САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК

XI Всероссийская научно-практическая конференция
12 февраля 2021 года

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП

Санкт-Петербург
2021

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, заместитель декана факультета искусств СПбГУП 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, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина, 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

С56 **Современное** искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : XI Всероссийская научно-практическая конференция, 12 февраля 2021 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2021. — 152 с. — ISBN 978-5-7621-1118-8. — Текст : непосредственный.

Публикуются материалы XI Всероссийской научно-практической конференции, состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов 12 февраля 2021 года.

Настоящий сборник посвящен исследованию проблем современного искусства в контексте глобализации. Рассматриваются искусствоведческие, культурологические, методологические, организационно-практические аспекты развития искусства. Уделяется внимание методологии современного искусствознания, художественному наследию и традициям, цифровым технологиям в сфере искусства, функционированию художественных институций и артрынка и т. п.

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

ББК 85+65.49

ISBN 978-5-7621-1118-8

© СПбГУП, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

А. С. Запесоцкий,
ректор СПбГУП, член-корреспондент РАН, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ 10

Пленарное заседание
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАК ТЕНДЕНЦИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

С. Б. Никонова,
профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор философских наук
ТРИ ТИПА «ИСКУССТВА»
(О трансформациях современных художественных практик и способов восприятия). 13

Д. Н. Катышева,
профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ
ДИАЛОГ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. 16

С. Т. Махлина,
профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор философских наук
ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ. 21

М. Д. Рахманинова,
профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, доктор философских наук
КОНЕЦ ГЛОБАЛЬНОГО МИРА: АКРАТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В КАРТИНЕ Л. ФОН ТРИЕРА «МЕЛАНХОЛИЯ» 25

И. И. Югай,
профессор кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, доктор искусствоведения
МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА. 27

А. И. Карлова,
ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), кандидат культурологии
ЦИФРОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ К ЭСТЕТИКЕ ПОСТИНТЕРНЕТА 30

А. А. Курпатова,
профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина, кандидат искусствоведения
ГРАВЮРЫ ЙОКОГАМА-Э КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УКИЁ-Э 33

В. Ф. Познин,
профессор кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета, доктор искусствоведения, член Союза кинематографистов РФ
ИГРА В ИСКУССТВЕ 35

В. В. Скурлов,
ученый секретарь Международного мемориального фонда Карла Фаберже (Санкт-Петербург), консультант-исследователь русского отдела Аукционного дома «Кристис», кандидат искусствоведения
ИТАЛИЯ И ФАБЕРЖЕ. ИТАЛЬЯНСКИЙ КОНТЕКСТ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАРЛА ФАБЕРЖЕ 37

С. А. Сухоруков,
и. о. заведующего кафедрой искусствоведения, заместитель декана факультета искусств СПбГУП по научной работе, кандидат исторических наук, доцент, член Ассоциации искусствоведов
СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА КАИРА В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (начало XXI в.) 42

Секция 1
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Е. В. Волкова,
заведующая кафедрой английского языка СПбГУП, кандидат педагогических наук, доцент
АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ 45

Л. А. Девель,
доцент кафедры английского языка СПбГУП, кандидат филологических наук
ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЖДУНАРОДНОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА 47

Е. М. Дележа,
заместитель заведующего кафедрой режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор, член Союза театральных деятелей России;

В. А. Тришин,
ведущий научный сотрудник Научно-образовательного центра «АПРИКТ» Московского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры Республики Бурятия
ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 50

Е. В. Калимова,
доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина, кандидат искусствоведения
МИР БУДУЩЕГО И СОВЕТСКАЯ УТОПИЯ
НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ 1939 ГОДА 53

Е. Б. Костюк,
доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат педагогических наук
К ПРОБЛЕМЕ ДЕФИНИЦИИ ПОНЯТИЙ
«МАССОВАЯ» И «ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА». 55

Ло Си,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина
ЗАРУБЕЖНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
ЦИНИЧНОГО РЕАЛИЗМА
(На примере связей с американским поп-артом
и советским соц-артом 1980–1990-х гг.) 58

Е. Ю. Лобанов,
доцент кафедры дизайна оборудования в средовых объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров
ФРАКТАЛЫ В АРХИТЕКТУРЕ И МУЗЫКЕ:
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ГАРМОНИЧНОЙ ВИЗУАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ. 60

К. В. Лощевский,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат философских наук
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ
И МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ. 64

Т. А. Соломкина,
доцент кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат искусствоведения;

С. Г. Твердохлебов,
доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Балтийского государственного технического университета «Военмех» им. Д. Ф. Устинова (Санкт-Петербург), кандидат философских наук
РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКЕ 67

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

М. Д. Андрианова,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат филологических наук
НАУКА И КОНТРОЛЬ. РОМАН Д. ГРАНИНА «ИДУ НА ГРОЗУ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ 69

И. В. Антонова,
член Международной ассоциации театральных критиков AICT/IATC (Казахстан), кандидат исторических наук
«СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ» ИВО ВАН ХОВА НАКАНУНЕ КОВИДНОГО БЕЗУМИЯ 71

С. В. Богородский,
доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения
ТКАНЬ ЖИЗНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТКАЧЕСТВЕ 74

Е. А. Бойко,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина
СЮЖЕТЫ ОСМАНСКИХ «РЫНОЧНЫХ ХУДОЖНИКОВ» В ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА 79

Е. М. Бровко,
соискатель Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
ЭКСПОРТНАЯ ЯПОНСКАЯ МЕБЕЛЬ ЭПОХИ МЭЙДЗИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. 82

А. М. Воронов,
доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения
ВТОРЖЕНИЕ ЧУЖЕРОДНЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ 84

С. В. Гусева,
независимый исследователь, кандидат исторических наук (Москва)
ЗНАЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В ЭКСПОЗИЦИОННОЙ И ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ (На примере творчества московского художника Виктора Маторина). 87

А. Е. Знаенок,
магистрант III курса заочного факультета СПбГУП
НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРЛАНДИИ В КОНТЕКСТЕ КРИЗИСА ГЛОБАЛИЗМА 89

Итинохэ Каёко,
старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП
САД КАК ЭЛЕМЕНТ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ 92

Е. М. Кованджи,
независимый исследователь (Санкт-Петербург)
РОЛЬ ХОРЕОГРАФИИ В МАНИФЕСТЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ
Г. КРЭГА — ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ «ДИДОНА И ЭНЕЙ» 1900 ГОДА 95

Н. Ю. Лаврешкина,
заместитель заведующего кафедрой искусствоведения СПбГУП
по научной работе, кандидат искусствоведения, доцент
МАСКА: МЕЖДУ ФУНКЦИЕЙ И ОБРАЗОМ.
К СЕМАНТИКЕ НАВЯЗАННОЙ КОСТЮМНОЙ ФОРМЫ 97

П. С. Любимова,
сотрудник Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа,
преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП
ЭРА КОВРА: ФАИГ АХМЕД 99

А. С. Пасуев,
старший преподаватель кафедры сценического искусства
Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург)
О XVI МОСКОВСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ
СТУДЕНЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ «ТВОЙ ШАНС» 101

Н. Н. Сапфирова,
референт Международного мемориального фонда Карла Фаберже
(Киев, Украина)
ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА
(На примере деятельности ювелирной фирмы Иосифа Маршака) 104

М. Б. Семенова,
доцент кафедры сценического искусства Балтийского института экологии,
политики и права (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ В МАСШТАБАХ МИКРОКОСМА:
КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «СТАРЫЙ ПАРК»
В КАБАРДИНКЕ 106

С. А. Сидорова,
магистрант II курса Центра инновационных образовательных проектов
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии
им. А. Л. Штиглица
ПОНЯТИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ»
В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ:
РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (На материале Вятского края) 108

Л. Г. Хостикян,
соискатель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской
академии художеств им. И. Репина
ИСКУССТВО КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ.
ЯПОНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ XVI–XVIII ВЕКОВ 111

Т. П. Христолюбова,
доцент кафедры искусствоведения СПбГУП,
кандидат искусствоведения
ТЕНДЕНЦИИ НЕОАРХАИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ 113

Т. В. Шастина,
доцент кафедры народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат педагогических наук
ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНОТЕРАПЕВТИЧЕСКОГО ОПЫТА
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ. 116

М. А. Шеленок,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат филологических наук
РОМАНЫ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА НА РЫНКЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР. . . . 118

Шэн Кэжэнь,
аспирант кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина
ПРОЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ
В ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА. 121

О. Ю. Юхнина,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП,
кандидат искусствоведения
DIGITAL ART: НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ 124

Кэйто Ямагути,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина
СИН-ХАНГА (НОВАЯ ГРАВЮРА) В НАЧАЛЕ XX ВЕКА. 126

Секция 3
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н. П. Андреева,
доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат педагогических наук;
Е. А. Ткачева,
доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения
ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В УЧЕБНОМ ЗАНЯТИИ
И ИХ РОЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ 128

Д. А. Антонова,
докторант лаборатории DILTEC ED622, преподаватель Университета Париж III Новая Сорбонна (Франция), магистр педагогических наук
ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВУЗЫ ФРАНЦИИ 130

О. В. Ефимова,
заведующая кафедрой режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доцент;
И. И. Ефимов,
С. В. Гайлюнас,
доценты кафедры режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения
ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ 133

Е. А. Жиндеева,
профессор литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института (Саранск), доктор филологических наук
ФОРМИРОВАНИЕ ЭМПАТИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ 137

Е. Н. Моисеева,
магистрант II курса Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ПЕДАГОГИКЕ 139

Н. А. Николенко,
доцент кафедры социологии и социальных технологий Волгоградского государственного университета, кандидат социологических наук
РОЛЬ ИСКУССТВА В СОЦИАЛИЗАЦИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ 142

Я. А. Радион,
доцент кафедры эстрадно-джазового исполнительства Санкт-Петербургского государственного института культуры
ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ ВОКАЛУ
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ 146

А. М. Спиридонова,
старший преподаватель факультета программной инженерии и компьютерной техники Национального исследовательского университета ИТМО (Санкт-Петербург)
ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ:
О СОТРУДНИЧЕСТВЕ УНИВЕРСИТЕТА ИТМО
С МАСТЕРСКОЙ М. К. АНИКУШИНА. 149

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 152

А. С. Запесоцкий,
ректор СПбГУП, член-корреспондент РАН, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Уважаемые участники конференции!

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов в одиннадцатый раз проводит Всероссийскую научно-практическую конференцию «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок», в которой по традиции ежегодно принимают участие выдающиеся представители отечественной науки, а также магистры, аспиранты из разных стран, которые учатся в вузах России и за рубежом.

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

В 2020 году из-за пандемии впервые в истории человечество оказалось в ситуации социальных ограничений практически во всех сферах, в том числе восприятия искусства в традиционных формах его презентации: в музеях, театрах, концертных залах. Животрепещущим стал вопрос не только о сохранении классического наследия, но и о возможности непосредственного соприкосновения с ним, что еще больше актуализировало понимание ценности искусства для жизни общества и человека.

Под классикой гуманистически мыслящие ученые подразумевают не только эстетическое направление, художественную школу, исторический этап, но и феномен, объединяющий имена, произведения — лучшее, что создано в мировой и национальной культуре. Классическое наследие, будучи базовым фондом культуры, стало свое-

образным механизмом сохранения критериев различения подлинного и подделки. Приобщение, особенно подрастающего поколения, к эталонным образцам искусства — основа формирования не только художественного вкуса, эстетических критериев, но и нравственно-этических ценностей, мировоззрения, опирающегося на многовековой опыт человечества. Актуальным в современном художественном образовании является вопрос о форме приобщения к классике и развитии навыков объективной критической оценки новаторства в искусстве. Вопросы художественного образования, просвещения становятся важным объектом внимания современной искусствоведческой науки и педагогики.

В условиях невозможности или ограниченности реального посещения театров, музеев, концертных залов единственными массовыми источниками презентации произведений искусства становятся телевидение, Интернет, технические средства трансляции звука и изображения. Проблема симулякра в искусстве приобретает новый контекст — имитации не только произведения искусства, но и полноценного его восприятия. Эта неполноценность, порожденная ограничением, обостряет поиск новых форм художественной коммуникации, способных компенсировать данную проблему. Интернет-пространство, виртуальный мир как способ бытования произведений искусства в тотальных условиях дистанционного восприятия обострили также вопрос о пользе и вреде подобного приобщения к искусству. А каковы будут его последствия — это еще одно интереснейшее направление современных искусствоведческих исследований.

Значимым вопросом современной искусствоведческой науки остается изучение специфики массовой и элитарной культуры, искусства, которые в условиях современного художественного рынка в одинаковой степени становятся объектом внимания предпринимателей. Требует глубокого осмысления и анализа проблема сохранения подлинного искусства в условиях активизации рыночных рекламных технологий, которые выхолащивают, как отмечала почетный профессор СПбГУП, заведующая нашей кафедрой искусствоведения (1999–2010) Т. Е. Шехтер, художественную ауру произведения, теряющего при многократном тиражировании свое эстетическое и аксиологическое значение для человека. Массовое искусство (его значение в жизни современного общества, положительное и отрицательное влияние на человека) остается также значимой сферой внимания искусствоведческого сообщества и требует глубокого научного осмысления.

Вышеизложенные проблемы современной художественной культуры требуют осмысления и анализа, порождают новые вопросы для научной и образовательной практики. Наша конференция призвана внести свой вклад в их решение.

Важно, что в центре внимания докладов ряда авторов:

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

— предложение новых критериев и подходов в оценке художественной ценности произведений современного искусства, сохранения и интерпретаций классического наследия;

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

— осмысление дистанционных форм презентации искусства, специфики его развития в новых условиях социально-культурных ограничений.

В работе конференции принимают участие ведущие ученые в области искусствоведения, философии, культурологии, художественного рынка, информационных технологий, преподаватели СПбГУП и других российских вузов — Е. А. Жиндеева, Д. Н. Катышева, С. Т. Махлина, С. Б. Никонова, В. Ф. Познин, а также представители научного сообщества Франции, Казахстана, Китая и Японии.

Желаю участникам и гостям конференции плодотворной и успешной работы!

Пленарное заседание
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАК ТЕНДЕНЦИЯ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

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

ТРИ ТИПА «ИСКУССТВА» (О трансформациях современных художественных практик и способов восприятия)

«Не существует на самом деле того, что величается искусством» [2, с. 15], — такими словами Эрнст Гомбрих открывает свою знаменитую «Историю искусства». И продолжает свою мысль: «Есть художники. В давние времена они, подобрав с земли кусочки красящих минералов, набрасывали в пещерах фигуры бизонов. В наши дни люди этой породы покупают краски в магазинах и рисуют, например, плакаты, которые мы видим на стенах и заборах… Искусства с заглавной буквы вообще не существует» [Там же], но Гомбрих описывает до крайности различные парадигмы и мировоззренческие определители художественного творчества вообще.

В современном мире сложно определить, кто является художником, а кто нет. С тех пор как в начале XX века искусство распространило себя на «жизнь», а «жизнь» начала пониматься как искусство, это стало проблематичным. Новые технологии и практики жизни, развитие массовой культуры и технического воспроизводства изменили наше представление о художественных практиках и поставили множество новых проблем. К настоящему моменту разговор об «искусстве» как некой сущности утратил смысл, а понятие художника стало крайне размытым.

Это подталкивает нас к тому, чтобы осмыслить: нет ли какого-то радикального различия не только в способах художественного творчества, но и в способах восприятия?

Мы хотели бы набросать здесь очень поверхностную и грубую схему, в которой три принципиально разные парадигмы мироощущения порождают столь различные способы восприятия окружающего мира, что если возможно применять к каждой из них слово «искусство», то стоило бы, по крайней мере, выделять это слово при письме

разными цветами. Мы же прибегнем к обозначениям «искусство-1», «искусство-2» и «искусство-3». И также сразу заметим, что это разделение и осознание его существенности, на наш взгляд, становятся возможны вследствие формирования в современном мире новой парадигмы, а именно того самого «искусства-3», проявляющего эти различия. Ибо «искусством-3» мы называем тенденции наиболее современные, наблюдающиеся не столько в творчестве, сколько в восприятии и ожиданиях воспринимающих по отношению к искусству, которые кажутся им совершенно естественными, притом что еще недавно таких ожиданий и способов восприятия вовсе не было.

Опишем кратко выделенные нами типы.

Искусство-1. Мы обозначаем так вид художественных практик, который связан с проявлением в искусстве сакрального: от упомянутого Гомбрихом изображения бизонов на стенах пещер до античных статуй, восточных пейзажей и иконописи. Здесь художник предпочитает самоустраняться в той или иной мере, чтобы некая высшая гармония или божественная сила могла явить себя в его творении. Часто (хотя отнюдь не всегда) это искусство анонимно. Часто (но также не всегда) оно дышит спокойствием этой внемировой гармонии. Это обычно религиозное искусство, а ожидание воспринимающего от него — ожидание божественного откровения. Это искусство находит свои истоки в глубинах бытия, оно укоренено в космическом миропорядке. В нем момент творчества является второстепенным (хотя, безусловно, присутствует). Его продукт не есть предмет эстетической оценки: он онтологически прекрасен, поскольку истинен и божествен. Это искусство не нуждается в философии искусства, эстетике и искусствоведении. Должно быть, именно о таком искусстве Гегель говорил как о стадии развития абсолютного духа. Но о нем же он говорил, что оно есть для нас вещь прошедшая, преодоленная. Ведь у нас уже есть философия искусства, и как бы мы ни восхищались красотой его творений, «мы все же не преклоним колен» [1, с. 172].

Искусство-2. Это искусство, требующее для своего восприятия вынесения суждения вкуса. Красота в нем существует не сама по себе, но есть результат эстетической оценки. Это светское искусство, даже если в нем присутствуют религиозные мотивы. В нем автор, художник выражает себя — и по большей части он знает о том, что занимается самовыражением (хотя явственной артикуляции и осознанности эта интенция достигает лишь в эпоху романтизма). Это искусство-выражение. Выражаемое в нем есть глубина внутренней субъективности художника. Художник творит искусство как выраже-

ние себя, объективацию своей субъектности, а не как проявление сакрального. И зритель ждет от этого искусства выражения, а при восприятии испытывает переживание, он чувствует чувство художника в его развитии, в его истории. Это искусство принципиально антропоцентрично, так или иначе оно вынуждено быть секулярным. Оно философично, рефлексивно и осознает: то, что ранее мыслилось как внеположное божество, — это духовный акт самого человека, и только в нем божество действительно являет себя. Для такого искусства и сам Бог-творец мыслится как художник, который создает мир как произведение искусства. Это искусство авторов-творцов и их в высшей степени оригинальных, продуманных, прочувствованных творений. Это искусство есть предмет эстетики, философии искусства и искусствоведения, оно развивается со времен Возрождения и почти всецело доминирует в наших привычных рассуждениях об искусстве. Соответствующий ему способ восприятия пытается набросить свою схему и на «искусство-1», а когда терпит неудачу в разгадке тайны последнего, оставляет его предметом исторического и исследовательского интереса: раз невозможно прочувствовать, остается изучать.

Искусство-3. Если Гегель говорил о конце «искусства-1», то о конце «искусства-2» помышляли теоретики и художники в течение всего XX века. Современное состояние «искусства-2» выглядит его полным разложением. Оно уходит в бесконечное экспериментирование и саморефлексию в многочисленных постмодернистских опытах, превращается в востребованный товар и предмет массового развлечения, сообщающий зрителю некое чувство и удовольствие. Оно вызывает многочисленные споры о собственных границах и определении. И вот на смену ему в современном мире идет словно бы другой способ восприятия и другое ожидание от искусства, преодолевающее жанровые различия и различия направлений. Новое искусство занято переформатированием окружающей среды. Оно дарит не откровение божества и не переживание чувства, но погружение в свою атмосферу, обволакивание своей аурой. В нем не является ни божественное, ни человеческое: оно создает настроение, втягивает в это настроение, как кинематограф *втягивает* в новую реальность вместо того, чтобы, подобно театру, *указывать* на нее так, чтобы зритель смог воспроизвести ее в воображении. Оно интерактивно, иммерсивно, энвайронментально. Оно более не требует отчетливого авторства, но не находит и своих корней в бытии, создает эффект присутствия, которого зрителю вполне достаточно. Он перестает быть зрителем, ибо вовлечен вовнутрь «искусства-3», а само оно перестает созда-

вать произведения, создавая скорее события. Возможно, уже упомянутые Гомбрихом плакаты и стрит-арт относятся — по крайней мере частично — к этому новому типу искусства. И речь идет не об упадке, а о трансформации способа восприятия, требований и ожиданий. А также о том, что старые критерии эстетики, философии искусства и искусствоведения, применимые к «искусству-2» и (условно) к «искусству-1», становятся в отношении «искусства-3» совершенно неприменимыми.

Литература

1. *Гегель, Г. В. Ф.* Лекции по эстетике : [в 2 томах] / Г. В. Ф. Гегель. — Санкт-Петербург : Наука, 1999. — Т. 1. — 622 с. — (Слово о сущем ; Т. 30). — Текст : непосредственный.

2. *Гомбрих, Э.* История искусства / Э. Гомбрих ; перевод с английского В. А. Крючковой, М. И. Майской. — Москва : АСТ, 1998. — 688 с. — Текст : непосредственный.

Д. Н. Катышева,

профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ

ДИАЛОГ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Начало XX века — время активных преобразований в мировом театре. К. С. Станиславский, начав реформы в области режиссуры и реформаторских новаций актерского искусства, отмечал, что перемены назрели не только в русском театре. В разных странах и театральных культурах формируются идеи, определяющие новые подходы в постановочной работе, интерпретации литературной, драматической основы будущего спектакля и преобразования в области актерского искусства. К этому располагала новая драма (М. Метерлинк, Г. Ибсен, А. Чехов) со своими эстетическими параметрами: речь прежде всего идет о «втором диалоге» у Метерлинка, подтексте внутренних скрытых мотивов поступков персонажей у Чехова, внутренних генетических и социально обусловленных параметрах личности, накладывающих отпечаток на поведение героев у Ибсена.

Все это определяло нетрадиционные композиции в драме и, как следствие, дальнейшее становление режиссуры как профессии.

