергается дематериализации, нарушается ее материальная целостность, но тут же конструируется ее «энергетический» аналог. Невесомость, ощущение бесплотности структуры образов Ларионова с их выделенным внутренним движением, напряженным ритмом и выявлением диссонансов противоположны по духу и по форме беспредметной живописи Малевича, в которой сильнейшее духовное напряжение как бы скрыто под знаменем внутренней значительности и «молчаливости» образов.

А. Экстер, самостоятельно пришедшая к идее нефигуративности уже в 1914 году, в короткий срок разрабатывает множество композиционных решений. В отличие от многих других беспредметников, она, уже начиная с беспредметных работ 1914 года, использует в своих образах круглые формы, завихрения, которым придает мощную энергию движения. Благодаря особой работе с цветовыми контрастами, выдвиганием одних и углублением других цветов, использованию ритма как средства организации композиционного «взрыва» (художница ускоряет и замедляет ритм, мастерски вводя паузы, добываясь то расслабления, то напряжения), А. Экстер заставляет зрителя испытывать подлинно драматические переживания.

В творчестве Л. Поповой присутствует попытка синтезировать принципы противоположных художественных систем — супрематизма (в первую очередь «цветовой код», наличие черных прямоугольников как важных элементов образа) и «татлинизма» [5, с. 224], который все же проявлен более отчетливо (фронтальная неподвижность, статичность некоторых образов, нередко — теснота композиции как побочный эффект кубизма, а также часто — отсутствие среды). Экспрессионистически-конфликтный характер присущ работам Поповой под общим названием «Пространственно-силовое построение». Нагроможденность геометрических фигур, а точнее, их обломков, пребывающих к тому же в активном движении, вовлеченных в бесконечный процесс столкновений, моделирует восприятие этих сюжетов как неких «конфликтных» ситуаций.

Розанова, отталкиваясь от канона Малевича, не только создала его «экспрессионистскую» версию, но и нашла способ «радикализировать» систему Малевича, «не запятнав ее взыскующей бессмертия чистоты слишком человеческим лиризмом и мелкой эмоциональностью» [2, с. 42]. В отличие от Поповой и Экстер, Розанова не избавляется от белого фона, напротив, использует его выразительные возможности.

Художники экспрессионистической линии проводят операции «перекраивания» действительности, столкновения изобразительных форм, придания им стремительного движения, а также добиваются при помощи пластичности формы вполне определенных психофизиологических эффектов. В их работах ощущается желание передать незримое и неосознаваемое через пластические аналоги чувства, отсюда — своеобразная боязнь пустого пространства, динамизм микросюжетов, превращение живописного полотна в театр военных действий, где воинами выступают геометрические первоформы.

Если художники «классицизирующей линии» стремятся «овладеть» миром при помощи кодирования всех многообразных проявлений реальности посредством геометрических фигур — квадратов, кругов, овалов, треугольников и тому подобного, участвующих в создании изобразительных метафор и приобретающих статус первоформ, то художники экспрессионистической линии делают акцент на стихийности формы (а не на игре метафор и ассоциаций), а образы и знаки возникают у них из эмоционального возбуждения, а не продуцируются самой формой.

Беспредметное искусство как бы «обнажило» суть двух тенденций («классицизирующей» и экспрессионистической), существовавших на протяжении всей истории искусства, высветив в первую очередь их ассоциативно-психологическое воздействие на зрителя.

Как справедливо отмечает В. Крючкова, форма сама по себе «подобна упорядочивающей схеме, концепции, организующей и объясняющей внешние явления» [3, с. 22]. Принадлежность той или иной «сквозной» стилиевой форме могла подсознательно рассматриваться беспредметниками как критерий качества нефигуративного искусства, доказательство объективности их открытий, как то, что способствует включению их искусства в контекст общемировой истории живописи.

Литература

1. *Адашкина, Н. Л.* Закат авангарда в России / Н. Л. Адашкина. — Текст : непосредственный // *Поэзия и живопись : сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / под редакцией М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабянова.* — Москва : Языки русской культуры, 2000. — С. 148–158.

2. Деготь, Е. Русское искусство XX века : [справочное издание] / Е. Деготь. — Москва : Трилистник, 2000. — 224 с. — Текст : непосредственный.

3. Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. — Москва : Изобразительное искусство, 1985. — 304 с. — Текст : непосредственный.

4. Лаврентьев, А. Н. Александр Родченко / А. Н. Лаврентьев. — Москва : Архитектура-С, 2007. — 128 с. — Текст : непосредственный.

5. Некто 1917 : Альбом-каталог выставки. — Москва : Гос. Третьяковская галерея, 2017. — 312 с. — Текст : непосредственный.

А. С. Кадер,

*доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна, кандидат педагогических наук,
член Российского творческого союза работников культуры*

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Культурное наследие способствует формированию национальных стереотипов и региональной идентичности и является современным или постмодернистским отражением прошлого. В Европе оно часто связано с историческими центрами старых городов, в Северной Америке — с национальными парками, музеями и галереями в городских районах, в Австралии — с культурной самобытностью коренных народов. Культурное наследие — это та часть прошлого, которую мы выбираем в настоящем для современных целей — экономических, культурных, политических или социальных [3].

Таким образом, культурное наследие обычно представляет собой феномен в рамках традиционного исторического дискурса. Однако в последнее время оно все чаще приобретает периферийные проявления либо исходит от групп, находящихся на периферии традиционного дискурса. Сегодня важной задачей является сохранение в постмодернистском настоящем ландшафта наследия и ценностей прошлого для общего будущего.

ЮНЕСКО определяет культурное наследие как физические артефакты и нематериальные атрибуты группы или общества, которые унаследованы от прошлых поколений, поддерживаются в настоящем и передаются на благо будущих поколений [2]. Эта организация описывает три составляющие культурного наследия: памятники, группы зданий и объекты, а также проводит различие между недвижимым наследием (археологические объекты, памятники и т. д.), движимым (картины, монеты, скульптуры, рукописи) и подводным (подводные руины, места кораблекрушений

и города). Статья 2 определяет природное наследие, которое состоит из геологических и физико-географических образований, природных особенностей и природных объектов. В 1972 году ЮНЕСКО с целью защиты и сохранения таких объектов ввела понятие Всемирного наследия, под которым подразумеваются объекты, имеющие культурное или природное значение для всего человечества. Действительная практика была изложена в Конвенции о Всемирном наследии.

Еще в конце XX века Г. Эшворт и Дж. Танбридж указывали, что наследие всегда оспаривается, за него по разным причинам борются различные группы [1]. Они отмечали, что всякое наследие является чьим-то наследием и, что логично, не может принадлежать кому-то еще: первоначальный смысл наследования (от которого происходит слово *наследие*) подразумевает возможность лишения наследства, и следовательно, любое создание наследия прошлого лишает кого-либо наследства полностью или частично, активно или потенциально. Лишение наследства может быть непреднамеренным, временным, несущественным по значимости, ограниченным по своим последствиям, скрытым; либо оно может быть долгосрочным, широко распространенным, преднамеренным, существенным, очевидным. Не только физические объекты наследия, но и придаваемый им нематериальный смысл может стать объектом борьбы, поскольку этим объектам придаются различные значения (положительные или отрицательные коннотации), что в итоге может привести, по мнению Г. Эшворта и Дж. Танбриджа, либо к канонизации (превращению объекта в музей или памятник), либо к противоположной позиции — иконоборчеству. За каждым объектом наследия закреплены контрастные повествования, основанные на истории и привязанные к конкретным сообществам. В конфликтах значение объекта либо изменяется, либо определяется в зависимости от того, какая сторона одерживает верх. Эти неотъемлемые черты являются причиной того, что большинство объектов культурного наследия несут в себе диссонансы.

Современные примеры диссонирующего наследия часто являются результатом этнических и (или) религиозных конфликтов. Примерами могут служить последствия конфликта в бывшей Югославии, разрушенные талибами статуи Будды в Бамианской долине; в последнее время — культурные памятники в Сирии и Ираке, не соответствующие строгим толкованиям ислама и поэтому уничтоженные боевиками ИГИЛ.

Усилия правительств по защите объектов, представляющих ценность как культурное наследие, не прекращаются и в XXI веке. Однако сегодня набору «универсальных» стандартов и организациям, специально занимающимся культурным наследием (ЮНЕСКО, ICOMOS, ICOM,

ICCROM), сторонники культурного релятивизма бросили вызов. Так, Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия, 1964) больше не рассматривается как единственный универсальный способ сохранения объектов культурного наследия. Во многих частях мира она заменена или дополнена альтернативными модификациями, такими, например, как Нарский документ о подлинности (Нара, Япония, 1994) и Хартия Бурра (Австралия, 1979). Если уже неприемлемо давать универсальный ответ на вопрос о том, как нам идентифицировать и сохранять наследие, задача XXI века заключается в том, чтобы максимально использовать возможности стандартов, которые существуют в настоящее время.

Например, с точки зрения сохранения культурного наследия Нарский документ о подлинности стал настоящим водоразделом в понимании практики сохранения: наследие должно отражать культурные ценности общества, в котором осуществляется сохранение. Эта точка зрения в настоящее время разделяется многими за пределами европейского мира в поиске подходов, более соответствующих местным и региональным культурным традициям. Европейский подход — Венецианская хартия — был разработан для памятников, созданных из прочных материалов, например камня, и он в значительной степени отвергает реконструкцию памятников. В России памятники часто изготавливались из древесины, которая требует периодической замены, чтобы поддерживать объекты в надлежащем состоянии, как, например, архитектурный ансамбль Кижского погоста. Ценность заключается в символике и сохранении навыков мастеров, а не в самой физической ткани.

Таким образом, культурные ценности России приводят к другому подходу в деле сохранения наследия, когда большее значение придается символическим ценностям, нематериальному наследию и навыкам традиционных ремесел.

Литература

1. *Ashworth, G.* Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict / *G. Ashworth, J. Tunbridge.* — Chichester: Wiley, 1996. — 314 p. — Текст : непосредственный.
2. Convention on the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. — Текст : электронный // UNESCO : [сайт]. — URL: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext> (дата обращения: 20.12.2022).
3. *Khakzad, S.* Integrated Approach in Management of Coastal Cultural Heritage / *S. Khakzad.* — Текст : электронный // ResearchGate : [сайт]. — 2015, June. — URL: https://www.researchgate.net/publication/280716455_Integrated_Approach_in_Management_of_Coastal_Cultural_Heritage (дата обращения: 20.12.2022).

Е. В. Калимова,

*доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств
им. Ильи Репина, кандидат искусствоведения*

ПЕСЧАНЫЕ ЗВЕРИ ТЕО ЯНСЕНА. К ПРОБЛЕМЕ ПОСТГУМАНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Определение и характеристики постгуманизма в современной научной литературе остаются дискуссионными вопросами. Ряд исследователей упоминают связанные с постгуманизмом понятия: философский критический постгуманизм, трансгуманизм, антигуманизм, метагуманизм и тому подобные, отмечая при этом, что границы их довольно условны. Однако для всех характерно критическое переосмысление роли человека в современном мире. Проблемы экологии, климата, милитаризма вызывают беспокойство относительно сохранения человека как биологического вида. Так, Мишель Фуко писал, что человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке, поэтому его нужно воспринимать как недавнее изобретение, а не как некое естественно возникшее явление, которое будет продолжаться вечно [3]. Восприятие мира и культуры с точки зрения гуманизма и антропоцентризма становится все менее актуальным, а развитие технологий и виртуальных практик диктует новые подходы к современному искусству. Это особенно заметно в области научного искусства, био-арта, искусства глубоких медиа, использующих в качестве источников как органические, так и неорганические материалы. «Децентрирование человека в ситуации постантропоцентризма влечет за собой изменение местоположения нечеловеческого. По мере того, как человек утрачивает свою центральную позицию субъекта в мире объектов, нечеловеческое смещается с периферии в направлении центра, обретает субъектность» [4, с. 180].

Бывает, что произведение может существовать вполне автономно, не нуждаясь ни в авторе, ни в публике. Яркие примеры таких объектов — работы Тео Янсена. Это своего рода фантазии о мире будущего, но, в отличие от многих других современных авторов, обращающихся к приему деконструкции, Янсен выступает как художник-создатель, хотя сам он предпочитает называть себя инженером [2]. Тео Янсен развивает идеи кинетической скульптуры с ее вниманием к эффектам движения, к автономности объекта. Его произведения (он называет их *strandbeests*) представляют собой, как правило, довольно крупные механизмы, способные передвигаться по определенной территории благодаря воздействию ветра. Лучшим пространством, где могут «существовать» данные объекты, автор считает песчаные пляжи Голландии. Для него так-

же важно выставлять свои работы в музеях и других художественных пространствах, чтобы люди видели их в специфической контекстуальной среде, могли «философствовать и рассуждать о жизни», а не только удивляться сложности конструкций [2].

Тео Янсен называет своих «зверей» новыми искусственными формами жизни. При их создании он пользуется кинетическими алгоритмами, симулирующими эволюционные процессы. Произведения Янсена во многом имитируют живые организмы, автор стремится найти как можно больше сходства с ними — в материале, процессе, конструкции и др. По его словам, если при создании нашего мира Творец использовал протеин в качестве основного материала, то он, Янсен, будет использовать только полимерные детали, трубки, которые, по замыслу художника, являются аналогией мышц и костей, а соединительные клапаны — как нервные клетки, передающие с помощью воздуха информацию об окружающей среде, стимулируя то или иное действие. Таким образом, «звери» могут изменить направление движения в случае опасности. Еще одной аналогией с живым организмом является процесс создания объекта: как правило, автор приступает к работе в начале или середине осени и завершает ее спустя почти девять месяцев, в середине весны, после чего «выпускает на волю», а через какое-то время объявляет «вымершим», таким образом завершая процесс, имитирующий реальный цикл жизни биологического существа [2]. Янсен планирует развивать способности своих «зверей», добиваясь их максимальной автономии: от автора, зрителя и вообще человека. При этом художник вовсе не пытается заменить людей; напротив, он считает, что его главная задача — влиять на общество, задавая такие векторы его развития, которые способны поставить человека выше технологий и техники. «Звери» Янсена представляют собой синтез технического мастерства, точного научного расчета и, конечно, невероятного художественного воображения.

Литература

1. *Бодрийяр, Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийяр ; перевод Н. В. Суслова. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 96 с. — Текст : непосредственный.
2. Тео Янсен : [интервью] (записано 23 февраля 2022 г.). — Текст : электронный // Личный архив автора.
3. *Фуко, М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук : [перевод с французского] / М. Фуко ; вступительная статья Н. С. Автономовой. — Москва : Прогресс, 1977. — Текст : непосредственный.
4. *Чистякова, М. Г.* Постантропоцентричный поворот в современном искусстве / М. Г. Чистякова. — Текст : непосредственный // *Кoinon*. — 2022. — Т. 3, № 2. — С. 173–190.

А. С. Лагурев,

доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,

кандидат философских наук

О СТАРОДАВНЕЙ РАСПРЕ МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И ПОЭЗИЕЙ

В десятой книге своего знаменитого диалога «Государство» Платон, размышляющий о судьбе искусства, изгоняет поэтов из своего идеального государства. Шаг этот, конечно, не является случайным — напротив, он представляет собой необходимый вывод из всей его философской системы. Более того, сам Платон устами Сократа указывает, что между поэзией и философией «искони наблюдался какой-то разлад», «стародавняя распря» [3, с. 405].

Корни этой распри действительно уходят в глубокую древность, когда архаичные представления о богах и устроенном ими мире впервые вступают в конфликт с новыми, натурфилософскими концепциями первых греческих философов. Олимпийские боги, какими изображают их Гомер и Гесиод, конечно, были чрезвычайно далеки от того понятия о бытии, об абстрактном первоэлементе, которое сформировалось в философии Анаксимандра или Парменида.

Поэты наделили богов всеми пороками и страстями смертных, но дело было не только в обмирщении священного: источником критики этого слишком человеческого, земного облика было общее недоверие греческих философов к чувству. За исключением разве что Демокрита и его школы, древняя философия, ищущая знания, а не мнения, отказывала чувственной достоверности в праве на истину.

Истина есть нечто прочное и незыблемое, но в мире нашего опыта все беспрестанно меняется. Истина должна быть проста и едина, а наш мир состоит из множества отдельных предметов, каким-то образом взаимодействующих друг с другом. Очевидно, что истина должна открываться только разуму, в то время как чувства обречены вечно обманывать нас.

В результате не только поэзия, но и всякое искусство в принципе становится чем-то крайне проблематичным. Что лежит в его основании? Согласно Платону, мимесис или подражание. Это положение составляет основу всей классической теории искусства от Античности до наших дней. Но если искусство есть подражание, то ядром этого подражания выступает художественный образ, говорящий с человеком именно на языке чувства. Доступна ли истина этому языку? С точки зрения Платона, скорее нет: если мир вещей есть только тень мира идей, то мир искусства — это тень тени.

Таким образом, «стародавняя распря» между философией и искусством коренится в лишении данной нам в ощущениях действительности идеального начала, которое переносится в мир по ту сторону этих ощущений.

Впрочем, это положение не составляет существенную черту философии вообще, а тесно переплетено с одной из ее исторических форм — с философским идеализмом, который, как писал М. Лифшиц, «состоит в том, что материя рассматривается как нечто безнадежно разбитое на конечные части, лишённые цельности, а потому в принципе лишённое идеального и всеобщего» [1, с. 215]. Для идеализма мысль всегда выше чувства, а истина, выраженная в понятии, всегда полнее той, что связана с образом.

Однако идеализм не является единственно возможной позицией, и вся последующая история философии показывает, что «стародавняя распря» вполне может быть окончена. Но как? Здесь возможны два пути: либо показать, как именно истина может выражаться в искусстве не хуже, чем в науке, либо каким-то образом изменить искусство, чтобы оно приобрело эту способность. В XX веке мы можем наблюдать и то и другое решение. Многие художники прошлого века не только обращались к философскому наследию, но и сами активно занимались философией, до известной степени создавая ее заново. Характерными примерами могут служить отцы-основатели абстрактной живописи К. Малевич и П. Мондриан, которые живо интересовались вопросами теории искусства и создавали труды, призванные пролить свет на их подход к художественному творчеству. Известно, что Мондриан испытывал серьезное влияние Платона, а в интерпретации его абстрактных композиций нередко используется платоновская теория идей.

Но каким образом возможно объяснение художественных достоинств работ Мондриана, исходящее из теории, отказывающей чувственности в праве на истину? Дело в том, что абстрактные работы Мондриана, как и современное искусство вообще, сами отказываются от обращения к чувственности, по крайней мере в том смысле, в каком эта чувственность существует для классического искусства. Абстрактная живопись не изображает мир, не открывает нам реальные образы, но выступает как символ чего-то выходящего за рамки собственно художественного произведения, иллюстрация сложной теории искусства, существующей, конечно, уже только для нашего ума. И вот для действительного понимания современной живописи ее уже необязательно даже видеть, ибо содержание ее заключается в чем-то внешнем, в подписи, в концепции, с которой и необходимо в первую очередь ознакомиться.

Вот почему старинная вражда между философией и искусством преодолевается, но не за счет более глубокого развития философии, которая становится способной охватить чувственную конкретность, обосновать возможность явления абсолютной истины в чувственном мире посредством образа, а благодаря движению искусства в сторону философии, превращению его в чистую мысль, в абстракцию. «„Современное искусство“, — писал Лифшиц, — более философия, чем искусство» [2, с. 52].

Литература

1. Лифшиц, М. Диалог с Эвальдом Ильенковым (проблема идеального) / М. Лифшиц. — Москва : Прогресс-Традиция, 2003. — Текст : непосредственный.
2. Лифшиц, М. Почему я не модернист? / М. Лифшиц. — Москва : Классика XXI века, 2009. — Текст : непосредственный.
3. Платон. Государство / Платон. — Текст : непосредственный // Платон. Собрание сочинений : [в 4 томах]. — Москва : Мысль, 1994. — Т. 3.

К. В. Лощевский,

*доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат философских наук*

ИСТИНА ИСКУССТВА И ПОЭТИКА ЗНАНИЯ

Аристотель в «Метафизике» делит знания на теоретические и «поэтические»: первые суть науки об умозрительном, вторые — искусства творчества [1, с. 67]. Теория описывает то, что есть, а поэзия, если мы будем исходить из первичного значения греческого *poiein*, продуцирует то, чего еще нет. В первой артикулируется раскрытие истины, обнаружение «прятчейшей природы» [5, с. 192], тогда как вторая представляет собой миметическое измышление несуществующего, хотя и возможного.

Но и поэзия, и теория дескриптивны и продуктивны одновременно. Поэзия (как и художественное творчество вообще) по-своему раскрывает истину [7, с. 82], знание же конструирует собственный объект [2, с. 17], фабрикует факты [4, с. 77], создавая тем самым новую реальность, интерпретируемую им самим в качестве «объективной», то есть реальности как таковой.

Продуктивность («поэтичность») знания проявляется в первую очередь в его автореферентности, в том, что оно представляет собой совокупность высказываний, референты которых немислимы вне координатной сетки, устанавливаемой самими этими высказываниями, а стало быть, оно во многом само конструирует объект своих описаний,

выстраивает нарратив о том, что обретает реальность лишь в процессе и результате самой наррации. Иными словами, артикуляция такого знания всегда включает вымысел, речь о «воображаемой» реальности, причем диапазон соотношений между вымышленным и «реальным» может быть сколь угодно широким. Тем самым граница между fiction и non-fiction, «поэзией и правдой», за которую выдает себя «объективное» научное знание, если не стирается совсем, то по крайней мере существенным образом проблематизируется.

При этом любая научная дисциплина, претендующая на «объективность», не способна к адекватной и полной автодескрипции: описывая сконструированный ею самой предмет, она рассматривает его так, как если бы он представлял собой некую природную данность, иными словами, склонна не замечать того, что является наукой, занимающейся изучением обстоятельств, созданных ею самой, знанием, нацеленным на осуществление своих интерпретаций и представлений о мире.

Из этого следует, что научное знание не только эксплицирует факты, но и интерпретирует индивидуальный опыт, тем самым вторгаясь в традиционную область компетенции художественного творчества. Однако это сближение ставит под вопрос объективный характер рационального знания, которое с самого начала, с парменидовского противопоставления истины и мнения [5, с. 287], включает в себя продуктивный, «поэтический», а стало быть, и риторический компонент: истина знания не только добывается из почвы и недр реальности, но и в некотором смысле производит, конструирует саму эту реальность.

Но это означает, что артикуляция истины («веридикция», по выражению М. Фуко [6, с. 35]) рационального (в первую очередь научного) знания и художественный вымысел находятся между собой в несколько более сложных отношениях, чем это предполагают прямолинейные схемы, противопоставляющие порядок знания литературному воображению: знание не ограничивается выявлением реальных, но до поры скрытых тождеств, различий и каузальных связей, но и само их продуцирует.

Однако тем самым высказывание истины, нейтральность и анонимность которой составляет конститутивное условие научных дискурсов, существенным образом субъективируется: оно неизбежно соотносится с индивидуальным опытом веридиктора. При этом убедительность, «авторитетность» высказывания, связываемая с объективностью истины, гарантируется ссылкой на некую высшую инстанцию, от имени которой ведется речь.

Именно здесь намечается новая демаркационная линия, отделяющая веридикцию, присущую рациональному знанию, от художественного

высказывания. Оба типа дискурсов используют риторические схемы, являются «искусством убеждения» [3, с. 45], но с одним существенным различием: в первом случае автор высказывания принципиально не признает своего авторства, позиционируя себя лишь в качестве медиума, посредника, говорящего от имени самой (физической, социальной, нуминозной) реальности и, подобно Гераклиту [5, с. 189], переводящего ее «речь» на доступный интересу субъективному пониманию язык. Тогда как выявление истины в художественной практике, особенно в практике «высокого модерна», в конечном счете, замыкается на субъекте высказывания, несущем за нее всю полноту ответственности. В каком-то смысле можно сказать, что именно здесь коренится ставшее столь очевидным для нас различие между «объективностью» знания и «субъективностью» искусства.

Литература

1. *Аристотель*. Метафизика / Аристотель. — Текст : непосредственный // Аристотель. Сочинения : [в 4 томах]. — Москва : Мысль, 1975. — Т. 1. — С. 63–368.
2. *Кант, И.* Критика чистого разума / И. Кант. — Москва : Мысль, 1994. — 592 с. — Текст : непосредственный.
3. *Латур, Б.* Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри общества / Б. Латур. — Санкт-Петербург : Европейский ун-т, 2013. — 414 с. — Текст : непосредственный.
4. *Латур, Б.* Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Б. Латур. — Санкт-Петербург : Европейский ун-т, 2006. — 240 с. — Текст : непосредственный.
5. Фрагменты ранних греческих философов / перевод с древнегреческого А. В. Лебедева. — Москва : Наука, 1989. — Ч. I. — 575 с. — Текст : непосредственный.
6. *Фуко, М.* Мужество истины. Управление собой и другими. II. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1983–1984 учебном году / М. Фуко. — Санкт-Петербург : Наука, 2014. — Текст : непосредственный.
7. *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения. — Текст : непосредственный // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. — Москва : Гнозис, 1993. — 464 с.

М. Ю. Малышева,

магистрант II курса факультета искусств СПбГУП

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ

В современном дизайне и декоративно-прикладном искусстве часто используются орнаментальные мотивы, сформировавшиеся в XX веке. Орнаменты исторически были связаны с религиозными символами, имели определенную семантику в контексте той эпохи, в которую они создавались. В XX веке смысловое значение орнаментов приобретает

новый характер. «Орнаментика должна руководствоваться теми же законами, которым в своей работе подчиняется инженер» [2]. Украшения начинают выполнять не только эстетическую функцию, отныне их первостепенной задачей становится утилитарность.

Крушение религиозных идеалов повлекло за собой изменения в искусстве. В результате промышленной революции и индустриализации мастерство художников было задействовано в разработке дизайна предметов декоративно-прикладного искусства, мебели и текстиля, а также рекламных плакатов и афиш.