Вс. Мейерхольд справедливо считал, что режиссура в театре в своих поисках обусловливается новациями в области драматургии, фор-

мированием новой театрально-драматической системы, определившейся в чеховской драматургии. Постановочная практика Станиславского приводит к реформаторским идеям в области режиссуры и обновлению технологии актерского искусства с учетом качеств, которые наблюдались в творчестве известных актеров, не только отечественных, но и зарубежных. Режиссерские поиски велись к этому времени Э. Г. Крэгом, А. Антуаном, М. Рейнхардтом, А. Аппиа и другими, что было важно в масштабе театра многих стран.

Новая драма выдвинула новые эстетические параметры, связанные с необходимостью воплощения незримого, невербального на сцене, что составляет существо «внутреннего человека» с его потаенными психологическими коллизиями, импульсами, монологическими зонами. Последние для Станиславского станут основой его системы, точнее, метода актерского творчества. Влияние его открытий на мировой театр беспрецедентно. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования и монографии [4] и, наконец, знаменитая американская Студия актера (Actors studio), откуда вышли выдающиеся актеры мирового театра (М. Брандо, А. Пачино, Р. де Ниро, Н. Вуд, Д. Хоффман, Р. Стайгер и многие другие).

Стелла Адлер, известная американская актриса и педагог этой студии (наряду с Ли Страсбергом, Г. Клерманом, с 1947 г. — Э. Казаном), непосредственно общалась с К. С. Станиславским по поводу природы чувств на сцене, а также о различии бытовых, аффективных и сценических эмоций. У Станиславского эта проблема постоянно осмыслялась и по-новому решалась. Он отказывался от аффективных, переходя ко «вторичным», эстетическим, эмоциям, прошедшим через призму воображения, нейтрализующего фактора. Последнее было приоритетом М. Чехова в его технике актера. Знаменитый американский актер Марлон Брандо особенно ценил уроки актерского мастерства Стеллы Адлер по методу К. С. Станиславского. Исследователь американского театра А. Дунаевский пишет: «В глазах Брандо Адлер была великим мастером по раскрытию в актерах самих себя, и этим своим качеством она была обязана Станиславскому и Художественному театру. Следуя русской методике, она помогала тысячам молодых учеников научиться управлять своими эмоциями…» [1, с. 270].

В первой половине XX века, помимо обновления традиций отечественного психологического театра, возникнут и другие его направления: театр А. Таирова, условный театр Вс. Мейерхольда на музыкальной основе со знаковым оформлением, театр Е. Вахтангова, который

сочетал психологизм образов и игровые формы театра с импровизационным началом. Свою лепту внесли и эксперименты в драматическом театре — монтаж аттракционов, элементы цирка, неофутуристические опыты, а в балете — приемы современной актуализации классики. Творческий вклад был внесен и в обогащение сценических форм и жанров театрального спектакля.

Трудно переоценить творческий диалог, взаимовлияния, которые произойдут в XX веке в области балетного театра. Уже само по себе наследие М. Петипа, академической русской школы, впитавшей достижения французской и итальянской хореографии, сохранившей свою самобытность, обусловило новый этап развития балета в период Русских сезонов в Париже, а затем театра «Русский балет С. Дягилева». На сцены европейских театров была возвращена «Жизель» в постановке Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа. Сформировалась традиция одноактных и других малых форм балетов на базе сюжетов из разных культурных исторических эпох, стран и народов. Были открыты новые резервы внутреннего мира в раскрытии образа человека на сцене (монологические зоны). И значительно увеличена в балете роль композитора и художника.

Во второй половине XX века наметился плодотворный диалог театральных культур России, Европы и Америки. На драматических сценах мирового и отечественного театра появился Б. Брехт с его новой театрально-драматической системой, с ярко выраженными эстетическими особенностями в самой драматургии, с иной театральной образностью. Брехт оказал значительное влияние на мировой и особенно отечественный театр и оказывает его вплоть до настоящего времени. Тому есть свои основания. Прежде всего творчество Брехта социально ориентировано, что всегда вызывало интерес у российских зрителей. Привлекает его не теряющая современности и актуальности проблематика: обнаружение последствий капиталистической системы с ее крайним проявлением — расизмом. Социально-культурные, философско-нравственные и политические основы этой системы, их влияние на образ жизни, права и свободы человека были ярко отражены в театре Брехта. Его творчество отвечает культурному коду традиции отечественного театра, отличающегося познавательными и воспитательными функциями без нарочитой дидактики.

Этому послужили новые структурные особенности театра Б. Брехта, его действенная природа: при отсутствии четвертой стены конфликт направлен в зрительный зал, чтобы его расколоть — привлечь своих сторонников и бросить вызов противникам. Привлекательной

оказалась идея остранения сюжета, человеческой истории, далекой от прямого жизнеподобия, к примеру в его драме «Карьера Артура Уи». История прихода Гитлера к власти перенесена в некую «страну зеленщиков». В ней было представлено восхождение криминальной фигуры бандита Артура Уи по социальным ступеням системы к верховной власти. А параллельно со стороны кулис для наглядности тем, у кого плохо с воображением, — хроника кровавого пути реального фюрера. При этом создавалось то «условное неправдоподобие» сценического пространства (А. Пушкин), которое при «истине и правдоподобии чувств» эстетически близко отечественному театру. При этом вызывался особый интерес публики, по мысли Пушкина, к «необычайному происшествию, влияющему на три струны нашего воображения: страх, жалость, смех» [3, с. 147].

Своеобразным откликом на эстетику Брехта в русском театре явилась постановка Г. А. Товстоногова «История лошади» по повести «Холстомер» Л. Н. Толстого. Обозначенная режиссером эстетика «Брехт–Толстой» была осуществлена в спектакле, вошедшем в историю отечественного театра. Заметным явлением стала постановка «Трехгрошовая опера» (по Б. Брехту) И. Владимирова, положившего начало музыкализации репертуара Государственного академического театра им. Ленсовета.

Плодотворный диалог театральных культур России и Запада был продолжен после гастролей в России выдающихся режиссеров XX века со своими спектаклями. Один из них, Жан Вилар, — создатель Национального народного театра Франции, автор книги «О театральной традиции». Он возродил на французской сцене в современной интерпретации (без искажения драматической основы) национальную классику — П. Корнеля («Сид»), В. Гюго («Мария Тюдор»). Был дан своеобразный сигнал — ценность обращения к собственному и мировому театральному наследию. В российском театре к этому времени были широко представлены знаменитые спектакли в постановке Г. Товстоногова — «Горе от ума» А. Грибоедова, «Варвары» М. Горького и позже «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Три сестры» А. П. Чехова, «Генрих IV» У. Шекспира. До Товстоногова — уникальные спектакли Н. Охлопкова «Гроза» А. Н. Островского, «Гамлет» У. Шекспира, «Медея» Еврипида. Во время гастролей в России в 1955 году Английского драматического театра со спектаклем по пьесе «Гамлет» (реж. П. Брук, в главной роли П. Скофилд) представилась возможность сыграть спектакль, где актеры двух театров поменялись партнерами, который транслировался по телевидению. Это событие обнаружило общее и самобыт-

ное в актерском искусстве русского и английского театров. А спустя двадцатилетие Питер Брук привез в Россию свой уникальный спектакль «Король Лир» по пьесе Шекспира, главную роль в котором также играл Пол Скофилд.

Это был своего рода наглядный урок воплощения трагедийного жанра, лишенного громогласия (что нередко отличает актеров отечественной школы), патетики, открытого темперамента. На сцене была представлена тихая трагедия: убийство, преступление (ослепление сыном Эдгаром отца Глостера) оказалось будничным поступком. Так было показано разрушение глубинных, кровных человеческих связей по отношению к ближнему во имя карьеры, богатства, собственнических инстинктов, сметающих на своем пути все нравственные преграды. Знаковое оформление на пустой сцене оказалось способным к «динамике перевоплощения» и смыслообразования. Параллельно Питер Брук выпускает ряд книг, посвященных режиссуре («Пустое пространство», «Блуждающая точка»).

Проблемы пространственной композиции спектакля все больше начинают привлекать отечественную режиссуру и театральных художников. К примеру, трудно переоценить роль Д. Боровского в становлении, развитии и успехе Театра на Таганке под руководством Ю. Любимова. Новаторские преобразующие идеи в области театральной образности были связаны с семиотикой и семантикой сценического пространства — его условным неправдоподобием при безусловности актерского существования и перевоплощения в образ.

Приведенные примеры плодотворного творческого взаимодействия, диалога, основанного не на подражании, открыли нечто общее в театральных культурах разных стран XX века. Все это стало историческим наследием мирового и отечественного театра прошлого века.

Однако, по свидетельству многих деятелей отечественного театра, этот процесс резко прерывается в 1990-х годах, что было обусловлено цивилизационными сдвигами, сменой социально-политической формации в России, вступлением ее в процесс мировой глобализации, сменой ценностных ориентаций и эстетических предпочтений, усилением влияния массовой культуры и т. д.

Но существуют устойчивые базисные, генетические основания, связанные с культурными кодами, в том числе и в России, где многое определяет связь с самобытными традициями не только национальной, но и мировой культуры. На рубеже столетий они переживают кризисы, смену эстетических вех, тупики и плодотворные выходы из экспериментальных опытов, агрессивную ревизию классики.

Но вершится суд времени, а художественные идеи проходят своеобразную проверку на жизнеспособность. Здесь можно вспомнить мудрые слова академика Д. С. Лихачева о творческом, плодотворном диалоге культур, в том числе театральных: «Итак, место русской культуры определяется ее многообразнейшими связями с культурами многих и многих других народов Запада и Востока» [2, с. 65].

Литература

1. *Дунаевский, А.* Э. Казан. Кино по Станиславскому / А. Дунаевский. — Винница : Глобус-пресс, 2004. — 400 с. — Текст : непосредственный.

2. *Лихачев, Д. С.* Избранные труды по русской и мировой культуре / Д. С. Лихачев. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2015. — 537 с. — Текст : непосредственный.

3. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений : [в 10 томах] / А. С. Пушкин. — Ленинград : Наука, 1975. — Т. 7. — 542 с. — Текст : непосредственный.

4. *Финкельштейн, Е. Л.* Картечь четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами / Е. Л. Финкельштейн. — Ленинград : Искусство, 1974. — 351 с. — Текст : непосредственный.

С. Т. Махлина,

профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор философских наук

ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

В последнее время мы сталкиваемся с огромным количеством экранизаций литературных произведений, и, как правило, нам они кажутся неудачными. Причем так было всегда. Достаточно памятны дискуссии о картине С. Бондарчука «Война и мир», несмотря на то, что фильм получил «Оскара», многие были недовольны. А вот американский незатейливый фильм по этому же роману Льва Толстого воспринимался более благосклонно, ибо там не было желания воссоздать гений писателя на экране. И теперь споры не утихают: хорошо ли сделан новый фильм по «Тихому Дону», хороши ли экранизации новых приметных произведений современных писателей? Все дело в том, что искусство — это язык особого рода, а переводы практически невозможны.

Какими бы ни были основания для соотношения искусства и языка, существует реальная основа, которая заключена в наличии действительных аналогий между естественным (словесным, вербальным) или искусственным (художественными языками разных видов искусств). Это прежде всего аналогия функциональная. Художественные языки имеют двойное назначение: 1) воплощать (закреплять)

результаты мышления и 2) сообщать их другим людям. Имеются и другие аналогии. Естественный и искусственные языки представляют собой знаковые системы. Возникает вопрос (который исследуется во многих работах по эстетике и по семиотике): нельзя ли и язык искусства также рассматривать в качестве знаковой системы? Ответ на этот вопрос зависит от того, можно ли считать знаками отдельные элементы художественной *формы* (то есть порознь взятые средства каждого из видов искусства) [4].

Знак художественный — термин, обозначающий реальность не в чисто предметном бытии искусства, а скорее в его функционировании. Как утверждает Н. Кирсанова, в силу этого исходной становится проблема не знака как такового, а вычленения знакового многообразия, проявляющегося прежде всего в социальном бытии — потреблении, восприятии искусства [2, с. 6]. Элемент художественной формы, будь то мелодический оборот, архитектурная деталь или обособленно рассматриваемое изображение отдельного предмета в живописи, имеет четыре свойства знака: 1) он обладает значением; 2) информирует нас о чем-то отличном от него; 3) употребляется для передачи информации (хотя и не обычной, а окрашенной эмоционально-эстетическим отношением автора к репрезентируемому); 4) функционирует в знаковой ситуации (пока произведение не воспринято нами, оно не существует для нас как явление искусства). Поэтому такой элемент как будто бы можно назвать художественным знаком.

Но еще несколько свойств отличают этот художественный знак от обычного. Первое — каждое средство в искусстве весьма многозначно, в то время как знак единичен и устойчив по значению. Многозначность каждого из выразительных средств искусства имеет двоякую природу. С одной стороны, его различные значения зависят от ситуации и контекста, в которых оно применено (Е. Басин называет такую полисемию речевой), а с другой — от его истолкования воспринимающими индивидами (языковая полисемия). Оба эти вида полисемии не являются целиком произвольными. Многозначность выразительных средств искусства остается неоспоримым фактом. Второе отличие художественного знака состоит в том, что он не может быть выделен из данного контекста и без изменений использован в другом контексте, что характерно для обычного знака. Наконец, самые главные отличия — это большая самостоятельная роль формы художественного знака и ее иное соотношение с содержанием, чем в обычных знаках. Там в большинстве случаев материальная форма

произвольна по отношению к значению. В искусстве же даже при небольшом изменении формы изменяется и содержание [3]. Вот почему понятие «знак художественный» может использоваться лишь как метафорическое, а по отношению к языку искусства понятие знаковой системы может быть применено лишь частично.

Художественный язык имеет три свойства знаковой системы (связь существующих «знаков» и введение новых на основе правил, зависимость значения «знака» от его места в системе), другие свойства обычной знаковой системы ему не присущи. «Словарь» средств, применяемых в данном виде искусства, составить невозможно по нескольким причинам: из-за того, что художник почти не использует уже готовых средств, предложенных другими, а создает новые средства. Следовательно, язык каждого вида искусства — это набор не готовых «знаков» («слов»), а лишь определенных типовых форм, от которых отталкивается автор при создании собственного языка, состоящего во многом из новых оригинальных элементов (при отсутствии таких элементов творчество художника воспринимается как целиком банальное по языку, эпигонское, не имеющее самостоятельной ценности), хотя не раз возникали проекты создания словаря художественного языка, например музыки, на основе привязки его к естественному языку [5]. Такую попытку предпринял американский музыковед Д. Кук. С критикой этого проекта выступил итальянский искусствовед Э. Фубини [7, p. 37–38].

Еще одно отличие художественного языка от знаковой системы состоит в невозможности перевода созданных на его основе текстов на другой художественный язык. Здесь имеются в виду не общеизвестные случаи создания новых, самостоятельных произведений в одном виде искусства на основе образов другого вида (программное музыкальное произведение на сюжет стихотворения или картины, театральная инсценировка или киноэкранизация романа и т. п.), а именно переводы, целиком равнозначные оригиналу и способные его заменить [5].

Высказанное положение не опровергается общеизвестным фактом существования полноценных переводов с одного языка на другой в литературе. При переводе прозы художественный язык (как система образных средств) вообще не меняется; иным становится лишь материал (вербальный язык). В поэзии же перевод становится уже видом самостоятельного творчества, так как при переходе к другому вербальному языку часть образных средств оригинала неизбежно видоизменяется [5].

Так как в разных видах искусства разные знаки могут иметь сходное содержание и, наоборот, сходные знаки могут выражать разное содержание, искусство живописи и музыки — разные знаковые системы. Н. Н. Пунин по этому поводу утверждал: «То, что сказано однажды и именно данным языком, невозможно повторить, переведя на другой язык, — это закон для всего художественного творчества» [6, с. 23]. Об этом же говорит и М. М. Бахтин: «...за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). <...> Всякая система знаков (то есть всякий „язык“), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки). <...> Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца...» [1, с. 283–285].

Именно поэтому, когда стремятся полностью воспроизвести особенности первоисточника, авторов ждут неудачи. Можно лишь исходить из художественной канвы, но произведение уже будет совершенно иным.

Литература

1. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва, 1979. — Текст : непосредственный.

2. *Кирсанова, Н. Н.* Знаковые аспекты искусства и художественное восприятие : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Н. Н. Кирсанова. — Ленинград, 1983. — Текст : непосредственный.

3. *Махлина, С. Т.* Лекции по семиотике культуры и лингвистике / С. Т. Махлина. — Санкт-Петербург : СПбКО, 2010. — 469 с. — Текст : непосредственный.

4. *Махлина, С. Т.* Семиотика культуры / С. Т. Махлина. — Текст : непосредственный // Парадигма : философско-культурологический альманах. — Вып. 12 / ответственный редактор Н. Х. Орлова. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. — С. 19–35.

5. *Махлина, С. Т.* Язык искусства в контексте культуры : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / С. Т. Махлина. — Санкт-Петербург, 1992. — Текст : непосредственный.

6. *Пунин, Н. Н.* Новейшие течения в русском искусстве / Н. Н. Пунин. — Ленинград, 1928. — Текст : непосредственный.

7. *Chatman, S.* Story and Discours. Narrative Structures in Fiction and Film / S. Chatman. — Ithaca ; London, 1978. — Текст : непосредственный.

М. Д. Рахманинова,
профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП,
доктор философских наук

КОНЕЦ ГЛОБАЛЬНОГО МИРА: АКРАТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В КАРТИНЕ Л. ФОН ТРИЕРА «МЕЛАНХОЛИЯ»

«Меланхолия» («Melancholia», 2011, Дания, Швеция, Франция, Германия, реж. Ларс фон Триер) — одно из самых ярких размышлений на тему конца модерности и краха ее инерций в глобалистском проекте современной мир-системы. Заимствуя визуальные коды и тропы классического европейского кино, она повторяет их как бы из метапозиции, как бы с изнанки закончившейся реальности старой Европы.

Так, в нарочито напряженном режиме сменяют друг друга цитаты из живописи Северного Возрождения и прерафаэлитов, немецкого Ренессанса («Меланхолия» (1514) — одна из знаменитых гравюр А. Дюрера) и оптимистичного поиска футуристов, маркиза де Сада (имя Жюстин дано героине по одному из его романов) и Рихарда Вагнера (за кадром звучит увертюра из оперы «Тристан и Изольда»). Все эти блуждающие флешбеки погружены в концентрированное пространство картины А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (с его рефлексией об умирающем времени Европы).

В результате их хаотичных соприкосновений возникает своеобразный эффект «покинутой комнаты»: не в силах поверить в конец прежнего мира, незаметно вышедшие из нее гости отчаянно пытаются вести себя так, словно ничего не происходит, а в глубине души надеются вернуть все на круги своя механическим повторением старых проверенных ритуалов и подобающих улыбок.

Концептуально Триер работает с двумя плоскостями: метафорической и буквальной. В первой он наследует классикам деконструкции буржуазной мифологии — И. Бергману, Л. Бунюэлю, Л. Висконти, обнажающим «разломы» индустриального капитализма. Триер развенчивает капитализм постиндустриальный, выстроенный на метафизике виртуального — маркетинге, рекламе и прочих формах производства сущностей «ex nihilo».

Ироничное разоблачение этого магического шарлатанства Триер помещает в сцену внезапной атаки Жюстины на своего работодателя — босса крупной маркетинговой корпорации. «Ex nihilo nihil fit» — таков ее вердикт всему, чем занят неолиберализм: из ничто не может возникнуть новая сущность, только ничто. «Как заставить младшие

возрастные группы покупать нашу низкокачественную продукцию и в идеале приобрести от нее зависимость?» — так без обиняков звучит главный вопрос корпорации, где до этого монолога работает Жюстин. И — шире — всего неолиберализма.

Капитализм и увлекаемые его волнами осколки аристократической онтологии к XXI веку растратили весь свой потенциал убедительности. Становится окончательно ясно: он всегда был утопией — в отменяющем смысле этого слова. Обещания, заставлявшие верить ему вновь и вновь, разбились о практики неоколониализма, изменения климата и рост нищеты по всему миру. Истина его мнимо витальных излишеств — «вкус пепла», терзающий Жюстину. Так меркнут его обещания, так закатывается звезда его иллюзий, оставляя за собой выжженную землю, головокружительную опустошенность и сартровское одиночество. Мир не только никогда не будет прежним, но и никогда не был. Пьянящий сумрак роскоши всегда был призраком, анестезией вокруг пронзительного вкуса пепла.

Именно к этой истине внезапно прорывается Жюстина, первой почувствовавшая надвигающуюся беду. С досадой списывая это открытие на банальную депрессию, ревнители мира капитала (воплощенные в фигурах Клэр и ее мужа) игнорируют происходящее, по инерции «веря в лучшее». Впрочем, муж Клэр, владелец замка, заранее осведомлен о скорой катастрофе, что, однако, не мешает ему продолжать возмущенно лгать окружающим и обвинять их в необоснованной панике. Эта нарочитая персонификация капитала и логики его присутствия в мире вносит в повествование Триера оттенок сказки или притчи.

Второе измерение картины — буквальное. На премьере в Каннах Триер признал это, высказав опасения относительно дальнейшей жизни на Земле. Такой взгляд вполне соответствует консенсусу зарубежной науки по поводу последствий для планеты деятельности человека [1]. Крах Киотского протокола [1, p. 14–18] окончательно проясняет: никакие, даже самые страшные угрозы не заставят неолиберализм отказаться от своих финансовых амбиций и пойти даже на минимальные уступки ради сохранения планеты, какой мы ее знаем.

Размышления на эту тему закономерно проникли не только в смежные научные области, но и в философию, независимое искусство и массовую культуру. Фантазия Триера, как бы продолжающая старинные европейские фантазии об Апокалипсисе, словно приоткрывает вечный страх преступника, знающего о последствиях, но все же совершающего преступление. Так сложился путь западной

рациональности. Так сработали вшитые в нее экономические логики. В этом смысле буквальное измерение «Меланхолии» — один из лейтмотивов в бессознательном Европы (как его понимал Фрейд).

С художественной точки зрения фильм балансирует между реализмом психологической драмы и магическим реализмом (с тонкими аллюзиями к Маркесу). Классицизм, опрокидывающийся в собственную изнанку, в недопустимые обороты речи, в зазеркалье приличных фраз, — две стороны одной медали, готовой закатиться в свое заветное небытие.