Большой вклад в изучение исторических особенностей развития орнаментов внесли А. Ригль, Н. Ю. Бирюкова, Д. В. Сарабьянов и др. Теоретические аспекты орнаментального искусства рассматриваются такими авторами, как В. Г. Власов, Ю. Я. Герчук. Развитие орнамента на рубеже XIX–XX веков сыграло ведущую роль в формировании стиля ар-нуво, где он выступает важнейшим фактором стилеобразования. Несмотря на то что орнамент не воспринимался вне художественного синтеза, он стал *маркером* модерна, распространив свое влияние на другие виды искусства. Популярность этого стиля обуславливалась не только его функциональной декоративностью, но и наполнением декора новыми символическими смыслами и обращением к национальным мотивам.

Значение орнамента как важного компонента модерна ярко выражено в предметах декоративно-прикладного искусства начала XX века. Форма предметов мебели, быта, украшений обусловлена орнаментикой эпохи. Знаковыми произведениями являются витражные предметы Луиса Комфорта Тиффани и ювелирные украшения Рене Лалика.

Орнаментации требует и бурно растущая в то время текстильная промышленность: ткани изобилуют орнаментами. В этой сфере прикладного искусства большого успеха достиг английский художник Уильям Моррис, который занимался разработкой дизайна обоев, раппортов тканей, производством гобеленов. В дизайне современных предметов интерьера прослеживается тенденция использования его художественного наследия, что может свидетельствовать об универсальности разработанных им орнаментальных принципов.

Стиль модерн затронул такую часть коммерческой сферы, как реклама. Афиши и рекламные плакаты также подчинялись его орнаментальным законам. Такие работы, как афиша «Мулен Руж» Анри де Тулуз-Лотрека или календарь «Времена года» Альфонса Мухи, являются подлинными произведениями искусства, несмотря на свой утилитарный характер. Орнаментальное искусство процветало и в массовой печатной

продукции. Шедеврами модерна можно назвать открытки, иллюстрации и экслибрисы Обри Бердсли.

Принципы построения орнамента меняются на рубеже XIX–XX вв. Главной функцией орнамента принято считать украшение предмета, однако «орнамент модерна не украшает, он сам украшение. Его аппликационная функция становится самоцелью. Украшение само оказывается автономным художественным образованием» [2]. Предметом дискуссий в это время становится роль орнамента в искусстве. Обсуждается возможность существования орнамента отдельно от предмета. Ю. Я. Герчук пишет: «Вещь остается необходимой искусству орнамента» [1, с. 227], исключая самостоятельность орнаментальных структур.

Современная практика применения орнаментального искусства демонстрирует новые способы существования орнаментов — реконструкции и интерпретации. Графические изображения, основанные на материале прошлого, представляют собой стилизованные векторные изображения, которые имеют самостоятельное значение и обладают художественной, практической и информационной ценностью.

Таким образом, орнаментальное искусство XX века можно считать отправной точкой для развития дизайна и рекламы. Спустя сто лет узоры стиля модерн остаются востребованными благодаря впервые реализованному в них синтезу эстетики и функциональности.

Литература

1. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. — Москва : Галарт, 1998. — 304 с. — Текст : непосредственный.
2. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — Москва : Искусство, 1989. — 294 с. — Текст : непосредственный.

В. Р. Межинская,

*аспирант кафедры русского искусства
Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина*

ТИПОЛОГИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В РОССИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XXI ВЕКА

В настоящее время историография русского пейзажа XX–XXI вв. насчитывает большое количество исследований о пейзаже XX века, но демонстрирует малую степень изученности развития пейзажа в XXI веке. Количество узконаправленных исследований о типологии пейзажного жанра также невелико. Необходимо уделять больше вни-

мания изучению современных типологических особенностей пейзажа и расширять число литературных источников по данной теме [2; 4–6]. Сегодня типология отечественного пейзажного жанра многогранна и неоднозначна, так что можно выделить несколько направлений исследований [1; 7]. Так как пейзажный жанр сам по себе имеет довольно интересную историю становления, важным аспектом становится изучение разнообразных трудов, монографий, альбомов, посвященных искусству данного периода [3].

Типология пейзажа в российском искусстве XX века пережила заметную эволюцию: от многообразия видов пейзажных картин начала столетия до советского периода, когда жанр изменился под влиянием соцреализма и приобрел новые формы. Индустриальный и урбанистический пейзаж стал ведущим типом жанра. Разнообразные природные виды разных уголков страны, носящие патриотический, героический или эпический характер, стали официальными представителями жанра пейзажа и демонстрировались на большинстве выставок.

Современный пейзаж включает множество разных видов и типов. К XXI веку в этом жанре появилось несколько наиболее распространенных типов с точки зрения стилистики произведений, каждый из которых обладает своей спецификой. По стиливым признакам можно выделить реалистический пейзаж в традициях передвижничества; классический пейзаж с элементами идеализации; пейзаж-впечатление — дань импрессионистической традиции, а также примитивистский, абстрактный и экспрессионистический пейзажи. Современный пейзаж выходит за рамки какого-либо одного направления, тенденции его развития отличаются разнообразием.

Одним из оснований отнесения произведения к какому-либо типу является предмет изображения. С этой точки зрения различают чистый (ландшафтный), городской, сельский, урбанистический, архитектурный, индустриальный пейзажи. Для петербургских художников особенно важным по сей день остается архитектурный пейзаж, традиции которого восходят к первым годам жизни города. Среди архитектурных городских видов Петербурга часто встречаются устойчивые темы и мотивы: вид из окна мастерской, виды набережных и мостов, виды на главные архитектурные доминанты, панорамы, изображения крыш, изображение повседневной или праздничной жизни города. Разные мотивы пересекаются и взаимодействуют друг с другом. Иногда мы наблюдаем и взаимопроникновение разных жанров — пейзажа и натюрморта, портрета и пейзажа и др.

Среди наиболее развитых типов пейзажа — архитектурный и ландшафтный. Большое значение приобрел также городской пейзаж, важной характеристикой которого стало то, что художники в своих произведениях не только документировали городские виды и повседневную жизнь города, но и поэтично воплощали свое глубоко личное восприятие города и собственный опыт присутствия на изображаемых улицах, площадях, в домах, магазинах и других типично городских пространствах. Особую линию можно наблюдать в развитии петербургской школы с ее спецификой, обусловленной традицией и средой, в которой творят художники.

Другой линией развития городских пейзажей стали панорамные. Эти масштабные и торжественные картины служили для передачи собирательного величественного образа современного города и отражали скорее дух эпохи, чем личные переживания художника. Особым видом городского пейзажа в XX веке стал индустриальный, в котором отразился переход к новому этапу развития и другому осмыслению действительности.

Перспективным представляется широкий анализ тенденций этого направления и изобразительных работ таких ярких представителей жанра, как В. Ф. Руднев, С. Н. Репин, Е. В. Барский, Н. П. Фомин, Е. В. Грачева, А. Н. Блюк, А. В. Чувин, А. Б. Гришин, А. А. Чугунов, И. В. Петров и многих других. На основании этого анализа можно будет систематизировать и детально изучить типологические особенности современного пейзажного жанра.

Литература

1. *Богемская, К. Г.* Пейзаж. Страницы истории / К. Г. Богемская. — Москва : АСТ, 2002. — 82 с. — Текст : непосредственный.
2. *Васильченко, Ю. С.* О начальных этапах формирования историографии русской пейзажной живописи в XX веке / Ю. С. Васильченко. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2016. — № 4. — С. 139–147.
3. *Грачева, С. М.* Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития / С. М. Грачева. — Москва : БуксМАрт, 2019. — 367 с. — Текст : непосредственный.
4. *Леняшин, В. А.* Времена года. Пейзаж в русской пейзажной живописи / В. А. Леняшин. — Санкт-Петербург : Русский музей, 2006. — Текст : непосредственный.
5. *Стасевич, В. Н.* Пейзаж. Картина и действительность : [пособие для учителей] / В. Н. Стасевич. — Москва : Просвещение, 1978. — 176 с. — Текст : непосредственный.
6. *Струкова, А. И.* Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы / А. И. Струкова. — Москва : Галарт, 2011. — 334 с. — Текст : непосредственный.
7. *Федоров-Давыдов, А. А.* Советский пейзаж / А. А. Федоров-Давыдов. — Москва : Искусство, 1958. — 118 с. — Текст : непосредственный.

О. С. Мещерякова,*преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП*

ЗАРОЖДЕНИЕ ЖЕНСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

В XX веке развитие женского искусства в Китае происходило под влиянием исторического движения за освобождение женщин. Будучи угнетенной и дискриминируемой группой населения, китайские женщины начали осознавать свое положение и постепенно отказываться от традиционной роли, в которой им полагалось оставаться необразованными и не иметь возможности работать. Они начинают выходить в общество, участвовать в политических и культурных мероприятиях. Постепенно формируется новое поколение женщин. Во время преобразований, проводимых в конце XIX века, был выдвинут лозунг «отменить бинтование ног, учредить женские школы», что способствовало изменению положения, когда китайские женщины, составлявшие половину населения страны, не имели права на работу и полностью полагались на поддержку мужчин. Однако китайские женщины никогда не ставили собственные интересы на первое место и по большей части боролись за общие интересы, будущее нации и страны. Подавляющее большинство женских ассоциаций, созданных в первой половине XX века, были организациями с сильным националистическим уклоном. Тем не менее движение за освобождение женщин, основанное на интересах национального государства, в конце концов позволило китайкам постепенно освободиться от зависимости и выйти за рамки семьи. В эпоху Движения 4 мая женщины стали более сознательно сопротивляться патриархальной системе и критиковать старые концепции социального устройства. Их усилия в борьбе за свои права способствовали тектоническим социальным сдвигам. В этом же контексте происходило развитие китайского женского искусства.

Первая половина XX века была периодом наиболее открытого развития китайского общества. Синьхайская революция 1911 года под руководством Сунь Ятсена, привела к прекращению феодального правления династии Цин и основанию Китайской Республики. Последовавшее за этим Движение 4 мая бросило вызов всей традиционной культуре, а новая культура и искусство Китая начали бурно развиваться. В открытой культурной среде китайские художники демонстрировали необычайно активную позицию. Художниц этого периода обычно условно разделяют на три типа:

— посвятивших себя социальной революции и пытающихся преобразовать общество;

— принимающих идеи Движения 4 мая и стремящихся построить новую культуру;

— тех, для кого искусство было изысканным способом времяпрепровождения.

К представителям первого типа художниц относят Хэ Сяннин (何香凝) и Ся Пэн (夏朋). Для них революция стала всей жизнью и частью творчества. Художницы второго типа — это в основном женщины, находящиеся под влиянием новых культурных идей. Они считали невозможным возвращение к традиционным формам в искусстве, получили образование по западным стандартам в Европе или Японии и обратились к новым направлениям в западном искусстве. Среди художниц этого типа стоит отметить: Пань Юйлян (潘玉良), Гуань Цзылань (关紫兰), Цай Вэйлянь (蔡威廉), Фан Цзюньби (方君碧), Сунь Доцы (孙多慈) и Цю Ди (丘堤). Они внесли большой вклад в продвижение масляной живописи, а также новых направлений в искусстве (импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм) на территории Китая. Отличие художниц третьего типа от первых двух заключается в том, что искусство не было для них профессией. Они занимались искусством не ради творческого успеха, а с целью продемонстрировать образ самостоятельной и независимой «новой женщины». Они активно участвовали в культурной и художественной деятельности, демонстрируя новый образ жизни, которого заслуживают женщины нового времени. «Китайская женская ассоциация живописи и каллиграфии», созданная в Шанхае в 1934 году, наиболее полно отражает положение этого типа художниц. В ассоциацию входило более 150 человек. В разное время ими было организовано четыре выставки и выпущено четыре специальных издания. После захвата Шанхая в 1937 году ассоциация прекратила свою деятельность, но возобновила ее в 1945 году, после окончания войны, и действовала вплоть до 1949 года. Это женское художественное объединение, появившееся в 1930-х годах, было уникальным в Китае на протяжении полувека (только Пекинская ассоциация художниц, организованная в 1990-х гг., может сравниться с ним по масштабу). Несмотря на то что в художественном плане они не достигли выдающихся успехов, сам феномен его существования отражает духовную самостоятельность китайских художниц 1930–1940-х годов.

А. В. Петрова,

преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЯПОНСКОЙ ПРЕССЫ В НАЧАЛЕ ЭПОХИ МЭЙДЗИ

(По русскоязычным материалам конца XIX — начала XX в.)

Европейцы, попавшие в Страну восходящего солнца во второй половине XIX века, были поражены количеством газет, которые читали пассажиры поездов, путешествующие в вагонах первого и второго классов. Такие свидетельства популярности прессы в Японии можно найти в статьях, написанных людьми, посетившими страну в то время. Японская печать появилась намного раньше, но невероятный рывок в развитии японской журналистики, как и других культурных процессов в жизни Японского государства, пришелся на эпоху Мэйдзи. У иностранцев, побывавших тогда в Японии, сложилось мнение, что стремительное развитие японской прессы — целиком заслуга европейского влияния, однако многие утверждали, что, хотя газеты как средство массовой информации пришли извне, они стали лишь образцом для подражания, попав в страну в нужный момент.

Предшественником японской газеты был так называемый *ёми-ури* — уличный крикун. В известные дни на улицах столицы раздавалось громкое шелканье бамбуковых палочек, извещающее о появлении ёми-ури. Вокруг одетого в лохмотья человека собирались люди, и он рассказывал о том, что произошло в этот день — этакая рубрика «происшествия». Слушатели кидали ему монеты.

Уличных рассказчиков сменили *симбун-ури* — продавцы листовок с новостями.

Во второй половине XIX века, когда после долгого перерыва в Страну восходящего солнца стали приезжать иностранцы, появились переводы иностранных газет. Японцы хотели больше знать о людях из других стран, об их жизни — ведь Япония была закрытой страной, и информация о жизни «там» была весьма скудной. Начали выходить такие издания, как «Багавия симбун», «Симбунси», «Сэйю дзасси» и т. д.

Затем иностранцы, обосновавшиеся в Йокогаме, стали выпускать самостоятельные газеты, в которых можно было найти не только информацию о жизни за пределами Японии, но и местные новости («Кайрай (кайгай) симбун», «Банкоку симбун»). Иностранцы привезли первые образцы европейской печатной техники, а также европейские журналистские традиции и принципы.

После событий Мэйдзи исин (1868), которые в японской истории называют и переворотом, и обновлением, и реставрацией Мэйдзи, когда долгая эпоха Сёгуната подошла к концу и было восстановлено правление императора, впервые появляется периодическое издание — газета, основанная неким Блэком. В газете печатались обсуждения и критические тексты, посвященные различным общественным вопросам. Японцы увидели, что в руках умелого человека печать может стать мощным оружием. Был издан приказ о запрете иностранцам издавать газеты на японском языке. В 1870 году была основана первая японская ежедневная газета, выпускаемая японцем, — «Йокогама симбун», через два года переименованная в «Йокогама майнити симбун». Если прежде при печати использовался метод ксилографии, то новые газеты печатались на европейской бумаге, наборным шрифтом, отливаемым из свинца [5, с. 138].

Новую жизнь в печать вдохнула политика, которая стала основной темой газетных статей. Возникают политические партии, и газета становится их рупором. Значение прессы возрастает в периоды политических кризисов, время от времени возникающих в обществе. Таким образом, японская журналистика приблизилась к европейской.

Редакция газеты состояла из дворян, что придавало японской печати независимый и жесткий характер. От изложения местных событий, рассказов о несчастных случаях и преступлениях они переходят к резкой критике действий правительства. Поначалу японские власти не обращали на это внимания, но число изданий росло, и они стали позволять себе дерзкие выходки. В 1875 году был обнародован цензурный устав, и нарушавшие его редакторы-издатели нередко сидели в тюрьмах и платили огромные штрафы. В конце 1887 года вышел новый закон о печати, предоставлявший министру внутренних дел право приостанавливать или запрещать деятельность любого периодического издания, если он усмотрит в нем что-либо угрожающее общественному спокойствию и порядку. Прокурор получил право приостанавливать издание газет и журналов, против которых было возбуждено судебное преследование. «Власти могли поступать с печатью настолько бесцеремонно, насколько им этого хотелось, не стесняясь общественным мнением...» [4]. В 1897 году был издан новый устав, который дал значительно большую свободу японской печати. Строже других соблюдался пункт, касающийся «неприкосновенности» императорского дома [1].

Однако журналисты так широко понимали свободу, что нередко она перерастала в распущенность. Они вмешивались в частную жизнь граждан, а анекдоты, городские сплетни и судебные процессы составляли ос-

новную часть содержания японских уличных листовок. Граф Окума Сигэнобу (японский государственный деятель, 1838–1922) в 1901 году, говоря о состоянии японской прессы, находил его неудовлетворительным [2]. Но, скорее всего, речь шла о не самых крупных изданиях. Чтобы газета продавалась, ее создавали в расчете на среднего читателя; качество материалов было соответствующим.

Как бы то ни было, японская публицистика при всех ее недостатках оказала своему отечеству неоценимую услугу. Главная заслуга японской печати состоит в том, что в стране появилось общественное мнение. Первые журналы в своих страстных статьях, пропитанных идеями европейских энциклопедистов Вольтера и Руссо, твердили читателям о достоинстве и правах личности, о необходимости осознания этих прав. «Сначала свобода печати была чрезвычайно стеснена, но это все-таки не помешало ей стремиться к достижению большей независимости. Благодаря труду и упорству журналистам удалось вызвать в Японии негодование против скрытого многоженства, продажи девушек родителями и женского невежества. Неслучаен тот факт, что подъем и мощное развитие печатного слова в Стране восходящего солнца произошли во времена крупных перемен в жизни народа. Нельзя не признать заслугу японцев в том, что они самостоятельно ввели и сумели развить в отечестве своем свободное печатное слово — живое и разнообразное» [3].

Литература

1. Газетное дело в Китае и Японии. — Текст : непосредственный // Вестник иностранной литературы. — Санкт-Петербург, 1898. — № 2. — С. 312–319.
2. Граф Окума, говоря о настоящем состоянии японской прессы... — Текст : непосредственный // Известия Восточного института. — Владивосток, 1901. — Т. III, вып. 1.
3. *Тебла, И.* Японская журналистика / И. Тебла ; перевод с французского С. Б. — Текст : непосредственный // Русское богатство. — Владивосток, 1901. — № 4. — С. 84–103.
4. Японская политика и печать. — Текст : непосредственный // Мир божий. — Санкт-Петербург. — 1896. — № 10.
5. Японские газеты. — Текст : непосредственный // Нива. — 1887. — № 5.

З. Солейманфар,

*аспирант кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна*

СОЛ БАСС: ДИЗАЙН ТИТРОВ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ЖАНР

Самодостаточность титров фильма зависит от того, как на них смотрят художники в этой области. Вопросы, которые, несомненно, задавал себе графический дизайнер и режиссер Сол Басс, когда начал работать в титровании, касались того, могут ли титры быть арт-объектом. Он считал, что увлечение зрителя фильмом должно начинаться с первого кадра, и видел в этом реальную возможность использовать титры по-новому, создавая пространство для истории, которая должна развернуться на экране.

Для лучшего понимания дизайна титров как самостоятельного жанра лучше рассмотреть его в двух временных отрезках — до и после Сола Басса. «Первые названия фильмов появились в эпоху немого кино более 100 лет назад» [1, р. 84]; они «были представлены последовательностью карточек с надписями на них» [3, р. 20]. «Первые авторы титров, нанятые киноиндустрией, почти наверняка были обученными сценаристами, потому что с самого начала титры фильма были изложены в шаблонах, заимствованных из рукописных знаков XIX века» [2, р. 6–7]. Эти шаблоны представляли на черном фоне такую информацию, как диалоги, имена актеров, режиссеров и др. Кроме того, выбранный тип шрифта придавал фильму определенный стиль. Например, прописные буквы свидетельствовали о беспокойстве, а утонченный шрифт указывал на романтический характер фильма. Мартин Скорсезе считал, что титры или вступительная часть фильма были больше похожи на ярлык, чем на введение в историю фильма. Титры обычно назывались «временем попкорна». Киномеханики предпочитали начинать показ фильма сразу с того места, где титры заканчивались, чтобы не вызывать возмущение зрителей.

Титры Сола Басса для «Человека с золотой рукой» изменили отношение к ним режиссеров и дизайнеров. На коробках с кинолентой фильма «Человек с золотой рукой», поступившей в 1955 году в кинотеатры США, были прикреплены записки с просьбой придержать занавес перед титрами.

С созданием прототипов титров произошла революция в области их оформления. Этот путь был пройден усилиями многих художников

и дизайнеров, но именно Солом Бассом область титрования была развита как самостоятельный жанр. Его точка зрения изменила не только американское, но и все мировое кино. Что отличает работы Сола Басса от других, так это его взгляд на тон и историю фильма, а также способность раскрывать секреты фильма и находить элементы для разработки плана титров. Кен Коупленд утверждал: «Не будет преувеличением сказать, что Басс... изобрел современные титры фильма, какими мы их знаем» [1, p. 85]. Большинство историков кино согласны с тем, что Сол Басс ускорил серьезный сдвиг того, как индустрия рассматривала последовательность титров. «В основном благодаря Бассу люди пришли к выводу, что мы находимся в разгаре Ренессанса в дизайне титров» [Ibid, p. 87].

Первоначальные титры были призваны выразить смысл и концепцию общей истории фильма. Подход Сола Басса к титрам можно рассматривать в первую очередь как короткий рассказ автора или сценариста, а затем дизайнера. Чтобы подготовить восприятие аудитории, Сол Басс использовал образы в метафорическом и гиперболизированном виде. Его работы, которые были похожи на короткометражный фильм, имели начало, середину и конец и часто были юмористическими. Создавая захватывающие графические работы для таких режиссеров, как Мартин Скорсезе, Альфред Хичкок, Стэнли Кубрик и Отто Премингер, Сол Басс не только сумел привлечь внимание зрителей, но и вошел в историю киноискусства.

Графика работ Басса выстраивает визуальный ряд. Его внимание к дизайну титров было связано с тем, что, по его мнению, титры поддерживают фильм, формируют настроение и основную форму фильма метафорически и творчески.

Деконструкция Сола Басса в киноиндустрии вывела искусство титрования из коммерческой сферы и придала ему художественную и творческую ценность. В некотором смысле все современные вступительные заставки, которые представляют настроение или тему фильма, являются наследием творчества Сола Басса.

Литература

1. *Horak, J.-Ch.* Saul Bass: anatomy of film design / J.-Ch. Horak. — Univ. Press of Kentucky, 2014. — 452 p. — Текст : непосредственный.
2. *Inceer, M.* An Analysis of the Opening Credit Sequence in Film / M. Inceer. — Текст : электронный // College Undergraduate Research Electronic Journal. — 2007. — URL: <https://repository.upenn.edu/curej/65> (дата обращения: 22.10.2022).
3. *Krasner, J.* Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics / J. Krasner. — [3rd edition]. — Burlington: Taylor & Francis, 2013. — 448 p. — Текст : непосредственный.

Т. А. Соломкина,

*доцент кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики
и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета,
кандидат искусствоведения*

«КОМПОЗИЦИЯ ДЕЙСТВИЯ» В МЕДИЙНОЙ РЕЧИ

В докладе исследуется специфический способ композиционного построения устного медийного выступления, в основе которого лежит ориентация на действие — целенаправленное использование определенного типа активности. Речевое поведение оратора в условиях публичности имеет ряд ограничений по продолжительности, содержанию, степени интенсивности воздействия на аудиторию. Оно строится по законам, обеспечивающим комфортное восприятие речи и постепенное обогащение слушателя информацией. Поэтому одной из основных задач устного медийного выступления является завладение вниманием аудитории, получение эмоционального и интеллектуального отклика.

Если речевое выступление выстраивается по законам традиционной композиции, то его начало нацелено на установление контакта с аудиторией, затем идет изложение сути содержания, актуализация наиболее важного, возможно переломного, момента в речи (кульминация) и в завершение — подведение итогов и обозначение перспектив.

В настоящее время обращает на себя внимание изменение в медийной сфере традиционной структуры речевого выступления, совершаемое главным образом в целях усиления воздействия на аудиторию. Эти изменения особенно заметны в речи политиков и журналистов, адресованной массовой аудитории. Анализируя приемы преодоления традиционной композиции выступления и формирование новых композиционных форм, мы обратили внимание на некоторое сходство речевой практики советских политических деятелей первой трети XX века и российских медиадеятелей первой трети XXI века. Так, например, один из наиболее ярких политиков начала XX века Л. Д. Троцкий в своих выступлениях довольно часто отходил от риторических канонов и значительно видоизменял привычную композицию. В начале его речи, как правило, не было традиционного контактоустанавливающего компонента, имеющего цель расположить к себе собеседника. Вместо этого речь может начинаться с обличения оппонентов или требования удалить из зала кого-либо из них. Такое речевое поведение отличается прежде всего интонационной резкостью. Оратор с первых слов предстает дерзким, бескомпромиссным. В основной части выступления монолог часто переводится в диалог с оппонентами: Троцкий внезапно задает вопросы

или позволяет прерывать свою речь вопросами из зала. Завершается выступление риторическим вопросом или утверждением, не требующим ответа. Таким образом, структура речевого выступления с первых слов приобретает ярко выраженный перформативный характер. Поиск ответов на поставленные вопросы активно ведется всеми участниками коммуникации.

В современной телевизионной практике подобный вариант построения речи можно наблюдать у таких ведущих общественно-политических программ, как Владимир Соловьев, Артем Шейнин. Появление А. Шейнина в ток-шоу «Время покажет» может начинаться с невербального действия — рукопожатия с приглашенными экспертами, а затем с отвлеченного описания «закадровой» ситуации, послужившей импульсом к выходу данного выпуска, или с обозначения субъективной позиции по актуальным событиям, с долей неуверенности, без каких-либо утверждений.

Программа В. Соловьева «Вечер с Владимиром Соловьевым» является авторской, что объясняет повышенную экспрессию в работе ведущего. Так, выпуск может начаться с речевой карикатуры (в исполнении ведущего) на того или иного политического деятеля, настроенного негативно по отношению к России.

Мы видим, что композиция медийных выступлений кризисного времени характеризуется актуализацией перформативной составляющей, четкой ориентацией на воздействие. Действенный характер композиции речи создается за счет нарушения классической композиционной структуры, повышения эмоционального градуса речедействия и активизации диалогового характера коммуникации.

Т. П. Христолюбова,

доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ XXI ВЕКА: АКТУАЛЬНОСТЬ, ТРАДИЦИИ, МЕСТО В КУЛЬТУРЕ

Просветительское значение художественного музея в нашей жизни сегодня не принято ставить под сомнение: музей способствует эстетическому воспитанию человека, знакомит его с культурным наследием, прививает умение созерцать прекрасное и вступать в диалог с художественным произведением. Принято утверждать, что музей — это организационный центр, формирующий познание окружающего мира через экспонаты и осуществляющий трансляцию исторической, социальной

и индивидуальной памяти [1]. Но насколько успешно данная задача реализуется современными музеями?

Музей как общественный институт прошел длительный этап становления, и на протяжении всего этого времени вокруг музея ведется разнонаправленная дискуссия: с одной стороны, о доступности этого учреждения для как можно более широких слоев населения, с другой — о негативном влиянии музейного пространства на содержание экспонатов, изолированных от своего культурного контекста. Так, известный художественный критик, куратор и редактор журнала *October* Даглас Кримп в статье «На руинах музея» (1993), развивая мысль Мишеля Фуко, ставит музей в один ряд с приютом, клиникой и тюрьмой как институциональными формами заточения [2].

Выдающийся австрийский историк искусства и генеральный директор Австрийской галереи Бельведер в 2007–2016 годах Агнес Хусслайн-Арко выделяет три крупные сферы музейного дела:

- коллекционирование и хранение;
- экспонирование и продвижение;
- исследование и документирование [3].

Однако она задает вопрос, вынося его в название своей статьи: как, что и для кого должны делать эти сферы? Автор отмечает, что музеи за долгие столетия своей работы накопили обширный опыт и знания о том, как правильно хранить вверенные им экспонаты. Но как сохранить художественную идею и творческое вдохновение для будущих поколений, особенно во времена «флюидных художественных произведений» [3, с. 135]? Этот вопрос становится принципиально важным в настоящее время, когда концепция художественного произведения, его идея имеют едва ли не большее значение, чем внешняя форма.

Понятие коллекционирования в современной художественной практике также претерпело значительные изменения: речь больше не идет лишь о покупке определенных работ, тематическом расширении имеющейся коллекции или сохранении объектов. Все большее значение приобретают подбор и систематизация документов, поскольку сегодня процесс и контекст создания художественных произведений играют не менее важную роль, чем сами работы.

Сегодня музеи стремятся привлечь в свои стены как можно больше публики — не только знатоков и любителей искусства, но и представителей самых разных слоев населения. И эту публику больше не удовлетворяет роль наблюдателя, она рассматривает стать полноправным субъектом музейной коммуникации. Таким образом, современный музей при формировании своих фондов и экспозиций должен учитывать

потребности публики, но ни в коем случае не идти у нее на поводу. Агнес Хусслейн-Арко предлагает смотреть «сквозь современные очки» [3, с. 136] на вечные темы и прокладывать мосты от современности к искусству прошлого. Таким образом, экспонирование и продвижение музейными произведениями искусства, а также связанных с ними тем, идей и образов должны отвечать духовным потребностям посетителей, чтобы не превратиться в безнадежный культурный атавизм.

Нельзя также забывать, что научные исследования являются базой для успешной музейной работы. К сожалению, сегодня в попытке обрести популярность у публики научная деятельность музейных учреждений часто отодвигается на второй или даже третий план. Хорошему музею недостаточно заманить к себе публику — он должен предложить ей пищу для ума, научить эстетически смотреть на вещи и помочь стать полноценным участником культурного диалога в его стенах. Это невозможно сделать без соответствующей научной, методической и педагогической базы.

Так каким же должен быть музей будущего? Учреждением, радушно открывающим свои двери обществу, которое, в свою очередь, вовлечено в художественный процесс и активно работает на будущее. Не забывающим при том, что его задача — проводить исследования и хранить память о прошлом. У художественных музеев есть многовековая история, на протяжении которой они продолжают заниматься собиранием коллекций, экспонированием предметов и исследовательской деятельностью. Музей XXI века, безусловно, продолжит этот путь, ориентируясь на новые потребности общества.

Литература

1. *Желтоухова, Д. В.* Позиции восприятия музеев в творчестве русских и зарубежных писателей XX — начала XXI века / Д. В. Желтоухова. — Текст : непосредственный // Вестник Самарского государственного университета. — 2013. — № 2 (103). — С. 58–62.
2. *Кримп, Д.* На руинах музея / Д. Кримп. — Москва : V-A-C press, 2015. — 432 с. — Текст : непосредственный.
3. *Husslein-Arco, A.* Vermitteln, Sammeln, Bewahren, Dokumentieren, Forschen, Ausstellen. Aber wie? Was? Und für wen eigentlich? / A. Husslein-Arco. — Текст : непосредственный // Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution / Herausgeber: Ch. Hölzl, F. Pichorner. — Wien : Christian Brandstätter Verlag, 2014. — 254 s.

О. С. Целищев,

магистрант II курса факультета искусств СПбГУП

ДИОНИСИЙСТВО КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Искусство XX века испытало влияние философии Фридриха Ницше, а именно его концепции о дионисийском и аполлоническом началах. Философия Ницше стала одним из ключевых факторов, способствовавших появлению новых концептуальных подходов и практик в искусстве Европы XX века. Вскрыв онтологический нигилизм европейской культуры, Ницше заложил основы для поиска путей его преодоления. Философ понимал дионисийство как основу искусства в изначальном его смысле: «Дионисийское начало... является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений» [3, с. 206]. Дионисийские культы в Древней Греции были основой для рождения трагедии как квинтэссенции греческого искусства, а их экстатический характер является перводвигателем искусства как специфичного для человека вида деятельности. Концепцию дионисийства вслед за Ницше развивали такие исследователи, как А. Арто, Ж. Делёз, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер и др.

Кризис европейского рационализма стал осмысляться философами и деятелями искусства как проблема уже к началу XX века. Выход деятелей постромантического искусства за пределы «человеческого, слишком человеческого» подтверждал их стремление обратиться к иным творческим началам, что впоследствии Ортега-и-Гассет назовет «дегуманизацией искусства». Ужасы Первой мировой войны и другие социальные потрясения стали причиной для отказа от оптимистического восприятия рациональности XIX века. Этот отказ способствовал началу художественных поисков в сферах бессознательного, ритуального и мистического.

Вместе с этим европейская цивилизация перестает мыслить себя как единственно возможную, происходят многочисленные апроприации европейской культурой неевропейских методов в искусстве. Этим объясняются генезис новых музыкальных жанров, например джаза, попытки внедрения в контекст европейского театра восточных традиций («театр жестокости» Антонена Арто), в изобразительном искусстве происходит активное заимствование живописных мотивов Востока. Обращение к неевропейским культурам вызвано, в частности, желанием через чужую традицию нащупать утраченное европейским искусством дионисийское начало. Однако стремление европейцев найти выход из кри-

зиса в других культурах породило и обратное действие — изменение языка неевропейских культур. Таким образом, благодаря взаимовлиянию культур возникает феномен глобализации и, соответственно, глобальная культура.

С развитием средств коммуникации в XX веке в искусстве происходит переворот: оно принимает массовый характер. Возможность использовать потенциал средств массовой информации позволяет производителям регулировать спрос, а следовательно, производить смыслы. Такое положение вещей не вписывается в рамки классических рыночных отношений и проблематизируется постмодернистскими философами, в частности Ги Дебором в работе «Общество спектакля». Спектакль у Дебора характеризуется как «повсеместное утверждение выбора, уже осуществленного в производстве» [1, с. 24]. Соответственно, бытие человека в условиях спектакля заменяется производством, потреблением и оправданием существующей системы. Таким образом, искусство в «Обществе спектакля» заменяется рекламой в широком смысле — оправданием производства и потребления. При этом любые попытки противодействия спектаклю (например, формы и символы протеста) подвергаются рекуперации — усвоению этого противодействия и превращению его в товар. Иными словами, любой протест уже подразумевается социальной структурой и заведомо в нее включен.

В связи с этим деятели искусства и философы XX века начинают осмыслять тотальность «спектакля», находя ее корни в той же специфике европейской рациональности. В попытках преодоления этой тотальности возникают новые философские концепты, например концепт ризомы Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Опираясь на представления Ницше об активной воле к власти, философы-постмодернисты видят в ризоматической модели отказ от древовидной иерархической структуры, приводящей к фашизации и тотальности [2, с. 11]. Преодоление этой тотальности наблюдается и в искусстве XX века: «театр жестокости» Антонена Арто подразумевает превращение театрального представления в оргиастический ритуал, где все участники — от актеров до зрителей — будут непосредственно вовлечены в происходящее, тем самым упраздняя иерархию театрального действия, превращая его в ризоматическую форму. То же можно сказать и о музыке: переход к импровизации как методу создания произведения (интуитивная музыка), появление экспериментальных подходов, упраздняющих тотальность музыкальной структуры и утверждающих тождественность ее элементов друг другу (минимализм), и многое другое.

Указанные тенденции в общих чертах могут быть выражены во всех видах искусства XX века, продолжаясь и в современном искусстве, но именно проблематизация дионисийского начала в конце XIX века повернула искусство в сторону разработки перечисленных выше подходов, к преодолению кризиса европейского рационализма.

Литература

1. *Дебор, Г.* Общество спектакля / Г. Дебор. — Москва : Логос, 2000. — 184 с. — Текст : непосредственный.
2. *Делёз, Ж.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. — Москва : Астрель, 2010. — 895 с. — Текст : непосредственный.
3. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. — Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. — 224 с. — Текст : непосредственный.

О. И. Чердакова,

*старший преподаватель кафедры зарубежного искусства
Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина,
кандидат искусствознания*

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ «ГУТАЙ»

(К проблеме развития современного искусства в Японии 1950-х гг.)

В середине XX века в японском искусстве наблюдается переход от национального модернизма к интернациональному языку постмодерна [4, р. 6]. Прочно укоренившаяся традиция разделения на два ведущих направления — нихонга (японский стиль) и ёга (западный стиль) к этому времени отходит на второй план. Со второй половины 1940-х годов мастера гэндай бидзюцу (*яп.* современное искусство) начинают искать новые смысловые и стилистические приемы для выражения актуальных идей и проблем [5, р. 8]. Ориентируясь на европейские тенденции современного искусства, художник перестает быть просто живописцем или скульптором: он виртуозно сочетает в себе эти и другие роли — творца художественных объектов, режиссера и композитора, актера или даже самого «объекта искусства».

В связи с многообразием интерпретаций, сложностью изучения, отсутствием комплексных и систематизированных монографических исследований по искусству Японии середины 1950-х годов, в частности направлению гутай, данная тема представляется актуальной и современной.

Мастера объединения «Гутай» (具体) искали новые пути для свободно творческого самовыражения в период с 1954 по 1972 год. Гутай переводится с японского как «конкретный» (в противовес абстрактному). Одна-

ко если переводить два иероглифа по отдельности, то GU 具 означает «инструмент», а TAI 体 — «тело», «группа». Это отражает суть деятельности группы художников-акционистов, сделавших решительный шаг от живописи к действию, то есть позволивших «дать материи говорить» и использовать тело как инструмент. В манифесте Ёсихары Дзиро и Сёдзо Симамото воспевается путь к раскрытию внутренней жизни через гибель живого, жизни, скрытой в материале или объекте. Тело смертно (особенно в послевоенные времена), и художникам хочется зафиксировать уходящую энергию, перейдя в новую сферу понимания жизни.

Представители этого объединения были убеждены, что свобода способствует совершенствованию человеческой личности. Они использовали дерево, воду, пластик, газеты, листовую сталь, холст, лампочки, грязь, песок, свет, дым, спички и создавали новую живопись — то, что сегодня называют перформансом, инсталляцией, звуковым, мультимедийным искусством [1, с. 2].

Необходимо также отметить, что мастера «Гутай» апеллировали к обширному наследию исконно японских театрализованных практик: театру Но, Бунраку, Кабуки, народным гуляниям, фестивалям (мацури), комическим представлениям.

Благодаря объединению «Гутай» в Японии получили развитие перформансы, хеппенинги и различные концептуальные практики.

Японское искусство второй половины XX века показывает, как сильно изменилась страна после Второй мировой войны и как она постепенно влилась в глобальный художественный контекст, не утратив своей самобытности и национальной идентичности.

Литература

1. Хан-Магомедова, В. Гутай: от конкретного к абстрактному / В. Хан-Магомедова. — Текст : электронный // Московский музей современного искусства : [сайт]. — 2013, 18 июня. — URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=1115&id=305> (дата обращения: 25.10.2022).
2. Gutai: Moments de Destruction, Moments de Beauté. — Paris : Blusson, 2002. — Текст : непосредственный.
3. Gutai: Splendid Playground. — New York : Guggenheim museum, 2013. — Текст : непосредственный.
4. Munroe, A. Japanese Art after 1945: Scream Against The Sky. Harry N. Abrams / A. Munroe. — Yokohama Museum of Art, 1994. — Текст : непосредственный.
5. Munroe, A. The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860–1989 / A. Munroe. — New York : Guggenheim Museum, 2009. — Текст : непосредственный.
6. Shiraga, K. Six Decades / K. Shiraga. — McCaffrey Fine Art, 2009. — Текст : непосредственный.
7. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings / editors Kristine Stiles & Peter Howard Selz. — University of California Press, 1996. — Текст : непосредственный.

Секция 2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ: ТРАДИЦИИ, ТВОРЧЕСТВО, ИНСТИТУЦИИ

М. Д. Андрианова,

*доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат филологических наук*

ФУНКЦИЯ СОВЕТСКИХ РЕЧЕВЫХ ШТАМПОВ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ КЛИШЕ В РАННЕЙ ПРОЗЕ АНАТОЛИЯ ГЛАДИЛИНА

Анатолий Гладилин — один из ярких писателей эпохи «оттепели», родоначальник жанра молодежной исповедальной прозы. Он активно публиковался в конце 1950-х — начале 1960-х, однако заслужил репутацию диссидента и в 1976 году стал эмигрантом.

В данной работе нас интересуют возможные деформации в восприятии и изображении эпохи «оттепели» в мемуарной прозе писателей-шестидесятников по сравнению с той картиной реальности, которая отражалась в их прозе конца 1950-х — начала 1960-х годов. Материалом для работы послужили ранние повести и романы А. Гладилина и его автобиографический роман «Улица генералов». Предмет исследования — функционирование советских идеологических клише, лозунгов и штампов в ранней прозе и их ресайклинг в позднем мемуарном романе.

Первая повесть А. Гладилина, «Хроника времен Виктора Подгурского», опубликованная в журнале «Юность» в 1956 году, построена по лекалам романа-воспитания. Ничего антисоветского в повести нет, более того — реплики героев, да и речь повествователя насыщены советскими идеологическими штампами («настоящий культурный отдых», «настроения масс», «позор, ребята, вы же комсомольцы!»), которые не становятся предметом рефлексии ни героя, ни повествователя. Согласно требованиям жанра герой перевоспитывается на производстве, вписывается в коллектив и становится благопристойным «нормативным» советским гражданином.

Тем не менее повесть была воспринята как новаторская, поскольку впервые положительным героем советской литературы стал человек далеко не идеальный — бездельник, чьи личные интересы постоянно доминируют над общественными. Вместо того чтобы думать о строитель-

стве коммунизма и перевыполнении плана, герой все свои мысли посвящает первой любви. Таким образом, можно говорить о том, что и выбор героя, и способ его изображения шли вразрез с советским шаблоном.

Если в первой повести Гладилина полемика с советскими стандартами скрыта в подтексте, то во второй, «Бригантина поднимает паруса», она становится важнейшим смыслообразующим фактором. Повествование строится на контрасте казенно-официальной мифологии и подлинной жизни. Критикуется не содержание официальной идеологии, но те устаревшие формы, в которых она воплощается. Идеологический конфликт в повести имеет двойственный характер. С одной стороны, он вполне в духе производственного романа: молодое поколение восстает против мещанского быта, против старых принципов жизни; с другой — в повести присутствует конфликт формального патриотизма с новой искренностью, и в этом плане повесть крайне созвучна тому, как шестидесятники представляли себе обновленный жанр производственного романа. Плакатному фальшивому энтузиазму советских газетных статей, которые пишутся теми, кто ни разу не был на производстве, противопоставляется подлинный задор молодых строителей, казенному патриотизму — истинная любовь к своей стране.

Третья повесть, «Дым в глаза. Повесть о честолюбии» (1959), построена на контрасте характеров двух главных героев — плакатно положительного Маркелова и одиозного Серова. Серов — эгоист до мозга костей, поэтому в рамках соцреалистической молодежной прозы его жизненный крах предопределен, однако автор дает герою второй шанс после традиционного перевоспитания трудом. При внешнем соблюдении всех канонов советской воспитательной прозы повесть оставляет впечатление внутренней полемики с этими канонами. Возникает ощущение, что автор еще не осмеливается оправдывать Серова, но уже заявляет о нем не как о единичном феномене в среде советской молодежи, подлежащем искоренению, а как о массовом и закономерном явлении, причины которого необходимо изучать. Стремление героя к личному счастью и неготовность к ежедневному подвигу оказывается общей чертой поколения, отвергающего старые устои и принципы жизни.

Вообще тема разрыва между поколениями присутствует во всех ранних произведениях Гладилина, что выражается и в сведенной к минимуму роли родителей в жизни героев, и в отсутствии взаимопонимания между ними. В повести «Первый день нового года» (1965) именно связь между поколениями становится предметом рефлексии. Повесть построена как своего рода диалог между отцом и сыном, происходящий в сознании каждого из героев, но в реальности так и не состоявшийся. Речь

обоих героев пронизана советскими штампами, но если в монологах отца они выглядят органично, то в речи и сознании сына эти штампы, казалось бы, обосновывают его жизненный выбор, но именно их неискренность и клишированность еще больше подчеркивают неправдоподобие и искусственность характера героя. Впрочем, если рассматривать его как среднестатистического советского человека без связи с его профессией, то картина оказывается вполне правдоподобной. Человек без особых талантов ищет свой путь в жизни, но дальше разговоров дело не идет, поскольку он не решается отказаться от старых идеалов, вдохновлявших поколение отцов, но и жить по ним уже не в состоянии. Отсюда ощущение нравственного тупика, которое станет особенно распространенным уже через несколько лет, в эпоху застоя.

Таким образом, в ранней прозе Гладилина основной функцией советских речевых штампов и идеологических клише является создание образа эталонного положительного героя, на контрасте с которым ярче высвечивается жизненная позиция и духовный поиск героев нового типа, нового поколения.

А. Р. Бунина,

магистрант III курса факультета заочного и вечернего обучения СПбГУП

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЕ XIX ВЕКА

В современном российском искусствоведении женский образ в японской гравюре XIX века пока еще малоизученное явление. Образ женщины в искусстве Японии представлен в литературе, изобразительном искусстве и кино, он менялся от эпохи к эпохе и всегда оказывал большое влияние на мировоззрение общества. Женский идеал воспитывался религиями (буддизмом и синтоизмом), менялся под воздействием западного влияния.

Проблеме изучения искусства и культуры Японии посвящены труды В. Е. Бродского, Е. А. Гаджиевой, Икута Макото, Итинохе Каёко, А. Н. Мещерякова, А. Д. Савельевой, Т. Н. Снитко и др. Среди особо значимых работ по японской гравюре известны исследования Б. Воронцовой, А. Пушаковой, М. Успенского, Е. Штейнера и др.

Японская гравюра (укиё-э, син-ханга и сосаку-ханга), в частности портреты японских красавиц (бидзин-га¹), получила широкое распро-

¹ Бидзин-га — жанр укиё-э, в котором изображают женскую красоту.

странение и в Японии, и на Западе. Среди художников этого направления следует упомянуть таких мастеров, как Ёситоси Мори, Судзуки Харунобу, Тории Киёнага, Хасигути Гоё, Хисикава Моронобу. Гравюра могла быть подарочной продукцией, рекламой тканей и автомобилей, афишей, плакатом, простой иллюстрацией.

В XIX веке, в период Токугава, японская женщина была бесправной [1]. В ней воспитывали преданность и покорность мужу, она должна была удачно выйти замуж, родить детей и ухаживать за мужем, его родителями и их общим домом. Социальное и гендерное неравенство, как и другие особенности эпохи Токугава, отражено в популярном виде искусства этого периода — японской гравюре укиё-э.

На гравюрах эпохи Эдо женщина чаще всего изображалась в виде маленькой девочки, в качестве жены, в роли наложницы и служанки, куртизанки, прекрасной гейши. Все эти образы на гравюрах навязывают японским девушкам стереотип — служение мужчине на протяжении всей жизни. «Гравюра на дереве может по праву считаться энциклопедией жизни столицы», — писала А. Пушакова [4, с. 6].

В японской гравюре женщина всегда изображалась в образе прекрасной дамы, одетой в дорогие ткани. Цвета кимоно или юкаты давали понять, к какой социальной группе относится девушка. Например, яркие цвета — желтый, красный, синий — указывали на куртизанку, а мягкие, пастельные цвета — на гейшу. А. Н. Мещеряков утверждает, что красочные наряды разрешалось носить только юным девушкам и женщинам с низким социальным статусом. Придворные дамы, приближенные к императорской семье, должны были выдерживать свои одеяния в неприметных оттенках и с гербами своих родов [3]. Прическа также могла рассказать зрителю о роде деятельности девушки, например бункин-шимада — прическа молодой девушки из самурайского сословия, цубуши-шимада — прическа молодой девушки из купеческого сословия.

Мастера японской ксилографии объединяли образ женщины и природы, таким образом подчеркивая их общее свойство — красоту. В работе Д. Н. Беловой указывается, что героини изображались изящными, с миниатюрными руками и ногами, на фоне природы, цветов и птиц, музыкальных инструментов и домашнего интерьера, что подчеркивало их хрупкость [2].

Идеальный образ женщины меняется со временем в ответ на запросы общества и исторические условия. Художники XIX века не искали индивидуальности в образах своих героинь, они следовали строгим канонам, уделяя внимание выразительности поз, движению рук, что придавало изображению эмоциональность.

Литература

1. *Безпрозванная, Я. М.* Положение женщины в Японии эпохи Токугава (на примере сугороку) / Я. М. Безпрозванная. — Текст : электронный // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2013. — № 1 (17). — С. 13–16. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polozhenie-zhenschiny-v-yaponii-epohi-tokugava-na-primere-sugoroku> (дата обращения: 17.11.2021).
2. *Белова, Д. Н.* Женские образы в китайской и японской живописи / Д. Н. Белова. — Текст : электронный // Культура и искусство. — 2021. — № 5. — С. 114–138. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskie-obrazy-v-kitayskoy-i-yaponskoy-zhivopisi> (дата обращения: 17.11.2021).
3. *Мещеряков, А. Н.* Традиционная японская культура уделяет огромное внимание одежде как социальному маркеру / А. Н. Мещеряков. — Текст : электронный // Постнаука : [сайт]. — 2014, 16 мая. — URL: <https://postnauka.ru/talks/25919> (дата обращения: 17.11.2021).
4. *Пушакова, А.* Повседневная жизнь Японии периода Эдо (1603–1868) в гравюре кийё-э / А. Пушакова. — Москва : РИП-Холдинг, 2021. — 191 с. — Текст : непосредственный.

К. Г. Вейс,

магистрант II курса факультета искусств СПбГУП

РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕГРАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ГОРОДСКУЮ СРЕДУ

Эстетическое формирование городской среды в ходе организации архитектурных решений зданий и сооружений затрагивает вопрос интеграции современных технологий в художественный образ строений с целью сохранения композиционной целостности как частных архитектурных единиц, так и общей визуальной гармонии поселений. Архитектурно-художественный облик города зачастую формируется от традиционного исторического центра до современных окраин, однако в настоящее время он все чаще предусматривает точечные включения современной архитектуры в административно-ключевые районы как символ репрезентативности [2, с. 267]. Именно такой подход расщепления художественного качества архитектурно-планировочного устройства влечет за собой модификации местности в контексте разобщения общей визуальной картины, в связи с чем архитектура как художественное явление уступает позиции новой архитектуре как явлению экономическому.

Проблемы современной архитектуры изучают А. Г. Раппапорт, И. И. Толстикова, С. С. Жуйков, С. В. Нифонтов, А. М. Федоров, А. В. Скопинцев, Г. В. Есаулов.

Вектор экономико-технологических процессов в строительной сфере сепарировал доминирующий фактор в переустройстве окружения — человеческий элемент. Следование главной цели в искусстве архитектуры — художественно уравнивать массы зданий и открытые пространства в согласии с человеческой способностью воспринимать и переживать гармонию масштаба — больше не представляется возможным. Основными силами, воздействующими на разум архитекторов, стали экономические инструменты, что повлекло за собой развитие главной идеи. Здание больше не воспринимается как часть целого, теперь это единичный элемент с одной лишь задачей — превзойти соседние постройки по самым разным критериям, от технологий до концептуальных идей. В сумме такие процессы приводят к результату, который практически сводит на нет эстетическое воздействие архитектуры на человека, а архитектура уже не оказывает этического и эстетического влияния на сознание общества и переходит на сторону субтрактивных факторов. Поиск общезначимых стандартов выразительности, которые в сложном синтезе культурного наследия способны организовать материально-техническую среду деятельности человека как естественное гармоничное развитие, — вот основная проблема развития архитектуры как художественного явления в современном городе.

Тенденции в эстетическом облике материальной формы архитектурного объекта диктуют освобождение от нагромождений орнамента, подчеркивают структурные части здания и направлены на поиск лаконичных решений [3]. В связи с этим существует проблема визуальной и пропорциональной взаимосвязи архитектурных форм прошлых эпох в контексте современной застройки. Возникла острая потребность в определении нового визуального кода, который отличается единством и выражается в верности заданному пространственному порядку уже существующих зданий, а не в подражании их внешнему виду, с привнесением индивидуальных черт новых архитектурных форм. Общая основа должна быть объединена с индивидуальным разнообразием.