Звуковая панорама фильма задана диапазоном между Вагнером и — тишиной, лишь иногда нарушаемой тревожными криками птиц и животных и еще странным нарастающим гулом. Цветовые сюжеты «Меланхолии» — от чинной и слишком уравновешенной пастели до тяжелых и лихорадочных оттенков — отсылают к живописи то ли Куинджи, то ли Фридриха, то ли М. Верёвкиной.

Литература

1. *Foster, J. B.* Ecology Against Capitalism / J. B. Foster. — New York : Monthly Review Press, 2002. — 176 p. — Текст : непосредственный.

И. И. Югай,
профессор кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП,
доктор искусствоведения

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА

Конвергенция танца и медиа открывает новые возможности перед хореографом, исполнителем и зрителем.

Первым медиа, примененным в творческой практике искусства танца, была фотография. Эдвард Мейбридж во второй половине XIX века выполнил знаменитую серию фотографий животных и людей в движении. Фактически фотосерия Мейбриджа — одна из первых медиапрезентаций движения.

Следующее медиа, внесшее значительный вклад в развитие танца и перформанса, — видео. Видеозапись стала в первую очередь способом документации работы, инструментом для подробного изучения движения. Видео использовали многие хореографы, однако серия фильмов Майи Дерен «Урок хореографии для камеры», созданных в 1940-е и 1950-е годы, отличалась тем, что танец в них задуман и исполнен специально для экрана. Благодаря видеосъемке танец был

перенесен в необычное пространство — на природу, в жилые и промышленные помещения. Атмосфера необычных для исполнения танца мест, применение выразительных средств экранных искусств (ритма, темпа, света, мизансцены, монтажа и т. д.) привели в фильмах М. Дерен к обогащению языка хореографического искусства, расширению эстетического опыта зрителя. Со временем танец, разработанный для экрана и записанный на пленку, стал самостоятельным экранным жанром, названным «видеотанец».

Благодаря цифровым технологиям возможности соединения в кадре изображений разной природы многократно возросли. Развитие видеотехнологий, программирования позволяет сегодня по-новому работать с движением в кадре. К наиболее перспективным технологиям можно отнести так называемый захват движения. Он может реализовываться разными способами: распространенным решением является установка датчиков на теле актера/танцора и запись траектории движения этих датчиков. В дальнейшем полученную информацию можно применить к другому объекту. Например, виртуальному персонажу фильма (мультфильма).

Мощности современных компьютеров позволяют анализировать каждый кадр видеоизображения и извлекать информацию в соответствии с самыми разными критериями, поэтому сегодня можно обойтись и без датчиков, например компьютер может самостоятельно вычленять в каждом кадре нужный цвет, объект, соотношения. По мере совершенствования методов анализа аудиовизуальной информации и наращивания вычислительной мощности компьютера работа с движением станет проще и разнообразнее.

Роберт Векслер, основавший в 1990-х годах коллектив «Palindrome Dance Company», является пионером в создании интерактивных танцевальных пьес и оперных постановок, в которых были применены высокотехнологичные датчики. Векслер использует технологию, позволяющую считывать движение (в том числе мимическое) и «привязывать» к этому движению воспроизведение музыки, видео, шумов, специальных эффектов. Таким образом, в постановках Векслера танцоры/исполнители во время движения создают не только визуальный рисунок своего танца, но и его звуковое измерение (в данном случае слово «сопровождение» не соответствует сути описываемого).

Развитие инженерной мысли и программирования привело к тому, что сегодня можно создать любой интерфейс, реагирующий на движения человека нужным способом. Такие услуги предоставляет, например, компания «STEIM» (Studio for Electro Instrumental Music in

Amsterdam). «STEIM» получила известность благодаря своим проектам, представленным на международном конкурсе «Digital Dancing», проходившем в конце 1990-х в Великобритании. Целью этого конкурса была популяризация медиа в среде хореографов и танцоров, обмен идеями о возможностях цифровых технологий в танцевальном искусстве.

Конкурсы и фестивали, подобные «Digital Dancing», показали, что компьютерные приложения открывают широкие возможности для сценического и инсталляционного искусства. Сегодня существует направление, называемое киберформанс — это форма цифрового представления, в котором в живое выступление вводятся музыка, звуки, видеопроекции, трансляции, голограммы, компьютерная графика и другие элементы.

Исследователь медиатизации театра Ф. Аусландер отмечает, что проникновение в классическое искусство новых медиаопосредованных форм неизбежно, поскольку «медиатизация теперь прямо и косвенно встроена в жизненный опыт» [1, p. 35].

Необходимо учитывать запросы зрителя, а молодой зритель уделяет много времени новым медиа, его можно заинтересовать классическими формами искусства, адаптированными к новым носителям. Медиа позволяют связать популярную культуру с эстетикой высокого искусства посредством визуальной привлекательности, востребованной у современной аудитории, воспринимающей мир через гаджеты.

Многие авторы (режиссеры, актеры, хореографы) ищут именно медиаопосредованную форму для своих произведений, существуют примеры постановок, включающих коммуникацию через социальные сети. Например, в проекте «Dina: The Burlapped Crusader», представленном на фестивале в Торонто, зрителям предложили связаться с исполнителем через Tweet, Facebook или Tumblr, чтобы предложить реплику одного из персонажей [3, p. 1]. Спектакль «Такое твое горе» Королевской шекспировской компании представлял собой версию «Ромео и Джульетты» в Twitter [2].

Популярность шоу канадского режиссера Роберта Лепажа во многом объясняется виртуозным сочетанием мультимедийных элементов в креативной форме. Например, в его постановке «Проклятие Фауста» (2008) в нью-йоркской «Метрополитен-опера» на огромных экранах за спинами исполнителей появлялись их крупные планы в виртуальном окружении, что «приближало» зрелище к аудитории и усиливало эмоциональное воздействие [4].

Перспективной технологией является голограмма. Коллектив «Lemieux Pilon 4D Art» успешно применяет голограммы в своих танцевальных представлениях. Смешанная технология Lemieux Pilon 4D Art позволяет расширить повествовательные, пространственно-временные возможности постановки. Например, благодаря видеопроекции исполнитель переносится в охваченный пожаром дом, на сцене переплетаются разные реальности, один и тот же танцор одновременно представляет нескольких персонажей с помощью голограмм.

Эстетическое, художественное освоение медиа в искусстве танца идет медленно, и примеров удачного сочетания немного. Однако там, где это произошло, результатом становятся обогащение художественного языка искусств, рождение новых современных форм, общение с аудиторией на новом, современном уровне.

Литература

1. *Auslander, Ph.* Liveness: Performance in a mediatized culture / Ph. Auslander. — London ; New York : Routledge, 1999. — Текст : непосредственный.

2. *Richardson, J. M.* "Such Tweet Sorrow": The Explosive Impact of New Literacies on Adolescent Responses to Live Theatre / J. M. Richardson. — Текст : непосредственный // Language and Literacy. — 2011. — № 13. — P. 98–110.

3. *Taylor, K.* Wit With texts and tweets, the Fringe Festival show does go on / K. Taylor. — Текст : непосредственный // The Globe and Mail. — 2012, july 2. — P. 1–20.

4. The damnation of Faust. — Текст : электронный // Ex Machina. — 2013. — URL: http://lacaserne.net/index2.php/opera/the_damnation_of_faust.

А. И. Карлова,

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

ЦИФРОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ К ЭСТЕТИКЕ ПОСТИНТЕРНЕТА

Творчество художников, принадлежащих цифровому поколению (согласно определению М. Пренски, это люди, родившиеся на рубеже 1970–1980-х гг., для которых цифровые технологии являются неотъемлемой частью жизни [2, p. 3]), неразрывно связано с новой реальностью XXI века. Необходимость постоянного пребывания онлайн, быстрого получения и переработки больших объемов информации, существования в режиме виртуальной интерактивности находит отражение в искусстве 2010-х годов. Стремительно развивающиеся технологии быстро входят в арсенал художественных средств молодых авторов. Одновременно появляются проекты, в которых но-

вая информационная реальность становится объектом их критического осмысления. Искусство постинтернета, существующее с середины 2000-х годов и связанное с выходом цифровых художников в материальное пространство (они обращаются к живописи, скульптуре, объектам и т. п., привнося в свои работы эстетику и темы из интернет-среды) [1, p. 99], объединяет обе тенденции. Оно является одним из наиболее активно развивающихся направлений, в котором центральное место занимают поиски самоидентификации в быстроменяющемся мире цифровых коммуникаций и постоянных переходов из онлайна в офлайн и обратно.

Московский художник Миша Most (р. 1981), чья монументальная уличная работа «Эволюция-2» (г. Выкса, 2017, размер 10 тыс. кв. м) была признана самой большой настенной живописью в мире, активно использует новые технологии. Для проекта «Стена на Винзаводе» (Москва, 2017) художник спроектировал рисующего дрона, который с помощью ручного управления способен создавать крупноформатные изображения на стенах. Еще дальше в попытке показать возможные пути дальнейшего развития искусства пошел художник Егор Крафт (р. 1986): его серия «Контент-ориентированные исследования» (2018, мрамор, полиамид, алгоритмы машинного обучения, 3D-сканирование, 3D-печать, видео) основана на использовании искусственного интеллекта. Художник создает компьютерную программу, которая берет на себя функции художника-реставратора, предлагая варианты реконструкции античных памятников. Скульптурные объекты серии — это результат художественного творчества машины, а не человека.

Многие проекты, создающиеся с помощью новых технических средств, направлены на выявление негативных сторон информационной революции. Персональная выставка Максима Свищева (р. 1982) «Краденое солнце» (куратор Е. Андреева), показанная в галерее «NameGallery» (Санкт-Петербург, 2019), подняла вопросы о человеческой составляющей в мире современной интернет-коммуникации. Напечатанные художником на 3D-принтере объекты «Эмодзиныч», «Солнцеликий» (2019, пластик, 3D-печать, краска, лак, шпаклевка, грунт) воплотили фантазии автора на тему бесконечных «эмодзи», которые принято добавлять в тексты сообщений различных мессенджеров. Тема получила продолжение в серии «Головы» (2019, полимерная глина): объекты, выполненные в рукотворной технике, одновременно отсылают и к детской практике лепки из пластилина, и к новой цифровой эстетике. Причудливые образы — как созданные художником

на компьютере и воплощенные затем в материале с помощью современной техники, так и вылепленные руками — существуют на стыке человеческого и цифрового, приглашая зрителя к размышлению о новой двойной реальности XXI века: онлайн и офлайн.

Критика в отношении интернет-культуры стала также центральной темой основного проекта III биеннале искусства уличной волны «АРТМОССФЕРА» (Москва, 2018), который получил название «Офлайн» («Не в Сети»). Кураторы выставки Сабина Чагина, Юлия Василенко и Юлия Юсма разделили экспозицию, разместившуюся в пространстве Центра современного искусства «Винзавод», на три зоны: «Онлайн», «Постинтернет» и «Офлайн». Арт-группа «Злые» (работавшая в разделе «Онлайн») критиковала негативное влияние технологий на человека, представив инсталляцию «Поле безграничных возможностей»: многочисленные кабели словно вырастали из фанерной доски на полу, отсылая к образу поля, поросшего травой. Работы Владимира Абиха (р. 1987) из серии «Поток» (2018), выполненные в технике лентикулярной печати, были представлены в разделе «Постинтернет». Художник, используя длинную выдержку, создал фотографии, демонстрирующие процесс скроллинга новостных лент соцсетей на экране смартфона. Трехмерные стереовариофотоснимки, на которых бессмысленные «новости» перекрывают друг друга, приглашали зрителя к размышлению о результатах цифровой революции. В центре внимания автора — современная тенденция к постоянному и бездумному поглощению информации.

Новые технологии становятся сегодня не только инструментом, но и объектом анализа и критики в творчестве российских художников. Именно этот подход дает надежду на будущее развитие искусства в гуманистическом направлении, а возможно, и на особую роль художественной сферы в сохранении представлений о ценности человеческой личности в цифровую эпоху.

Литература

1. *Kholeif, O.* Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age / O. Kholeif. — Berlin : Sternberg Press, 2018. — Текст : непосредственный.

2. *Prensky, M.* Digital Natives, Digital Immigrants Age / M. Prensky. — Текст : непосредственный // On the Horizon. — 2001, oct. — Vol. 9, № 5. — P. 3–7.

А. А. Курпатова,
профессор кафедры зарубежного искусства
Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина,
кандидат искусствоведения

ГРАВЮРЫ ЙОКОГАМА-Э КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УКИЁ-Э

В конце периода Эдо (1603–1868) на фоне упадка традиционной японской гравюры укиё-э и смены культурной парадигмы в искусстве Японии начинается интенсивный поиск новых сюжетных мотивов и технических приемов. Исторические события, связанные с открытием Японии, находят отражение в искусстве. Например, в гравюре укиё-э возникают новые жанры — кайка-э, сэнсо-э, йокогама-э, в которых приметы западной цивилизации, такие как появление первой железной дороги, военные действия и другие события, находят свое воплощение. Эти гравюры вызвали всплеск интереса среди горожан и тем самым как бы приостановили процесс упадка гравюры укиё-э.

Гравюры жанра сэнсо-э представляли собой сцены батальных сражений Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905) войн. Гравюры кайка-э («картинки эпохи перемен») передавали сцены современной жизни Японии периода Мэйдзи (1868–1912). В них впервые появились изображения императора, что было совершенно недопустимо в гравюре и живописи периода Эдо. Кроме того, кайка-э и сэнсо-э отличались интенсивным колористическим решением, яркой цветовой гаммой, динамикой движений, особенно при передаче военных сражений.

Наиболее популярным на стыке Старого и Нового времени становится жанр йокогама-э. Его название соотносится с открытым для европейцев портом в Иокогаме, постепенно этим термином стали обозначать любые изображения иностранцев и их обычаев. Жанр появился за несколько лет до окончания периода Эдо, но его в полной мере можно отнести уже к последующему периоду Мэйдзи (1868–1912), поскольку по всем признакам он явился продуктом Нового времени.

Гравюры йокогама-э отличались приглушенным колоритом, ясностью композиционных решений, пристальным вниманием к деталям, передающим быт, пищевые предпочтения, одеяния, прически иностранцев, их манеру поведения. При подробном рассмотрении эти

гравюры можно считать продолжением традиционного направления укиё-э [2, p. 124], поскольку в них обнаруживается применение ряда характерных для него приемов, таких как митатэ и др. Кроме того, в йокогама-э, как и в традиционной гравюре, часто изображались современные исторические события, замаскированные под деяния далекого прошлого. Можно также встретить листы, несущие скрытый смысл, который требует определенных исторических знаний для его расшифровки. Отличительной чертой гравюр йокогама-э является то, что все иностранцы в гравюрах не имеют личных имен, а только помечены соответственно их происхождению: русский, американец, француз, китаец и т. д.

Надо заметить, что Япония всегда испытывала огромный интерес ко всему западному. Несмотря на почти двухсотлетнее закрытие страны, когда под запретом было все связанное с христианским миром, этот интерес не угасал. Его результатом стали так называемые укиэ — гравюры с применением западной линейной перспективы, были и попытки передать светотеневую моделировку [1]. В гравюре йокогама-э также широко применяется прием линейной перспективы, в основном для изображения главной улицы порта Иокогама. Подобные перспективные гравюры с видом оживленной толпы прогуливающихся в квартале Ёсивара можно встретить в исполнении прославленных мастеров школы Утагава. Многие из них обратились и к жанру йокогама-э, практически ничего не изменив в пространственном построении гравюр. Например, Утагава Куниёси в своей гравюре «Йокогама Хонтё но дзу» («Вид Хонтё в Йокогама»), относящейся к жанру йокогама-э, просто «интегрировал» в нее иностранцев, и при беглом взгляде не сразу видны различия с укиэ предыдущего периода [3, p. 54].

Итак, появление гравюр йокогама-э было результатом еще более активного интереса ко всему западному, но качество этого процесса изменилось: теперь картины западного мира были более доступными, представителей разных народов можно было увидеть воочию, понаблюдать за их поведением и привычками. Несмотря на всю новизну сюжетной линии, гравюра йокогама-э продолжала традиции укиё-э и находилась в русле ее дальнейшего развития, повлияв на появление син ханга (новой гравюры).

Литература

1. *Иванова, А. А. (Курпатова, А. А.)* Голландская традиция в японской гравюре конца XVII — середины XVIII в. Китайский транзит / А. А. Иванова (А. А. Курпатова). —

Текст : непосредственный // Научные труды. Проблемы развития зарубежного искусства. — 2014, апр./июнь. — № 29. — С. 119–210.

2. *Kuroda, G.* Seiyo no Eikyo wo Uketuru Nihonga = Westrn Influenced Japanese Painting / G. Kuroda, B. Rogers. — Kyoto, 1924. (На яп. яз.) — Текст : непосредственный.

3. *Yamada, Ch. F.* Dialogue in Art. Japan and the West / Ch. F. Yamada. — London : A. Zwemmer Ltd., 1976. — Текст : непосредственный.

В. Ф. Познин,

профессор кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета, доктор искусствоведения, член Союза кинематографистов РФ

ИГРА В ИСКУССТВЕ

Как отмечает ряд философов, хотя игра и художественное произведение во многом аналогичны по способу осуществления, они принадлежат к разным сферам и преследуют разные цели. Искусство, в отличие от игры, в той или иной мере всегда связано с реальной жизнью и вольно или невольно отражает мироощущение общества. На каждом этапе развития цивилизации игра как таковая принимала разные формы. В известной книге «Homo ludens. Человек играющий» Й. Хёйзинга отмечает, что в XIX веке почти во всех явлениях культуры игровой фактор заметно отступил на второй план, эта тенденция характерна и для XX века.

Сегодня человечество, по мнению философов, оказалось в безыдейном пространстве. Во многих странах общество разобщено, дифференцировано — существуют сами по себе различные социальные группы, субкультуры. То, что Ж. Делёз и Ж. Бодрийяр определили как симулякр, игру со смыслами, часто доминирует сегодня на телеэкране и в общественной жизни. Причем «отличать игру от неигры в явлениях цивилизации становится все труднее, по мере того как мы приближаемся к нашему времени» [2].

Нынешний период в истории человечества назван *пост*модернизмом, поскольку представляет собой антитезу модернизму, созиданию, развитию. «Игровая стихия» как одна из присущих постмодерну черт проявилась прежде всего в иронии, мистификации, розыгрыше — ведь в нашем представлении игра противостоит серьезности. Реальная действительность в трактовке адептов постмодернизма представлена также в условно-игровом плане с использованием различных форм интертекстуальности, аллюзий, скрытых и явных цитат, реминисценций, стилизации, пародии — вплоть до эпатажа и китча. Вы-

ставленные в солидных художественных музеях подвешенные чучела животных, сучковатая палка и тому подобное — что это: игра или действительно произведения искусства?

В. Набоков в «Защите Лужина» [1] провидчески показал, как увлечение игрой способно подменить жизнь и привести к неспособности адекватно реагировать на реальность. Сегодня подобные ситуации происходят благодаря увлеченности молодых людей компьютерными играми и Интернетом в целом. Фактически игра стала одной из форм эскапизма, желания уйти из не устраивающего человека реального мира в иное пространство, где всегда интересно, весело и удается осуществить все желания.

Характерное для современной литературы и кино стремление создавать произведения, наполненные чудесами и приключениями, сродни мироощущению людей Средневековья. Не зря ряд ученых развивают мысль о том, что между состоянием современного мира и общественным сознанием эпохи Средних веков много общего, поскольку обе эти эпохи представляют собой некий продолжительный переходный период.

В искусстве постмодернизма принцип игры предоставляет автору полную свободу устанавливать собственные правила, игнорируя какое бы то ни было сходство с реальной жизнью, возможно, поэтому в произведениях о современности часто отсутствуют душевность, эмоциональность. Присущие реализму углубленное понимание личности человека, мотивированность поступков и психологическая проработанность характеров героев в произведениях постмодернизма заменены трактовкой его как Homo ludens. Таковы многие пьесы, рожденные в недрах художественного направления «Новая драма», таковы кинопроизведения артхауса, где можно увидеть сочетание внешней натуралистичности с условностью ситуаций, одномерностью характеров, а зачастую отсутствие понятия морали и духовности — ведь «игра сама по себе, хотя она и есть деятельность духа, не причастна морали, в ней нет ни добродетели, ни греха» [2].

Как констатирует доктор социологических наук Л. С. Яковлев, «доктрина реализма уже не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографа» [3], на смену реализму в артхаусном кино приходит постмодернистское искусство со свойственной ему игровой стихией, смешением стилей, использованием бриколажа, пастиша и т. п. Однако широкая аудитория отторгает такого рода фильмы, ощущая неорганичность смешения двух эстетических принципов — кинематографического, изначально склонного

к мимесису, выраженному в фактурной достоверности и убедительной мотивированности поступков героев, с условной стилистикой, основанной на игре в смыслы.

К тому же если в раннем постмодерне непременно присутствовало комическое, то в артхаусных фильмах юмор, как правило, отсутствует, здесь все серьезно, неторопливо, и эта унылая серьезность стала сегодня для корпоративной критики отличительным знаком настоящего киноискусства.

Искусство, в котором феномен игры оказывается доминирующим, несомненно, имеет право на существование, но не может не настораживать агрессивное отторжение постмодернистами реалистического искусства, в котором мысль и чувство существуют в органическом единстве, а принцип миметизма гармонично сочетается с художественной фантазией.

Литература

1. *Набоков, В. В.* Защита Лужина / В. В. Набоков. — Москва : Азбука, 2016. — 224 с. — Текст : непосредственный.

2. *Хёйзинга, Й.* Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. — Москва : Азбука, 2019. — 400 с. — Текст : непосредственный.

3. *Яковлев, Л. С.* Российское кино в эпоху смены парадигм / Л. С. Яковлев. — Текст : электронный // Международный журнал исследований культуры. — 2011. — № 2(3). — С. 94–107. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskoe-kino-v-epohu-smeny-paradigm (дата обращения: 16.10.2020).