Искусство и архитектура превратились в эстетическую самоцель, утратили связь с людьми. Важно достижение такого синтеза, который возвратил бы целостность тому, что сейчас разъято на части, чтобы архитектура продолжала формировать жизненное пространство человека, наполнять его смыслом, коммуникациями и возможностями. Великий Витрувий определил визуальный ключ, представив миру триаду в виде геометрической модели — равностороннего треугольника. В вершине треугольника — «красота», а в его углах основания — «польза» и «прочность». «Красота» не только отдельного здания, но и архитектурной си-

стемы всего города; «польза» заключается в функции каждого строения, как каждая клетка человеческого организма выполняет свою роль в обеспечении системы жизнедеятельности; «прочность» как технологический конструктив безопасности для человека и природы.

На внедрение технологических решений в проектные в полной мере влияет экономическая модель, в которой архитектор больше не является полноправным автором своего проекта, а вынужден подчиняться мнению обывателя, заказчика проекта. Воздействие на окончательную визуальную форму здания заказчика — обывателя, чьим желаниям безукоризненно следуют проектные бюро, приводит к отказу от фундаментальных базовых принципов эстетики и инженерной мысли. Вальтер Гропиус описывал восприятие обывателем архитектурных объектов в своих статьях. «Физическая среда, которую следует освоить архитекторам, за время их творческой жизни меняется с пугающей скоростью. Расширяющаяся Вселенная превратилась во взрывную Вселенную, и время, это новое, четвертое измерение, стало чем-то более весомым, нежели любое из трех других. Человек тоже изменился, но недостаточно. Архитекторы показали, что их творения восприняли решающее влияние Времени и его отражения — Движения, но Человек явился строгому взгляду существом, скованным безжалостным прошлым, сбитым с толку своими утратившими смысл эмоциями и до того ограниченным своим несовершенным зрением, что ему удается и впрямь видеть лишь то, что он хотел бы видеть» [1, с. 48–49].

Тем не менее сегодня предпринимаются попытки наладить взаимосвязь между существующим пространственным окружением, формирующейся культурной основой и поиском новых архитектурных решений с учетом современных рыночных явлений и с использованием современных технологий.

Литература

1. *Гропиус, В.* Круг тотальной архитектуры / В. Гропиус. — Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. — Текст : непосредственный.
2. *Есаулов, Г. В.* Образ или имидж? О специфике изучения архитектуры новейшего времени / Г. В. Есаулов. — Текст : непосредственный // Эстетика архитектуры и дизайна : [материалы Всероссийской научно-практической конференции, 4–6 октября 2010 г.]. — Москва : Архитектура, 2010.
3. *Федоров, А. М.* Средства формирования архитектурно-художественной выразительности современных общественно-деловых центров / А. М. Федоров, А. В. Скопинцев. — Текст : непосредственный // Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова. — 2019. — № 9. — С. 79–83.

К. А. Вихрова,*преподаватель кафедры английского языка СПбГУП*

АМЕРИКАНСКИЙ ПЕЙЗАЖ В РОМАНАХ К. МАККАРТИ

В рамках исследования особенностей североамериканского пейзажа в двух романах современного писателя К. Маккарти (р. 1933) проводится компаративный анализ источников и средств формирования пейзажной образности, а также ее сюжетного функционирования. Новизна исследования заключается в выборе материала — ревизионистского вестерна «Кровавый меридиан» (1985), рассказывающего, по признанию автора, «о самом худшем в человеческой натуре», и постапокалиптической антиутопии «Дорога» (2006) — романа «о самом лучшем в человеке» [4, р. 1].

Литературной основой «Кровавого меридиана» стала плутовская автобиография С. Чемберлена, в которой ветеран Гражданской войны в США описывал свою полную приключений юность в рядах охотников за скальпами — печально известной банды капитана Д. Глэнтонна. Сочинение Чемберлена было снабжено авторскими рисунками, изображающими бандитов, индейцев и мексиканцев, а также типичные североамериканские ландшафты. Маккарти не только использовал эти изображения при работе над романом, но и повторил путь банды вдоль юго-западной границы США, отыскав и посетив ключевые для сюжета места, что помогло с кинематографической точностью воссоздать в тексте ландшафтные особенности.

Кроме того, образность «Кровавого меридиана» во многом определяется фронтирными пейзажами художников-романтиков XIX века, таких как А. Бирштадт, Т. Моран, Ф. Черч. Характерное изображение американского Запада на их полотнах способствовало не только появлению канона популярной формулы вестерна, романтизирующего жизнь первопроходцев (пионеров), но и самоопределению и формированию самобытности молодой нации, колонизирующей дикие просторы. Маккарти использует классические пейзажи для деконструкции романтического повествования об освоении «ничьей» земли: североамериканские территории уже были заселены, и встреча коренных американцев с колонистами неизбежно закончилась столкновением интересов, переросшим в масштабную серию продолжительных вооруженных конфликтов.

Действие «Дороги» разворачивается в постапокалиптическом будущем. Привычный мир уничтожен мощным катаклизмом неизвестного происхождения, и немногочисленные выжившие заняты мародерством

и истреблением друг друга в борьбе за оставшиеся ресурсы в безжизненной пепельной пустыне. Описание путешествия безымянных отца и сына к побережью США наполнено библейскими аллюзиями и отсылками к европейской и американской литературе и философии. Это одновременно символический и физически конкретный путь — «поиски святого Грааля» [2, р. 173] вдоль существующих магистралей.

Остатки погибшей природы в «Дороге» запечатлены в южном го- тическом пейзаже, при создании которого Маккарти ориентировался на визуальную образность научно-фантастических фильмов и романов «постапокалиптики пустошей» второй половины XX века. Достоверность изображению добавляет детальное описание ландшафта, никогда не существовавшего в реальности.

Сюжетное функционирование пейзажа в «Кровавом меридиане» и «Дороге» обладает рядом схожих черт. В обоих романах находят отражение культурные травмы американской нации — от колонизации до войны во Вьетнаме и «ядерной истерии» [1, р. 121] и осмыслиется роль человека в мире. В качестве Другого выступает природа: в обоих романах пейзаж играет значительную роль в повествовании, но он принципиально неантропоцентричен, существует вне человеческих проекций. В «Кровавом меридиане» этически нейтральный нарратор в подробностях описывает зверства бандитов на фоне неосуществимой и безразличной к человеческой жизни природе, при этом человек становится в один ряд с другими биологическими организмами [3, р. 139]. «Дорога» также проблематизирует экзистенциальное положение человека: это последний живой организм, и его исчезновение — вопрос времени. Однако гибель человечества не означает прекращение существования окружающего мира.

Таким образом, и в «Кровавом меридиане», и в «Дороге» пейзаж предельно кинематографичен, хотя при его создании использовались разные источники. В обоих романах природа предстает как гиперобъект (в терминологии «темной экологии» Т. Мортон), концептуально независимый от человека и не поддающийся рациональной категоризации.

Литература

1. *Brewton, V.* The changing landscape of violence in Cormac McCarthy's early novels and the Border Trilogy / V. Brewton. — Текст : непосредственный // *The Southern Literary Journal*. — 2004. — Vol. 37, № 1. — P. 121–143.
2. *Cooper, L. R.* Cormac McCarthy's the road as apocalyptic Grail narrative / L. R. Cooper. — Текст : непосредственный // *Studies in the Novel*. — 2019. — Vol. 51, № 1. — P. 173–191.
3. *Jarrett, R. L.* Cormac McCarthy / R. L. Jarrett. — New York : Twayne, 1997. — 175 p. — Текст : непосредственный.

4. *Plumb, C. L. Ideology and illusion in Cormac McCarthy's Blood Meridian and The Road / C. L. Plumb. — Текст : электронный // academia : [сайт]. — URL: https://www.academia.edu/4169610/Ideology_and_Illusion_in_Cormac_Mc_Carthy's_Blood_Meridian_and_The_Road (дата обращения: 20.10.2022).*

А. М. Воронов,

*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,
кандидат искусствоведения*

**«ГОСПОДЬ ОХРАНЯЕТ ВСЁ»
(К 90-летию со дня рождения графа П. П. Шереметева
и учреждению почетного знака «Шереметевский орден»)**

История рода Шереметевых — одного из древнейших в России — начинается в XIV веке. Точно известно даже время первого упоминания — 1372 год. У сподвижника Дмитрия Донского по имени Федор Кошка было пятеро сыновей. От одного из них, Александра, пошел род Шереметевых, от другого, Николая — род Романовых. В начале XVIII века герой Нарвского сражения и Полтавской битвы генерал-фельдмаршал Борис Петрович Шереметев, сподвижник и родственник Петра Великого, стал первым графом в России. Этот титул был пожалован ему царем за особые заслуги перед Отечеством и безупречную службу.

Испокон веков род Шереметевых активно занимался благотворительно-меценатской деятельностью в области образования, культуры и социальных программ. «Господь охраняет всё» — под этим девизом на фамильном гербе Шереметевы строили театры и приюты, учреждали кадетские корпуса и школы для детей из малоимущих семей, принимали финансовое участие в крупных градообразующих проектах двух столиц Российской империи. Фонтанный дом в Петербурге и Странноприимный дом в Москве, дворец-театр в Останкино и мемориал выдающихся мастеров золотого века русской поэзии в усадьбе Остафьево — все эти уникальные памятники истории и культуры появились в России благодаря династии Шереметевых.

В сентябре 2021 года свой 90-летний юбилей отпраздновал нынешний глава прославленного рода — известный архитектор, меценат и общественный деятель, председатель президиума Международного совета российских соотечественников граф Петр Петрович Шереметев. Родившись в Марокко, где жили Шереметевы после революции, в 1953 году он впервые приехал в Париж и поступил в Высшую архитектурную школу Франции. В 1957 году Петр Шереметев стал лауреатом престижного международного конкурса архитектуры и современного искусства,

проходившего в Сан-Пауло (Бразилия). Впоследствии по его проектам были построены здания в Париже, столицах Арабских Эмиратов и Саудовской Аравии. Помимо осуществления оригинальных архитектурных проектов, Петр Петрович Шереметев провел немало «операций по спасению» исторических памятников российского культурного и духовного наследия. Самой значительной из них стала реставрация главного православного храма французской столицы — Александро-Невского собора в Париже, освященного в 1861 году. На исходе XX столетия храм обветшал и нуждался в срочной реставрации. В 1991 году граф Шереметев при содействии тогдашнего мэра Парижа, а впоследствии президента Франции Жака Ширака добился выделения 1,2 млн франков на спасение собора и разработал проект его поэтапной реставрации, успешно завершенной спустя почти 20 лет.

Но архитектура — не единственное увлечение Петра Петровича Шереметева. В юности он хотел стать актером или оперным певцом. Отец, хоть и был против, не мог запретить сыну заниматься музыкой — потому что сам прекрасно пел и даже был создателем известного русского хора в Марокко. Сам Петр Петрович, кроме занятий вокалом, играл на скрипке, рояле и гитаре. В 1998 году он становится ректором Парижской русской консерватории, основанной в 1923 году Федором Шаляпиным, Александром Глазуновым, Александром Гречаниновым и Сергеем Рахманиновым в продолжение традиций Императорского Русского музыкального общества в Санкт-Петербурге, созданного в середине XIX века. Несмотря на то что русская «Консерватория Рахманинова» получала субсидии от мэрии Парижа, в 1990-е годы она оказалась на грани закрытия: не хватало средств даже на уплату аренды земли. Обратились за помощью к Петру Петровичу, а когда он нашел выход, предложили ему стать ректором консерватории.

С 2003 года граф Петр Шереметев возглавляет Международный совет российских соотечественников — общество, насчитывающее более 40 млн человек, проживающих по всему миру. Он стал учредителем многих учебных и культурных учреждений в России (в частности, является куратором Ивановского кадетского корпуса им. фельдмаршала Б. П. Шереметева), а также основателем и президентом «Шереметев-центров» в Томске, Ярославле и Иваново. В 2002 году по Указу Президента РФ Петр Петрович Шереметев получил российское гражданство, а в 2008-м был награжден орденом Дружбы — за большой вклад в развитие движения соотечественников за рубежом, сохранение отечественного исторического и культурного наследия.

Весной 2021 года графом Петром Петровичем Шереметевым был учрежден почетный знак «Шереметевский орден» — «за веру, труд и благотворительность». Эта награда вручается выдающимся мастерам науки, культуры и искусства, в своей деятельности руководствующимся понятиями чести, достоинства и благородства — всем тем, что отличало лучших представителей русского дворянства в годы его расцвета.

В 2021–2022 годах орденом были награждены: директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» Юрий Мудров, наместник Александро-Невской лавры епископ Назарий (Лавриненко), «детский доктор мира» Леонид Рошаль, Народный артист России Николай Мартон, трехкратный олимпийский чемпион Владислав Третьяк и другие наши выдающиеся современники. Осенью 2021 года кавалером Шереметевского ордена стал председатель правления Российского детского фонда, академик Российской академии образования, Почетный доктор СПбГУП Альберт Анатольевич Лиханов. Для всемирно известного детского писателя и общественного деятеля эта награда стала последней в его жизни — Альберт Анатольевич был удостоен почетного знака «Шереметевский орден» всего за три месяца до кончины...

С. В. Гусева,

независимый исследователь, кандидат исторических наук (Москва)

ИМПРЕССИОНИЗМ ВИКТОРА МАТОРИНА

Художник, замечающий самую мимолетную красоту жизни, способен передать впечатление от заката, свежих цветов, подернутого ряской пруда... Французское слово *impression* (впечатление) дало название одному из самых значимых течений европейской живописи конца XIX — начала XX века. Сейчас импрессионизм, давно преодолевший границы своего историко-культурного контекста, стал явлением мирового искусства, языком художественного выражения, набором творческих приемов и техник.

Популярность импрессионизма кроется в его милосердии к человеку, максимальной приближенности к его жизни, сочувствии его мимолетному счастью, настроению. Светлое впечатление, выхваченное из потока безжалостного времени, позволяет художнику, а потом и зрителям залюбоваться им, оценить по достоинству. Одна из самых характерных черт импрессионизма — утверждение быстротечности времени, фиксация сиюминутного состояния. В этом заложен позитивный призыв — жить здесь и сейчас.

В очерке «Художник и время» В. В. Маторин размышляет: «Художник эту скорость движения времени ощущает постоянно. Особенно отчетливо — работая на пленэре. Именно на пленэре начинаешь понимать и чувствовать движение времени. Все очень быстро меняется: общее состояние, освещение, тени... А художник видит красоту определенных моментов, и расстраивает его как раз больше всего то, что красота уходит. Оттого и появляется это желание — сохранить, запечатлеть момент» [2]. Запрос современного общества на импрессионизм — это еще и запрос на арт-терапию. Народный художник РСФСР А. Н. Бурганов так высказывался на эту тему: «Человек приходит в мир для счастья. Для счастья жить, дышать, прикасаться к цветам, деревьям, камням, прикасаться к другим рукам... Искусство — способ реализации желания, реализации мечты...» [1, с. 277–278].

Современному московскому художнику В. Маторину близки импрессионисты, его любимые живописцы — О. Ренуар, К. Моне, Ж.-П. Сёра. В стиле пуантилизма написана его картина «Березки» (2018), на которой зритель видит березы в московском парке «Измайловский остров». Пейзаж весь пронизан светом, природа открыта голубому небу, воздуху, сиянию дня.

Панно «Прелесть какие дурочки» было создано художником в 2020–2021 годах во время пандемии, когда так внезапно пришло глубочайшее понимание великой ценности человеческой жизни, осознание радости от простой возможности выйти на улицу. В грандиозное панно длиной 18 м художник вложил всю возможную исцеляющую силу искусства. Пронизанная солнцем листва ив на берегу пруда развеивается от легкого ветра, ветви касаются друг друга. Темы просты: радость молодости, любовь, восхищение красотой мира. Панно впервые было показано в Москве в Государственной публичной исторической библиотеке России на выставке «Виктор Маторин. Историческая живопись», проходившей с 27 января по 30 апреля 2022 года. «Прелесть какие дурочки» — это и сама жизнь (если вы способны увидеть ее такой!), и сумасшедшая мечта о счастье, которое, по мнению художника, должно существовать в окружающем нас мире.

Весной 2022 года в продолжение темы художник подготовил целую серию акварельных работ «Ивушки». Легкие, разные по колориту акварели удивительно поэтичны, волнуют зрителя настроением самозабвенной радости жизни.

Литература

1. Бурганов, А. Н. Что такое искусство? / А. Н. Бурганов. — Текст : непосредственный // Великая сила искусства. Арт-терапия : [сборник научных трудов к 5-летию Академии искусств Игоря Бурганова]. — Москва : Буки Веди, 2020. — С. 277–278.

2. Маторин, В. В. Художник и время / В. В. Маторин. — Текст : электронный // Сайт Виктора Маторина. — URL: https://victor-matorin.ru/hudoznik_i_vremja/rus (дата обращения: 08.09.2022).

Итинохэ Каёко,

старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП

ДЕРЕВЯННАЯ АРХИТЕКТУРА ЯПОНИИ. ИСТОРИЯ И ОСОБЕННОСТИ

Искусство Японии интересно и разнообразно. Произведения, созданные японскими мастерами, нередко поражают красотой и глубоким внутренним содержанием. В частности, в архитектуре удивляют не только результаты творческой деятельности, но и ее процесс, и применяемые при этом методы. Особое место в искусстве Японии занимают предметы, созданные из дерева, а также деревянные здания и сооружения — павильон Феникса Бёдо-ин, Пятирусная пагода Рурико-дзи, павильон великого Будды в храме Тодай-дзи и многие другие.

Павильон великого Будды в храме Тодай-дзи в префектуре Нара — одно из самых больших традиционных деревянных сооружений в мире. Протяженность его фасада составляет 57 м, глубина строения — 50 м, высота — 47 м. Считается, что в первоначальном варианте постройки VIII века длина фасада достигала 86 м. Памятник архитектуры по-настоящему поражает воображение. Возвышенная красота этих деревянных сооружений, перестраиваемых с целью сохранения величественного образа прошлого, дарит созерцающему их зрителю необыкновенные впечатления.

Нас заинтересовали традиционные строительные техники, передаваемые из поколения в поколение, способы и приемы создания живописных крыш из множества слоев древесной коры, предметы татэгу, а также их культурологическая оценка. Одна из важнейших традиционных техник в строительстве храмов и святилищ — кигуми, представляющая собой соединение деревянных деталей без гвоздей и металлической фурнитуры. Кигуми бережет древесину от повреждений, вызываемых коррозией металла. Кроме того, такое соединение поглощает и рассеивает вибрацию, делая строение устойчивым к землетрясениям. Основные техники кигуми — соединение цугитэ, когда два куска

дерева скрепляются, образуя колонну или балку, и сугути, когда колонны и балки соединяются под углом. В зависимости от прочности древесины и особенностей конструкции здания применяются различные методы соединения, а всего существует более 200 приемов кигуми.

Интересны также традиционные материалы, используемые для покрытия зданий, в частности крыш, — керамическая черепица, солома из японской пампасной травы или тростника, деревянная черепица из японского кедра и кипарисовика горохоплодного. Среди техник особо выделяется хивада-буки, когда кровля изготавливается из нескольких слоев коры японского кипариса. Для такой техники используется наружная кора растущего японского кипариса возрастом около 100 лет. Кору собирает специалист мотокаваси, который вставляет коросниматель в основание коры и счищает ее снизу вверх. При этом внутренний слой коры не повреждается, а внешний отрастает примерно через десять лет и может быть собран снова. После сбора коры мастера нарезают из нее полоски размером 75×15 см и раскладывают рядом. Полосы укладываются с интервалом в 1,2 см и закрепляются бамбуковыми гвоздями примерно через каждые пять слоев. В результате многократного повторения таких слоев, представляющего собой весьма трудоемкий процесс, получается изящная изогнутая, но достаточно толстая и долговечная крыша.

В искусстве деревянного зодчества важно также обратить внимание на техники окрашивания архитектурной резьбы и всевозможных росписей, которые являются частью работы по реставрации зданий храмов и святилищ с целью воспроизведения первоначального вида здания. Красивые и надежные перегородки, сделанные с использованием традиционных приемов точной деревообработки, изделия татэгу, такие как двери и окна, считаются не менее важной частью сооружения, чем основная конструкция. Для изготовления фурнитуры, которая одновременно удобна в использовании и достаточно прочна, чтобы выдержать ежедневное частое открывание и закрывание, используется филигранная техника обработки дерева с использованием легкой тонкой древесины. Отбирается только лучшая древесина кипариса, кедра, сосны, дзельквы и других пород с небольшими кольцами и четкой текстурой, что позволяет избежать растрескивания и деформации после сборки фурнитуры. Татэгу, отреставрированные профессиональными мастерами, достаточно долговечны, чтобы прослужить сотни лет. С помощью этих техник сохраняется для будущих поколений облик здания и его отдельных частей, что дает человеку возможность воочию увидеть и сохранить для будущих поколений облик прошлого страны.

В основе культуры деревянной архитектуры Японии лежит мастерство плотников, сохраняющих традиционные строительные техники прошлого. Считается, что мастера столярного искусства появились 1400 лет назад. Их называют миядайку. Именно они возводили, а сейчас реставрируют храмы и святилища Японии. В Осаке до сих пор работает строительная компания «Конго Гуми», основанная в 593 году. Мастера этой компании занимались возведением храма Ситэнно-дзи. Один из их инструментов — рубанок *канна*, которым строгают древесину в полоски тоньше бумаги. Современному человеку важно знать, что мастера миядайку должны не только обладать глубокими знаниями свойств древесины, но и в совершенстве владеть приемами резки дерева, а также хорошо понимать японскую культуру, цели постройки того или иного здания, храма или святилища. Чтобы стать квалифицированным плотником, требуется больше десяти лет упорных занятий, оттачивания навыков на практике.

В последние годы число молодых людей, желающих освоить эту профессию и стать миядайку, сократилось, подготовка следующего поколения плотников стала непростой задачей, решение которой связано не только с обучением профессиональным приемам. Миядайку должны понимать, что они строят не просто здания, а места пребывания Будды и божеств. Это очень важно для людей, которые будут приходить в эти храмы и жить рядом с ними. Мастера должны хорошо понимать чувства, связывающие людей с этими местами поклонения, что является важной культурной особенностью работы миядайку и всей деревянной архитектуры Японии. Вот почему на протяжении сотен и даже тысяч лет каждое новое поколение заботилось о древних храмах и святилищах, а знания об искусстве их создания передавались от поколения к поколению.

В. В. Кейран,

*хранитель Научно-исследовательского музея Российской академии художеств,
аспирант кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств
им. Ильи Репина*

ОБРАЗЫ ТВОРЦОВ ПРОШЛОГО В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1980–2010-х ГОДОВ

Портреты творческих личностей являются неотъемлемой частью живописи петербургских художников 1980–2010-х годов. Существует особый тип портрета, который можно назвать историческим, и в нем

выделяется портрет творческой личности, изображенной в момент перевоплощения. Типология портрета творческой личности достаточно обширна — от автопортретов до представителей самых разных творческих профессий. Каждый из них имеет свою специфику. Например, театральный портрет, изображение актера в образе персонажа пьесы — разновидность костюмированного портрета, редкий жанр, представляющий особый интерес для изучения с точки зрения истории. Репрезентацией образа также является портрет музыкального исполнителя, близкий по своей сути к театральному. Исследователи не раз обращались к вопросу портретного жанра в петербургском искусстве разных направлений [1–3].

Чаще всего героями произведений становятся поэты, композиторы, писатели, деятели театра и, разумеется, художники. Современные мастера находят среди деятелей прошлых эпох интересные типы, разносторонне проявившие себя в искусстве и культуре. Изображая деятелей культуры прошлых лет, художники нередко раскрывают состояние своей души. Диапазон трактовок образов весьма широк — от величия до бытовой простоты.

Среди произведений, посвященных данной проблематике, — работы С. Гершова («Портрет Шагала», 1987; «Бетховен», 1986); Г. Гликмана («Франц Марк», 1990; «Гоголь», 1992; «Шагал», 1987; «Мейерхольд», 1987; «Мейерхольд-клоун», 1995; «Паганини», 1987); О. Еремеева («Пушкин. 1837 год», 2014); М. Кудреватого («Ренессанс. Триптих. Лоренцо. Леонардо. Савонарола», 2016; «Эль Греко», 2011); Л. Давиденковой («Анатоль Франс и букинисты», 2015); И. Раздрогина («Портрет художника Б. М. Кустодиева», 2014); Д. Шагина («Ну что, брат Митька?», 2007; «Ну что, брат Пушкин...», 1997); А. Флоренского («Мусоргский», 2013) и др.

Особый интерес представляют работы М. Г. Кудреватого, для которого эпоха Возрождения является источником творческого вдохновения. Монументальное полотно «Ренессанс. Триптих. Лоренцо. Леонардо. Савонарола» (2016) примечательно тем, что художник объединяет в динамичных, почти плакатных композициях сразу трех ключевых персонажей флорентийской и мировой истории: Лоренцо Медичи, Леонардо да Винчи и Джироламо Савонаролу [2, с. 114]. Первое полотно серии посвящено правителю Флоренции, меценату и поэту Лоренцо Медичи, которого автор помещает в нижнюю левую четверть полотна. Он сам становится зрителем разворачивающегося действия. Вся композиция, по сути, представляет характеристику личности Лоренцо Медичи, а окружающие его персонажи помогают создать много-

мерное впечатление о внутреннем богатстве его творчески одаренной натуры.

Центральное полотно отведено персоне величайшего художника и изобретателя Возрождения — Леонардо да Винчи. Картина содержит минимум деталей, в отличие от обрамляющих ее парных работ. Леонардо изображен поднимающимся по винтовой лестнице, что является напоминанием о знаменитой лестнице замка Шамбор. Холодный голубоватый свет, струящийся сверху, заливают всю фигуру Леонардо и лестницу за ним, создавая эффект движения от земного к небесному. Двойственность образа подчеркивает маленькая серебристая летучая мышь, помещенная художником в правый верхний угол. В «Божественной комедии» Данте Алигьери дьявол, обитавший в аду, имел крылья летучей мыши и взмахами нагонял холод в подземное царство. Здесь летучая мышь воспринимается как тревожный символ. Немногочисленные детали полотна глубоко символичны.

Завершающим произведением в триптихе выступает портрет поэта и видного политического деятеля Флоренции XV века Джироламо Савонаролы. Он показан в сцене аутодафе, которая, с одной стороны, иллюстрирует его деятельность как священника и борца с жизненными излишествами, с другой — напоминает знаменитую сцену 1498 года, когда в доказательство собственных убеждений Савонарола был готов взойти на костер. Здесь же присутствуют все традиционные атрибуты творческого мира: палитра, маска, статуя и, главное — портрет покровителя искусств Лоренцо Медичи, замыкающий композицию.

Портреты великих композиторов занимают особое место в творчестве Г. Гликмана. Большинство из них можно включить в отдельный особенный вид «программного» портрета — портрет-диалог. К таким произведениям относятся: «Вагнер и Моцарт» (1993), «Бетховен и Шостакович» (1990-е), «Шостакович и Малер» (2002), «Моцарт и Стравинский» (1997), «Шостакович и Мусоргский» (1985–1990). Спорное решение изобразить двух гениев вместе объясняется Гликманом через философский диалог, в который могут вступить любые музыканты независимо от времени и расстояния. Лирика этих произведений, завуалированная гротеском формы, проступает сквозь глубокую человечность под защитой шутовской маски. Здесь художник, как правило, с помощью собственных живописных приемов материализует не музыку, а столкновение музыкальных концепций, персонифицированных в образах великих композиторов.

Иконография данных портретов отсылает к композициям «святого собеседования» — безмолвной беседы святых. Композиторы на портретах

Гликмана являются служителями музыкального культа, а все движения и положения тела носят сакральный, даже христианский смысл. На полотне «Вагнер и Моцарт» прикосновение пальца к клавишам условного рояля можно воспринимать как указующий перст, Шенберг и Бетховен держат руки на книгах, словно на «евангелиях». Центральное место в этих портретах Гликмана отдано сакральному образу — чистому цвету, пустоте, паузе, которая и есть музыка [3].

Отличительными чертами петербургского портрета являются образность и глубина, свидетельствующие о художественно-стилистических поисках мастеров прошлого, разнообразие и многозначность трактовок.

Литература

1. *Боровский, А. Д.* Художники моего времени: групповой портрет с автором / А. Д. Боровский. — Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2018. — 360 с. — Текст : непосредственный.
2. *Грачева, С. М.* Современное петербургское академическое искусство / С. М. Грачева. — Москва : БуксМАрт, 2019. — 368 с. — Текст : непосредственный.
3. *Мамонова, И. Г.* Ленинградский экспрессионизм. Соломон Гершов, Гавриил Гликман, Феликс Лемберский / И. Г. Мамонова. — Москва : БуксМАрт, 2020. — 431 с. — Текст : непосредственный.

Н. Ю. Лаврешкина,

доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения

КОСТЮМ КАК АРТ-ОБЪЕКТ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

XX век стал эпохой расширения границ искусства и появления его новых видов. Актуальное для XIX века деление на искусство «высокое» и «низкое» утратило свое значение. Фотография и кино, дизайн и модный костюм в XX веке претендуют на равный статус с архитектурой, скульптурой, живописью и в процессе обретения собственного художественного языка обнаруживают способность в значительно большей степени, чем классические искусства, выражать новые смыслы, адекватные духу времени и насущной потребности актуального художественного высказывания. Важным признаком указанного процесса становится расширение границ искусства, экспериментальный поиск средств художественного выражения. Источником этих средств чаще всего становятся формы и практики «низового» любительского, фольклорного или самодеятельного искусства или область жизненной практики, теснейшим образом связанная с повседневностью.

Реализм в искусстве XX века остается важнейшим методом, но формы представления действительности меняются, становятся все более объектными, именно *искусство объекта* как форма художественной практики и феномен объединяет в себе несколько разнородных подходов.

Первый из них — подход арт-дизайна, одной из тенденций, сформированной развитием дизайна как вида проектно-художественной деятельности к 1970-м годам. В арт-дизайне эстетическая составляющая значительно превышает другие фундаментальные для объектов дизайна функции и позволяет отказаться от массового производства в пользу создания выставочных единичных нефункциональных объектов.

Второй подход своим источником имеет современное искусство, которое еще в модернистских экспериментах начала XX века (кубизма, футуризма, дадаизма и др.) проявило интерес к использованию практик коллажа, ассамбляжа, фотомонтажа и других, обнаруживших ресурсы выразительности, недоступные классическому типу искусства. В процессе освоения и использования этих практик (монтажный принцип) современное искусство вступило на территорию таких новых видов, как фотография и кинематограф.

Третий фундаментальный подход был сформирован в рамках художественного поиска современного искусства, когда Марсель Дюшан придумал идею реди-мейда. Готовые «найденные объекты», заимствованные из повседневности, обнаружили практически неисчерпаемый ресурс образности через систему ссылок и аллюзий. На протяжении всего XX века и сегодня «искусство объекта» как практика остается одной из наиболее актуальных форм художественного высказывания, значительно меняя свои формы и вступая во взаимодействие с разными видами искусства.

На наш взгляд, наиболее интересный синтез искусство объекта сегодня создало с моделированием костюма. На протяжении своей эволюции модный костюм прошел значительный путь от произведения декоративно-прикладного искусства в XIX веке, на заре становления модной индустрии в эпоху Ч. Ф. Ворта, когда он представлял собой украшенную вещь, призванную демонстрировать социальный статус владельца, до арт-объекта в системе современного искусства, в котором модный костюм становится одной из форм актуальных арт-практик, основанной на его способности нести разнообразные смыслы, выражая их в объектной неизобразительной форме. В непосредственной связи с человеческим телом, как защитная оболочка и его способ самопроявления, костюм способен свидетельствовать о глубинных изменениях в понимании

телесности, поисках культуры, ее падениях и взлетах. Будучи одновременно материальным объектом и сферой искусства, он не только говорит, но и проговаривается об изменениях в человеке как образе и новых условиях, в которых существует искусство в целом.

В системе искусств костюм занимает особое положение. Ближе всего он к скульптуре и архитектуре, представляя собой оболочку, теснейшим образом связанную с носителем — человеческим телом, пластическую форму которого он или продолжает, или видоизменяет. Костюм, в том числе и модный, — это утилитарная вещь, часть повседневности, в которой эстетическое и функциональное переплетены и взаимосвязаны.

На чем же основывается художественная ценность костюма? Для выявления формально-художественных и практически-утилитарных качеств, определяющих костюм, и сегодня может быть вполне эффективно использована триединая формула выдающегося отечественного модельера Н. П. Ламановой, заключившая в себе ее теорию костюма: для кого, для чего и из чего? Она и сегодня является важнейшим критерием для понимания сути костюмного объекта, говорит о единстве обязательных компонентов, обуславливающих образ, форму, назначение и материал в искусстве костюма. Среди параметров, на основании которых можно выделить критерии художественности по отношению к модному костюму, есть общие с архитектурой и скульптурой (пропорции, выразительность силуэта, формально-художественное единство цветового решения) и с современным искусством (способность аккумулировать и транслировать смыслы, быть маркером и свидетельством эпохи, а не только средством индивидуального художественного миропонимания и образного видения).

Тенденция современной моды быть единичным и неутилитарным объектом, воплощающим идеи и футурологические образы художественного воображения, существовала и ранее, но в основном в рамках модных показов. Сегодня она обретает контуры оформившейся художественной тенденции современного искусства. Нефункциональное производство моды или театрального костюма может быть представлено как арт-объект в системе музейной выставочной экспозиции. Об этом свидетельствует масштабная выставка «Инновационный костюм XXI века: новое поколение», прошедшая летом 2019 года на площадке Государственного исторического музея в Москве [1]. Именно она накануне пандемии представила ту область художественного поиска, в которой соединились возможности новых технологий моделирования, новые представления о телесности и месте костюма в современном искусстве и повседневности.

Литература

1. Инновационный костюм XXI века: новое поколение : каталог выставки. — Москва : ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2019. — 468 с., ил. (На рус. и англ. яз.). — Текст : непосредственный.

А. В. Миттал,

*исполнительный директор антикварной галереи «АртЛот 24»,
аспирант кафедры искусствоведения СПбГУП*

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИКОНА НА ФАРФОРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА

В отечественной дореволюционной религиозно ориентированной культуре и личном благочестии значительную роль играли иконы, в доме им было отведено самое почетное место — красный угол. Их нередко помещали на застекленную полочку, в шкафчик или киот. Так образа защищали от пыли, влаги и механических повреждений. В XIX веке возросла потребность в расширении иконного производства и создании новых техник. Кроме традиционной техники темперы, в создании икон начинают использовать масло, получают распространение печатные массовые тиражные техники (хромолитография и печать на жести). Важным новшеством отечественного церковного по назначению искусства стали иконы из фарфора, которые отвечали каноническим требованиям долговечности и символической наполненности образа и были теснейшим образом связаны с предшествующей иконной традицией.

Самые известные иконы дореволюционного периода, сохранившиеся до наших дней, произведены на Императорском фарфоровом заводе и являются образцами высокого художественного мастерства художников-фарфористов.

Как правило, иконы писали на ровных фарфоровых пластах, так как они являются идеальной поверхностью для нанесения живописи. Также использовали рельефные пласти с выступающим изображением будущей иконы. Благодаря своей форме пласт можно было без усилий вставить в фарфоровый киот, либо готовое белье для росписи уже имело нужную декоративную форму обрамления. Фарфоровая форма могла имитировать ковчег для росписи собственно иконного образа в традициях православной иконописи и декоративные элементы рамы-киота. Встречаются расписанные фарфоровые пласти частных заводов, вставленные в серебряную или деревянную раму благородных пород.

Возникновение икон на фарфоре — явление, достаточно позднее по отношению к созданию фарфорового производства в России. Оно связано не только с технологией изготовления фарфоровой массы, но и с изобретением красок по фарфору. Например, на Императорском фарфоровом заводе существовала целая лаборатория по синтезированию новых оттенков красок. Со временем преимущества фарфора при создании икон и их росписи стали очевидны:

1) фарфор, в отличие от дерева, более долговечен и не подвержен разложению, гниению, горению и появлению жучков. Иконам на фарфоре долго не потребуются реставрация;

2) иконы, находящиеся вблизи открытого огня, быстро тускнеют, покрываются копотью, иногда встречаются случаи закипания температуры. Живопись на фарфоре защищена обжигом, а также слоем глазури, если роспись подглазурная. Такая живопись долго останется яркой, насыщенной и не поблекнет;

3) большой плюс — легкий уход за иконами, так как поверхность является влагостойкой и не подвержена химическим реакциям и агрессивным средам, что делает живопись долговечной;

4) благодаря подвижности фарфора до обжига из него можно создавать рельефный декор на пластах. При создании икон классическим образом любые рельефные детали в дальнейшем могут потрескаться из-за наслоения краски или левкаса.

Единственным минусом в изготовлении фарфоровых икон является сложность их производства. Роспись на фарфоре требует дорогостоящего оборудования, определенных умений и навыков, соблюдения всех технических норм для исключения возможного технического брака, а также наличия нескольких мастеров разных профессий. Закономерной является высокая цена на конечное изделие.

Одной из известных работ на фарфоре, сохранившихся до наших дней, является фарфоровая икона святого преподобного Сергия Радонежского, хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа. Ее можно отнести к образцовым произведениям периода царствования Александра II.

В основе иконы лежит формованная фарфоровая масса, роспись зеркала иконы и киота выполнена в полихромной надглазурной технике с применением травления и золочения. На оборотной стороне имеется подглазурное зеленое клеймо «А II» под короной, а также подпись: «Копировалъ Иванъ Холшевниковъ 1881 г.», что говорит о точной датировке работы и авторстве росписи. Поясное изображение святого с благо-

словляющим жестом и развернутым свитком расположено на орнаментальном золоченом фоне, одежды богато декорированы, прописаны мельчайшие детали. Надпись на золоченом орнаментированном фоне «ПР[ЕПО]ДОБ[НЫЙ] СЕРГІЙ РАДОНЕЖСКІЙ» выполнена в православной традиции. Размер работы также немаловажен: 41×28×9,5 см. Достаточно большой размер формы при обжиге и усадке может дать фабричный брак, который отсутствует в данной работе и говорит о мастерстве фарфориста-формовщика.

До наших дней сохранился эскиз рамы 1880 года авторства Карла Фридриха Карловича Штельба. Было спроектировано два варианта рамы в неорусском стиле с использованием религиозных символов: крест, херувим, звездное небо. Также в декоре можно отметить использование архитектурных элементов, имитацию рушника и драгоценных камней. Два варианта были выполнены в одном орнаментальном оформлении, но в конечном счете был одобрен менее угловатый и более насыщенный по оттенкам глазури образец.

Таким образом, мастерам Императорского фарфорового завода удалось соединить в декоре иконы замысловатый орнамент русского Средневековья и яркость восточных драгоценностей. Основная идея мастеров Императорского фарфорового завода заложена в имитации фарфором драгоценных эмалей и чеканного золота иконы, а также ее богатого обрамления.

Иконы на фарфоре почти не появляются на мировом арт-рынке. За последние 15 лет в крупных аукционных домах Европы не было продано ни одной иконы на фарфоре отечественного производства. В аукционных домах России выявлено не более десяти лотов данной направленности. Это говорит о единичном или заказном создании подобных работ. Стоит отметить, что все работы выполнены живописной надглазурной росписью на фарфоровом пласте и оформлены в серебряные рамы с эмальями и золочением. Оценочная стоимость приведенных в пример икон не превышает порог в 200 тыс. рублей.

Появление икон на фарфоре стало закономерным явлением в развитии фарфорового производства в России. В наше время иконы на фарфоре вновь набирают популярность и производятся на старинных фабриках, таких как Гжель, Дулево, Императорский фарфоровый завод и т. д. Дореволюционные фарфоровые иконы, в свою очередь, стали предметом культурного наследия страны, их сохраняют, коллекционируют и изучают.

Литература

1. Знаменова, В. В. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 : [каталог] / В. В. Знаменова. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербург Оркестр, 2003. — Текст : непосредственный.

2. Носович, Т. Н. Императорский фарфоровый завод. 1904–1944 : [каталог] / Т. Н. Носович. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербург Оркестр, 2005. — Текст : непосредственный.

Л. Г. Остапчук,

*соискатель кафедры зарубежного искусства
Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина*

ЧЕЛОВЕК И МИР В ПЕЙЗАЖАХ КАЦУСИКА ХОКУСАЯ

Графики XVIII века мыслили человека неотъемлемой частью природы и воссоздавали нюансы настроения, оттенки чувств, изменчивую эмоциональную среду. В фокусе их внимания не индивидуальный, а обобщенный образ идеального человека как олицетворение прекрасного.

Кацусика Хокусай (1760–1849) — самый прославленный график XIX века, открывший новое пейзажное восприятие мира в искусстве укиё-э.

В своих ранних работах Хокусай создает «единую эмоциональную среду, подчеркивает единство человека и мира». Около 1797–1799 годов он знакомится с голландскими гравюрами в мастерской Сиба Кокана (1747–1818), изучает законы европейской живописи, в том числе линейную перспективу. После 1795 года Хокусай создает группу произведений, которые можно отнести к пейзажному жанру. Они проникнуты ощущением пространства, которое одновременно и противостоит человеку, и составляет с ним единое целое. Он изображает мир с высокой точки и создает ощущение движения «перекрестным ритмом диагоналей, перепадов и контрастов пространственных сфер».

Уже в ранних работах, таких как «Прекрасные виды Эдо» (1800), «Взгляд на берега реки Сумида» (ок. 1804–1805), Хокусай превращает пейзаж из лирической сферы в место обитания человека. Он сочетает бытовой и пейзажный жанры, чтобы эстетическим языком выразить реальность — единство и взаимодействие человека и мира.

Лучшими произведениями Хокусая по праву считаются станковые пейзажные серии и альбомы ландшафтов, которые художник создал в годы расцвета: «Пятьдесят три станции Токайдо» («Tokaido gojusan tsugi»), «Тридцать шесть видов горы Фудзи» («Fugaku Sanjurokkei») и др.

Соотношение человека и пространства становится более естественным, добавляется достоверность в изображение пейзажа, используется опыт перспективных построений. Художник выделяет повседневность на фоне пейзажа.

Кацусика Хокусай не является родоначальником пейзажного жанра в японской гравюре, но благодаря ему пейзаж становится одним из важнейших жанров укиё-э. Хокусай создал новую художественную систему, которая способна передать эмоциональные, рациональные и философские аспекты взаимодействия человека и природы.

А. С. Пасуев,

старший преподаватель факультета искусств Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербурге)

**«МОНОДРАМАТИЧЕСКИЙ МОНТАЖ»:
СВЯЗЬ ПЕРВЫХ ШАГОВ КИНЕМАТОГРАФА
С ПОИСКАМИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА**

Английский киновед Д. Г. Лоусон, рассуждая о различии зрительского восприятия в театре и кинематографе, пишет о том, что «зритель, сидящий в театре, наблюдает за спектаклем с одной-единственной точки; все, что он видит и слышит, совершается в рамке просцениума», — в то время как «подвижность камеры обуславливает непрерывное изменение точки зрения кинозрителя» [5, с. 254]. К счастью, Лоусон вовремя оговаривает, что в некоторой степени отношение зрителя к экрану «определяется тем, как расположено его место в зрительном зале», — это существенная оговорка. Ведь если зритель сидит в достаточном удалении от экрана, то он видит его «рамку» — прямой аналог «рамки просцениума».

Уточнение этой мысли, существенной в контексте доклада, находим у венгерского теоретика кино Б. Балаша: «Подобное же происходит в шекспировском театре; как из кубиков, укладываемых один на другой, образуется мозаика времени, так в результате монтажа возникает единая сцена-эпизод» [1, с. 47]. «Театральная» интерпретация понятия монтажа у Балаша не случайна: мы видим, что проблемы построения отдельного кадра в кино соответствуют построению отдельной театральной мизансцены — с ближним и дальним планами (авансцена и арьерсцена), внутрикадровым движением (театральные «проходы»), ролью света в постановке эмоциональных акцентов.

Основным отличием остается как будто статичность театрального пространства — тот факт, что несколько сцен подряд могут происходить (вплоть до антракта) в одной и той же обстановке. Впервые эту проблему решил в спектакле 1906 года по пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь человека» В. Э. Мейерхольд, у которого в полной темноте источник света «всегда был один, и он освещал лишь одну какую-нибудь часть сцены», а оттого, что свет не достигал стен, «рождалось у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены» [2, с. 285–286].

Этот прием, когда луч света выхватывает из тьмы каждый раз новое место действия в произвольных порядке и ритме, был развит Мейерхольдом в спектакле 1907 года «Пробуждение весны» по пьесе Ф. Ведекинда, в котором «все декорации для восемнадцати картин... ставились сразу... а затем путем света вводилась в круг внимания зрителя та, то другая часть сцены» [2, с. 324].

Строение мейерхольдовских спектаклей как будто вполне соответствует определению монтажа (и шире — специфики кино), как это формулирует советский кинорежиссер и киновед С. А. Тимошенко: «Показывание зрителю материала... в определенной последовательности, определенном чередовании, с определенных точек зрения» [6, с. 17], за исключением, пожалуй, «точек зрения»: такие сугубо кинематографические приемы, как крупный план, наезд, проблематичны в искусстве театра.

До известной степени эту проблему удалось решить последователю Мейерхольда Ф. Ф. Комиссаржевскому в спектакле 1912 года «Фауст» по пьесе И. В. Гёте, ставшем, пожалуй, самой смелой постановкой тех лет в смысле экспериментов со сценическим пространством. То, что Гёте, особо не заботясь о театральной специфике, переносит действие чуть ли не каждой картины в новое место, вызвало необходимость придумать ход, который позволил бы мгновенно менять оформление сцены. В спектакле Комиссаржевского столбы портала были подвижны относительно пола сцены и «потолка», заменявшего падуги, что давало возможность произвольно регулировать зеркало сцены — делать его либо узким, либо максимально широким. Кроме того, пространство можно было регулировать вглубь. Происходило разделение пространства сцены на «планы»: то, что происходило на втором плане, воспринималось небытовым, возвышенным; то, что на первом, — более реальным, близким: как в кинокадре, где первый план, как правило, является центральным и поэтому му четким, а дальний — периферийным, фоновым и поэтому размыт.

Разбирая проблему различия зрительского восприятия в театре и кино, Балаш говорит уже не о точке восприятия, а о степени прямого уча-

ствия в действии, об «отождествлении», когда мы «видим все словно *изнутри*, как будто бы действующие лица вокруг нас», когда мы смотрим на все «под углом зрения *действующих лиц фильма*» [1, с. 64], в то время как «мир пьесы, разыгрываемый на сцене, остался бы замкнут для меня даже и тогда, если бы я сидел на самой сцене среди исполнителей или если бы зрители сидели вокруг сцены, как в цирке» [1, с. 66].

Балаш неосознанно ставит здесь ключевую проблему театра рубежа веков — проблему рампы. Известно, что наиболее радикальную позицию по этому вопросу в русском театре занял Мейерхольд, предлагавший рампу уничтожить. В своем не менее радикальном докладе «Введение в монодраму» ему возражал Н. Н. Евреинов, предлагавший для преодоления «расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы... сделать так, чтобы видимая, она стала как бы невидимой», что зритель, «как бы очутившись на сцене, то есть на месте действия, потеряет из виду рампу — она останется позади, то есть уничтожится» [4, с. 28].

С. А. Тимошенко, автор первой в России монографии по киномонтажу, в своей подробнейшей классификации использует термин Евреинова и выводит особый вид «монодраматического» монтажа, определяемого тем, что «за монтажным кадром, в котором показался герой, что-то видящий, следует монтажный кадр, который построен композиционно так, что изображает видимое героем с точки зрения героя; иначе говоря — зритель видит „глазами действующего лица“» [6, с. 49].

В театре идея слить два трагических мировоззрения — героя в спектакле и зрителя в эпохе — впервые была осуществлена английским режиссером Э. Г. Крэггом в его московском «Гамлете» 1911 года. «Сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем... так, что всякий зритель сразу и Гамлет, и его созерцатель» [3, с. 212]. Слабый человеческий рассудок словно цепенел в ожидании надвигающихся исторических бурь: не случайно крэгговский замысел «активного Гамлета» был жестко откорректирован В. И. Качаловым, превратившим героя в рефлексирующего, мятущегося интеллигента — своеобразный автопортрет эпохи.

Еще дальше по этому пути пошел Комиссаржевский: в его спектакле 1912 года «Идиот» по Ф. М. Достоевскому ярко прослеживается структура «монодраматического монтажа». В финале спектакля угасающее сознание героя рифмовалось с театральным (кинематографическим) затемнением — диафрагмой. То, что так иронично было подано Евреиновым в его первых «монодрамах» («Представлении любви», 1910; «В кулисах души», 1912; написанных в соавторстве с Б. Ф. Гейером «Эоловых арфах», 1915) — пьесах, построенных «по законам, им самим над

собой созданным», но в расчете на успех у публики «Кривого зеркала» (первого в России «серьезного театра несерьезных жанров»), оказалось востребованным на новом витке истории искусством уже не жанровым, но авторским.

Литература

1. *Балаш, Б.* Кино: Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. — Москва, 1968. — Текст : непосредственный.
2. *Волков, Н. Д.* Мейерхольд : [в 2 томах] / Н. Д. Волков. — Москва ; Ленинград, 1929. — Т. 1. — Текст : непосредственный.
3. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. — Минск, 1998. — Текст : непосредственный.
4. *Евреинов, Н. Н.* Введение в монодраму / Н. Н. Евреинов. — Санкт-Петербург, 1909. — Текст : непосредственный.
5. *Лоусон, Д. Г.* Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма / Д. Г. Лоусон. — Москва, 1965. — Текст : непосредственный.
6. *Тимошенко, С.* Искусство кино и монтаж фильма / С. Тимошенко. — Москва, 1926. — Текст : непосредственный.

Е. Э. Сапогова,

*художественный руководитель Фонда реалистического искусства
В. Ф. Пустарнакова, член Союза художников России*

ТРАДИЦИИ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В РОССИИ. РОЛЬ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Коллекционирование произведений искусства всегда было одной из характерных черт жизни интеллектуального общества России и служило показателем развитости художественного осознания нации. Коллекционирование именно картин берет свое начало с XVI века, когда художники и ремесленники стали продавать в магазинах и на рынках свои произведения. Екатерина II — великий коллекционер XVIII века — создала для своей коллекции картин Эрмитаж в Петербурге — одну из самых больших галерей мира. За время правления императрица приобрела более 2500 картин и тысячи рисунков.

История собирательства в нашей стране, как заметил Абрам Эфрос, есть история художественных вкусов. Господство реализма создало П. М. Третьякова, импрессионизм и кубизм — С. И. Щукина и И. А. Морозова. Особенность российского коллекционирования — в его многовекторности, разнообразии культурных и художественных интересов, что обусловлено гигантскими пространствами нашей страны. Объединяющим началом является русская культура.

Благодаря таким выдающимся коллекционерам, деятелям культуры, как П. М. и С. М. Третьяковы, И. С. Остроухов, С. И. Щукин, И. А. Морозов, С. И. Мамонтов, И. И. Бродский, мы имеем редкую возможность видеть в главных музеях нашей страны высокохудожественные произведения искусства, шедевры мировой живописи. Ведь большая часть произведений искусства, которая сегодня находится в собраниях государственных Третьяковской галереи, Русского музея, Эрмитажа, Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, — это в основном частные коллекции отдельных лиц, которые они формировали для будущих поколений, затрачивая на них огромные средства. Коллекционеры всегда выполняли очень важную и нужную функцию для сохранения искусства и его развития.

В советское время традиция коллекционирования картин едва теплилась, а навыки собирательства практически были утрачены, так как коллекционирование преследовалось (в лучшем случае — не поощрялось). Коллекционерами в этот период времени были достаточно узкие группы высокооплачиваемой интеллигенции, лауреаты Сталинских премий, высшие военачальники — маршалы и генералы, физики — участники ядерного проекта. Сейчас, в эпоху экономической нестабильности, собирать произведения искусства стали более активно. Экономические кризисы 1998 и 2008 годов подтвердили, что в цене только истинные ценности. К ним принадлежат в первую очередь живопись и вообще высококачественные предметы искусства, проверенные временем.