В. В. Скурлов,

ученый секретарь Международного мемориального фонда Карла Фаберже (Санкт-Петербург), консультант-исследователь русского отдела Аукционного дома «Кристис», кандидат искусствоведения

ИТАЛИЯ И ФАБЕРЖЕ. ИТАЛЬЯНСКИЙ КОНТЕКСТ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАРЛА ФАБЕРЖЕ

Карл Фаберже умер 24 сентября 1920 года, и за прошедшие сто лет его имя сначала основательно забылось, а затем взлетело на пик популярности. Сегодня его можно считать самым известным ювелиром всех времен и народов, кроме разве что Бенвенуто Челлини. Фаберже порой и называют северным Челлини, однако по разнообразию контекстов, в которых упоминается имя Фаберже, Челлини ему существенно уступает, так что впору темпераментного итальянца величать южным Фаберже [4].

Как отмечал журнал «Столица и усадьба» в 1914 году, «русская ювелирная мастерская Фаберже — одна из первых в мире. В ее отделениях в Петербурге и Москве работает свыше 500 рабочих и рисовальщиков. Фирма существует уже 70 лет и за это время выпустила массу художественных произведений, которые рассеяны по всему миру. Помимо того, что Фаберже является постоянным поставщиком государя и почти всех дворов, он исполняет заказы американских миллиардеров, английских богачей; на днях выполнялся заказ сиамского короля» [8].

Фирма Фаберже была интернациональной по составу своих сотрудников, что положительно влияло на исключительно разнообразный ассортимент изделий и реализацию всевозможных стилей в искусстве. Такой интернационализм отражается до сих пор в фабержеведении. Исследователь каждой страны ищет представителей своей национальности среди деятелей всемирно известной фирмы. Итальянцев было мало, но они были. В 1930-е годы, когда бывший сотрудник фирмы англичанин Г. Ч. Бэйнбридж писал первую монографию о жизни Карла Фаберже, он специально запрашивал данные о национальности сотрудников у Евгения Фаберже. Дело в том, что на развалинах Российской империи образовались новые европейские самостоятельные государства, в том числе прибалтийские, Финляндия и Польша. Бывшие сотрудники фирмы Фаберже активно участвовали в создании художественной промышленности этих государств, часто на первых ролях, особенно в Латвии и Эстонии.

Сам Карл Фаберже называл себя русским. Хотя в его родословной соединились четыре национальности. Один дед — мастер-столяр, приехал в Россию из Германии, по происхождению был французом. В России он женился на прибалтийской немке, дочери богатого купца-белокожевенника. Другой дед — художник Карл Юнгштедт (1801–1860), был шведского происхождения и в России женился на итальянке Каролине Лотто (1801–1875) [6]. Все сестры вышли замуж и составили выгодные партии. Некоторые двоюродные братья Карла Фаберже по линии Юнгштедт в дальнейшем работали в фирме. Одна из сестер Густава Фаберже вышла замуж за ревельского музыканта-органиста Венига, затем скрипача Итальянской оперы в Петербурге. Из этой семьи вышла плеяда известных художников, которую возглавил профессор Карл Вениг (1830–1908), двоюродный брат Карла Фаберже. Судьба этого художника неразрывно связана с Италией. Он учился в Императорской академии художеств (ИАХ) с 1844 по 1853 год у профессора Ф. А. Бруни (1799–1875), в 1853 году от-

правился пенсионером в Рим, где шесть лет изучал итальянскую живопись периода ее расцвета и женился на Марияне Венстонни [5].

Открытие Петербургской академии художеств, где первыми профессорами живописного и мозаичного классов были именно итальянцы, а одним из важных общеобразовательных предметов — итальянский язык, положило начало институту пенсионерских поездок в Италию (Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь). Это способствовало дальнейшему развитию русско-итальянских художественных связей, которые во второй половине XVIII века и на протяжении всего XIX века были весьма тесными [3].

Согласно последним исследованиям Д. Кривошея, в 1858 году Густав Фаберже приобрел в Петербурге дом покойного скульптора Витали возле Кокушкина моста. Джованни Витали (1794–1855), более известный как Иван Петрович, — русский скульптор итальянского происхождения (его отец работал скульптором и лепщиком в Академии художеств), монументалист и педагог, академик (1840) и профессор (1842) ИАХ, скульптор Императорского Эрмитажа с 1850 года. Не получив систематического образования, обучался у итальянского скульптора Агостино Трискорни (с 1810 г.) и других скульпторов. В XVIII–XIX веках российская скульптура формировалась под влиянием итальянской школы. И до 1860-х годов пенсионеры Императорской академии художеств обучались в Риме. Затем центр обучения переместился в Париж, куда в начале 1880-х начали ездить пенсионеры Центрального училища технического рисования барона Штиглица, многие из них также посещали Италию.

В феврале 1860 года 13-летним подростком Карл Фаберже после полуторагодичного обучения в Анненшуле выехал с отцом в Дрезден, который называли Флоренцией на Эльбе, где обучался в коммерческой школе в группе для иностранцев. По некоторым сведениям, посетил Карл и родину бабушки — итальянский город Флоренцию, где помимо Галереи Уффици впервые увидел камнерезные объемные «человеческие» фигуры. В Италии он познакомился с искусством выдающегося итальянского ювелира Кастеллани, что в дальнейшем предопределило обращение к «археологической тематике».

Фортунато Пио Кастеллани (1794–1865) стал пионером возрождения греческого и этрусского стилей. Свои изделия в античном стиле Кастеллани создавал в сотрудничестве и сыновьями Алессандро (1823–1883) и Аугусто (1829–1914). Источником художественных идей для него послужили сокровища этрусской гробницы Реголини-Галасси и частной коллекции ювелирных украшений (римских,

этрусских и древнегреческих) маркиза Джованни Пьетро Кампана, президента Римской академии археологии. В конце 1860-х годов мастерская Кастеллани стала местом паломничества англичан, стремившихся приобрести золотые украшения с декоративными мотивами из репертуара классицизма: раковинами, розетками, урнами, амфорами и т. п. Кастеллани по-новому осмысливал греческий и этрусский стили, он поставил себе задачу — открыть секрет этрусской грануляции. Ему удалось достичь впечатляющих результатов и создать метод, похожий, хотя и не полностью идентичный, на тот, которым пользовались этруски. В 1868 году российская императрица Мария Александровна приобрела в магазине «Кастеллани» в Риме две броши [7].

Карла Фаберже можно считать продолжателем дела Кастеллани в русском ювелирном искусстве, в 1868 году из раскопок в Керчи в Императорский Эрмитаж стали поступать золотые «керченские драгоценности» — произведения скифов и древних греков. Журнал «Нива» в репортаже с Промышленно-художественной выставки в Москве (1882), анализируя витрину петербургского ювелира Фаберже, отмечал: «Желая возвысить стиль произведений ювелирного искусства, придать им художественность, г. Фаберже обратился к классическому источнику красоты и художественности — к Греции… Черпать ему было откуда — состоя ювелиром Императорского Эрмитажа, он получил разрешение воспроизводить в копии лучшие из греческих вещей этого рода, находящихся там». «Помимо высокого художественного достоинства и археологического интереса, найденные в Керчи золотые вещи отличаются поразительным техническим исполнением» [2].

Академик Лудольф Стефани (1816–1887), археолог по образованию, в 1850 году переехал в Петербург и был избран в члены Академии наук, позже стал хранителем Эрмитажа и членом Императорской археологической комиссии. Он по достоинству оценил работу Карла Фаберже в Эрмитаже и написал представление на присвоение ему звания поставщика Высочайшего двора. В рапорте от 23 мая 1884 года хранитель древностей, академик, тайный советник Л. Стефани отмечал: «Начиная с 1867 года Фаберже постоянно с тех пор принимал участие во всех технических, весьма иногда трудных, исследованиях над многочисленными предметами, входящими в собрания Эрмитажа. Благодаря добросовестному труду он всегда точно определял качество первобытных материалов, из которых предметы, принадлежащие Эрмитажу, были изготовлены, и этим крайне способствовал к рациональной их каталогизации… приводя в первобытный вид те

великолепные ювелирные украшения древнегреческого дела, которые составляют ныне главу нашего Эрмитажа» [1].

Из числа «русских итальянцев», активно сотрудничавших с отечественными золото-серебряными и бронзовыми фирмами, отметим Ипполита Монигетти (1819–1878), русского архитектора-эклектика и выдающегося акварелиста, творчество которого весьма способствовало успехам русской орнаменталистики.

Среди малоизвестных итальянцев, сотрудничавших с фирмой Фаберже, надо отметить литейщика Карло Робекки. Евгений Карлович Фаберже в начале 1930-х годов в письме В. В. Сахарову, составлявшему Справочник русских художников (нереализованный проект), отмечал Карло Робекки как «отличного литейщика (отливальщика) по бронзе и серебру» [9].

Рассматривая аспекты взаимодействия членов семьи и фирмы Фаберже с итальянскими скульпторами, художниками, ювелирами и литейщиками, тесно работавшими на ниве декоративно-прикладного искусства в России и Италии, отметим, что исследования в этом направлении необходимо продолжать. Представляет интерес изучение контактов фирмы с высокопоставленными итальянскими заказчиками, включая итальянскую королевскую семью, деятелей театра, изучение особенностей спроса зарубежных клиентов на продукцию русской фирмы и взаимное влияние «итальянских» стилей на формирование ее ассортимента.

Литература

1. Архивные документы о присвоении Карлу Фаберже звания «Поставщик Высочайшего двора», 1885 г. (Российский государственный исторический архив). — Текст : непосредственный // К. Фаберже и петербургские ювелиры / под редакцией В. В. Скурлова. — Санкт-Петербург : Лики России, 2012. — С. 234–235.

2. Витрина Фаберже на Московской выставке (журнал «Нива», 1882, № 40). — Текст : непосредственный // К. Фаберже и петербургские ювелиры / под редакцией В. В. Скурлова. — Санкт-Петербург : Лики России, 2012. — С. 172–174.

3. *Голдовский, Г.* Итальянские художники в России / Г. Голдовский. — Текст : непосредственный // Воспоминание об Италии. Свидетельства. — Санкт-Петербург, 2003. — С. 22–23.

4. *Климовицкая, И.* Фаберже: яйца навсегда / И. Климовицкая. — Текст : электронный // Звезда. — 2020. — № 10. — С. 200–206. — URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2020/10/faberzhe-yajcza-navsegda.html (дата обращения: 10.10.2020).

5. *Половцов, А. В.* Полвека служения искусству: Профессор К. Б. Вениг: 1853–1903 / А. В. Половцов. — Москва : Унив. тип., 1904. — 30 с. — Текст : непосредственный.

6. Родословная семьи Фаберже. — Текст : непосредственный // К. Фаберже и петербургские ювелиры / под редакцией В. В. Скурлова. — Санкт-Петербург : Лики России, 2012. — С. 674–687.

7. Российский государственный исторический архив. Ф. 468. Оп. 66. Д. 37. О драгоценных вещах, взятых у ювелира Кастеллани государынею императрицей. 1868 г. — Текст : непосредственный.

8. Эпикур. — Текст : непосредственный // Столица и усадьба. — 1914. — № 2. — С. 13–14.

9. *Lowes, W.* Fabergé Eggs : A Retrospective Encyclopedia / W. Lowes, C. L. McCanless. — London : Scarecrow Press, 2001. — 286 p. — P. 231. Робекки. — Текст : непосредственный.

С. А. Сухоруков,

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

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА КАИРА В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (начало XXI в.)

Каир представляется достаточно консервативным городом с традиционной мусульманской архитектурой и наследием далекого прошлого — памятниками Древнего Египта. Однако XX век — время перемен. Из-за общего мирового развития архитектуры, смены нескольких политических курсов, появления новых государств (Королевство Египет (1922–1952), Объединенная Арабская Республика (1958–1971), Арабская Республика Египет (1971 — наст. время)) были скорректированы и архитектурные нормы, которые стали выходить за рамки привычных нам стереотипов. К концу XX — началу XXI века изменений становилось все больше.

На 1974–1981 годы пришелся первый период политики «открытых дверей», который позволил грамотно провести экономические преобразования. В последующие десятилетия данный процесс усиливался, увеличивалась приватизация, все больше становилась доля частного сектора. Именно к этому времени относится и начало активной урбанизации. Также один из главных факторов, повлиявший на изменения в динамике развития архитектуры, — глобализация, благодаря которой появилось больше возможностей реализации проектов, в том числе инновационных.

Практически все постройки, ставшие результатом этих процессов, находятся в столице Египта. В этом мегаполисе больше всего шансов реализовать проект, в том числе при помощи привлечения инвестиций. В стране нельзя выделить какой-нибудь один доминирующий тип построек. К тому же строения имеют свою индивидуальность.

На многие десятилетия одной из визитных карточек современного архитектурного Каира стала телебашня, строительство которой было завершено в 1961 году. Она выше, чем пирамиды Гизы: ее высота составляет 187 метров. Вызывает интерес ее декоративное оформление, представляющее собой довольно простую на первый взгляд решетчатую конструкцию. Однако по мере удаления от башни возникает образ лотоса — символа, ведущего свою историю от Древнего Египта. До начала XXI века телебашня столицы продолжала оставаться самой высокой постройкой в стране. Высотных зданий в Египте было немного, и они в значительной мере уступали аналогичным сооружениям других стран как по высоте, так и по разнообразию форм.

Переломным моментом в архитектуре нового Каира явилось возрождение знаменитой Александрийской библиотеки. Еще в 1974 году начали предприниматься первые шаги по реализации будущего проекта. Благодаря местному университету был сформирован комитет, определивший место строительства. Оно оказалось недалеко от старого хранилища рукописей — также на берегу моря. Спустя 14 лет был объявлен конкурс, который заинтересовал архитекторов многих стран мира, став первым примером масштабной глобализации в истории строительства в Египте. Так, было собрано около 1400 проектов. Победителем стало норвежское архитектурное бюро «Snøhetta». Строительство началось в 1995 году, а двери библиотеки были торжественно открыты в 2002-м.

Несмотря на господствующий в стране ислам, Египет гордится своим прошлым и эпохой, когда правили фараоны и о стране знали далеко за ее пределами. Даже на современных банкнотах представлены два периода в истории Египта, что является уникальным примером сосуществования двух эпох. Любые новости, связанные с Древним Египтом, вызывают огромный интерес во всем мире на протяжении вот уже более двухсот лет. До сих пор продолжаются раскопки, открывающие миру артефакты древнего государства. Однако Египетский музей, основанный во второй половине XIX века, уже многие десятилетия испытывает сложности с размещением новых материалов, их исследованием и т. д.

В 2002 году был объявлен конкурс проектов нового музейного комплекса — Большого Египетского музея. Ирландское архитектурное бюро «Heneghan Peng» стало победителем среди более 1,5 тыс. участников из 82 стран мира. Несмотря на сложную судьбу проекта (открытие огромного комплекса переносилось несколько раз и растя-

нулось во времени почти на 10 лет), планировалось, что музей примет первых посетителей в конце 2020 года. Но по распоряжению президента Египта открытие было перенесено на 2021 год.

Многие постройки, в том числе архитекторов мирового уровня, пока остаются в нереализованном виде. Так получилось с проектами Захи Хадид (1950–2016). Один из них — комплекс «Stone Towers», предназначенный для различных целей: от отелей до офисов и магазинов. Он был представлен широкой публике в 2009 году, но так и не был построен. Также Заха Хадид участвовала в проектировании небоскреба «Nile Tower», имеющего достаточно строгие формы и увеличенную площадь в нижней части у подножия. Проект «Каир Экспо-Сити» также был реализован только на бумаге и напоминает ландшафт древней страны с характерными очертаниями русла Нила.

Часть современных зодчих — уроженцев Египта стараются не только реализовать себя на родине, но и продемонстрировать свои возможности в условиях глобализации. Например, Шахира Фахми работает и как архитектор, и как дизайнер. В ее работах практически отсутствуют старые формы. Все ее разработки современны и до некоторой степени даже опережают время. До 2011 года все ее проекты предназначались для реализации только в Египте. Затем архитектор вышла за пределы страны, появились заказы в Швейцарии и Великобритании. Например, в 2014 году открылось новое здание фонда «Delfina» в Лондоне, авторами которого вместе с ней стали Крис Ромер-Ли (Chris Romer-Lee) и Джеймс Лоу (James Lowe). Результатом стало появление большого, оформленного в светлых тонах пространства с концептуальными арт-объектами, предназначенного для творческой работы. Оно подходит также для проведения выставок и встреч.

Таким образом, мировое развитие архитектуры не обошло стороной и Египет. И местное руководство, и частные лица часто стараются привлечь архитектурные компании с богатым мировым опытом строительства. Страна получает хорошие дивиденды от сотрудничества, так как постройки становятся знаковыми образцами не только египетской, но и мировой архитектуры.

Секция 1
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Е. В. Волкова,
заведующая кафедрой английского языка СПбГУП, кандидат педагогических наук, доцент

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Исследование индивидуально-авторской картины мира — актуальное направление современной лингвистики. Анализ способов вербализации концептов, составляющих эту картину, — единственный путь получить ответ на вопрос: каковы особенности индивидуально-авторской картины мира по отношению к национальной? В нашей работе 2019 года мы определили музыку как один из когнитивных признаков концепта «искусство» в индивидуально-авторской картине мира Марины Цветаевой [1, с. 105]. Но это не просто составная часть концептуального поля «искусство», а одно из важнейших после поэзии направлений для поэта, понимавшего искусство в широком смысле и включавшего в него также и литературу, и музыку.

Материалом для нашего исследования послужил текст автобиографического эссе «Мать и музыка», в котором Марина Цветаева рассказывает об истоках своего поэтического творчества — музыке своей матери. Музыка окружала Марину Цветаеву с детства. Ее мать, Мария Александровна Цветаева (урожденная Мейн), была талантливой пианисткой, которая и детей своих хотела видеть музыкантами. По словам самой Цветаевой, когда вместо желанного сына Александра на свет появилась она, «мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: „По крайней мере, будет музыкантша“» [3, с. 21]. Таким образом, Марина Цветаева была обречена учиться музыке независимо от своего желания. Кроме того, у нее были музыкальные способности, что заставляло ее мать требовать от нее большего, чем от младшей сестры Аси. Отсюда и пошло двойственное отношение поэта к музыке: с одной стороны, она ее не любила (не любила свою игру, гаммы, этюды и метроном), а с другой — обожала (то, как играла на рояле ее мать, романсы старшей сестры Валерии, игру на гитаре брата Андрея).

Анализ текста эссе показывает, что наиболее частыми номинациями, связанными с музыкой, являются «мать», «рояль», «играть», «ноты», «клавиши» и «метроном». Кроме того, в тексте упоминается довольно много музыкальных терминов, связанных с игрой на инструменте. Это говорит о том, что в первую очередь музыка для Цветаевой — это игра на рояле как ее самой, так и ее матери. В тексте названы всего несколько композиторов: Моцарт, Паганини, Сарразата (Пабло де Сарасате), Рубинштейн, Бетховен и Шуман. Все они являлись также и исполнителями-виртуозами, а Антон Рубинштейн — еще и учителем матери поэта. Таким образом, даже подбор имен упоминаемых композиторов связан с исполнительским искусством — игрой на рояле или скрипке. В тексте присутствуют также номинации других музыкальных инструментов — «арфа», «гитара», «гармоника», «балалайка», «мандолина», «барабан», но царит над всеми только рояль.

Интересны для анализа и метафоры музыки, используемые поэтом в тексте эссе. Одна из них — это вода в различных ее видах, связанных с течением и ширью. Так, мы встречаем в тексте такие фразы: «материнские ручьи» [3, с. 30]; «заливая всех нас — мать [играла]» [Там же]; «Мать — залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли — на свет дня!) Мать затопила нас как наводнение» [3, с. 31]; «ежевечерние ручьи» [Там же]; «моря материнской игры» [3, с. 33]; «лились на меня потоки» [3, с. 35]; «рояльная вода» [3, с. 39]. Сидя в детстве под роялем, когда мать играла на нем, маленькая Марина ощущала себя «как в Оке» [Там же]. Таким образом, музыка — река, ручей или море (в зависимости от ее характера). Она течет и ширится, льется и разливается. Музыка — стихия, свобода. Это исток у Цветаевой другой стихии — поэзии («Вся моя „немузыкальность“ — была всего лишь *другая* музыка!» [3, с. 40]).

Другой метафорой музыки, используемой поэтом, является птица. Метафора птицы связана с двумя основными характеристиками птиц — полетом (крыльями) и пением [2, с. 223]. Мать, по словам Цветаевой, на клавиатуру сходила, «как лебедь на воду» [3, с. 31]; а первая жена отца, занимавшаяся пением, была «певчая и рано умолкнувшая птица» [3, с. 30]. Таким образом, и здесь музыка сравнивается с полетом, свободой.

Проанализировав эссе «Мать и музыка», мы можем выделить следующие когнитивные признаки концепта «музыка», вербализованного в тексте:

музыка — мать;
музыка — игра на рояле;
музыка — инструменты;
музыка — ноты;
музыка — пение;
музыка — свобода, полет;
музыка — исток поэзии.

Литература

1. *Волкова, Е. В.* Концепт «искусство» как элемент индивидуально-авторской картины мира М. И. Цветаевой / Е. В. Волкова. — Текст : непосредственный // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : IX Всероссийская научно-практическая конференция, 15 февраля 2019 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2019. — С. 103–106.

2. *Волкова, Е. В.* Перевод поэзии М. И. Цветаевой на английский язык в свете когнитивной лингвистики / Е. В. Волкова. — Текст : непосредственный // Фараонова пшеница: наследие Марины Цветаевой в XXI веке : XX Международная научно-тематическая конференция, Москва, 7–9 октября 2017 г. : сборник докладов. — Москва : Домм музей Марины Цветаевой, 2020. — С. 219–234.

3. *Цветаева, М. И.* Мать и музыка / М. И. Цветаева. — Текст : непосредственный // Господин мой — Время. — Москва : ВАГРИУС, 2000. — С. 21–44.