Значительным фактором, способствующим собирательству картин в наше время, стали появление нового слоя обеспеченных людей, а также мода на коллекционирование. При этом государственные и общественные институты (музеи, художественные фонды и пр.) практически прекратили закупать художественные произведения, тем самым у коллекционеров появился большой выбор. Но изобилие произведений искусства на рынке — это и одна из главных проблем нашего времени для коллекционеров. Проблема выбора качественного произведения искусства в определенной степени отталкивает многих желающих вступить на путь собирателя. Достойных произведений мало, и с каждым годом их становится все меньше. Материально обеспеченных людей сегодня гораздо больше, чем произведений, обладающих художественной ценностью. Но это не значит, что способных и талантливых художников стало меньше.

Дело в том, что разрушена сама система. Советская система функционирования искусства, при всех ее недостатках, выявляла таланты, правда, заставляя работать на идеологию. Кто-то искренне служил этой

идеологии, и его не надо за это бранить, но истинный талант всегда шел своим путем. Таланту надо помогать, создавать условия для творчества, чтобы художник уже при жизни мог достойно существовать. Это должно быть заложено в государственной и общественной идеологии, потому что без культуры нет нации. В эту систему хорошо вписываются и госзаказы, и пропаганда, и поощрение меценатства, и выставки художников — как постоянные, так и передвижные.

Как показывают сегодня результаты мировых аукционов, более востребованными и дорогостоящими являются произведения реалистического направления. А если говорить о наследии реалистического искусства XX века, большая часть которого в 1990-е годы была вывезена в западные страны, то оно практически все уже расформировано по государственным музеям и частным коллекциям. Собрать солидную и хорошую коллекцию в наше время довольно сложно, потому что цены на такие объекты искусства очень высокие, помимо этого, некоторые экземпляры приобрести достаточно трудно.

В начале 2000 года к реалистическому искусству Санкт-Петербурга стали активно проявлять интерес сразу несколько крупных коллекционеров. Во многом именно благодаря их усилиям и денежным вложениям ленинградская–петербургская школа живописи реалистического направления второй половины XX века заняла свое заслуженное место на мировом рынке и стала еще более востребованной среди профессионалов и ценителей.

Наиболее масштабные коллекции ленинградского искусства удалось сформировать нашим современникам — Г. Г. Степановой, В. Ф. Пустарнакову, А. Н. Ананьеву, А. П. Баранову. Интересно, что эти коллекционеры формируют свои собрания из произведений практически одних и тех же художников, одного временного периода и стилистического направления, но способ продвижения, подача и главная идея формирования своих коллекций — у каждого своя. Приобретая произведения художников второй половины XX века напрямую из мастерских, непосредственно из рук их создателей, коллекционеры тем самым сделали известными огромное количество произведений реалистического искусства нашей страны. Именно они привели в порядок личные фонды художников, придали им выставочный вид, отобрали интересные творческие находки, которым авторы не всегда уделяют должное внимание, и стали показывать их широкому кругу зрителей. До начала подобных преобразований сами художники (за редким исключением) активно занимались выставочной деятельностью. В основном их работы выставлялись на всесоюзных, региональных, международных выставках в ко-

личестве 1–5 штук и не более. Хотя каждый художник стремится устроить свою масштабную персональную выставку, в советские годы это удавалось сделать далеко не всем.

В наше время особенно важна популяризация профессионально исполненных произведений, которая необходима не только для развития живописного искусства, но и для формирования правильных художественных ценностей. Богатая и разнообразная история коллекционирования произведений искусства в нашей стране доказывает интересный факт, что действия всех коллекционеров направлены в том числе на решение сложнорешаемой задачи — выявить творческие индивидуально одаренных мастеров, профессионалов своего дела, которые формируют изобразительное искусство и пополняют художественное наследие новыми шедеврами мирового значения. Поэтому хочется еще раз выразить глубокую благодарность всем собирателям, обогащающим культурную сокровищницу России на благо будущих поколений.

М. Б. Семенова,

*доцент факультета искусств Балтийского института экологии, политики и права
(Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения*

ЕЕ СТИХИ И РАССКАЗЫ ЗВУЧАЛИ В БЛОКАДНОМ ЛЕНИНГРАДЕ (О жизни и творчестве Н. П. Токуновой)

Многие произведения, написанные в годы Великой Отечественной войны, когда-то потрясавшие и вдохновлявшие людей, сегодня ушли в небытие. Многие имена забылись. Не наш ли долг — по возможности возвращать эти имена и произведения? Актуализация творческого наследия, оставленного старшими поколениями, сегодня особенно важна, когда сама жизнь делает очевидными параллели между прошлым и настоящим, а кризис идеи глобализации все настойчивее указывает на необходимость возврата к нашим корням, этическим и эстетическим традициям.

В этом году исполнилось десять лет с тех пор, как ушла из жизни моя бабушка — Токунова Нина Петровна, участница Великой Отечественной войны, блокадная писательница, человек удивительной судьбы, отразившей трагические страницы истории России в XX веке. Родилась она 11 января 1916 года в Петрограде. Была младшим, десятым, ребенком в семье. Ее отец, Токунов Петр Сергеевич, служил мастером модельного цеха Судостроительного завода. Неоднократно награждался за изобретения, его портрет висел не только у ворот завода, но и на зда-

нии Публичной библиотеки, он являлся Почетным гражданином Санкт-Петербурга.

Нина Петровна с детства увлекалась литературой, театром, проявляла недюжинные поэтические и актерские способности: сочиняла стихи, ставила спектакли. Однажды произошел курьезный случай: одно из ее стихотворений, написанное в 13-летнем возрасте, редактор некоего журнала принял за стихотворение Лермонтова и несправедливо обвинил юную поэтессу в плагиате. В 16 лет Токунова поступила в Театральный техникум на Моховой. Члены приемной комиссии аплодировали ей, говоря: «Это вторая Комиссаржевская!» Ее педагогами были профессор В. В. Сладкопевцев и соратник К. С. Станиславского режиссер Б. М. Сушкевич.

Когда началась война и вокруг Ленинграда сомкнулось кольцо блокады, Н. П. Токунова, как и многие ленинградцы, рыла окопы, с лета 1941 года до января 1942 года работала в Ленинградском радиокомитете, являлась редактором и автором передач «Для молодежи», «Театр у микрофона». Стихи, рассказы, песни на стихи Токуновой звучали из репродукторов в домах и на улицах блокадного Ленинграда. Ее стихи о войне стали передавать еще до того, как зазвучали стихи Ольги Берггольц. Нина Петровна — единственная из женщин-сотрудниц — являлась членом команды пожарных Радиокомитета (их называли командой смертников). Во время бомбежек они поднимались на крышу и чердак здания Радиокомитета и сбрасывали оттуда «зажигалки».

В осажденный Ленинград приезжали журналисты, писатели, композиторы. Они приходили в Радиокомитет, где состоялись встречи и знакомства Нины Петровны с Б. А. Лаврениным, В. А. Кавериним, А. Б. Мариенгофом, Н. В. Богословским и др. В январе 1942 года Нина Петровна была вызвана в действующую армию для работы в редакции газеты «Ленинский путь» 8-й армии Ленинградского и Волховского фронтов, где и прослужила до конца войны. Кроме работы в редакции, она помогала в госпитале: днем — с документами, по ночам — в газовой операционной. Кроме того, Токунова принимала участие в выступлениях фронтового ансамбля, который давал концерты для бойцов Ленинградского и Волховского фронтов. И конечно, продолжала писать стихи: не только о войне, но и лирические («Мы встретились в дни невзгоды», «Черемуха», «Ожидание»). Некоторые ее стихотворения звучали в концертах фронтовых бригад («Как триста тридцать лет назад», «Это было в срок третьем»).

В послевоенное время была награждена орденом Великой Отечественной войны II степени, пятнадцатью медалями (в том числе «За по-

беду над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «За оборону Ленинграда»).

После войны Нина Петровна вернулась с семьей в Ленинград. В начале 1946 года работала в редакции «Техфильма», много лет занималась драматургией, являлась членом секции драматургов при Союзе писателей. Писала сценки и скетчи, новогодние программы для филармонии и Театра эстрады. Сочиняла оперные либретто. Работала с композиторами И. И. Дзержинским и А. Ф. Пашенко. Опера «Горячие сердца» А. Ф. Пашенко (либретто Н. П. Токуновой) была написана для Малого оперного театра, передавалась в записи по радио, шла в Москве.

Пьесы «Чудесное Сампо» (по карело-финскому эпосу «Калевала») и «Следы под асфальтом» (по «Песне о Гайавате» Г. Лонгфелло) были напечатаны издательством Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП). Пьесой «Чудесное Сампо» должно было открываться новое здание Театра юных зрителей в Ленинграде в 1962 году (З. Я. Корогодскому пьеса очень понравилась), но... не случилось. Пьеса, однако, ставилась в провинциальных театрах, в самодеятельных коллективах Ленинграда.

Одновременно с литературной работой она занималась педагогической деятельностью (была педагогом-режиссером в художественной самодеятельности). Среди ее учеников — Ю. А. Васильев, впоследствии известный российский театральный педагог, актер, режиссер, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, заслуженный деятель искусств РФ.

До 82 лет Нина Петровна работала в детской самодеятельности ДК им. Н. К. Крупской и почти до самой кончины занималась литературной работой, постановкой литературных программ и спектаклей. Н. П. Токунова ушла из жизни 26 октября 2012 года. В память о жизни и творчестве этой незаурядной женщины в январе 2022 года вышел в свет сборник ее литературных произведений «Мы со смертью стояли рядом...», изданный при поддержке патриотического движения «Вечно живые». Памяти Токуновой посвящен одноименный моноспектакль, неоднократно показанный в библиотеках Санкт-Петербурга.

М. М. Солодкова,

*сотрудник научно-просветительского отдела Шереметевского дворца —
Музея музыки (филиала Санкт-Петербургского государственного музея
театрального и музыкального искусства)*

ПРОЕКТ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАЛИТРА КОРЕИ» КАК ВОЗМОЖНОСТЬ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Санкт-Петербургский Музей музыки является крупнейшим в России и входит в пятерку лучших музыкальных музеев мира. Среди 3500 музыкальных шедевров представлены уникальные инструменты, как принадлежавшие российским императорам и композиторам, так и этнические. Особое место в коллекции отведено музыкальной культуре Дальнего Востока.

Начиная с 2000 года в Музее музыки неоднократно устраивались концерты и выставки на восточную тематику, в основном японской или китайской культуры. В Белом зале звучали японские флейты сякухати, кото и сямисэны, проводились выставки традиционных китайских инструментов из собрания музея. Совместно с консульствами Китайской Народной Республики и Японии, Обществом дружбы «Япония–Россия» в начале XXI века музей осуществил интересные международные выставочные проекты. Продолжает добрую традицию событий, связанных с музыкальными особенностями восточных культур, ежегодный музейный этнический фестиваль «Музыки мира». Однако корейских музыкальных инструментов в коллекции музея пока нет.

2022 год стал новой страницей хронографа нашего музея. 7 мая с успехом прошел Вечер корейской традиционной культуры, приуроченный к празднованию в Корее «Орини наль»¹. Вечер проводился при поддержке корейского культурно-просветительского центра Нан. Участники вечера, среди которых были коллективы «Соун», «Арыми» и «Ханнури» представили танцевальные номера и музыкальные произведения на корейских барабанах, а также сказку «Тигр и хурма».

24 июля сад Фонтанного дома наполнился зажигательными ритмами самульнори². Ансамбль корейских традиционных барабанов «Ханнури» выступил в роли организатора VI Всероссийского форума «Самульнори». Свое искусство продемонстрировали коллективы традиционных корейских барабанов из Санкт-Петербурга, Москвы, Волгограда, Калининграда, Казани, Самары, Томска, Иркутска.

¹ День детей — отмечается 5 мая.

² Традиционное представление — игра на четырех корейских барабанах.

Названные мероприятия стали предвестниками проекта «Музыкальная палитра Кореи»¹, одобренного и профинансированного Комитетом по культуре Санкт-Петербурга. Проект представляет собой три творческие встречи.

Первая из них — «Многоликая культура Кореи» — встреча-открытие сезона тематических мероприятий состоялась 16 октября. В формате театрализованной лекции совместно с культурно-просветительским центром «Нан» мы познакомили зрителей с традиционными танцами Кореи. Директор центра Асель Каденова на лекции «Корейский традиционный танец. От печали к радости» рассказала о разнообразии корейской культуры, корейском танце как мировом культурном достоянии, видах традиционного корейского танца и его эмоциональном диапазоне. Студии корейского танца «Соун» и «Арыми» показали прекрасные танцы «Ариран пуче», «Хянбальму», «Комму», танец с веерами «Пучечум» и танец с барабанами «Сольчангу».

Вторая встреча «Ритмы Страны утренней свежести» состоялась 29 октября. Эта встреча была посвящена традиционной корейской музыке. Звучали как зажигательные ритмы корейских барабанов: «Ханнурри» исполнили произведения «Уттари» и «Тэбук», так и лирические мелодии каягым: ансамбль каягым (корейской цитры) сыграл произведения «Ариран», «Санджо» и «Аипоге». На лекции «Созвучие природы. От ритуалов к искусству» зрителям рассказали о музыке и быте корейского народа, языке корейской музыки и ритмов.

Третьей — заключительной — встречей стал концерт-лекция «Торжество корейской лирики. От ритуальных масок к современному театру», прошедший 27 ноября. Мы обратились к истокам корейской культуры в целом и театра в частности, к шаманским ритуалам, маскам и вокальным традициям. Лекция «О чем поет корейская песня. С маской на лице, без маски на душе» познакомила гостей с историей корейского театра и с тем, как поется рассказ, с лирическим образом корейской песни и масок.

В рамках этих мероприятий были проведены мастер-классы по каллиграфии и бумажному искусству «Ханди кырим»². Перед заключительной встречей посетителей ждала тематическая фотозона и возможность примерить ханбок³.

Резюмируя, хочется отметить, что культурно-массовый проект «Музыкальная палитра Кореи» призван расширить музыкальные творческие

¹ Автор и куратор проекта — Мария Солодкова.

² Техника создания картин из корейской бумаги «ханди».

³ Традиционный корейский костюм.

и партнерские границы деятельности музея и укомплектовать собрание Музея музыки традиционными корейскими инструментами за счет возможного принятия инструментов в дар от партнеров.

Корейская культура сейчас в тренде. Многие, особенно молодежь, увлечены корейской музыкой к-поп и дорамами¹. Но процент тех, кто при этом знакомится с традициями и историей страны, очень мал даже среди этнического населения. Эти знания помогают считывать культурный код. Поэтому проект помогает получить важные знания об истоках этих традиций и дать понимание культуры другой страны, а также сохранить и передать традиции потомкам.

В Шереметевском дворце 22 октября проходил еще один проект — I Всероссийский фестиваль корейского танца «Сокровище национальных традиций», организованный АНО «Корея рядом» (Казань) — первый и единственный фестиваль в нашей стране, посвященный традиционному корейскому танцу.

По данным переписи населения 2010 года [1], на территории России проживают 153 156 корейцев. Корея — одна из стран, где традиции и почитание старших чтут превыше всего. Поскольку это потомки первых корейцев, переселившихся на территорию России, не все из них знают язык и хорошо разбираются в традициях. Таким образом, такие проекты, как Всероссийский форум «Самульнори», Всероссийский фестиваль корейского танца «Сокровище национальных традиций» и проект «Музыкальная палитра Кореи», помогают, с одной стороны, сохранить и популяризировать традиции, а с другой — укрепить взаимоотношения между различными культурами и народами нашей многонациональной страны через познание традиций друг друга.

Литература

1. Национальный состав России 2022 (перепись 2010). — Текст : электронный // Statdata : [сайт]. — URL: <http://www.statdata.ru/nacionalnyj-sostav-rossii> (дата обращения: 11.11.2022).

¹ Изначально японские, но теперь и корейские телесериалы.

А. М. Спиридонова,

*старший преподаватель факультета программной инженерии
и компьютерной техники Национального исследовательского университета ИТМО
(Санкт-Петербург), сотрудник Государственного музея городской скульптуры*

ПАМЯТНИК А. П. ЧЕХОВУ М. К. АНИКУШИНА. НЕРЕШАЕМАЯ ЗАДАЧА?

Доклад посвящен искусствоведческому анализу причин длительной работы М. К. Аникушина над памятником М. К. Чехову в Москве. Предлагается нетривиальный подход: посмотреть на работу мастера как на задачу, которую он решал и так и не решил. Что это за задача и почему гениальный скульптор XX столетия не смог с ней справиться? В основу положено осмысление материалов выставки «Аникушин / Чехов», а также опыт экскурсионной работы в филиале Государственного музея городской скульптуры «Мастерская Аникушина».

В 2022 году отмечалось 105 лет со дня рождения скульптора М. К. Аникушина. Он прожил долгую и счастливую творческую жизнь. Из отведенных ему судьбой почти 80 лет над памятником А. П. Чехову Михаил Константинович работал на протяжении 37 лет — с 1959 по 1997 год. Мастер многократно менял возраст, внешность, позы своего героя и в результате так и не завершил работу. Памятник, который ныне стоит в Камергерском переулке в Москве, был лишь отчасти окончен мастером. Монумент был завершён его супругой М. Т. Литовченко и учениками.

Требуется осмысления то, почему Аникушин так долго работал над памятником и в результате не завершил. В искусствоведческих работах А. И. Замошкина, Ю. Л. Алянского, Р. Ф. Михайловой, А. А. Журавлевой, Л. А. Славовой и других данный вопрос не рассматривался. По сложившейся традиции считается, что скульптор не мог достичь своего идеала, что он погрузился в изучение Чехова и не мог остановиться. Однако такой подход нам видится неубедительным и не объясняющим художественную причину промедления.

Если обратиться к ранним моделям памятника, то видно, что скульптор сконцентрировался на образе молодого писателя, только выпустившего свои первые юмористические рассказы. Он молод, красив, здоров и полон сил. Он стоит свободно, без опоры. От такого образа мастер быстро отказался и начался поиск другого Чехова. С каждой новой моделью фигура писателя все больше опиралась на опору, герой все больше погружался во внутренний мир и постепенно старел. Все более утончались черты лица и вытягивались пропорции фигуры. Анализируя модели

к памятнику из собрания Государственного музея городской скульптуры, а также 30 моделей, представленных на выставке «Аникушин/Чехов», становится явственной задачей, которую мастер стремился решить. Очевидно, что он хотел уйти от образа молодого Чехова и, видимо, стремился показать болеющего писателя. И вот эта проблему, на первый взгляд кажущуюся простой, никак не удавалось решить скульптору.

Если же разложить эту проблему как задачу, то получится, что вместо сложившегося тысячелетиями принципа калокагатии в классической скульптуре, Аникушин стремился показать именно больное тело, чей дух оставался здоровым и тонко чувствующим. То есть в формуле «В здоровом теле здоровый дух» он менял одну составляющую, и формула искажалась. Классическая скульптура, берущая начало с эпохи Античности, воспевала тело человека, прежде всего здорового. Тела умирающих Галла или Лаоокона прекрасны. Задача изображения страдающего тела, но здорового духа была решена в живописи (например, изможденное тело Н. А. Некрасова с горящими вдохновенными глазами на портрете И. Крамского), однако для классической академической скульптуры задача соединения болеющего тела и при этом здорового сильного духа и живой души оказалась неразрешимой.

С. А. Сухоруков,

*и. о. заведующего кафедрой искусствоведения СПбГУП,
заместитель декана факультета искусств по научной работе,
кандидат исторических наук, доцент, член Ассоциации искусствоведов*

СОВРЕМЕННЫЕ НЕЗАВИСИМЫЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ТЕГЕРАНА

В настоящее время в Тегеране существует много современных выставочных пространств, которые можно разделить на две категории. Одни поддерживаются государством, другие вынуждены развиваться самостоятельно. Это связано в первую очередь с разными политическими взглядами на существующий режим страны. Но это не мешает независимым галереям вносить значительный вклад в развитие как иранской культуры в целом, так и искусства в частности. В этом им помогают выставочные пространства, которые получают финансирование от государства и продолжают жить в канонах, сформированных до Исламской революции. Даже изменение политической системы не повлияло на работу галерей с устоявшимися формами существования. Вышеуказанная ситуация помогла независимым выставочным пространствам найти се-

бя, в том числе с помощью решительных, даже революционных идей, которые стали приобретать все больше сторонников.

Первым независимым художественным пространством в истории Тегерана стала «Ападана», или «Дом изящных искусств». Просуществовав всего два года (1949–1950), она внесла большой вклад в развитие современного искусства и стала альтернативной площадкой — ответом на существование официального искусства. Помещение, арендованное для галереи, изначально представляло собой просторный магазин с тремя витринами в центре города. Позже территория была расширена за счет соседней квартиры.

Это один из примеров развития частного выставочного пространства, когда происходит эволюция: от появления домашней студии (квартиры) до официально разрешенного властями пространства — галереи. Конечно, везде своя специфика, и часть галерей не может долго существовать и в итоге закрывается навсегда (или старается проявить себя в новом формате).

После закрытия «Ападаны» появились другие культовые места: «Рафт 29» (1966–1969), «Галерея Ванак, 13» (1984–2005) и др.

Следует особенно отметить период, начавшийся с правления президента Мохаммада Хатами (1997–2005). Его реформаторская деятельность, включая экономическую либерализацию, привела к буму на арт-рынке Ирана.

Рынок искусства стал намного безопаснее, появилось большое количество частных инвесторов, что подготовило почву для образования новых выставочных пространств. На начало XXI века в столице Ирана работало около 50 художественных галерей.

Новые художественные территории первоначально появились в двух районах города — богатых северных кварталах и центральной части. Оказалось, что небольшие участки земли в центре города доступны и востребованы, имеют удобную логистику и привлекают жителей из других районов города.

Один из последних ярких примеров выставочных пространств — галерея «Эмкан» (2015), что в переводе означает «возможность». Главная цель — создать официальную (с разрешения властей) альтернативную платформу для расширения возможностей художников. Комплекс включает офисные помещения, выставочные площади и кафе на верхнем этаже. Сочетание выставочного пространства и кафе напоминает интерьер настоящей иранской гостиницы и выступает в качестве места для встреч. Это финансово поддерживает комплекс и создает возможность для художественного развития. «Эмкан» является примером того, как правильно

организовать многофункциональное пространство для появления и воплощения новых идей.

Второй пример — выставочное пространство «Тегеранский карнавал» (2009). Коллектив состоит исключительно из женщин — независимой небольшой группы, которой необходимо было найти себя в области практики. Для них поле деятельности — мегаполис Тегеран, который стал экспериментальной площадкой, где девушки при помощи доступного материала создают произведения искусства в разных локациях.

Таким образом, в Тегеране существует большое количество независимых пространств, число которых постоянно увеличивается. Каждая галерея имеет свою неповторимую особенность, глубоко продуманную основателем. Это необходимо для создания современного иранского художественного пространства, где предоставляется возможность для проведения экспериментов в различных областях искусства, обмена опытом и т. д. Развитие идет полным ходом, хотя процесс замедляют финансовые проблемы. Ведь даже крупные галереи Тегерана часто не могут позволить себе пространств, достигающих современных мировых стандартов.

А. Ю. Тимашков,

доцент кафедры искусствоведения СПбГУП

О ВЫБОРЕ МЕСТА УСТАНОВКИ МОНУМЕНТОВ В КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ СПАЛЬНЫХ РАЙОНОВ

За последние десять лет на улицах спальных районов Санкт-Петербурга появилось немало скульптур, в том числе монументов. Этот процесс нельзя назвать новым, поскольку «памятники и монументы... по той роли, которую они играли в оформлении города, оставались одним из значительных видов искусства» [2, с. 6–9] еще с 1950-х годов. В советский период монументальные композиции появлялись в некоторых новых районах, прежде всего на севере города, например скульптурные группы «Прометей» (1982, Р. Е. Красницкий и Ф. К. Романовский) на проспекте Просвещения и «Бегущие дети» (1988, В. И. Винниченко и Л. Т. Гапонова) у метро «Пионерская».

Эти аллегорические композиции призваны служить визитными карточками районов или, по терминологии К. Линча, их ориентирами [1, с. 53] за счет ассоциативной связи с топонимами. Новый район при планировании посвящался определенной тематике, например труду просветителей — в районе Муринаского ручья и прежней деревни Граждан-

ка, деятелям революции — в Веселом Поселке, местам боевой славы — в Купчино или героям Великой Отечественной войны — в районе рек Ульянка и Дачная; улицы, кинотеатры, станции метро назывались в соответствии с выбранной тематикой, а монументальные композиции иллюстрировали эти новые названия.

В 2000-х годах процесс установки монументов продолжился, однако условия городской среды и цели были уже другие. Если в советское время монументы открывались во вновь создаваемых районах, среда которых требовала семиотизации, то в новой России большинство монументов открывается в уже сформировавшихся ранее тех же самых спальных районах советского периода.

Поскольку городская среда таких районов, как правило, состоит из типовых многоэтажных зданий, при единообразной квартальной планировке одной из важных задач с точки зрения городской среды стало придание им индивидуальности. Не являясь типовыми, скульптуры, устанавливаемые с конца 2000-х годов в этих районах, как раз и служат этой задаче.

Вместе с тем спальные районы, как правило, создавались за пределами исторических границ Санкт-Петербурга, а следовательно, мест, с которыми связаны уникальные исторические события и которые можно было бы обозначить монументами, там не очень много. По этой причине возникает вопрос о связи монумента с местом его установки.

Мы проанализировали места установки 13 монументов, открытых начиная с 1997 года по настоящее время, и выявили два основных принципа выбора места установки:

- 1) топонимический, когда место определяется наименованием улицы или площади установки (в 8 случаях);
- 2) ведомственный, когда место установки определяется нахождением там ведомства, заказавшего монумент (в 5 случаях).

Приведем список рассмотренных монументов.

По топонимическому принципу установки:

- 1) памятник Учителю на Учительской улице (2010, А. Гуляев);
- 2) памятный знак «Горнякам заполярной Воркуты» на пересечении улицы Воркутинской и Дальневосточного проспекта (2013, И. Уралов);
- 3) памятник Шота Руставели на пересечении улицы Руставели и проспекта Просвещения (2016, З. Церетели);
- 4) памятник Сергею Есенину на пересечении улицы Есенина и Северного проспекта (2009, А. Чаркин);
- 5) бюст Сергея Есенина в Парке Есенина (2013, А. Чаркин);

6) памятник Дмитрию Менделееву на бульваре Менделеева (Западное Мурино Лен. обл.) (2017, В. Муханов и И. Зубарев);

7) бюст С. В. Королева на проспекте Королева у СДЮСШОР Приморского района (2017);

8) памятник адмиралу П. С. Нахимову у д. 26 по улице Нахимова (2012, Г. В. Лукьянов, И. В. Вержбицкая).

По ведомственному принципу установки:

1) памятник Карлу Фаберже у здания предприятия «Российские самоцветы» (1997, В. Иванов, Л. Аристов). Памятник заказан работниками предприятия «Российские самоцветы», основателем которого является К. Фаберже. Площадь, на которой был установлен монумент, спустя два года была названа именем Карла Фаберже;

2) памятник полярикам у Арктического и антарктического научно-исследовательского института, на пересечении улиц Наличной и Беринга;

3) памятник Ветеранам подразделений особого риска на улице Автовской, д. 22, где располагается государственно-общественная организация «Комитет ветеранов подразделений особого риска» (2010, В. Н. Черницкий, С. П. Одновалов, В. А. Сиваков);

4) памятник в ознаменование 100-летия подводного флота России у южной проходной на предприятии ОАО «Адмиралтейские верфи» на Рижском проспекте, д. 49 (2008, А. Г. Дёма, В. П. Тимонин);

5) памятник Даниилу Гранину на Дальневосточном проспекте, рядом с Культурно-просветительским центром им. Д. А. Гранина у д. 6 (корп. 1) по Дальневосточному проспекту (2019, Е. Бурков и Н. Энгельке).

По сравнению с аллегоричностью монументальных композиций ленинградских спальных районов монументы, устанавливаемые в этих районах в Санкт-Петербурге, чаще всего посвящены личностям, именем которых названы улицы, либо тем, с которыми связана деятельность организаций, заказавших установку соответствующих монументов. Это позволяет индивидуализировать среду типовой многоэтажной застройки, которая характеризует спальные районы Санкт-Петербурга, а также придать ей в буквальном смысле человеческое лицо.

Литература

1. Линч, К. Образ города / К. Линч. — Москва : Стройиздат, 1982. — Текст : непосредственный.

2. Мотивилов, Г. Заметки скульптора / Г. Мотивилов. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство СССР. — 1958. — № 7. — С. 6–9.

Т. С. Товпеко,*преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖУАН ХУНЬИ

Взаимодействие восточных и европейских традиций характерно для современной художественной культуры Китая. Оно в полной мере отразилось в проведенной в январе–мае 2021 года выставке работ китайско-нидерландского художника Чжуан Хуньи в музее «Эрарта».

Чжуан Хуньи родился в 1962 году в провинции Сычуань (КНР). Профессиональное обучение начал в Сычуаньском колледже искусств в Чунцине, который входит в число старейших и наиболее престижных художественных учебных заведений Китая. Впоследствии проходил обучение в нидерландской Academie Minerva. В настоящее время живет и работает в Нидерландах. В поисках новых материалов и вдохновения художник регулярно посещает свою мастерскую в Пекине.

Представленные на данной выставке работы воплощают две, на первый взгляд, несовместимые художественные традиции — западную и восточную. Добившийся международного признания уроженец КНР Хуньи живет и работает на Западе, в Нидерландах, что позволяет ему соединять в творчестве две непохожие между собой культуры. Из бумажных цветов, сложенных вручную и покрытых градиентным способом акриловой или масляной краской, художник собирает трехмерные картины. В работах автора соединяются традиционный для китайского искусства материал — рисовая бумага — и узнаваемые образы голландских цветочных полей. При этом угадывается и индивидуальная манера мастера: рельефные мазки кисти свободны и выразительны, отражают современный взгляд на европейскую импрессионистскую традицию. Близки ей и темы многих работ художника. Однако, если классики импрессионизма, работая на пленэре, пытались передать объем, имитируя естественное освещение и игру отражений на полевых травах и цветах, Чжуан создает объем в буквальном смысле.

Особенность работ Хуньи состоит в том, что их можно рассматривать и как скульптуру, и как живопись. По признанию самого автора, творческий процесс для него близок к медитации — в это же созерцательное состояние он стремится погрузить и зрителя. Интересно сравнить подобный подход со сформировавшейся у современного человека привычкой поверхностно воспринимать любые изображения, будь то рекламная продукция или произведение искусства: в силу культурной специфики мы склонны мгновенно оценивать визуальные образы —

и тотчас переходить к следующим, практически не задерживаясь на деталях. Однако, чтобы по достоинству оценить трансформации цвета в работах Чжуан Хунъи, зрителю предстоит замедлиться — тщательно рассмотреть эти уникальные картины-скульптуры. Природа необычного визуального эффекта кроется в «соцветиях» — плотных пучках, в которые собраны отдельные бумажные цветы. Ботаники определяют соцветие как группу цветков, расположенных вокруг главной оси, представленной стеблем или системой ветвящихся стеблей. Здесь роль оси играет рама, а стеблем служит основание, на котором закреплены пучки. Название выставки отсылает и к самому физиологическому процессу цветения: нам предстоит увидеть, как тонко и точно художник передал это мимолетное явление.

Цветы еще в древности приобрели символическое значение в жизни многих народов. Чжуан Хунъи стремится подчеркнуть важность этого образа как в китайской культурной традиции, так и в культуре Нидерландов — страны, где художник учился и проживает в настоящее время. Он считает, что его искусство — это попытка сделать жизнь радостнее, насыщеннее, вернуть в нее элемент магии. Поскольку в мире сейчас много негативных эмоций и боли, постольку задача искусства — помочь людям испытать счастье воссоединения с безмятежностью природы. Именно поэтому ключевым мотивом в его картинах является цветок как универсальный, понятный всем символ мира и благоденствия. «Язык цветов» — символика растений и дополнительные смыслы, возникающие при составлении цветочных композиций, — один из аспектов, к которому был обращен проект.

Взаимодействие европейских и восточных традиций в работах Чжуан Хунъи соответствует тенденциям духовной и художественной интеграции мировой культуры, достижений европейских и восточных народов.

М. А. Трухачева,

*доцент кафедры «Медиакоммуникации» Саратовского государственного
технического университета им. Ю. А. Гагарина, кандидат культурологии*

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Художественное наследие в XXI веке остается одной из важнейших составляющих института культурного наследия. Современные и новые формы сохранения и трансляции художественного наследия общества способствуют его лучшему пониманию и актуализации среди молодого поколения.

Определений понятия «культурное наследие» достаточно много. Автор доклада берет за основу следующую интерпретацию: «это наполнение жизни определенного представителя общества через ценностно-смысловой характер». Другими словами, человек, приобретая определенные знания через материальные объекты, придает данным объектам смысл и наделяет их исторической ценностью [1, с. 2].

Художественное наследие, являясь частью культурного наследия, сегодня нуждается в современной интерпретации и цифровизации. Это, в свою очередь, расширяет географические и культурные границы восприятия. Одним из способов восприятия объектов культурного наследия в реальном мире является программа популяризации культурных мероприятий среди молодежи «Пушкинская карта» [2]. Данная программа способствует приобщению молодого поколения к познанию культурного наследия страны. Важно отметить, что способов приобщения к культуре довольно много. Одним из примеров являются виртуальные экскурсии, которые способствуют возможности «посещения» музеев и выставок, не выходя из дома. Такие экскурсии помогают узнать больше о тех местах, которые географически или финансово могут быть недоступны.

Особенно популярен данный вид стал в условиях пандемии и локдауна, в силу которых посещение музеев и выставок было невозможно. Эти факты способствовали повышению интереса к объектам культурного наследия как по всему миру, так и в нашей стране.

При этом способы участия в жизни общества искусства и его доступности в медиaprостранстве имеют ряд проблем. В отношении культурного и художественного наследия происходит объективизация. В отличие от музея, выставки или экспозиции, в интернет-пространстве предмет культурного наследия воспринимается плоско и однообразно за счет отношения как к простому визуалу или картинке. В офлайн-пространстве культурные институты подчеркивают и культивируют ценностно-эмоциональное восприятие объектов культурного наследия.

При этом цифровизация способствует сохранению объектов культурного наследия и предотвращает их утрату, являясь одним из показателей развития новых возможностей сохранения. Предметы культурного наследия могут подвергаться как физическому, так и техногенному воздействию, вследствие чего могут быть частично или полностью утрачены. Цифровизация в данном случае может помочь как сохранить облик объекта, так и реконструировать внешний вид, частично утраченный с течением времени.

Таким образом, цифровизация, с одной стороны, способствует популяризации объектов культурного наследия, особенно среди молодежи,

а также их сохранению, с другой — приводит к частичной потере исторической и эмоциональной ценности.

Литература

1. Гулова, А. Б. Проблема актуализации культурного наследия / А. Б. Гулова, Н. В. Сидорова. — Текст : электронный // Огарёв-Online : научный журнал. — 2016. — URL: <https://journal.mrsu.ru/arts/problema-aktualizacii-kulturnogo-naslediya> (дата обращения: 10.10.2022).

2. Программа популяризации культурных мероприятий среди молодежи. — Текст : электронный // Сайт Министерства культуры РФ. — 2022. — URL: <https://пушка.рф> (дата обращения: 15.10.2022).

М. А. Шеленок,

*доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат филологических наук*

ЭКРАНИЗАЦИЯ ИЛИ НОВОГОДНЕЕ ШОУ? (Мюзикл М. Паперника «Двенадцать стульев»)

В новогоднюю ночь с 2001 на 2002 год на Первом канале была показана премьера мюзикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» по мотивам повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Снятый С. Горовым фильм должен был «перезагрузить» формат новогодних шоу с участием звезд эстрады. И действительно, на протяжении нескольких лет мюзиклы по мотивам классических литературных произведений будут занимать видное место в качестве альтернативы традиционным телекапустникам.

Экранизациями такие проекты назвать сложно, поскольку основная задача режиссера заключалась не в перенесении первоисточника с языка литературы на язык кинематографического искусства, а в использовании фабульной основы и героев для драматургического перехода от одного вокального номера к другому. Таковы (помимо названной версии «Ночи перед Рождеством») фильмы «Золушка» (2002), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (2003), «Сорочинская ярмарка» (2004) все того же Горова, а также «Снежная королева» (2003) М. Паперника (1969–2017). Последний в своих мюзиклах в дальнейшем не стал ограничиваться развлекательными задачами, вводя сатирические образы и конфликты. Так, проект «За двумя зайцами» (2003, не столько экранизация пьесы М. Старицкого, сколько осовремененный ремейк одноименного фильма 1961 г.) высмеивал шоу-бизнес, мещан XXI века и затрагивал актуальные социально-бытовые проблемы.

В 2004 году Паперник снял двухсерийную комедию «Двенадцать стульев» — первую постсоветскую отечественную экранизацию извест-

ного романа И. Ильфа и Е. Петрова. Премьера прошла на Первом канале 1 января 2005 года. Несмотря на плеяду ярких комедийных актеров (И. Олейников, Н. Фоменко, Л. Гурченко, Н. Усатова, О. Волкова и др.), фильм обрел не так много поклонников, поскольку зрители невольно сравнивали новинку с шедеврами Л. Гайдая и М. Захарова, на фоне которых новогодний мюзикл по понятным причинам проигрывал.

В то же время проект Паперника получился оригинальным с рядом грамотно функционирующих новаторских решений. Так, удачной находкой стала композиционная организация «текст в тексте», где закадровый голос повествователя заменяется сюжетной линией Ильи Ильфа и Евгения Петрова как персонажей, сочиняющих роман в режиме «здесь и сейчас». Образы писателей-героев далеки от исторических личностей (например, А. Семчев в роли Петрова по внешности и характеру является полной противоположностью реальному прототипу — изящному оптимисту). Однако сама по себе идея выделяет данную экранизацию на фоне прочих киноадаптаций творческого наследия соавторов.

Ограниченный хронометраж повлиял на избирательность эпизодов, сюжетных линий и персонажей. Так, продолжительное путешествие за стульями из театра заменено визитом к монтеру Мечникову во время премьеры (все романские коллизии адаптированы под импровизационный спектакль с участием концессионеров, в итоге сорвавших представление). Изнуренков и Ляпис-Трубецкой появляются в качестве комической пары в нескольких эпизодах, однако их романские линии не вводятся. «Голубого воришки» Альхена, инженера Шукина (следовательно, и эпизодов с их участием) нет вовсе. Отсутствует финал в Клубе железнодорожников (о фиаско с последним стулом зритель узнает из диалога Ильфа и Петрова, отдыхающих в заграничной командировке). Названные сокращения логики повествования не нарушают, в то же время изъятие из сюжета архивариуса Коробейникова создает сюжетную дыру: не читавшие роман зрители могут не понять, почему отец Федор отправился по ложному следу.

И. Олейников (Киса Воробьянинов) и Н. Фоменко (Остап Бендер) — органичный дуэт. Яркие костюмы и декорации, несмотря на гляцевую искусственность и явную условность, не выбиваются из стилистики 1920-х годов. Музыка М. Дунаевского удачно сочетается с действием. Куплеты на слова Н. Олева содержат ряд остроумных строк. Например, приступая к поискам стульев, Киса и Остап поют: «Бриллианты мадам Петуховой / Не достанутся большевикам. / Не носить вам, подруги наркома, / Фаберже Петуховой мадам». В песне Элочки Щукиной обыгрывается ее романский словарный запас. Есть у фоменковского

Бендера и своя лирическая ария. При этом некоторые куплеты являются вставными номерами, а другие тесно сопряжены с развитием основного действия: погоня Грицацуевой за Остапом развивается параллельно музыкальной перепалке; во время сеанса шахматной игры великий комбинатор исполняет комические куплеты, что постепенно переходит в потасовку; а в самом начале параллельно песне, обозначающей один из ведущих конфликтов ильфо-петровского романа — поиски счастья, Киса и отец Федор собираются в дорогу: «О, святой обряд последнего причастья! / Лучше в ад, чем упустить свой шанс на счастье!» и др. Таким образом, режиссеру удалось не только поддержать общий комедийный тон, но и более ярко раскрыть персонажей и их внутренние конфликты.

Итак, М. Паперник представил роман «Двенадцать стульев» как водевиль, где вокальные номера выполняют функции вспомогательных элементов в структуре общего драматургического действия, что вовсе не противоречит эстетике И. Ильфа и Е. Петрова и позволяет рассматривать фильм в качестве экранизации.

О. Ю. Юхнина,

*доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат искусствоведения*

СТИЛЬ МОДЕРН В СТРОИТЕЛЬСТВЕ ВОКЗАЛОВ ФИНЛЯНДСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ. АРХИТЕКТОР БРУНО Ф. ГРАНХОЛЬМ

Вторая половина XIX века в России характеризуется бурным ростом железнодорожного строительства. Железная дорога, соединившая Санкт-Петербург с Царским Селом и Павловском, стала первым опытом транспортного строительства, который в последующие десятилетия приобрел систематический характер и обеспечил стратегические интересы государства. В 1840-х — начале 1850-х годов были сооружены крупнейшие магистрали Санкт-Петербург–Москва и Санкт-Петербург–Псков–Варшава–Вена, соединившие крупные промышленные центры страны и территории Западной Европы. Общероссийский железнодорожный бум коснулся дорог местного назначения и даже дачных узкоколеек.

В 1849 году, еще до завершения строительства магистрали Санкт-Петербург–Москва, планы транспортного сообщения между Санкт-Петербургом и столицей княжества Финляндского активно обсуждались в финском обществе. Особый интерес проявляли промышленни-

ки и торговцы, преследуя задачи многократного увеличения торговых взаимоотношений с Россией, полагая, что строительство железной дороги поможет реализовать эти планы. Великое княжество Финляндское до 31 декабря 1917 года было автономией в составе Российской империи, а в начале XIX века императором Александром I этим территориям были дарованы необычайно широкие права, позволявшие сохранять уникальное положение государства в государстве. По замыслу Александра I, эти земли должны были обеспечивать защиту северных рубежей столицы, что подтверждалось расположением гарнизонов российских войск и морских крепостей.

В период с 1862 года началось активное проектирование железной дороги Санкт-Петербург–Гельсингфорс (Хельсинки), а в 1868 году строительство по инициативе Николая Адлерберга, генерал-губернатора Великого княжества Финляндского. В кратчайшие сроки, всего за два с половиной года, и на высоком техническом уровне строительство было завершено.

В газете «Санкт-Петербургские ведомости» накануне памятного события появилось сообщение: «Финляндская железная дорога открывается для регулярного движения на протяжении между С.-Петербургом и Гельсингфорсом с 30 августа 1870 года...»

Эта дорога стала первой железной дорогой, проложенной к северу от Санкт-Петербурга. Все работы: проектирование, строительство, а в дальнейшем и эксплуатационные работы, включая российский участок от Санкт-Петербурга до Белоострова, — проводило финляндское государство. Российское участие в строительстве этой дороги выразилось в значительных денежных субсидиях.

Здания вокзалов и вся железнодорожная структура строились по проектам финских архитекторов и инженеров. Автором многих станционных пассажирских зданий был финский архитектор Вольмар Вестлинг. Первоначально все пассажирские вокзалы на станциях возводились из дерева и были похожи на загородные дачи Карельского перешейка — в так называемом русском стиле. Исключение составлял лишь вокзал в Санкт-Петербурге.

Рост стоимости жилья в Санкт-Петербурге и в связи с этим практически круглогодичное проживание работающих горожан на дачах привели к усилению дачного строительства вдоль построенной железной дороги в таких местностях, как Парголово, Шувалово, Озерки, Удельная, Левашово. Увеличение числа пассажиров к концу XIX века показало необходимость перестройки станционных сооружений.

В конце XIX века появляется новый стиль модерн, который повлиял и на архитектуру зданий железнодорожных вокзалов. Этот период в архитектуре зданий железных дорог Финляндии связан с именем архитектора Бруно Ф. Гранхольма. Окончив Политехнический институт в Гельсингфорсе в 1882 году, он был принят в Главное управление железных дорог Финляндии в 1895 году. Начиная с этого времени с именем архитектора Б. Гранхольма связан национально-романтический период в строительстве зданий вокзалов. Не изменяя функций и планов, архитектор внес новые черты в решение фасадов.

Вокзал в Шувалово (1898) еще близок к образцам «кирпичного стиля», напоминает миниатюрный средневековый замок с узкими окнами-бойницами и щипцом в центре. Расположение окон по восходящей вдоль пролетов лестниц, изразцовые печи и кессонированные потолки внутри здания напоминают о модерне.

На станциях Левашово (1908), Парголово (1902–1906) также сохранились изразцовые каминные и двери в стиле модерн, кессонированные потолки, зонтики над входом, металлические оправы для часов.

Здание станции Ланская (1910) построено в стиле национального романтизма, в архитектуре которого преобладают тенденции рационального модерна. Разновысотное здание — двухцветное, с большим вниманием к деталям и качеству их отделки. Разнообразны размеры и формы окон, часто с мелкой расстекловкой, повышенный объем крыш с шатровыми или щипцовыми завершениями.

Вокзал станции Удельная (1915) по стилю близок к рациональному модерну — протяженные железобетонные козырьки с обеих сторон здания (над входом и платформой), боковые ризалиты, стилизованные под крепостные башни, умеренное использование лепнины геометрических и растительных форм, окна разных размеров.

Все перечисленные станционные вокзалы работы архитектора Бруно Гранхольма привлекают внимание исследователей. В последнее время они выступают все чаще не только как примеры утилитарной архитектуры северного модерна в его национально-романтических поисках, но и как уникальные образцы творческого поиска архитектора, который в архитектуре вокзальных зданий воплотил особенности стиля и разнообразный язык его форм.

Секция 3
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

О. А. Алексеева,

*старший научный сотрудник отдела новейших течений
Государственного Русского музея (Санкт-Петербург)*

**АКТУАЛИЗАЦИЯ CONTEMPORARY ART
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

На сегодняшний день contemporary art — сложный жанровый симбиоз, включающий различные визуальные и аудиовизуальные объекты, большой процент которых существует в цифровом формате. Это продиктовано расширяющимся рынком внутри Сети (в том числе речь идет и о NFT). В последнее время художники, предпочитая реализовывать свои работы без посредников, размещают аккаунты на digital-площадках. Это позволяет популяризировать творческие проекты, минимизируя расходы.

В связи с цифровизацией актуального искусства и его перемещением в глобальную Сеть наиболее популярными стали именно те жанры, которые доступны зрителю в онлайн-формате. Для подростков 14–18 лет, к которым относятся старшекласники и абитуриенты, это очень важно.

Таким образом, знакомство этой аудитории с искусством наиболее эффективно именно при помощи цифровых технологий. Этот формат сегодня является самым актуальным и доступным, что, разумеется, не исключает изучения печатных изданий (в том числе тематических музейных каталогов) и практических аналоговых занятий.

Работая с подростковой аудиторией Академии талантов (государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение), педагоги выделили несколько арт-направлений, позволяющих как можно более полно познакомить учащихся с наиболее интересными и актуальными жанрами.

Книжная иллюстрация как жанр давно вышла за рамки привычных печатных изданий и существует в цифровом формате, превращаясь в арт-проекты. Художники не ограничиваются визуальным сопровождением текстов. Их персонажи становятся самостоятельными медиа-

объектами, путешествуя из книг в анимацию, цифровые обои, заставки и консольные игры. Сегодня этот путь — от эскиза до медиафраншизы — стал невероятно коротким. Но подобная популяризация подчиняется невероятно высокой конкуренции, уравновешивая развитие этого направления.

Еще один медиажанр, невероятно популярный среди подростков, — комиксы, а именно комиксы манга. Используя актуальность этого жанра, удается с легкостью увлечь слушателей миром японской гравюры как отправной точкой развития манги — творчеством таких выдающихся мастеров японской графики, как Хокусай, Утомаро и др. А фильмы Миядзаки, уже ставшие классикой, также не оставят никого равнодушными.

Фэнтези — направление, состоящее не только из сказочных персонажей. Сегодня это в том числе и научная фантастика: стимпанк, киберпанк, урбанистская, inferнальная, космическая и цифровая апокалиптика. Синтез невероятных пейзажей, биологических видов, технологического абсурда наполняет вымышленные миры, соревнующиеся между собой в сюрреалистичной оригинальности. Именно эта альтернативная реальность, не подчиняющаяся законам гравитации, позволяет рассматривать законы линейной перспективы в нестандартном формате, что значительно расширяет границы привычного восприятия мира, а создание персонажей и технических объектов становится увлекательной игрой, ограниченной лишь полетом фантазии.

Стрит-арт привлекает юную аудиторию своей наглядностью, вызовом и красочным цветовым решением. Изучение этого направления в меньшей степени связано с цифрой, но оно позволяет раскрыть потенциал будущего художника и сделать его смелее в самовыражении. Знакомство с работами известных стрит-артистов может быть дополнено информацией об акционистах и представителях жанров, существующих в уличном формате и в контексте субкультуры граффити.

Отдельно стоит сказать о таксидермии в современном искусстве. Использование тел животных в качестве арт-объекта — наиболее шокирующий и «громкий» художественный акт — от акулы Хёрста и коней Кателлана до кибермутантов Лизы Блэк. Художники этого направления призывают к бережному отношению к природе и социальной справедливости. Эстетическое потрясение, вызванное увиденным, побуждает зрителя к сочувствию и милосердию, подчас заглушенным избытком информации с видеохостингов.

Подобные актуальные направления в современном искусстве помогают достичь коммуникативного максимума с обучающейся подрост-

ковой аудиторией, позволяя удерживать интерес слушателей в рамках программы по изучению истории искусства. А параллельное знакомство с творчеством Босха, прерафаэлитов, Васнецова, Врубеля, Билибина и других выдающихся художников докажет зарождение указанных жанров в более ранний период, а также проиллюстрирует множественные заимствования у этих мастеров.

Ю. И. Арутюнян,

профессор кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат искусствоведения

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Искусствоведение как научная дисциплина, связанная с историческим знанием и восходящим к древней форме экфрасиса принципом риторического описания визуального впечатления, обоснованно и последовательно изучает декоративно-прикладное искусство как значимую сферу художественного творчества. Формирование методологии науки в первой половине XX века привело к сложному размежеванию подходов, а теоретические разработки середины столетия последовательно сформировали комплекс подходов, ориентирующихся как на блок формально-стилистических методов и анализ семантических структур, так и на исследование в аспекте мультидисциплинарного дискурса.

Специфика изучения и преподавания истории декоративно-прикладного искусства в академической педагогической системе, с одной стороны, связана с историческим значением темы, с другой — с весьма поверхностным характером восприятия феномена «предметного мира» в искусствоведении. Декоративно-прикладное творчество являлось значимой частью академического образования вплоть до конца XVIII века, художники занимались в костюмном классе, в Рюйсткамере хранились образцы костюмов и разнообразной утвари. В первом учебном плане обучающихся по специальности «Искусствоведение» 1936 года история декоративно-прикладного искусства как самостоятельная дисциплина не упоминается.

Исследование памятников декоративно-прикладного искусства и формирование курса ставит проблемы разработки принципов систематизации материала, основ классификации разнородных памятников,

связанных с обширными хронологическими и географическими границами. Важен и вопрос структуры курса и особенностей формирования лекционных занятий и практических заданий.