Л. А. Девель,
доцент кафедры английского языка СПбГУП,
кандидат филологических наук

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЖДУНАРОДНОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

В современной лингвистике профессиональный дискурс представляет собой ценный объект для разностороннего исследования. Особое внимание уделяется изучению искусствоведческого дискурса. Александр фон Гумбольдт, заложивший основы «теории искусства и науки как явлений человеческого сознания, развивающихся в языке и через язык» [1, с. 292], подчеркивал ключевую роль языка при его воздействии на культуру. По А. П. Булатовой, искусствоведческий дискурс представляет собой вербализованный опыт мышления, связанный с характеристикой произведений искусства на основе авторитета, оценки, восприятия и других значимых искусствоведческих стратегий [2, с. 34]. Как отмечает О. В. Коваль, особенностью искусствоведческого дискурса является промежуточное

положение между визуальной ощутимостью пластической формы и языковыми маркерами человека, анализирующего произведение искусства [4, с. 40].

Отметим основополагающие жанры, характерные для восприятия искусствоведческого дискурса: газетная статья, рецензия, обзор и анонс. Данная статья посвящена выделению лексических особенностей искусствоведческого дискурса, представленных в анонсах выставок на сайтах музея изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Государственный Эрмитаж» (Санкт-Петербург, Россия) и музея искусства «Метрополитен» (Нью-Йорк, США).

Обратимся к анализу лексических особенностей статьи «Фаберже и Великая война», которая представляет собой анонс выставки, проходящей в Государственном Эрмитаже [5]. С целью привлечения внимания ценителей искусства в статье употребляются следующие эпитеты: *необычный*, *уникальный*, *историческая ценность*, *редкая вещь*, *украшенный*. Кроме этого, для осуществления воздействия на посетителя сайта автор статьи употребляет лексемы, свойственные разговорному стилю речи: *приспособила*, *умывальник*, *образовывали*, *выстроенный* и др. В статье «Студия 44: Анфилада», размещенной на сайте музея «Государственный Эрмитаж», мы можем выделить частотное употребление эпитетов: *грандиозная* выставка, *самое известное* архитектурное бюро, *самые именитые* архитекторы современности, *грандиозная* декорация *ампирных* фасадов, *прямая*, *уходящая в бесконечность* перспектива, др.

В статье «Exhibition Overview» [6], посвященной обзору предстоящей выставки фотографии, представлены следующие эпитеты: *remarkable* (выдающийся), *magnificent* (великолепный), *extraordinary* (необычный), *greatest* (величайший), *famous* (знаменитый) и др.

Отметим лексемы, подчеркивающие интерес посетителей к предстоящей выставочной композиции: *particularly notable* (особенно примечательный), *breadth and depth of works* (широта и глубина работ), *sustained interest* (устойчивый интерес), *cutting-edge modernist* (передовой модернист), *renowned series* (знаменитая серия) и др.

Таким образом, анонсы, представляющие собой элементы международного искусствоведческого дискурса, являют собой объединенный озвученный текст. Лексическими особенностями анонса выступают элементы публицистического стиля речи со свойственным ему употреблением эпитетов и вместе с тем некоторые лексемы разговорного стиля с целью привлечения внимания большого количе-

ства посетителей. Публицистический стиль служит для воздействия на людей через СМИ, поэтому отличается эмоциональностью и побудительностью. Данные особенности оказывают воздействие на адресата и нацелены на то, чтобы заставить читателя посетить, посмотреть, оценить и составить свое мнение относительно предстоящей выставочной композиции. Данные позволяют дополнить существующие характеристики языка для специальных целей искусствоведения, их отличий от языка для специальных целей сохранения культурного наследия [3].

Литература

1. *Амирова, Т. А.* История языкознания / Т. А. Амирова, Б. А. Ольховиков, Ю. В. Рождественский ; под редакцией С. Ф. Гончаренко. — [2-е изд., стер.]. — Москва : Издат. центр «Академия», 2005. — 672 с. — Текст : непосредственный.

2. *Булатова, А. П.* Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе / А. П. Булатова. — Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 1999. — № 4. — С. 34–49.

3. *Девель, Л. А.* Англо-русский двуязычный словарь как инструмент фиксации лексики с семантикой реставрации памятников деревянного зодчества / Л. А. Девель. — Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2019. — № 3. — С. 282–286.

4. *Коваль, О. В.* К методологии изучения лингвосемиотической и культурной специфики концептосферы «искусства/искусствознания». — Текст : непосредственный // Традиції та новації у вищій архітектурно-художнійо світі. — Харьков, 2008. — Вып. 1–3. — С. 40–43.

5. Фаберже и Великая война. Студия 44: Анфилада. — Текст : электронный // Государственный Эрмитаж : [сайт]. — URL: https://www.hermitagemuseum.org (дата обращения: 09.09.2020).

6. Exhibition Overview. — Текст : электронный // The Metropolitan Museum of Art : [сайт]. — URL: https://www.metmuseum.org (дата обращения: 09.09.2020).

Е. М. Дележа,

заместитель заведующего кафедрой режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор, член Союза театральных деятелей России;

В. А. Тришин,

ведущий научный сотрудник Научно-образовательного центра «АПРИКТ» Московского государственного института культуры, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры Республики Бурятия

ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В современной театральной культуре термином «особое искусство» называется сравнительно новое художественное направление — инклюзивный театр — для людей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ).

Инклюзивный театр стал предметом теоретических исследований на многих научных конференциях, а накопленный практический опыт смог перерасти в целое фестивальное движение. Всероссийский фестиваль особых театров «Протеатр» стартовал в 2000 году, он объединил более 60 театральных коллективов России и представил целую палитру жанрового разнообразия особых театров: пластическое, драматическое, кукольное, музыкальное, цирковое, эстрадное искусство. Его участниками стали люди с разными видами функциональных нарушений. Председателем оргкомитета фестиваля является Наталья Тимофеевна Попова — клинический психолог, педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории, художественный руководитель интегрированной театральной студии ИТС «Круг». Фестиваль проходил в 2001, 2004, 2007, 2010, 2013, 2016, 2019 годах.

Стоит также вспомнить о событиях 2010 года: Всероссийской научно-практической конференции «Искусство как творчество социальности и проблемы социокультурной реабилитации», состоявшейся на двух площадках — Института философии РАН и Московского городского психолого-педагогического университета. В ее работе, посвященной развитию социокультурной деятельности и «особого искусства», приняли участие более 120 специалистов из 12 городов России, Германии и Франции. Еще одно событие — IV Всероссийский фестиваль особых театров «Протеатр» (Москва). На фестивале были представлены: музыкально-пластический спектакль «Взгляд», инте-

грированная театральная студия «Круг I», режиссер Наталья Попова (Москва); спектакль современного танца «Brother», театр «CHANG», режиссер Намьен Ким (Сеул, Южная Корея); студия пантомимы «Жест», режиссер Алексей Талашкин (Новосибирск); школа-студия-театр «Индиго», режиссер Александр Постников (Томск); спектакль «Anwesend. Aufgehoben», театр «Thikwa», режиссер Герхард Хартманн (Берлин, Германия); драматический спектакль «Женитьба» по пьесе Н. В. Гоголя театральной студии «Я и ты», режиссер Любовь Никитина (Псков) и др. Научная конференция и фестиваль показали, что в мире накоплен уже почти тридцатилетний опыт практического развития и теоретического исследования этих проблем, родились новые формы, вошедшие в практику, появился их научный исследовательский инструментарий, а новое направление социально-культурного творчества обрело значение своеобразного эстетического феномена и стало общественным движением, отстаивающим право на свою самостоятельность.

В пространстве современного социума творчество людей с ОВЗ уже считается не беспрецедентным эпизодом, а вполне полноправным и закономерным явлением и напоминает другую форму театрального творчества — студийное движение. Это проявляется в экспериментальной борьбе и мировоззрении лидеров «Особого театра», в буквальном смысле пробивании ими самостоятельных путей в жизни и искусстве.

«Особый театр» — форма проявления студийного движения, о чем говорят в первую очередь синкретизм социальной и художественной деятельности и пограничное состояние явления на стыке социальной реабилитации и сценического искусства. «Особый театр» существует на стыке искусства и арт-терапии, что часто обозначается как творчество социальности. «Особый театр» является еще и *культурно-образовательным феноменом*, который в равной степени можно отнести к искусству, педагогике и психотерапевтической медицине.

Другим признаком близких взаимоотношений «студийного театра» и «особого искусства» являются организационная форма объединений и стиль творческой деятельности, не случайно большинство творческих объединений «особого искусства» называются студиями. Интуитивно или осознанно инициаторы выходят на апробированные предыдущим театром организационные формы. Понятие «студия» выступает одновременно как организационная форма и как социальная группа, общность. *Общность — эксперимент —*

школа. На конференции и фестивале именно в такой плоскости были представлены творческие коллективы в «Особом театре». В то время как в традиционной интерпретации театральной «студийности» постулируется иная последовательность: *школа — студия — театр*. Это важно подчеркнуть, потому что в иерархии факторов развития творческого объединения главенствуют духовно-нравственные отношения общности, а не эстетические задачи, или, как отмечал П. А. Кропоткин, отношения «человеческой солидарности». Именно они являются исходными для инициаций в социальных преобразованиях и театральном искусстве.

В том и другом случае важной особенностью можно назвать «независимость» деятельности таких сообществ, неизбежную для рождающихся снизу социальных групп и духовных общностей. В таких группах особенно сильны товарищеские, неформальные отношения и отношения солидарности, стимулирующие духовность и синкретизм жизнедеятельности общности. Ее деятельность находится в оппозиции официальной жизни с жесткими законами и нормами профессионального поведения. В стремлении позиционироваться по отношению к официальному социуму и даже к государству (эта мысль высказывалась неоднократно участниками конференции) признавались некоторые зарубежные коллеги. Причем в обосновании независимости у них просматривается вполне оправданное желание избежать опеки и нормативов ради сохранения свободы творчества.

Сегодня в России имеется опыт создания профессионального театра людей с ОВЗ («Круг-1», театр «Недослов»), сформированного студийным путем и стремящегося поддержать дух единомыслия и синкретизм творчества внутри объединения, в том числе после получения профессионального статуса.

Таким образом, в развитии «Особого театра» и «студийного театра» как близких социальных явлений можно заметить много общих черт. Именно духовная общность (студия) позволяет воплотить в жизнь экспериментальное направление — культурно-творческую деятельность «особого искусства». Идея равных прав людей с ОВЗ и всех других роднит оба движения. Сверхзадача «социального проекта» заключается в неразрывной связи с эстетическими задачами и интеграцией людей с ОВЗ в общество как полноценных его членов. За масштабным проектом просматриваются в первую очередь не коммерческая цель и не карьеристские устремления, а подлинно гуманные духовные ценности в интересах общества в целом и каждого конкретного человека в частности.

Можно с уверенностью сказать, что «особое искусство» сегодня не частный случай в нашей жизни, а самобытное самостоятельное художественное творчество.

Е. В. Калимова,
доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина, кандидат искусствоведения

МИР БУДУЩЕГО И СОВЕТСКАЯ УТОПИЯ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ 1939 ГОДА

Открывшаяся 30 апреля 1939 года в Нью-Йорке выставка, пожалуй, была самой амбициозной из всех предыдущих — все, начиная от главной темы и заканчивая объемом занимаемой площади, предполагало невиданный ранее размах мероприятия. Полное название выставки можно перевести как «Строим мир будущего», а после начала Второй мировой войны к ней добавилась вторая часть — «ради мира и свободы». При этом поддерживалась и связь с прошлым: выставка была приурочена к празднованию 150-летнего юбилея со дня инаугурации Дж. Вашингтона.

Выставка была разделена на несколько зон — транспорт, коммуникация, продовольствие, управление, развлечение и другие, — связанных между собой транспортным сообщением, а главными символами стали сооруженные архитектором У. Харрисоном объекты: обелиск «Трилон» (210 м) и соединенный с ним конструкцией из вращающейся платформы и двух эскалаторов павильон «Перисфера», внутри которого разместилась диорама «Democracity» Г. Дрейфуса, дававшая возможность зрителям взглянуть на американский город будущего.

Другим символом выставки стал павильон СССР, демонстрировавший не мечту о далеком будущем, а уже построенный «лучший мир» в «отдельно взятой стране». Экспозиция демонстрировалась на трех площадках, объединенных общей темой героизации советского человека и пропагандой социалистического строя. Так, в павильоне Арктики были представлены достижения Советского государства и его героев в освоении неизведанных прежде территорий, а экспозиция в зале Наций повествовала о государственном строе и социальном укладе, создавая идеалистическое представление о Советском Союзе как стране свободы, справедливости и равных для всех возможностей.

Но основным смысловым центром советской экспозиции был Главный павильон (спроектированный Б. Иофаном и К. Алабяном), представлявший собой полукруглое высокое строение с амфитеатром и пропилеями, украшенными огромными барельефами с профилями Ленина и Сталина (С. Меркуров). Под каждым из портретов из стен, словно навстречу посетителю, выступали скульптурные группы солдат и рабочих авторства Муравина и Лысенко, а в центре как символ будущего устремился более чем на 80 метров вверх грандиозный постамент со скульптурой «Новый советский человек» (получивший прозвище Joe the Worker), который держал в вытянутой руке красную звезду. Автором скульптуры был В. Андреев, она была выполнена из нержавеющей стали и символизировала современного советского гражданина, сильного телом и духом. Скульптура служила главной доминантой всего архитектурного и символического решения ансамбля, вступая в молчаливый диалог со статуей Свободы и одновременно напоминая об одном из важнейших символов страны и революции — красной звезде.

В восьми выставочных залах демонстрировались преимущества социалистического образа жизни, раскрывались достижения за период с 1917 по 1939 год. При входе зрителя сразу встречали счастливые представители Советского Союза — герои монументального панно (16×9 м) «Знатные люди Страны Советов» (выполненного под руководством В. Ефанова), изображавшего рабочих, летчиков, трактористов, ученых, артистов и прочих, идущих вместе по дороге в новый мир и навстречу светлому будущему. По сторонам полотна стояли фигуры Ленина и Сталина, выполненные из розового гранита С. Меркуровым и представлявшие собой уменьшенные копии его же памятников, установленных в Дубне. На стене располагалась огромная карта СССР под названием «Индустрия социализма», выполненная из драгоценных и полудрагоценных камней.

В следующем зале зрители могли буквально перенестись на станцию московского метрополитена «Маяковская» архитектора А. Душкина (получившую Гран-при), которая почти полностью повторяла оригинал. Потолок украшали мозаичные панно «Сутки Страны Советов» А. Дейнеки, изображающие один день из жизни народа. Продолжая героическую тему, соединяя античные реминисценции и современные образы спортсменов, парашютистов и летчиков, «перед художниками стояла задача: …отразить в крупных, монументальных, художественных формах величие и мощь социалистического государства, раскрыть его социально-экономическую и политическую структуру» [2, с. 421].

Совокупность всех выразительных средств — архитектуры, скульптуры, стилистики и символики — была рассчитана на максимальное воздействие на зрителя советской тоталитарной эстетики и, соответственно, пропаганду идеологических ценностей социализма и советского образа жизни.

Литература

1. *Басс, В. Г.* Архитектура для внутреннего и наружного употребления: советский павильон на Нью-Йоркской выставке 1939 и ансамбль ВСХВ / В. Г. Басс. — Текст : непосредственный // Шаги/Steps. — 2016. — Т. 2, № 1. — С. 82–102.

2. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы : материалы и документы / ответственный редактор В. П. Толстой. — Москва : Галарт, 2006. — Текст : непосредственный.

3. Driving for Deco. — URL: https://www.drivingfordeco.com/tag/henry-dreyfuss (дата обращения: 01.02.2020). — Текст : электронный.

4. Official Guidebook of the New York World's Fair 1939. — New York : Exposition Publications Inc., 1939. — Текст : непосредственный.

5. *Swift, A.* The Soviet world of tomorrow at the New York World's Fair, 1939 / A. Swift. — Текст : непосредственный // The Russian Review. — 1998. — Vol. 57, № 3. — P. 364–379.

Е. Б. Костюк,

доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат педагогических наук

К ПРОБЛЕМЕ ДЕФИНИЦИИ ПОНЯТИЙ «МАССОВАЯ» И «ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА»

Современная музыкальная культура является не только значимой частью художественной жизни общества, но и социально-культурным феноменом. Особенно значительным явлением в XX веке стала массовая музыка, о которой в XIX веке еще никто и помыслить не мог. Однако научно-технический прогресс и стремительное увеличение населения городов обусловили, как считают ученые, развитие музыки как массового вида искусства.

В рассмотрение феномена массовой музыки несомненный вклад внесли отечественные и зарубежные ученые: Т. Адорно, А. С. Запесоцкий, В. Д. Конен, С. Т. Махлина, Э. Л. Рыбакова, В. Н. Сыров, А. Н. Сохор, А. М. Цукер, Т. В. Чередниченко, Ф. М. Шак, У. Эко и др.

Важнейшими факторами в развитии массового искусства, в том числе и музыки, стали *смена социального заказчика* в результате революционных потрясений начала XX века, упразднение доминирования аристократии, церкви в сфере культуры, а также быстрое

количественное увеличение *городского среднего класса* в индустриальных условиях [2, с. 409], становящегося *основным социальным заказчиком эпохи*, в том числе постиндустриальной. Возникновение феномена массовой культуры и музыки обусловлено основным вектором требований нового доминирующего социального заказчика к искусству — оно должно прежде всего *развлекать*.

К массовой музыке XX века относят джаз, рок-музыку, эстрадную песню и поп-музыку, мюзикл, песни бардов. Несмотря на художественно-музыкальную специфику каждого, все они имеют целый ряд общих характеристик и аспектов:

— во-первых, социальная функция — развлекательная, это музыка для удовольствия (для души и (или) для тела), не для интеллектуальных размышлений, духовных исканий, по меткому замечанию философа Х. Ортега-и-Гассета, это музыка, когда «субъект наслаждается самим собой» [1];

— во-вторых, с точки зрения психологии восприятия — легко воспринимаемая слушателем;

— в-третьих, музыкально-художественные аспекты — песня(-и), например в мюзикле, или песенно-танцевальная по форме и жанру, несложная по гармонии, но с возможной модуляцией, с повторяющимся ритмическим рисунком, в исполнении современных музыкальных инструментов.

В общественном дискурсе массовую музыку зачастую называют популярной. Более того, в отечественной науке до сих пор нет устоявшейся точки зрения на понимание сущностных аспектов в различии понятий «массовая» и «популярная», кроме того, в коннотации «популярная» имеют в виду зачастую именно массовую музыку. Между тем не всегда произведение массовой музыки — джаза, рока, поп-песни — может быть однозначно популярным, то есть общеизвестным, всеми любимым. Кроме того, популярной может быть не только музыка для развлечения — массовая, но также известно использование обозначения «популярная классика» или «популярная народная песня».

У понятия «популярное» порядка 42 синонимов, среди которых, по нашему мнению, по отношению к музыке наиболее близки: «модный», «общедоступный», «общепризнанный». Использование термина «популярный» возможно для музыки разных стилей, жанров и направлений. Особенностью популярности музыки является то, что эта характеристика может иметь *как пролонгированный характер* (например, уже несколько столетий всеми любима музыка Моцарта, Чай-

ковского, Бетховена и т. д., правда, не однозначно все произведения, а лишь некоторые), но также может быть и краткий период популярности, чаще всего песни. Так, общеизвестно, что несколько недель та или иная поп-песня может быть хитом (от *англ.* hit — удар, удача, успех), то есть быть востребованной многими и приносить своим исполнителям, создателям значительную прибыль, став шлягером (от *нем.* Schlager — ходкий товар; гвоздь сезона). Проходит время — песня забывается, то есть речь идет о *кратковременной популярности*, на смену ей приходит новый хит.

Популярная и поп-музыка — два разных явления: первое — социально-показательное, второе — художественно-музыкальное. Поп-музыка, как показывает анализ научной литературы и произведений, — музыкальное направление примерно последней трети XX — начала XXI века, когда исполнение эстрадной песни обогащается интенсивным взаимодействием с другими видами искусства: танцем, свободным стилем движения на сцене, драматической трактовкой, визуализацией, использованием спецэффектов и т. п. Можно отметить, что одним из первых стилей именно поп-музыки стало диско, особенно в творчестве группы «ABBA» и т. п. Поп-музыка как музыкально-художественное явление опирается на танцевальный принцип ритмики (акцент на слабую долю), мажоро-минорную гармонию европейской традиции, базисное использование современных музыкальных инструментов — синтезатора, электронных гитар, ударной установки. Однако необходимо отметить, что далеко не каждая поп-песня однозначно становится популярной, при этом любая из них относится к направлению «массовая музыка», так как формируется в рамках основной функциональной концепции — развлекать, проста по форме и содержанию для восприятия аудиторией без социальных, материальных, возрастных, гендерных и других ограничений.

Литература

1. *Ортега-и-Гассет, Х.* Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. — Текст : электронный // ЛитМир : [электронная библиотека]. — URL: https://www.litmir.me/br/?b=81219&p=1 (дата обращения: 07.02.2020).

2. *Хренов, Н. А.* Публика в истории культуры / Н. А. Хренов. — Москва, 2007. — Текст : непосредственный.

Ло Си,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина

ЗАРУБЕЖНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЦИНИЧНОГО РЕАЛИЗМА (На примере связей с американским поп-артом и советским соц-артом 1980–1990-х гг.)

Циничный реализм — направление в современном искусстве Китая, сформированное в 1980–1990-е годы на стыке национального стиля и европейской современной живописи, традиции и нонконформизма. Это направление стало реакцией на сложную политическую и экономическую обстановку — результат государственных изменений в Китае, диссонирующих с тенденцией к глобализации, главенствующей в остальном мире. В статье рассмотрена проблема триалога таких течений мирового искусства, как циничный реализм (КНР), поп-арт (США) и соц-арт (СССР).

Во второй половине XX века в китайском изобразительном искусстве был сформирован треугольник различных изобразительных систем, в котором сочетались интерпретация традиционной китайской живописи гохуа с ее многовековым наследием, советская школа живописи и западное современное искусство, а именно американский поп-арт [1, с. 406].

Циничный реализм, в противоположность официальному искусству Китая, апеллировал не к утопическим постулатам коммунизма, а к экономическим факторам глобализации, что значительно способствовало адаптации новой андерграундной культуры Запада — поп-арта — к консервативной среде.