Декоративно-прикладное творчество на современном этапе является важнейшей составляющей художественной жизни, учитывая нерасчлененность системы, отсутствие четких принципов видовых и жанровых стратификаций, широкое распространение новых материалов и творческих подходов, смещение акцента с утилитарного на декоративный. Теория искусства рассматривает проблемы изучения истории декоративно-прикладного искусства как путь к формированию целостного взгляда на художественную культуру эпохи. Теоретико-методологические аспекты анализа произведений декоративно-прикладного искусства предполагают комплексный характер исследования, построенного на синтезе формальных, иконографических и образно-стилистических составляющих с антропологическими подходами, принципами социальной истории искусства и методами изучения визуальных аспектов.

Для исследования декоративно-прикладного искусства принципиально важны вопросы пространственно-временного континуума, значима проблема определения границ явления, ведь искусство XX века, с одной стороны, обращается к феномену тиражирования в сфере дизайна, с другой — сохраняет осмысление уникальности в авторских произведениях, в то время как граница, отделяющая предмет прикладного искусства от интерьерной скульптуры, мелкой декоративной пластики или арт-объекта, стирается. Вопросы авторства предметов декоративно-прикладного искусства не всегда могут быть решены исследователем, в исторической ретроспективе имя мастера могло быть менее значимым, чем его принадлежность к определенным профессиональным структурам: мастерской, цеху, гильдии.

Проблема анализа композиции в декоративно-прикладном искусстве связана как с иными средствами художественной выразительности, формирующими образ, так и с иным пониманием действенного значения приемов, связанных с утилитарной функцией вещи: структура поверхности, пропорции, фон, силуэт, ритмическая основа, характер распределения акцентов. Ключевым вопросом становится комплекс способов интерпретации материала и техники в памятниках декоративно-прикладного творчества.

Типология и принципы классификации предметов декоративно-прикладного искусства связаны с материалом, стилем, принципом формирования законченного произведения, особенностями выразительных

средств; следует выделить функциональный аспект, способ производства, объемно-пространственную структуру, методики, материалы, технические приемы. Проблемы стиля и особенности периодизации истории декоративно-прикладного искусства опираются на традиционный принцип хронологии. Стилизация позволяет говорить как о методе формирования визуального ряда, приеме разработки орнаментального декора, так и о взаимодействии с художественной культурой прошлого, принципами цитирования и интерпретации исторически сложившихся стилистических приемов.

Принципы описания и анализа произведений декоративно-прикладного искусства частично совпадают с подходами к изучению изобразительных искусств, особенно пластики и живописи, однако при этом методология работы с предметами прикладных искусств предполагает детальную разработку аспектов, связанных с диалогом функции и формы.

Методологические аспекты изучения и преподавания курса «История зарубежного декоративно-прикладного искусства» связаны как со спецификой явления, так и с комплексным характером дисциплины широкими хронологическими и географическими границами. Аспекты формально-стилистического и иконографического анализа предметов декоративно-прикладного искусства обусловлены как историческими закономерностями эпохи и своеобразием изобразительного искусства, так и особенностями быта, отношением к человеку. Поэтому декоративно-прикладное искусство должно изучаться и преподаваться в комплексной системе междисциплинарных подходов искусствоведения. Значимыми остаются такие аспекты изучения истории и современного бытования предметов декоративно-прикладного искусства, как культура повседневности, «техники тела», проблема тактильности.

О. В. Ефимова,

*и. о. заведующего кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доцент;*

Е. М. Дележа,

*профессор кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
член Союза театральных деятелей РФ;*

И. И. Ефимов,

*доцент кафедры режиссуры цифровых медиа и анимационного фильма
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
член Союза кинематографистов РФ*

ДРАМАТУРГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕДИА: ЛИНЕЙНОСТЬ И НЕЛИНЕЙНОСТЬ В ПОВЕСТВОВАНИИ

В программе обучения будущих режиссеров мультимедиа преподается курс «Драматургия интерактивных медиа», который позволяет постичь законы развития драмы, ее эволюции, овладеть знаниями о видах и жанрах литературных и драматургических произведений, а также более подробно изучается как линейная, так и нелинейная драматургия.

Достаточно обширный материал отводится анализу сущностного построения драматургии интерактивных медиа с возможностью описания как теоретической части, так и практической, а именно включены практические примеры сценариев интерактивных медиа в различных видах, формах и жанрах.

Курс, выстроенный логично и оправданно, направлен на освоение выразительных возможностей мультимедиа и систем виртуальной реальности, понимание эстетической природы интерактивного художественного пространства и особенностей его восприятия; знакомит с требованиями, предъявляемыми интерактивностью к литературной первооснове произведения, с основным понятийным аппаратом, используемым при создании интерактивных мультимедийных произведений, формой написания режиссерского сценария и т. п. Будущие режиссеры мультимедиа при создании аудиовизуального произведения на этой основе смогут формировать творческий замысел, свободно ориентироваться в сценарно-драматической проблематике, применять полученные знания в конкретных условиях творчества. Среди вопросов рассматривается линейность и нелинейность в повествовании. На этом вопросе мы и остановим свое внимание.

Линейная концепция времени сформирована в Средневековье и является принципом хронологической организации повествования. Здесь

предложено последовательное изложение фактов во времени, утверждается новое время — это линейная концепция. Почти все современные исследования обращают внимание в первую очередь на линейную композицию как форму организации художественного времени. К линейной концепции можно отнести новелльную и эллиптическую конструкции.

Новелльная организация текста, или, как ее еще называют, эпизодическая, представляет собой произведение, которое состоит из ряда эпизодов (новелл), и между ними может пройти время: как совсем мало, так и несколько недель и даже месяц, например, как в фильме М. Ромма «Девять дней одного года».

В эллиптической конструкции возникает история, обратная новелльной, когда опускаются порой существенные моменты. Примером может служить фильм М. Антониони «Приключение».

С линейностью в повествовании связана такая композиция времени, как эсхатологическая. В этой композиции время представлено как время конца света, конца времен, а за основу берется совсем иная точка отсчета. Линейная история разделена на эпизоды, которые следуют в обратном порядке. Внутри эпизода время течет линейно, но сам порядок построения эпизодов обратный. Пример: фильм Ф. Озона «5×2» и фильм К. Нолана «Помни».

С нелинейностью в повествовании связана такая композиция, как инверсивная, в ней происходит перестановка определенных компонентов структуры истории. Пример: фильм Д. Финчера «Бойцовский клуб».

Обратимся к нелинейности в повествовании. К нелинейным концепциям можно отнести циклическую композицию времени. Указанная композиция времени, в свою очередь, делится на кольцевую композицию, структура композиции преобразуется в прямом смысле слова в кольцо или спираль, когда в сюжете мы приходим к тому же, но на другом этапе развития. Кстати, это может быть всего один кадр. Пример: фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн».

К нелинейной концепции относится и рамочная композиция, которая похожа на кольцевую лишь отчасти. В рамочной эпизоды возвращаются не единожды, а многократно, к примеру сказка «Тысяча и одна ночь», здесь применим принцип сквозной линии. Есть пример центральной истории, от которой расходятся побочные ветви, как ветви дерева, или принцип сквозного эпизода. Пример: фильм Д. Финчера «Загадочная история Бенджамина Баттона». А если «рамка» является воспоминанием о ком-то, тогда употребляется термин «ретроспективная композиция» наряду с рамочной.

Если возникает параллельное или перекрестное действие, то эта композиция называется «плетенка», примером может служить произведение Т. Тыквера и Л. Вачовски «Облачный атлас».

Многомерное время порождает новую форму композиции — фрагментарную, еще ее называют мозаичной. Пример: фильм К. Тарантино «Криминальное чтиво» (с элементами кольцевой композиции).

Столь же интересно представлена нелинейность в ризоматической композиции. В ней отсутствует как начало, так и конец. Возникает ощущение полного хаоса, беспорядка, бессистемности. Пример: фильм А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» и К. Боз «Реконструкция».

Итак, мы рассмотрели линейность и нелинейность в описании формы композиции, что позволяет глубже постичь законы и драматическую природу интерактивных медиа.

Е. А. Жиндеева,

*профессор кафедры литературы и методики обучения литературе
Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева
(Саранск), доктор филологических наук*

КУРС «НАУЧНАЯ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В СЕТИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ МАГИСТРА

Современное состояние обучения в России носит в значительной степени гибридный характер. Это обусловлено как социальными изменениями в стране, так и мировыми вызовами эпохи. В значительной степени в период постпандемийного перераспределения приоритетов и внедрения новых форм обучения стремительно вырос профицит внедрения в образовательный процесс электронных средств, среди которых ведущее место занимает Интернет. Этим обусловлено введение в образовательный процесс специальных дисциплин или замена уже существующих на более модернизированные и актуальные. «Научная и литературно-критическая коммуникация в Сети как средство формирования искусствоведческих компетенций» — одна из них.

Основной целью введения заявленной дисциплины является внедрение новых информационных технологий в методическую подготовку магистранта, позволяющих быть в курсе оценки новинок выдающихся явлений культуры, самостоятельно разрабатывать алгоритмы поиска, анализа и оценки научной и литературно-критической информации для непосредственного участия в работе научного интернет-сообщества.

Заявленный курс представляет собой лабораторный практикум, ориентированный на изучение следующих тем:

- 1) современные проблемы научной и литературной критики и научная мысль в филологии и искусствоведении;
- 2) модели изучения коммуникации. Интернет как пространство массовой коммуникации. Искусствоведческая интернет-коммуникация как проблема;
- 3) пространство научной и литературно-критической коммуникации (сетевая литература, Рунет, сайтовая политика и т. д.) — ориентация, собственная презентация;
- 4) взаимосвязь литературы и Интернета как теоретическая проблема. Сетевая литература. Права интеллектуальной собственности;
- 5) основные принципы поиска, анализа и оценки научной информации в пространстве Сети;
- 6) метод коллективного анализа ситуаций в понимании и оценке предмета искусств;
- 7) модерация — технология организации изучения литературно-критического пространства и практика участия в дискуссии.

При этом особое внимание уделяется самостоятельной работе, темы которой представляют собой актуальные проблемы изучения вопросов, связанных с интернет-коммуникационными каналами рассмотрения образцов искусств. Приведем примеры тем, при этом в скобках укажем формы текущего контроля успеваемости обучающихся:

- коммуникация на современном этапе и когнитивный интернет-менеджмент: перспективы и цели в процессе глобализации (выполнение проектного задания);
- современные научные центры изучения искусства в России (описание и методические рекомендации к использованию информативного компонента);
- основополагающие теоретические учения в современном отечественном искусствоведении (мозговой штурм);
- разработка учебного занятия с использованием научной и литературно-критической коммуникативной оценки современного произведения искусства (методические рекомендации);
- работа с электронными коллекциями документов и визуальными источниками крупнейших библиотек и музеев мира (выборочная проверка);
- знакомство с сайтами искусствоведческой периодики (разработка индивидуальных модулей);
- работа с сайтами научных обществ (систематизация материала);

- знакомство с общественными информационными сайтами социогуманитарного знания (участие в интернет-конференциях, форумах);
- фонды, поддерживающие гуманитарные исследования (оформление гранта);
- формирование базы данных по проблемам современного искусства (теме магистерской работы) (создание базы данных).

Представленный материал апробирован на филологическом факультете ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический университет им. М. Е. Евсевьева» и по результатам мониторинга обученности студентов дал неплохой результат.

Р. В. Колосов,

*преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины» Северо-Казахстанского государственного университета им. М. Козыбаева (Петропавловск),
кандидат искусствоведения*

ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ В ПРЕПОДАВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Как ранее было замечено авторитетным культурологом А. С. Запесоцким, интернет-технологии стали активно использоваться в художественном пространстве: «В течение всего 2021 года приобщение к миру искусства в массовых проявлениях стало носить дистанционный характер: онлайн-трансляции спектаклей, балетов, опер, лекций, экскурсий. Новая форма презентаций обнаружила как достоинства, так и совершенно очевидные проблемы» [1, с. 10]. Это суждение справедливо и в отношении педагогического опыта, так как с 2020 года процесс обучения в образовательных учреждениях претерпел значительные изменения в соответствии с условиями пандемии, которая охватила все страны земного шара. Многие вузы перешли на дистанционный формат обучения студентов, что с еще большей остротой выявило педагогические проблемы современности.

Тем временем психолог и нейролингвист Т. В. Черниговская, рассуждая о феномене образования в условиях глобализации, формулирует основную проблему современной педагогики: «как учить тех, кто будет учить других», и приходит к выводу, что «нужно воспитывать личность, которая будет влиять на личность» [3], при этом личность педагога должна обладать «хорошей гуманитарной подготовкой» [3].

Проблема воспитания личности описывается во многих методиках преподавания творческих дисциплин, особенно подробно ее исследовал

крупный театральный режиссер XX века и педагог З. Я. Корогодский, который видел прямую связь между воспитанием личности и гражданскими чувствами: «Воспитание творческой натуры начинается с воспитания гражданского чувства» [2, с. 9]. Однако под воспитанием гражданского чувства понимается не примитивный «ура-патриотизм», а синтез серьезных гуманитарных качеств и ответственности человека за себя и окружающее общество: «Гражданское воспитание немислимо без воспитания требовательности к себе и товарищу, трудолюбия и патриотизма — именно эти качества, прежде всего, способствуют становлению гражданской позиции — высшего критерия нравственной личности» [2, с. 9].

И тут возникает закономерный вопрос: могут ли интернет-технологии способствовать воспитанию творческой личности (личности как таковой) и получению гуманитарного образования? С большой долей вероятности на этот вопрос можно ответить утвердительно. При условии, что в образовательном процессе очно присутствует личность компетентного педагога, которая влияет на личность студента, в живом и непосредственном общении контролируя учебный процесс и его результат.

В качестве примера разберем такое распространенное упражнение в театральной школе, как «творческий дневник». Это способ самоконтроля студентов и отличный инструмент саморазвития. Ведение личного творческого дневника помогает студенту оставаться верным самому себе, погрузиться в глубины своего сознания, лучше понять себя, свое предназначение в этом мире. Дневник может быть как личным, так и общекурсовым, где студенты собирают свои очерки и воспоминания о прошедших днях, делятся своими успехами и неудачами, размышляя о них. Так вот, ныне широко популярные социальные сети, личные страницы и страницы сообществ могут вполне продуктивно использоваться студентами в этих целях. Более того, данный инструмент помогает решить еще одну педагогическую и творческую задачу — коммуникацию студентов с внешним миром, поиск и формирование своей будущей аудиторией.

Развивая тему коммуникации студентов с внешним миром, можно справедливо отметить, что интернет-технологии могут быть весьма полезны студенческому сообществу в контексте диалога культур и обмена опытом. «В виртуальном мире размыты географические границы», — сообщает Т. В. Черниговская [4]. И этим можно продуктивно пользоваться в условиях, когда физическое передвижение групп студентов осложнено границами между странами, визовым режимом и учебным

расписанием. С помощью таких платформ, как Zoom, YouTube, и различных социальных сетей студенты из разных вузов, расположенных на разных континентах, могут создавать форумы, обсуждать те или иные актуальные проблемы, познавать опыт других стран и формировать более сложные студенческие сообщества и организации, осваивая международное гуманитарное пространство.

Литература

1. *Запесоцкий, А. С.* Современное искусство в контексте глобализации / А. С. Запесоцкий. — Текст : непосредственный // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : XII Всероссийская научно-практическая конференция, 11 февраля 2022 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2022. — С. 10–12.
2. *Корогодский, З. Я.* Первый год. Начало / З. Я. Корогодский. — Москва : Сов. Россия, 1973. — 128 с. — Текст : непосредственный.
3. *Черниговская, Т. В.* Чему и как учить детей в новой цифровой реальности : [видеоинтервью телеканалу РБК]. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — 2019, 19 окт. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=zpe2QE-cuXs&ab_channel (дата обращения: 30.10.2022).
4. *Черниговская, Т. В.* Как научить мозг учиться : [видеоинтервью]. — Текст: электронный // YouTube : [сайт]. — 2015, 11 июня. — URL: <https://youtube/nEGmdlJEr8M> (дата обращения: 14.11.2022).

Е. Б. Костюк,

доцент кафедры искусствovedения СПбГУП, кандидат педагогических наук

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ АРТ-БИЗНЕСА» СОВРЕМЕННЫМ СТУДЕНТАМ-ИСКУССТВОВЕДАМ

Специфика развития системы современного отечественного образования в значительной степени детерминирована не только чередой реформ, но также и кризисными явлениями в социально-культурной и политической жизни страны, которые неизбежно так или иначе отражаются на особенностях тактики и стратегии подготовки будущих специалистов в любой сфере, в том числе в искусствоведении. В современной культуре России в контексте кризиса глобализации актуализируются проекты, ориентированные на развитие внутрироссийской арт-сферы. Они должны быть предназначены как для массового, так и для элитарного слушателя-зрителя. Для их создания и реализации необходимы знания, в том числе в сфере арт-бизнеса. Дисциплина «Основы теории и практики арт-бизнеса» является неотъемлемой и значимой частью учебной подготовки современных искусствоведов по профилю «Международный художественный бизнес».

Последние 30 лет система российского образования была нацелена на «взрачивание компетентного потребителя». Переориентация системы культурных учреждений, художественной жизни советской страны на новые «рыночные» форматы в 1990-х во многом обусловила изменение взгляда на искусство как источник высших духовных смыслов со значительным акцентом на его воспитательную функцию в направлении «произведение искусства — товар, который нужно продать так, чтобы много заработать». Такой подход имел как положительные, так и отрицательные стороны. С одной стороны, положительным стало появление экспериментальных арт-проектов со значительным участием спонсоров; с другой стороны, отрицательным — «штампование» симулякров, псевдохудожественных произведений, особенно в сфере массовой культуры, которая изначально была ориентирована на коммерцию, что существенно деформировало всю культурную жизнь страны. Проблемой современного периода, в том числе в сфере российского образования, становится поиск адекватных форм организации культурной жизни общества в рамках решения задач, стоящих перед страной. А. С. Запесоцкий отмечает: «Россия переживает непростой и ответственный этап, требующий мобилизации сил народа и поиска ресурсов духовного возрождения, общественной консолидации и стабильного будущего. И долг гуманитариев в эпоху глобальных вызовов — искать и находить возможные варианты ответа на них» [1, с. 15].

Арт-бизнес, как известно, представляет собой предпринимательскую деятельность в сфере искусства. Как уже было отмечено, специалист-искусствовед, несомненно, должен обладать необходимым кругом знаний в сфере арт-бизнеса, даже если он не станет организатором культурного предприятия, события. В любом случае он — субъект современного художественного рынка. Следовательно, необходимо, чтобы в практике обучения сочетались методы практического и теоретического характера, которые по окончании учебного курса позволят четко представлять правила, специфику художественного рынка, знать основы организации и реализации культурных мероприятий: выставок, концертно-театральных проектов и т. п.

Процесс обучения включает целый ряд этапов. В рамках *первого этапа* «Арт-бизнес: понятие, история и теория» рассматриваются вопросы специфики арт-бизнеса и художественного рынка, история его формирования, субъекты — художник, посредник, потребитель. Особо отмечается роль маркетинговых технологий в развитии современного арт-рынка в условиях индустриальной и постиндустриальной культуры.

Как показала практика, в том числе автора в работе над арт-проектами¹, необходимо уделить особое внимание теме «Потребитель как объект арт-бизнеса и субъект арт-рынка». Современные искусствоведы, как правило, рассматривают арт-продукт с личной, профессионально ориентированной точки зрения, забывая, что большая часть потребителей при обращении к сфере искусства испытывает потребность в развлечении, информации и тому подобном и лишь отчасти в духовно-эстетическом обогащении. Особенно современный слушатель/зритель, который в течение длительного времени всей постсоветской системой культурного развития на рубеже XX–XXI веков был нацелен на гедонистические формы искусства.

При подготовке собственного бизнес-предложения в сфере искусства трудно разработать проект так, чтобы он был интересен не только профессионалам, но и более широкой публике, которая в конечном счете обеспечивает окупаемость арт-события. Как отмечает американский исследователь и практик Ф. Колбер: «Основная цель... убедить потребителей ознакомиться с произведением и оценить его» [2, с. 22]. Кроме того, в рамках практических занятий особое внимание уделяется проблеме возрастной градации публики и пониманию технологий работы с целевой аудиторией.

Второй этап работы по дисциплине охватывает круг вопросов, касающихся формирования предложения и аспектов бизнес-плана, раскрывающих этапы работы над реализацией арт-проекта, включающей понимание, где, когда, как долго, по какой стоимости, с какими затратами и прибылью он может быть осуществлен. В этом плане особое значение приобретает аналитическая работа с уже существующими арт-проектами, например «Опера — всем», «Звезды белых ночей» и т. п.

Третий этап работы включает изучение актуальных рекламных технологий, которые необходимо знать будущему специалисту в сфере арт-бизнеса. Конечно, если выпускник работает в крупной компании (например, в Эрмитаже), то, как правило, в ней есть рекламный отдел. Однако практика показывает, что даже в крупной компании при разработке своего проекта необходимо учитывать аспекты визуализации предложения, его выгоду для покупателя, уметь их сформулировать, представить, в том числе руководству, партнерам, спонсорам.

Важной частью арт-бизнеса является деловое общение. *Заключительный этап работы* по дисциплине связан с изучением правил де-

¹ Арт-проекты 2011–2018 годов, ГКФУ «Петербург-концерт»: «История оперы», «Великие художники в живописи, литературе, музыке», «Сказочная опера для детей и взрослых» и др.

лового этикета, психологии общения с партнерами, спонсорами, руководством и потребителями. Особое внимание уделяется аспектам конфликтных ситуаций, технологиям и методам работы с ними. Кроме того, рассматривается с будущими выпускниками и проблема селфмаркетинга как составной части делового имиджа и репутации.

Особое внимание в ходе обучения уделяется практическим заданиям по разработке собственного бизнес-предложения в сфере современного художественного рынка России, которые становятся чрезвычайно актуальны в условиях нарастающего кризиса во взаимоотношениях с Западом, США и все более подвигают к разработке и реализации отечественных арт-проектов в разных городах, областях и республиках.

Литература

1. *Запесоцкий, А. С.* Становление глобальной культуры и конфликты цивилизаций (По материалам Международных Лихачевских научных чтений) / А. С. Запесоцкий. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2018. — 608 с. — Текст : непосредственный.
2. *Колбер, Ф.* Маркетинг культуры и искусства / Ф. Колбер. — Санкт-Петербург : Издатель Васин А. И., 2004. — 256 с. — Текст : непосредственный.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алексеева О. А. 135
Андрианова М. Д. 84
Арутюнян Ю. И. 137
Бунина А. Р. 86
Вейс К. Г. 88
Вильчинская-
Бутенко М. Э. 40
Вихрова К. А. 91
Волкова Е. В. 42
Воронов А. М. 93
Воск И. А. 37
Гульятяева Г. С. 45
Гусева С. В. 95
Девель Л. А. 48
Дележа Е. М. 140
Дмитриева А. А. 21
Дроник М. В. 51
Ефимов И. И. 140
Ефимова О. В. 140
Жиндеева Е. А. 142
- Запесоцкий А. С. 10
Кадер А. С. 55
Каёко Итинохэ 97
Калимова Е. В. 58
Карлова А. И. 34
Катышева Д. Н. 13
Кейран В. В. 99
Кириллова Н. К. 48
Колосов Р. В. 144
Костюк Е. Б. 146
Курпатова А. А. 24
Лаврешкина Н. Ю. 102
Лагурев А. С. 60
Лощевский К. В. 62
Мальшева М. Ю. 64
Марков А. П. 18
Межинская В. Р. 66
Мещерякова О. С. 69
Миттал А. В. 105
Никонова С. Б. 25
- Остапчук Л. Г. 108
Пасуев А. С. 109
Петрова А. В. 71
Познин В. Ф. 29
Сапогова Е. Э. 112
Семенова М. Б. 115
Скурлов В. В. 32
Солейманфар З. 74
Солодкова М. М. 118
Соломкина Т. А. 76
Спиридонова А. М. 121
Сухоруков С. А. 122
Тимашков А. Ю. 124
Товпеко Т. С. 127
Трухачева М. А. 128
Христолюбова Т. П. 77
Целищев О. С. 80
Чердакова О. И. 82
Шеленок М. А. 130
Юхнина О. Ю. 132

Научное издание

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ:
НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК**

XIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием
10 февраля 2023 года

Редакторы: *Е. А. Бессонова, В. Г. Даниленко, Т. В. Никифорова*
Дизайнер *А. В. Костюкевич*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректоры: *Я. Ф. Афанасьева, Т. А. Кошелева*

Подписано в печать с оригинал-макета 31.01.23
Формат 60х90/16 Гарнитура Times New Roman
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 150 экз. Заказ № 11

Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

ISBN 978-5-7621-1221-5



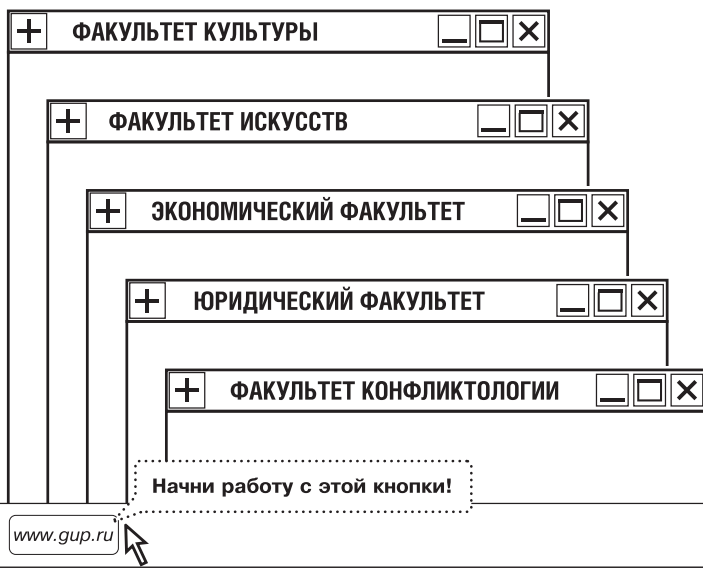
9 785762 112215



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

www.gup.ru

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ СПБГУП



Предлагаем также посетить сайт «Площадь Лихачева»

www.lihachev.ru

основные рубрики сайта:

Научное наследие
Д. С. Лихачева

Библиография
Лихачева

Международные
Лихачевские чтения

Декларация прав
культуры

и другие материалы