Одним из ярчайших представителей циничного реализма можно назвать Фан Лицзюня. Он изображает обыденный мир, в котором все образы людей похожи друг на друга и одна работа является логическим продолжением предыдущей. На первый взгляд, тут сложно найти связь с поп-артом. Однако повторяющийся мотив однотипных лысых персонажей может подтолкнуть к мысли о конвейерной сути изображаемых художником явлений. Люди на картинах Фан Лицзюня условны, ничем не примечательны, пребывают в каком-то эйфорическом состоянии, движутся в неопределенном направлении, они обезличены и покорны «течению». Технически художник остается верным традиционным методам, однако, сохраняя признаки реализма,

прибегает к другим приемам, не боясь китчевой палитры и гротескных безóбразных фигур. И коммунистическая идея о всеобщем равенстве, и крайне индивидуалистическая американская мечта о личном счастье на деле оказываются в равной степени эфемерными.

Юэ Миньцзинь, хотя и считается, как и Фан Лицзюнь, представителем «циничного» поколения, сам не любит определять свое творчество таким образом. Его можно было бы назвать мастером «смеющегося» или «вечно улыбающегося» автопортрета. Истоки этого индивидуального жанра следует искать в «ультра-анти-индивидуальном» жанре коммунистического плаката-пропаганды, который в 1970-х годах стал отправной точкой для рождения соц-арта, объединившего под своей иронической эгидой Виталия Комара и Александра Меламида, Эрика Булатова, Александра Косолапова и др. Однако нельзя с уверенностью утверждать, что соц-арт, сформировавшийся на десятилетие раньше циничного реализма, напрямую повлиял на его появление, как поп-арт. Скорее соц-арт и циничный реализм, имея одну почву в лице политических несвобод, принесли похожие плоды.

Не менее яркие представители циничного реализма — братья Гао — экспериментаторы и провокаторы [2, с. 35], что наглядно подтверждает одна из наиболее известных их работ — «Мисс Мао». Это яркий пример провокационного синтеза разных культурных систем. Взяв за основу идола китайского народа, художники превратили его в своеобразную статую божества современной культуры: женская грудь (Минни Маус) как символ материнской жертвенности и женской сексуальности, гипертрофированный нос (Пиноккио) как образ лживости любого культурного героя: от вождя народов до героя массовой культуры.

Центральной фигурой ряда работ братьев Гао и их визитной карточкой стал Мао Цзэдун. Помимо «Мисс Мао» вождь либо появляется в виде маленькой балансирующей фигурки на макушке Ленина, становится палачом в скульптурной группе «Казнь Христа» [3, с. 54] и т. п. Художники смешивают в равных пропорциях циничное, популярное и социалистическое, балансируя на их острых гранях. Зачастую такой метод оказывается рискованным: если злободневность протестного высказывания в адрес китайской действительности получает признание в среде западного искусства, то в родной стране она оборачивается проблемами.

Мы выяснили, что роднит творчество этих китайских художников с поп-артом. Что касается соц-арта, то их объединяет не пересечение

влияний, а свойственное обоим острое и саркастическое обращение к государству как институту. Чтобы наиболее понятно описать сложную картину отношений и параллелей китайского, советского и американского течений, автор данной статьи осмелился прибегнуть к аллегории. Соц-арт и циничный реализм — сыновья поп-арта. Но родины-матери у них разные.

Литература

1. *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.

2. *Савина, А.* За стеной: Две стороны китайского современного искусства / А. Савина. — URL: http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/184882-chinese-art-in-protest (дата обращения: 11.12.2020). — Текст : электронный.

3. Gao Brothers. — URL: http://www.artnet.com/artists/gao-brothers (дата обращения: 11.12.2020). — Текст : электронный.

Е. Ю. Лобанов,

доцент кафедры дизайна оборудования в средовых объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров

ФРАКТАЛЫ В АРХИТЕКТУРЕ И МУЗЫКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ГАРМОНИЧНОЙ ВИЗУАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ

Современные горожане все больше испытывают недостаток гармонии — как в межличностных отношениях, так и во внутреннем мире почти каждой отдельно взятой личности. Этот психологический и социальный дисбаланс напрямую связан и с архитектоникой общественного устройства, и с характеристиками обитаемого пространства. Житель мегаполиса вынужденно погружен в хаос визуальных образов и звуков сомнительного качества и содержания, не говоря уже о том, что он обречен приспосабливаться к неудобной и зачастую враждебной материальной среде. Повсюду горожанина окружают прямоугольные структуры с большим количеством повторяющихся элементов, создающих так называемые агрессивные и гомогенные визуальные поля.

По словам основоположника видеоэкологии Василия Антоновича Филина, «в агрессивной и гомогенной среде не могут полноценно работать фундаментальные механизмы зрения, такие как автоматия

саккад, бинокулярный аппарат, конвергенция, on- и off-системы и зрительные центры» [7]. Прямая линия, по его мнению, не соответствует нормам зрения, в отличие, например, от природных объектов, имеющих фрактальную геометрию. В окружении прямоугольных структур человек испытывает сенсорный голод и дезориентацию, «противоестественная видимая среда вносит… свой вклад в рост числа психических заболеваний» [Там же].

К этим удручающим характеристикам современной типовой застройки можно добавить и другие факторы: назойливую неэстетичную рекламу, агрессивную и ритмически монотонную музыку, звучащую из подвалов и автомобилей…

Американский математик и теоретик архитектуры Никос А. Салингарос высказывает схожие суждения: «негуманная, бессодержательная, настроенная на произвол архитектура воспитывает негуманный, бессодержательный, настроенный на произвол разум» [6, с. 282]. При этом, помимо абстрактных геометрических форм, вызывающих у человека чувство дезориентации, современная архитектура, по Н. А. Салингаросу, утратила как сомасштабность с человеком, так и внутреннюю «иерархию масштабов» [5] (а также масштабную инвариантность — одно из важнейших свойств как фрактальных объектов, так и многих произведений готической и древнеиндийской архитектуры).

Согласно Н. А. Салингаросу, принцип золотого сечения в иерархии архитектурных масштабов неприменим и Ле Корбюзье допустил ошибку при создании Модулора [5]. Впрочем, зная о предвзятом отношении Салингароса к великому французскому архитектору, можно усомниться в справедливости данного тезиса, тем более что за последние 500 лет написаны сотни трудов о том, что для восприятия человеком предпочтительны пропорции, основанные на иррациональных соотношениях величин (в частности, золотое сечение), и о связи их с пропорциями человеческого тела и других организмов. Впрочем, если сравнить идею Салингароса о целочисленных делениях в архитектуре, основанных на фрактальном алгоритме, с ритмической организацией выдающихся музыкальных произведений (например, фуг И. С. Баха), то выявляются несомненные параллели. На протяжении всей истории музыки в ней использовались целочисленные соотношения как длительностей, так и высот звука (частот звуковых волн), и, несмотря на попытки таких исследователей, как Л. Н. Сабанеев и Э. Лендваи, найти золотое сечение в структуре сочинений великих композиторов, иррациональные соотношения появляются

только в современной компьютерной музыке, а до того безусловное предпочтение отдавалось целым числам. Максимум, что можно найти, — ряд Фибоначчи, состоящий из целых чисел, отношения между которыми в пределе стремятся к золотому сечению [8, с. 284–285].

Фанатичное стремление многих исследователей и художников найти «божественную пропорцию» в природных формах и великих произведениях искусства в некоторой степени связано с тоской современного человека по утерянному раю, по золотому веку и единению с природой. О фундаментальном характере этого чувства, являющегося основой мифологического сознания, писал американский мыслитель Мирча Элиаде: «одной из существенных функций мифа является обеспечение входа в изначальное время, или же „Великое время“» [8, с. 34], трансцендентное по отношению к реальному времени. «Сконцентрированное» время музыкального произведения является «магической заменой религиозного времени» [8, с. 35]. Восстановление внутренней связи человека с моментом Сотворения, с гармонией Космоса — это назначение мифа проявляется в нашу демифологизированную эпоху, прежде всего в искусстве (а также в религии и политических идеологиях — в несколько приниженном качестве).

Следует отметить, что современное искусство все более сближается с наукой, парадоксальным образом не теряя своей мифологической основы (что проявляется, в частности, в сакрализации геометрических форм и численных соотношений). Французский математик Бенуа Мандельброт, автор термина «фрактал», в статье «Фракталы и искусство во имя науки» заявляет о том, что красота евклидовой геометрии, воспетая художниками Возрождения и мыслителями Просвещения, на самом деле «проста и суха до неприличия» [3, с. 16]. В то же время фрактальная геометрия оказывает куда большее эстетическое воздействие, и «сырые» фракталы «удивительно эффектны даже в руках дилетанта», а «чутье настоящего художника находит в них новое и привлекательное средство выразительности» [3, с. 15]. При этом Мандельброт видит в образцах фрактальной графики новый род искусства, отличный от «искусства ради искусства» и «искусства ради коммерции», называя его «искусством во имя науки», неразрывно связанным с компьютерной техникой. Новизна фрактального искусства, согласно Мандельброту, заключается в том, что «соразмерное взаимовлияние порядка и неожиданного отклонения не обязательно должно быть результатом имитации природы или человеческого творчества» [3, с. 24], оно является визуальным выражением красоты математических формул, причем простота некоторых из них удивитель-

ным образом соотносится с невообразимой сложностью и разнообразием порождаемых ими графических структур.

В другой небольшой заметке «Музыка и масштабная инвариантность», помещенной в приложении к эпохальному труду «Фрактальная геометрия природы», Б. Мандельброт отмечал фрактальные свойства музыки — как с чисто технической стороны (структура темперированной музыкальной гаммы связана с «частотным спектром модифицированной функции Вейерштрасса» [2, с. 494], имеющей свойство масштабной инвариантности, что характерно для многих фракталов), так и с композиционной. «В произведениях таких различных композиторов, как Бах, Бетховен и „Битлз“», характеристики мощности («определяемой как квадрат интенсивности») и мгновенной частоты («определяемой как количество пересечений сигналом нулевого уровня за единицу времени») «представляют собой масштабно-инвариантные шумы» [2, с. 495]. Также он обратил внимание на то, что музыкальное произведение нередко подразделяется на части, состоящие из более мелких компонентов, и «компонентная» структура «должна прослеживаться вплоть до мельчайших осмысленных составных частей» композиции, вследствие чего она «просто обязана быть масштабно-инвариантной» [Там же].

Сегодня к традиционным музыкальным средствам — ритму, мелодии, гармонии и контрапункту, ладовым и тональным отношениям, модуляциям и хроматизмам — добавились возможности электронной музыки и саунд-дизайна. От фиксированных тембров акустических инструментов люди пришли к методам моделирования тембров и их изменения в режиме реального времени с помощью средств аналогового и цифрового синтеза звука, настройки осцилляторов и огибающих, наложения разнообразных эффектов. Программирование звукового наполнения обитаемого пространства может быть прямым продолжением его визуального оформления и стать частью дизайна среды. Особенно это касается так называемой мебельной музыки (термин Э. Сати) или жанра «эмбиент», в котором теперь используются не только электронные инструменты, но и компьютерные, в частности фрактальные алгоритмы.

Прямой переход от визуального образа к акустическому стал возможен благодаря оптоэлектронному синтезатору АНС (названному в честь А. Н. Скрябина), который был изобретен инженером Е. А. Мурзиным и использовался некоторыми советскими композиторами для создания авангардной музыки. Синтезатор АНС и его современные компьютерные аналоги открыли путь к исследованию взаимосвязей между архитектурой, графикой и музыкой на новом

уровне. Теперь можно послушать, как звучат фасад собора Св. Марка в Венеции или планы построек Ф. Л. Райта, можно увидеть графическую структуру фуги И. С. Баха и т. д. Наконец, можно исследовать, как одни и те же фрактальные структуры воздействуют при их визуальном или акустическом восприятии.

Новые художественные и технические средства, а также фрактальные формы и алгоритмы могут быть использованы для создания менее ритмически и пластически однообразной и более органичной, сомасштабной человеку среды, способствуя достижению его гармонии с собой и с окружающими людьми.

Литература

1. *Абрахам, Р.* Хаос и фракталы Парижа / Р. Абрахам. — Текст : непосредственный // Арт-фрактал : сборник статей. — Санкт-Петербург : Страта, 2015. — С. 70–78.

2. *Мандельброт, Б.* Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. — Москва : Ин-т компьютерных исследований, 2002. — 656 с. — Текст : непосредственный.

3. *Мандельброт, Б.* Фракталы и искусство во имя науки / Б. Мандельброт. — Текст : непосредственный // Арт-фрактал : сборник статей. — Санкт-Петербург : Страта, 2015. — С. 14–25.

4. *Ливио, М.* φ — число Бога. Золотое сечение — формула мироздания / М. Ливио. — Москва : АСТ, 2018. — 432 с. — Текст : непосредственный.

5. *Салингарос, Н. А.* Алгоритмы устойчивого проектирования. Двенадцать лекций об архитектуре / Н. А. Салингарос. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2020. — 272 с. — Текст : непосредственный.

6. *Салингарос, Н. А.* Антиархитектура и деконструкция: триумф нигилизма / Н. А. Салингарос. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. — 296 с. — Текст : непосредственный.

7. *Филин, В. А.* Видеоэкология — наука о красоте и визуальной среде : [сайт] / В. А. Филин. — URL: http://www.videoecology.com/book1.html (дата обращения: 18.11.2020). — Текст : электронный.

8. *Элиаде, М.* Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. — Москва : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. — 288 с. — Текст : непосредственный.

К. В. Лощевский,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат философских наук

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ И МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ

Аристотелевская «Метафизика» начинается с констатации тесной связи между стремлением к знанию и влечением к чувственным восприятиям независимо от приносимой ими пользы [1, с. 65]. Таким образом, уже на заре европейской философской и научной мысли вы-

страивается продуктивная взаимосвязь индивидуального опыта, его эстетической интерпретации и универсального знания. Причем если универсально ориентированные дискурсы настаивают на фиксации неких «объективных» данностей и исключении из них любого субъективизма, то в искусстве речь идет о дескрипции, специфической генерализации и осмыслении (не-интерсубъективируемого) индивидуального опыта. Эта задача решается с помощью продуктивной способности воображения, результатом которой становится нечто «нереальное», фикция, художественный вымысел.

Рациональные практики, наука и метафизика за редким исключением декларируют категорический отказ от любых форм вымысла, подчеркивая свою объективность и нейтральность, без которых становится сомнительной достоверность формулируемых ими истин (достаточно вспомнить платоновские инвективы в адрес поэзии и поэтов [3, с. 389]), однако анализ многих текстов демонстрирует проблематичность этих истин, показывает, что они не столько «открываются», сколько фабрикуются и с помощью эстетических, литературных и риторических средств навязываются аудитории. Художественный вымысел вторгается в претендующий на универсальную достоверность дискурс, более того, сама эта претензия может быть реализована лишь при помощи этого, казалось бы, нелегитимного средства.

Примером такого вторжения художественного вымысла в метафизический дискурс могут служить хрестоматийные «Размышления о первой философии» Декарта, в которых он выстраивает увлекательный сюжет ментального приключения: утраты и обретения самого себя как источника и гаранта объективной достоверности. При этом первоначальное требование, выдвинутое Декартом в отношении содержаний своего сознания, — радикальное сомнение — оказывается выполнимым лишь с помощью литературного вымысла: радикальность сомнения ведет Декарта к нейтрализации различия между «сном» и «явью», фикцией и реальностью, более того, если реальность и может быть как-то удостоверена, то только столкновением с иной, вымышленной «реальностью», реальность которой парадоксальным образом оказывается более реальной, чем реальность «реальной» реальности. Ведь если я не могу отличить реальность от вымысла, я должен полагать, что не просто обманываюсь относительно своих ментальных содержаний, а меня умышленно и целенаправленно обманывают: «Какой-то злокозненный гений… приложил всю свою изобретательность, чтобы ввести меня в заблуждение»

[2, с. 20]. Реальность этого вымышленного гения не более реальна, чем реальность всего того, что дискредитировано радикальным сомнением, однако она представляется более продуктивной для решения поставленной Декартом задачи. Иными словами, вымысел, не отрицающий своей фиктивности, более пригоден для отыскания последней достоверности, чем вымысел, претендующий на отсылку к неким «реальным» референтам. Вымышленный «злокозненный гений» испытывает протагониста тем, что предлагает ему вымыслы под видом реальности, тем самым направляя его к отысканию истины, которая только потому и является истиной, что прошла испытание абсолютной, автореферентной фиктивностью. Без фиктивного Другого, порожденного сомневающимся и сомнительным, а стало быть, столь же фиктивным «я», невозможно было бы обнаружение реального, несомненного, истинно сущего «я»: «А раз он меня обманывает, значит, я существую» [2, с. 21]. Гарантией истины становится вымышленный обман вымышленного обманщика, поскольку единственной «архимедовой точкой», позволяющей достичь истинной достоверности, может быть только заведомая недостоверность вымысла. Радикальное сомнение превращает «я» в псевдоавтореферентную инстанцию, поэтому отыскание первичной достоверности неизбежно осуществляется как конструирование реальной референции автореферентного «я». Все прочие реальные референты «я» зависят от этой первичной автореференции, но сама она не может быть ниоткуда выведена, а может быть лишь произвольно установлена: фиктивное «я» изобретает фиктивного Другого, изобретающего фиктивную реальность содержаний «я», которое, установив их фиктивный характер, констатирует реальность собственного существования, в результате чего истинное «я» становится референтом фиктивного «я», замыкая круг автореферентной связи.

Таким образом, Декарт описывает индивидуальный опыт как основание универсальной достоверности. «Объективная» истина раскрывается при помощи радикальной субъективации диспозиции «я» и мира. Истина может говориться только от первого лица — автореферентного «я», убедившего себя в своем существовании путем дискредитации реального и апологии воображаемого и убеждающего других посредством имитации нейтрального рассуждения в описании своего персонального опыта.

Литература

1. *Аристотель.* Метафизика / Аристотель ; перевод с древнегреческого А. В. Кубицкого. — Текст : непосредственный // Сочинения : [в 4 томах]. — Москва : Мысль, 1975. — Т. 1. — С. 63–368.

2. *Декарт, Р.* Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом / Р. Декарт ; перевод с латинского С. Я. Шейнман-Топштейн. — Текст : непосредственный // Сочинения : [в 2 томах]. — Москва : Мысль, 1994. — Т. 2. — С. 3–72.

3. *Платон.* Государство / Платон ; перевод с древнегреческого А. Н. Егунова. — Текст : непосредственный // Сочинения : [в 4 томах]. — Москва : Мысль, 1994. — Т. 3. — С. 79–420.

Т. А. Соломкина,

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

С. Г. Твердохлебов,

доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Балтийского государственного технического университета «Военмех» им. Д. Ф. Устинова (Санкт-Петербург), кандидат философских наук

РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКЕ

Телевизионное произведение реализуется в двух коммуникационных системах — звуковой и визуальной. Изначально телевидение транслирует реалистичный материал, а способы его представления на экране характеризуются крайне малой степенью условности (привычные для человеческого восприятия точки съемки, «естественное» освещение объектов в кадре). Однако современный телезритель, раскованный, привыкший к стремительному ходу времени, к многозадачности, требует иного способа подачи аудиовизуального материала — с необычными ракурсами, с частой сменой «картинки» и содержащейся в ней эмоции. Поэтому в современной практике телевидения все большее значение приобретает эстетическое решение экранного материала. В информационном и аналитическом телевещании все чаще можно увидеть отступление от документальной эстетики и погружение в эстетику с более высокой мерой художественной условности, в частности в эстетику романтизма. Романтикам мир представляется двойственным, как «единство вечного и временного, общего и исторически конкретного» [1, с. 12]. Ярчайшие образы эстетики романтизма — отражение и тень — признаки «иного» мира, не такого, как привычный, обыденный мир.

В программах криминальной хроники, например «Вести. Дежурная часть» («Россия 24»), «Расследование Эдуарда Петрова» («Россия 1») и других, нередко встречаются элементы эстетики

романтизма. Информация о расследовании преступлений представляется объективно, с сохранением причинно-следственных связей, при этом использование художественных приемов влечет за собой повышение меры условности, а значит, снижение объективности повествования. Однако именно на сочетании двух эстетик — реализма и романтизма — рождается принципиально новое звучание острого материала.

В сюжетах и документальных фильмах о расследовании преступлений часто используется прием «тени», когда очевидцы событий и сотрудники полиции представлены в кадре как черный силуэт или как тень на стене. Человека, публично (на камеру) сообщающего острую, секретную информацию, вполне логично обезопасить, скрывая детали его внешности. Голос выступающего в кадре также трансформируется в результате изменения его частотных характеристик. Образ тени напоминает о проблеме двух миров в романтизме, когда один и тот же человек — герой — представляется в двух ипостасях: в облике земного человека и в облике Другого, приоткрывающего иной, таинственный мир. Подобное представление героя и той информации, которую он сообщает, воздействует на зрителя на чувственном уровне.

Таким образом, в программах криминальной хроники, в расследованиях реалистичный материал может подаваться художественно, с использованием романтических приемов с целью обострения экранного повествования, что манифестирует слияние обыденного и «иного», романтического миров.

Литература

1. *Михайлов, А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма / А. В. Михайлов. — Текст : непосредственный // Эстетика немецких романтиков / составитель А. В. Михайлов. — Москва : Искусство, 1987. — 736 с.

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

М. Д. Андрианова,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат филологических наук

НАУКА И КОНТРОЛЬ. РОМАН Д. ГРАНИНА «ИДУ НА ГРОЗУ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ

Роман Д. А. Гранина «Иду на грозу», написанный в 1962 году, отражает воодушевление от начинающейся оттепели и восхищение разворачивающейся научно-технической революцией. При этом в романе сохраняется контроль реакционеров сталинского толка над наукой, прогрессивно мыслящие и духовно свободные ученые не всегда могут противостоять бюрократам и бездарям.

Социалистическая система базировалась на государственном учете и контроле. В романе не только государство и научная бюрократия, но и наиболее прагматичная часть научного сообщества не хотят вкладываться в фундаментальную науку, не дающую быстрых конкретных результатов. Если государственный контроль страдает манией утилитарности, то на более низком уровне на поверхность всплывают иные адепты контроля — авантюристы, откровенные шарлатаны и безликие исполнители, воспринимающие науку как кормушку. Происходит отрицательный отбор, изгнание из науки или нивелирование ярких личностей. Героев романа Крылова и Тулина эта система все время пытается или отторгнуть, или купить. Проблематика романа многослойна, и авторы двух киноверсий, созданных в разные моменты советской истории, высвечивают разные проблемы, сохраняя общий рисунок сюжета.

Первая экранизация с тем же названием — «Иду на грозу», созданная в 1965 году, в самый разгар оттепели, носит явный антисталинский характер. В фильме четко обрисовано два типа контроля. Первый — партийно-правительственный, обусловленный прагматизмом высших чиновников, в том числе чиновников от науки. Стремление догнать и перегнать Запад в условиях нехватки ресурсов порождает стремление определить главное направление, отсекая все лишнее.

Даже лучшим из героев присущи страх новизны, догматизм, желание перестраховаться, а худшим — невежество и демагогия. Второй уровень контроля — подчиненные им бюрократы, стремящиеся угодить и получить выгоду. Бюрократия и тотальный контроль порождают в среде ученых отрицательную селекцию: наверх пробиваются своекорыстные и часто откровенно бездарные личности вроде Аникеева или Агатова. Они стремятся к всеобъемлющему контролю из совсем уж низменных побуждений: хотят не только денег и почестей — им необходимо скрыть собственную бездарность, удержаться на плаву, не пустить в науку таланты. Как результат — подтасовки, демагогия, обещание немедленной пользы «для народного хозяйства».

Этому противостоят в романе и в фильме талантливые ученые: Данкевич, Тулин и Крылов. Крылов — боец, честный и наивный Дон Кихот, даже под угрозой изгнания из университета не может назвать кибернетику лженаукой. Тулин же готов ради большой цели наступить на горло собственной песне, обойти государственный контроль, схитрить.

Борьба за свободный научный поиск принимает титанический и трагический характер. Один из важнейших идейных центров романа — спор Данкевича с академиком Денисовым и его адептами. Данкевич отстаивает права фундаментальной науки и в ответ на окрик начальника-бюрократа: «У нас плановое хозяйство! Сроки! Когда… изобретение?» отвечает: «Завтра. Или через десять-двадцать лет». Он утверждает: «Избегать работ, рассчитанных на десятки лет, — браконьерство».

Достаточно смелой для времен советской идеологии выглядит мысль об элитарности науки: ученых, способных на научный прорыв, — единицы, большая наука не терпит контроля большинства: «Голосованием в науке нельзя решать».

И в книге Д. Гранина, и в фильме контроль бездарей над талантом приводит к катастрофическим последствиям. Во время эксперимента погибает молодой человек. Однако общий оптимизм эпохи диктует счастливый финал: хотя первые опыты управления грозой завершаются катастрофой, ученые находят в себе смелость отстоять высокую науку, эксперименты будут продолжены.

Вторая экранизация, выполненная в 1987 году, имеет знаковое название — «Поражение». В этом четырехсерийном фильме действие перенесено в 1980-е годы. Оптимизм оттепели сменился ощущением безнадежности, тупика, комические моменты в фильме практически сведены на нет, а трагические, наоборот, превалируют. В воздухе ви-

тает неуверенность, чувство иррациональной тревоги, прежде всего ощущение опасности безоглядного прогресса.

Тема контроля, с одной стороны, смягчена: бои со сталинистами остались в прошлом, теперь это скорее привычная бюрократическая рутина. С другой стороны, вместо сталинского террора найдено не менее эффективное средство — экономический прессинг. Данкевича, посмевшего выступить против статьи высокопоставленного шарлатана от науки Денисова, выгоняют с работы, лишая средств к существованию, наконец, пытаются отобрать жилье и буквально доводят до смерти. Научная среда становится «заповедником трусости, где браконьерствует денисовщина».

Есть и другой вид контроля, приобретший остроту в начале 1980-х, — проблема геронтократии. Молодежь находится под контролем стариков, ей не доверяют, всячески придерживают, буквально «связывают по рукам и ногам, особенно талантливых», — как говорит академик Голицин.

В последней серии фильм приобретает отчетливо мрачные черты. После катастрофы самолета Крылов думает о своей работе: «Все это глупости. Вряд ли люди станут счастливее, если научатся управлять грозой». Тулин потерянно говорит: «Все напуганы, все разуверились, все потеряли интерес» — фраза, характеризующая не только положение в науке. В финале отчетливо звучит идея тупика, в который заходит технический прогресс, и ненужности покорения природы: «Человек теперь сможет поразить небо, и это станет последним поражением человека».

Литература

1. *Гранин, Д. А.* Иду на грозу. Эта странная жизнь. Однофамилец. Выбор цели / Д. А. Гранин. — Ленинград : Сов. писатель, 1976. — 712 с. — Текст : непосредственный.

И. В. Антонова,
член Международной ассоциации театральных критиков AICT/IATC (Казахстан), кандидат исторических наук

«СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ» ИВО ВАН ХОВА НАКАНУНЕ КОВИДНОГО БЕЗУМИЯ

Пьеса американского драматурга Т. Уильямса «Стеклянный зверинец», написанная еще в 1944 году, время от времени привлекает внимание французских постановщиков — столичных и провинциальных.

Не углубляясь в историю, отметим лишь, что в сезон 2018–2019 годов эту пьесу в постановке Шарлотт Ронделез играли в театре Poche-Montparnasse в Париже и в Орлеанском Théâtre de l'Imprévu (режиссер Эрик Сена), сезоном раньше — в Théâtre de Gennevilliers (Иль-де-Франс) в постановке Даниэля Жонто. Эти спектакли снискали вполне благожелательные и спокойные отзывы критики. Их определения — «поэтичные» и «хрупкие»; комплименты актерам, сумевшим воплотить разбитые мечты своих неприспособленных к жизни персонажей, переходили из рецензии в рецензию. На афишах были изображены одухотворенные лица героев. Спектакли нравились публике и не вызывали никакого протеста.

Но весной 2020 года все странным образом изменилось. 4 и 5 марта в театре Odéon-théâtre de l'Europe прошли предпремьерные показы «Стеклянного зверинца» в постановке Иво ван Хова. Ситуацию после спектакля 4 марта можно охарактеризовать фразой «народ безмолвствовал». Просвещенная публика явно ждала чего-то большего и пребывала в недоумении. Вспоминали острые и глубокие спектакли ван Хова в Comédie Française, в том же Odéon, его интерпретации античных трагедий. Официальной критике потребовалось несколько дней, чтобы сформулировать общие претензии: непонятная «уродливая» сценография Яна Ферсвейфельда, отсутствие четкой линии ролей у исполнителей и их разобщенность, экзальтированная и лишенная цельности (но временами гениальная!) игра известной актрисы Изабель Юппер в роли Аманды. Французы не приняли саму концепцию спектакля: по их мнению, «поэзия пьесы оказалась раздавлена дорожным катком» [3] знаменитого бельгийца.

Одной из первых пришла в себя газета «Les échos», сравнив сценографию Яна Ферсвейфельда с «квартирой троглодита», где оказались заперты герои [2], а постановку в целом назвав разочаровывающей. За ней свое мнение осторожно высказала «Libération», усмотревшая в декорации меховой футляр и кукольный домик без мебели одновременно и даже катафалк: «Черный занавес опускается после каждого эпизода, превращая декорацию в катафалк и отменяя течение времени». В то же время идея Иво ван Хова, что «не девочка неполноценна, а взгляд, сфокусированный на ней, вызывает ее безумие», была названа рецензентом превосходной [4].

Но тяжелая артиллерия в лице влиятельной «Le Monde» уничтожила все экивоки: «почти полное отсутствие ви́дения пьесы» режиссером, по мнению критика, не позволило даже И. Юппер с ее мастерством и талантом спасти положение. Что касается молодой актри-

сы Жюстин Башле, играющей Лауру, то по воле постановщика она изображает «просто больную, аутиста, проводящего половину своего времени спрятавшись в норе, как животное». А ведь «какой чудесной Лаурой она могла бы быть, если бы не неверное толкование» ее героини, — сокрушается газета [3]. Оба мужских персонажа — Том и Джим — были восприняты рецензентом с такой же грустью.

Парижская критика ожидала «слишком многого» от Иво ван Хова, но при этом сама осталась на позиции анализа спектакля как реальной семейной драмы, случившейся в 1930-х годах в Сент-Луисе. Такое восприятие в какой-то степени спровоцировал сам режиссер в своем хладнокровном февральском интервью [5]. Но хотел он, очевидно, другого: избежать клише «Старого Юга», мысля спектакль как конкретную реальность, которая создает сама из себя «знаки» и «знаки знаков» [1, с. 275], а вовсе не «странную смесь абстракции и базового реализма» [3], которую усмотрели в спектакле. Однако эти «знаки» тогда не были поняты.

И все же спектакль оставил тревожное «послевкусие». Его цвет, звуки, свет и почти ощущаемый запах разрубаемой на куски настоящей курицы и сельдерея раздражали и вызывали ощущение тоски и физической непереносимости. Диалоги и действия людей на сцене нервировали то ажитацией, то скукой. Иногда казалось, что Изабель Юппер играет только для себя, а ее молодые коллеги пытались отвоевать хотя бы часть этого «уродливого и привлекательного, роскошного и скрывающего нищету» пространства [4]. Пребывание в одном месте становилось невыносимым для всех героев: запахи вызывали отвращение, цвет стен смазывался и ассоциировался с пещерой. Человеческое сознание металось в поисках выхода из пещеры «на свет», одновременно страшась этого «света». Закручивалась невидимая пружина, и было понятно, что катастрофы не избежать. Философский гуманистический посыл раздвигал рамки зрительского восприятия.

Но «Стеклянный зверинец» остался «вещью в себе». А через неделю после его первых показов во Франции был объявлен карантин.

Настороженная весна 2020 года разбила вдребезги наши самонадеянные планы и «стеклянные зверинцы». Пандемия загнала планету в норы и пещеры, исказила человеческие лица медицинскими масками, лишив их индивидуальности и выражения, и превратила всех в загнанных и запуганных реальностью существ, для которых жизнь больше похожа на выживание. Так большому режиссеру дано предчувствовать этические и экзистенциальные потрясения общества

и выражать их через собственный «внутренний почти импрессионистический театральный мир» [5]. Показ пьесы Иво ван Хова оптимистично запланирован на весну 2021 года. Возможно, тогда он будет воспринят уже не как семейная драма с «хрупкими и поэтичными» героями, а как история о человечестве, которое не устает смешить Бога.

Литература

1. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. — Москва : ABCdesign, 2013. — 312 с. — Текст : непосредственный.

2. *Chevilley*, *P*. Une «Ménagerie de verre» fragile à l'Odéon / P. Chevilley. — Текст : электронный // Les échos. — 2020, 9 mars. — URL: https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/une-menagerie-de-verre-fragile-a-lodeon-1213917 (дата обращения: 11.12.2020).

3. *Darge, F*. «La Ménagerie» brisée d'Ivo van Hove / F. Darge. — Текст : электронный // Le Monde. — 2020, 12 mars. — P. 26. — URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/03/11/la-menagerie-brisee-d-ivo-van-hove-a-l-odeon-theatre-de-l-europe_6032580_3246.html (дата обращения: 11.12.2020).

4. *Diatkine*, *A*. «La ménagerie de verre», troubles de mémoire / A. Diatkine. — Текст : электронный // La Libération. — 2020, 12 mars. — URL: https://next.liberation.fr/theatre/2020/03/12/la-menagerie-de-verre-troubles-de-memoire_1781471 (дата обращения: 11.12.2020).

5. *Soleymat, M. P*. Ivo van Hove est de retour avec La Ménagerie de verre de Tennessee Williams / M. P. Soleymat. — Текст : электронный // La terrasse. — 2020, 21 févr. — URL: https://www.journal-laterrasse.fr/ivo-van-hove-est-de-retour-avec-la-menagerie-de-verre-de-tennessee-williams (дата обращения: 11.12.2020).

С. В. Богородский,

доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения

ТКАНЬ ЖИЗНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТКАЧЕСТВЕ

Одна из разновидностей декоративно-прикладного искусства — художественный текстиль — берет свое начало в первобытном ремесле, когда люди начали сплетать волокна растений, древесную кору и побеги. Полученный материал предназначался для множества утилитарных целей. Делали приспособления для ловли рыбы и мелких зверей, корзины для добытой собирательством растительной пищи, наконец, изготавливали одежду. Вместе с материально-практическим возникает еще один смысл нового умения — художественная экспрессия. Чередующиеся повторы, скрещения, пропуски переплетаемого природного материала стали одним из источников первона-

чальных ритмизированных графических построений, воплощением «...наблюдений над мерно текущей жизнью, где за ночью наступает день, правой руке соответствует левая и т. д.» [2, с. 24], заложили основу орнаментального творчества. Значение орнамента для художественной культуры чрезвычайно велико; в разное время орнаментика выполняла различные образно-изобразительные и содержательные функции.

Текстиль играет важную роль в производстве одежды. Не все климатические зоны обитания первобытного человека (например, Африка) требовали ношения одежды как изолятора тепла, поэтому технологически обусловленная структура переплетенного текстильного материала в виде характерного узора, условно-изобразительного мотива переходила на специфическую поверхность-носитель — неприкрытое, ранимое тело человека. Наряду с украшениями-амулетами, татуировкой, пирсингом, надрезами нанесенная раскраска выражает конкретный защитный или магический смысл.

Фактура текстиля, реализованная в комбинациях вертикальных и горизонтальных переплетений и материалов, также делает его прекрасным носителем изображений, от абстрактно-орнаментальных до сюжетно-повествовательных. При этом художественный язык многочисленных памятников ткацкого искусства всех времен, обусловленный их материальностью, отличается своеобразием и узнаваемостью.

Рисунки коптских тканей IV–XII веков — ранние примеры христианских сюжетов, связанных с идеями возрождения и обретения вечной жизни. Вытканные в гобеленовой технике, эти сюжеты соединяют древнеегипетские, греко-римские и ближневосточные истоки. Идеи процветания, обновления природы воплощены в персонификации природных стихий — земли, воды, времен года, а также в «нильских сценах», среди которых выделяется аллегория реки Нила в образе могучего старца, олицетворяющего неиссякаемое изобилие. Разновидность креста с петлей является заимствованием древнеегипетского иероглифа «анх» (жизнь); он используется наравне с другими христианскими символами на храмовых завесах, покровах, одеяниях.

Древнерусское лицевое шитье получило образное название «живопись иглой». Это шитые разноцветными нитями иконы с изображениями ликов святых (отсюда происходит определение «лицевое»), плащаницы, надгробные покровы с иконографическими сюжетами в сочетании с литургическими текстами. В лицевом шитье,

использующем мотивы, близкие фреске, иконописи, книжной миниатюре, сложилась своя выразительная система, основанная, как и многое в древнерусском искусстве, на византийской традиции. В то же время славянские языческие влияния, местное своеобразие превращают лицевое шитье в национальное искусство глубокого духовного содержания.

Произведения художественного ткачества могут стать историческим документом. Знаменитый гобелен из Байё второй половины XI века показывает сцены нормандского завоевания Англии, причем отдельные сюжеты настолько информативны, что иллюстрируют учебники истории. Следует уточнить, что гобелен из Байё выполнен в технике вышивки шерстяными нитями восьми цветов. Многочисленные фигуры выделены сложным контуром; их графически подчеркнутый абрис сопоставлен с плоскостным решением деталей одежды персонажей, животных, кораблей, архитектуры и т. д. Еще один графический мотив гобелена — поясняющие тексты в виде шрифтовых композиций.

Собственно гобелен, или шпалера, как самостоятельная художественная форма, реализованная в орнаментальной или сюжетной композиции, был известен в Европе с античных времен. Начиная со Средних веков гобелены становятся частью интерьера, объединяются в тематические циклы, посвященные историческим событиям, мифам и религиозным притчам. Для воплощения в гобелене всех деталей авторского замысла необходим так называемый картон, представляющий самостоятельную художественную ценность и зачастую создававшийся по эскизам великих мастеров живописи. Питер Пауль Рубенс известен как автор многих эскизов для гобеленов, выполненных в масляной технике как станковые картины с подготовительными набросками натурщиков, драпировок, композиционных схем.

Производство гобеленов связано также с технологическим процессом окрашивания нитей для получения необходимого цветового качества текстильного материала. Известный французский химик Мишель Эжен Шеврель был назначен директором Королевской гобеленовой мануфактуры в Париже в связи с нареканиями за блеклость цветов выпускаемой продукции. Будучи автором уже многих открытий в органической химии, Шеврель исследовал проблему и пришел к выводу о взаимном влиянии цветов друг на друга, изменении хроматических впечатлений из-за соседства различно окрашенных поверхностей. В 1839 году он опубликовал работу «Принципы

симультанного контраста цветов», где показал закономерности цветовых сопоставлений и предложил цветовую модель в виде круга. Впоследствии положения этого труда высоко оценили и взяли на вооружение импрессионисты, чтобы добиваться сложных пленэрных эффектов с помощью чистых цветов и минимального использования черной краски.

В начале XX века наступает время решительного пересмотра ценностей всех видов искусства. Родоначальники авангардных направлений в своих экспериментах «напрямую» обращаются к беспредметности, первобытному, народному, экзотическому (азиатскому, африканскому) изобразительному творчеству. Живопись, скульптура, декоративная керамика, коллаж, текстиль в одинаковой степени входили в круг интересов этих мастеров. Один из них, Фернан Леже, известен многочисленными произведениями монументального, станкового и декоративно-прикладного искусства. Его мозаики, панно, витражи, гобелены для общественных сооружений своими подчас абстрактными, но всегда полновесными, обобщенными формами, цветовой экспрессией передают динамично меняющуюся современность — развитую промышленность, военное противостояние, социальное устройство, а также человека этой современности в труде, спорте, извечных чувствованиях.

Другой живописец XX века — Рауль Дюфи, не менее известный как мастер декоративно-прикладного искусства, так и не связал свое искусство с беспредметностью. В 1910 году, еще пребывая в поисках собственного стиля, он по предложению модельера Поля Пуаре начал работать над эскизами для тканей. Декоративный эффект его композиций заключался в колорите, включающем не более двух-трех цветов, и графической ясности, лаконизме рисунка, идущих от знания французской народной ксилографии. Кроме того, обращаясь к тканям XVIII века, «…он использует старинный прием небуквального повторения группы персонажей, в разных поворотах, за разными занятиями, в окружении листвы или каких-либо арабесков» [3, с. 54]. Тематика текстильных паттернов Дюфи — его современники: матросы, рыбаки, охотники, а также анималистические и флореальные мотивы. Элегантная декоративность, интонация светского праздника, столь удачно найденные в текстиле, переходят и в его живопись. Беззаботная жизнь средиземноморской Ривьеры, скачки и регаты, написанные легкой изысканной кистью, получили широкое и заслуженное признание.

В Европе и России последствия Первой мировой войны способствовали возникновению идей «жизнестроения», реализацию которых во многом взяла на себя реформированная учебная среда. В 1919 году в Веймаре была открыта Высшая школа строительства и художественного конструирования — Баухауз, в 1920-м в Москве — ВХУТЕМАС. В обоих вузах текстильная специализация являлась самостоятельным учебным профилем в общей структуре образования. В Баухаузе интернациональный состав преподавателей в лице Оскара Шлеммера, Пауля Клее, Василия Кандинского, Ласло Мохой-Надя, их яркая индивидуальность, творческие убеждения, аналитическая педагогика задают текстильным композициям, рассчитанным на серийное производство, преимущественно абстрактно-геометризированный характер.

Во ВХУТЕМАСе эстетика текстиля порывала с традицией украшательской орнаментальности, строилась на концепциях производственного искусства и его педагогов-творцов — Любови Поповой, Александра Родченко, Варвары Степановой. Технологии машинного производства тканей, функциональное единство текстильного рисунка с кроем и назначением одежды, агитационные тенденции советского искусства тех лет определяли самобытный облик вузовского текстиля [1].

Сегодня образовательное пространство академии им. А. Л. Штиглица объединяет декоративное искусство и дизайн, органично связанные принадлежностью к замечательным традициям своей школы. Совместная выставка художественного текстиля и живописи «Сотканo из цвета» не только показывает точки соприкосновения многих произведений от мастеров с «разных этажей» академии, но и делает отчетливо ощутимой ткань наполняющей ее творческой жизни.

Литература

1. *Адаскина, Н. Л.* Вхутемас — Вхутеин. Москва 1920–1930 : онлайн-энциклопедия русского авангарда / Н. Л. Адаскина. — URL: http://rusavangard.ru/online/history/vkhutemas-vkhutein (дата обращения: 11.12.2020). — Текст : электронный.

2. *Воронов, Н.* Новый орнамент рождается в пространственных конструкциях / Н. Воронов. — Текст : непосредственный // Декоративное искусство СССР. — 1964. — № 6 (79). — С. 24–25.

3. *Костеневич, А. Г.* Рауль Дюфи / А. Г. Костеневич. — Ленинград : Искусство, 1977. — Текст : непосредственный.

Е. А. Бойко,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина

СЮЖЕТЫ ОСМАНСКИХ «РЫНОЧНЫХ ХУДОЖНИКОВ» В ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА

Западные художники работали в жанре ориентализма по зову сердца либо отдавая дань моде. Рудольф Эрнст, например, работая в Стамбуле, получал плату сразу из двух источников, из дворца и от чиновников, а османские сюжеты принесли ему, как и многим другим, славу художника-ориенталиста в салонах Парижа и Лондона [5, p. 81]. В качестве возможных источников для изучения турецких тканей рассматривались их изображения в европейской живописи [1, с. 23]. То есть нередко одни европейские художники изучали восточные ткани по картинам других европейских художников. Популярными на Западе были тематические альбомы рисунков и скетчей, особенно с изображениями восточных костюмов. Их брали за образцы художники и граверы. Такие альбомы пользовались огромной популярностью еще в XVII–XVIII веках. Их авторами были так называемые художники восточного рынка [3, p. 53], то есть профессиональные стамбульские художники, рисовавшие на заказ в мастерских, расположенных непосредственно на рынке.

Рисунки «рыночных художников», изображавшие разносчиков шербета и кофе, торговцев, музыкантов, цирюльников, дервишей, женщин, то есть повседневную жизнь простых людей, собирались в альбомы. Художники подписывали рисунки на французском или итальянском языке, что вводило в заблуждение, и авторство приписывалось европейцу, а не турку. Иногда турецкие слова в османском шрифте транскрибировались латиницей согласно итальянской орфографии [3, p. 58]. «Художники восточных рынков» были забыты, а между тем их работы представляют собой значительный культурный, исторический и художественный пласт, явление, отражающее взаимный интерес и взаимное влияние искусства Османской империи и Европы.

Альбом «Собрание из ста гравюр, представляющих народы Леванта», послуживший источником вдохновения для многих художников-ориенталистов, был издан в 1714 году. Альбомы схожей тематики с рисунками «художников восточных рынков» стали появляться еще в XVII веке и в большом количестве привозились в Европу.

Профессор-тюрколог Ф. Тишнер атрибутировал альбом «рыночных художников» XVII века, купленный им в 1914 году в Стамбуле (альбом Тишнера), и альбом костюмов Турции, хранящийся в венецианском музее (Венецианский альбом), как работы османского «рыночного художника». Более того, стиль рисунков обоих альбомов, композиция, цветовая гамма, размеры, светотеневое решение, техника исполнения «не оставляют абсолютно никаких сомнений, что эти два альбома являются работой одного и того же художника» [3, p. 44]. «Собрание» создано по живописным композициям Жана-Батиста ван Мура, который, как считается, рисовал с натуры по заказу господина Ферриоля, французского посла в Порте [2, с. 89]. В «Собрании» есть изображения музицирующих, танцующих, купающихся, отдыхающих турчанок. Но увидеть эти сцены воочию было невозможным для иностранца, следовательно, не все работы ван Мура были написаны с натуры. В пояснении к иллюстрациям LIV и LV «Собрания» указано, что мужчины-танцовщики приходили в дом заказчика в группе и «исполняли непристойные комедийные шоу, наполненные бесстыдными намеками» [4, p. 16], а женщины не были вхожи в общество мужчин. Чтобы пригласить танцовщиц в дом, требовалось разрешение Порты, «танцы их были элегантны, а позы смелы» [Там же]. На миниатюре «Театральное представление орта оюну в особняке» из Варшавского альбома изображены две танцовщицы, koceks, и один танцовщик, cengis, во время представления. Внизу справа изображен Zenne — переодетый в женщину актер, склонившийся перед главным героем в непристойной позе.

Мотив «Странствующего цирюльника» из «Собрания» широко представлен в миниатюрах османских «художников восточного рынка» XVII–XVIII веков. «Рыночные» миниатюры XVII–XIX веков с идентичной иконографией и стилем изображения различных уличных торговцев вызывают прямые ассоциации с гравюрами «Уличный торговец халвой» и «Уличный торговец кофе» из «Собрания». Миниатюра «Две турчанки, играющие в мангалу» и гравюра «Турецкие девушки, играющие в мангалу» совершенно идентичны: позы женщин, положение рук, ног, головы, традиционная софа с подушками вдоль стены. Различия лишь в небольших деталях: головные уборы, складки подвернутых рукавов, богатый орнамент подушек и софы на французской гравюре. Работа «рыночного художника» несколько примитивна и даже немного карикатурна, что было характерно для этого жанра. Гравюра из «Собрания», безусловно, более утонченная, завершенная,

но она оставляет ощущение стилизации, акцента на декоре, легкой экзотичности, что так любила французская публика. В комментариях «Собрания» говорится, что мангала «весьма популярна среди женщин в Турции… эта игра также широко распространена в Голландии» [4, p. 115]. Игра мангала не имела гендерной принадлежности и в течение сотен лет была популярна в Стамбуле, но сейчас там почти забыта. Под тем же названием игра известна во всей Африке, Азии и Европе [3, p. 100]. Представляется, что знаменитые гравюры, созданные по рисункам ван Мура, являются своеобразным синтезом заимствованных у «рыночных художников» сюжетов, выполненных в стиле тонкого декорирования, присущем придворным миниатюристам, в технике, характерной для западной живописи.

Альбомы турецких костюмов покупали в лавках художников на восточных базарах или в придворных мастерских, выполняли на заказ или собирали из отдельных листов. Из-за подписей в альбомах на французском или итальянском языке авторство османских художников не всегда было идентифицировано. Работа по атрибутированию ведется до сих пор. Опираясь на приведенные выше примеры и исторические факты, можно утверждать, что многие сюжеты и композиционные решения западных, в частности французских, художников были заимствованы из альбомов османских «художников восточного рынка». Позже эти сюжеты были перезаимствованы новыми поколениями художников, что еще больше отдаляло представления европейской публики о реалиях повседневной жизни Востока.

Литература

1. *Кулланда, М. В.* Художественный текстиль Османской империи XVI — начала XX века / М. В. Кулланда. — Москва : ГМВ, 2007. — Текст : непосредственный.

2. *Соснина, О. А.* Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е / авторы-составители: О. А. Соснина, А. М. Валькович. — Москва : Кучково поле, 2017. — Текст : непосредственный.

3. *And, M.* Ottoman Figurative Arts 2: Bazaar Painters, Yapi Kredi Yayinlari. — Istanbul, 2018. — 247 p. — Текст : непосредственный.

4. Lale Devri Ressami Van Mour`un cizimleriyle Osmanlilar Kiyafet Albumu / An Album of the Wardrobe of the Ottomans with Illustrations by the Tulip-Era Artist Van Mour, Istanbul Buyuksehir Belediyesi. — Istanbul, 2013. — Текст : непосредственный.

5. 1001 Faces of Orientalism. — Istanbul : Sakip University : Sakip Sabanci Museum, 2013. — Текст : непосредственный.

Е. М. Бровко,
соискатель Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

ЭКСПОРТНАЯ ЯПОНСКАЯ МЕБЕЛЬ ЭПОХИ МЭЙДЗИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В настоящее время в России — как в классических музеях, так и на современных выставочных площадках — представлено значительное количество разнообразных памятников японского декоративно-прикладного искусства (ДПИ), в том числе предметов мебели, среди которых есть стулья, кресла, диваны.

Мебель вместе с другими образцами ДПИ из Японии появилась в Западной Европе в результате налаживания устойчивых торговых и культурных связей на рубеже XVI–XVII веков, в России — на полвека позднее. В последующие столетия Япония взяла курс на самоизоляцию, продлившуюся до середины XIX века. Несмотря на это, японская экспортная мебель попадала к европейскому покупателю, хотя и в меньшем количестве.

В 1854 году произошло важное событие, предшествующее началу эпохи Мэйдзи (1869–1912), — выход Японии из режима самоизоляции. Можно сказать, что состоялось второе знакомство с этим островным государством. Эпоха Мэйдзи — время нахождения у власти императора Муцухито (1852–1912), когда Япония из отсталого децентрализованного государства превратилась в страну-лидера в Азиатско-Тихоокеанском регионе.

Столь кардинальные перемены не могли не отразиться на японском быте, например на национальной манере сидения — на татами, специальных тростниковых матах, расстеленных на полу. В эпоху Мэйдзи происходил отказ от традиционного способа сидения в пользу использования европейской мебели. Для употребления внутри страны мастера стали создавать предметы мебельного искусства, повторяющие европейские модели, только несколько меньшего размера. Образцы этой мебели были представлены в 1862 году в Лондоне на второй Всемирной выставке. Они вызвали интерес зрителей, так что возник и год от года стал расти спрос на мебель и иные предметы ДПИ из Японии.

Начиная с 1890 года японцы стали делать богато украшенные резьбой образцы мебельного искусства, получившие название Hamamono, что означает «произведенный в Иокогаме». Они выполнялись преимущественно из махагони и покрывались бесцветным либо тониро-

ванным красным или черным органическим пигментом — так называемым японским лаком, полученным путем переработки смолы лакового дерева. До эпохи Мэйдзи японские столяры собирали мебель с помощью сложной системы шипов, теперь же для крепежа отдельных частей применялись гвозди и шурупы. Спустя некоторое время подобные предметы мебели стали выпускать в прибрежных городах Токио и Осаке.

Эти памятники ДПИ отличаются чрезмерной вычурностью, обилие пышной резьбы отсылает даже не слишком искушенного зрителя к стилю барокко, уже вышедшему из моды в Европе. В связи с этим за данным стилистическим направлением в Японии закрепилось наименование «барокко Мэйдзи», а в Европе — «японское барокко». Стулья, кресла и диваны, созданные в этом стиле, имеют следующую конструкцию. Спинка может быть выполнена в нескольких вариантах: прямоугольная, чуть расширяющаяся к верху и чаще всего увенчанная массивным ажурным навершием; в виде сложной фигурной композиции, сделанной в технике сквозной резьбы; состоящая из сплаты и обвязки либо из нескольких симметрично расположенных стоек, объединенных навершием; баллонообразная. Глухие, на стойках или сквозные локотники упираются массивным основанием в сиденье круглой или трапециевидной формы. Широкая царга, повторяющая формой сиденье, обычно переходит в три, четыре либо пять ножек типа кабриоль, завершающихся волютой или когтистой лапой. Также могут быть четыре выгнутые ножки, соединенные поперечными проножками, или ножки-подставки.

Предметы мебельного искусства в стиле японского барокко украшаются традиционными для этого островного государства мотивами — изображениями драконов, фениксов, карасиси Фо, Фудзиямы, облаков, хризантем, ирисов, пионов, цветущей вишни и др.

Стулья, кресла и диваны, созданные в Японии в эпоху Мэйдзи, сейчас в России можно увидеть на постоянных и временных экспозициях в музеях и галереях. Яркий пример их представления на современной выставочной площадке — экспозиция в Галерее «Югэн». В музеях эти вещи, за редким исключением, представлены в «китайских» и лаковых кабинетах, залах Большого Петергофского дворца, Китайском дворце в Ораниенбауме и др.

В XVIII столетии традиция создания такого рода дворцовых интерьеров появилась в России. В них размещались отечественные и привезенные предметы ДПИ, в том числе мебель из Китая, Японии в стиле шинуазри, произведенная на момент создания интерьера.

В дальнейшем эти интерьеры пополнялись подобной мебелью и другими образцами ДПИ, в том числе японскими, но более позднего времени изготовления. В современных экспозициях в «китайском» вкусе образцы мебельного искусства, как и другие памятники ДПИ, чаще всего собраны по принципу похожести на дальневосточный интерьер. Таким образом, в одной экспозиции одновременно встречаются вещи не только разных стран-производителей, но и разных эпох, художественных стилей.

В заключение хотелось бы отметить, что при разработке концепций отдельно взятых экспозиций в «китайском» вкусе необходимо делать акцент на функциональном предназначении мебели, а также на стране и периоде ее создания.

А. М. Воронов,
доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения

ВТОРЖЕНИЕ ЧУЖЕРОДНЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Одной из наиболее острых и актуальных сегодня является проблема сохранения национального своеобразия русской культуры в эпоху глобализации. Дмитрий Лихачев, Савелий Ямщиков, Анатолий Кирпичников и другие выдающиеся деятели культуры нашего времени справедливо замечали, что сбережение культурной памяти и обеспечение духовной преемственности поколений невозможно без сохранения исторического облика русских городов-памятников. К сожалению, в минувшем столетии многие российские города сталкивались с варварским отношением к культурному наследию прошлого. Не стал исключением и «блистательный Санкт-Петербург», сполна испытавший на себе последствия нивелировки национальных духовных и культурных традиций, характерных для всего XX века.

Долгое время, вплоть до 1990-х годов, было принято считать, что петербургская архитектура второй половины XIX — начала XX века не представляет никакой художественной ценности. Согласно этой «теории» были уничтожены многие архитектурные жемчужины старого Петербурга. Даже храм Спаса на Крови, выдающийся памятник истории и архитектуры, известный на весь мир своими великолеп-

ными мозаиками, дважды, в 1940 и 1968 годах, официально «приговаривался» к уничтожению. В первый раз этому помешала Великая Отечественная война, во второй раз храм был спасен во многом благодаря титаническим усилиям тогдашнего директора музея «Исаакиевский собор» Георгия Бутикова. В 1960-е годы всерьез рассматривался проект, по которому на Невском проспекте и других центральных улицах Ленинграда все «малохудожественные» доходные дома конца XIX века подлежали сносу с дальнейшим возведением на их месте бетонных «стекляшек». Как напоминание об этом, к счастью, не состоявшемся эксперименте — уродливые «дома быта», торчащие сегодня посреди исторической застройки Суворовского, Лермонтовского проспектов и Разъезжей улицы.

Это отношение к культурному наследию прошлого слишком часто проявляется и в современной застройке Петербурга, нередко откровенно диссонирующей с историческими улицами и кварталами. Среди наиболее одиозных примеров — высотное здание «Монблан», сооруженное рядом с гостиницей «Санкт-Петербург», или жилой комплекс на углу Московского проспекта и Киевской улицы, перекрывший панораму Новодевичьего монастыря. Не все благополучно и с сохранением исторического облика старинных зданий во время их ремонта или реконструкции. Современные «реставраторы» нередко ухитряются, формально соблюдая требования, сохранять в неприкосновенности фасады петербургских домов и в то же время непоправимо их уродовать. Именно так произошло со зданиями на углу Невского проспекта и улицы Восстания, входящими в комплекс торгового центра «Стокманн», над которыми теперь высится уродливая стеклянная крыша. Несколько лет назад во время капитального ремонта старинного дома на углу Литейного проспекта и улицы Чайковского над ним надстроили целых два новых этажа. Теперь фигурная башенка с флюгером на углу этого здания не высится на фоне серо-голубого питерского неба (как было раньше), а выглядит как нелепое украшение, со всех сторон закрытое безобразными кирпичными стенами.

Еще недавно в наш город для реализации любого мало-мальски значимого проекта старались пригласить иностранных зодчих. Но оказалось, что и это не спасает от новых архитектурных ошибок, тем более что многие проекты заезжих знаменитостей так и остались нереализованными. Именно так произошло, например, с французом Доменико Перро, проект которого победил в конкурсе на строительство

новой сцены Мариинского театра, но так и не был воплощен из-за того, что в нем не были учтены особенности петербургского климата. При этом сам Перро даже ни разу не приехал в наш город, чтобы удостовериться, насколько его проект здания театра в виде «золоченой фольги» гармонирует с исторически сложившимся обликом Петербурга в районе Театральной площади.

Совсем иначе работали в Северной столице Доменико Трезини, Чарльз Камерон, Антонио Ринальди, Джакомо Кваренги и другие великие зодчие прошлых веков, оставившие потомкам немало бесценных творений. Многие из них десятилетиями жили в России, фактически ставшей для них второй родиной, а итальянец Карло Росси и француз Тома де Томон покоятся на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры рядом с русскими зодчими Иваном Старовым и Андреем Воронихиным. Для Огюста Монферрана было настоящей трагедией, когда ему отказали в просьбе быть похороненным в Исаакиевском соборе, которому архитектор отдал 40 лет жизни. Во Франции зодчего подхоронили в могилу его матери, даже не выбив его имени на семейном надгробии. Только весной 2019 года над могилой Монферрана наконец появился памятник, воздвигнутый во многом благодаря усилиям директора музея «Исаакиевский собор» Юрия Мудрова.

Сегодня для нас одна из важнейших задач — воспитывать у современных школьников и студентов бережное отношение к национальному культурному наследию. «Новое поколение», которое вскоре станет определять облик нашей страны и всей планеты, не должно превратиться в манкуртов, в «Иванов, родства не помнящих». Юноши и девушки, которым выпало счастье жить и учиться в одном из красивейших городов мира, обязаны знать, что красота старинных дворцов и храмов, как и красота живой природы, оказывает благотворное влияние на окружающую нас культурную и духовную среду, облагораживает человеческие души. Только так мы можем противостоять всеобщей «макдональдизации», опасность которой сегодня слишком велика как для русской культуры, так и для других национальных культур.

С. В. Гусева,
независимый исследователь, кандидат исторических наук (Москва)

ЗНАЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В ЭКСПОЗИЦИОННОЙ И ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ
(На примере творчества московского художника Виктора Маторина)

Историческая живопись всегда была важнейшей частью музейной экспозиции. В России начало этой традиции положило создание интерьеров Исторического музея на Красной площади, над которыми работали художники И. К. Айвазовский, В. М. Васнецов, Г. И. Семирадский и др. На протяжении XX века для новых советских музеев были подготовлены монументальные полотна и диорамы.

Во второй половине XX века наступил новый этап развития русской исторической живописи, связанный с именем народного художника СССР И. С. Глазунова, творчество которого обогатило это направление мощными образами, созвучными времени возрождения интереса к православной культуре, фольклору и историческому наследию средневековой Руси. К заслугам Глазунова можно отнести создание своей школы, что в итоге привело к появлению нового высшего художественного учебного заведения — Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

Одним из учеников и последователей Глазунова является современный московский художник Виктор Маторин (р. 1971). В 1994 году он поступил в академию Ильи Глазунова, здесь же сформировался его интерес к исторической живописи. Дипломная работа «Казнь Пугачева» была удостоена оценки «отлично» и признана большим успехом. Обращение к корням русской культуры и государственности, которое было неотъемлемой частью творчества И. С. Глазунова, свойственно и его ученикам, стремящимся передать свой интерес к отечественной истории средствами изобразительного искусства.

История великой битвы, произошедшей в 1380 году на берегу Дона и Непрядвы, стала определяющей в творческой биографии В. В. Маторина. Художник создал получившие широкую известность образы Дмитрия Донского, Боброка Волынского, хана Мамая. В соавторстве с П. Поповым он написал грандиозное батальное полотно «Куликовская битва» [3, с. 121–122]. Произведения В. В. Маторина стали частью современной культуры, они оказывают влияние на наше восприятие минувшего. Поиск художественных образов шел почти

одновременно с научным исследованием Куликова поля и созданием новых музейных экспозиций [2, с. 145–170]. В итоге эти два направления объединились в пространстве музея. Картины Маторина сейчас можно увидеть в экспозиции Государственного военно-исторического и природного музея-заповедника «Куликово поле», открытой в 2016 году.

Особый одухотворенный диалог сложился у художника с одной из исторических территорий старой Москвы — Измайловским островом, царской усадьбой XVII века времен Алексея Михайловича Романова. Архитектурный ансамбль Измайловского острова уникален, он включает в себя памятники XVII и XIX веков, богатым художественным языком рассказывающие об истории и культуре этого места. Измайловский остров стал для художника, по его собственным словам, «островом сокровищ», которому он посвятил более десятка крупных живописных полотен, а также множество акварелей, набросков, зарисовок с натуры [1, с. 12]. Для художника Измайлово — это воплощение гармонии природы и человеческого труда.

В. В. Маторин — участник международных и всероссийских выставок, проходивших в крупнейших галереях и музеях страны: Центральном доме художника, Манеже, Центральном музее Великой Отечественной войны. В Московском государственном объединенном музее-заповеднике состоялись выставки Маторина: «Лики русской истории» (2009), «От рати — к миру» (2010), «Пасха на Измайловском острове» (2016), «Измайлово глазами художника (живопись Виктора Маторина и художественная культура Москвы XVII–XIX вв. в экспонатах из собрания музея-заповедника)» (2019). Выставки собрали множество положительных отзывов от посетителей разных возрастных категорий.

В своем творчестве В. В. Маторин обращается к современным идеалам российского общества — патриотизму, исторической памяти, православным традициям. Его картины постоянно репродуцируются в популярных изданиях, на рекламных баннерах, в музейных видеороликах.

Литература

1. *Гусева, С. В.* Измайлово глазами художника / С. В. Гусева. — Текст : непосредственный // Маторин В. В. Мой остров сокровищ : каталог к выставке «Измайлово глазами художника (живопись Виктора Маторина и художественная культура Москвы XVII–XIX вв. в экспонатах из собрания музея-заповедника)». — Москва : Моск. гос. объединенный музей-заповедник, 2019.

2. *Наумов, А. Н.* Тайны и загадки поля битвы. Современные историки и археологи о Куликовском поле / А. Н. Наумов, О. В. Бурова. — Тула : Гос. музей-заповедник «Куликово поле», 2019. — 175 с. — Текст : непосредственный.

3. *Погодин, В. Н.* Русская историческая картина. Павел Попов, Виктор Маторин / В. Н. Погодин. — Москва : Белый город, 2006. — 168 с. — Текст : непосредственный.

А. Е. Знаенок,
магистрант III курса заочного факультета СПбГУП

НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРЛАНДИИ В КОНТЕКСТЕ КРИЗИСА ГЛОБАЛИЗМА

Тенденция к глобализации и происходящие в связи с этим процессы в Европе на протяжении второй половины XX века привели как к позитивным, так и к негативным последствиям. К настоящему времени отношение к кризису европейского глобализма разделило политические и научные элиты не только внутри Евросоюза, но и внутри отдельных европейских стран. Полярность мнений заключается в рассмотрении двух моделей глобализации, которые тесно взаимосвязаны. С одной стороны, финансово-экономическая сфера требует интеграции и унификации некоторых элементов системы для разностороннего и здорового развития, с другой — в поле культурного взаимодействия эти методики не только нежизнеспособны, но и опасны. В отличие от экономики, в культуре и искусстве каждой страны важен ее колорит и неповторимость.

Стремление сохранить свою локальность (культурную, национальную, конфессиональную, этническую) стало первостепенной задачей, а по сути, является естественной реакцией на угрозу гомогенизации и стандартизации. Мощным стимулом смены парадигмы мышления стал комплекс процессов, происходящих в связи с Брекситом. Эти перемены уже коснулись всех сфер жизни (экономических, политических, культурных) ближайшего соседа Великобритании — Ирландии. Сейчас обе страны находятся в беспрецедентном положении: впервые именно английский, а не ирландский национализм угрожает ослабить культурные узы между ними. Благодаря Брекситу возобновились дебаты об объединении Ирландии, но на более глубоком уровне он обострил фундаментальную «культурную войну» между британцами и ирландцами, которая предшествовала Брекситу, возродил интерес к ирландскому искусству и литературе, способствовал увеличению финансирования исследований в области ирландского языка и культурного наследия.

Искусство «изумрудного острова» с раннего кельтского периода носит своеобразный характер. Суровый климат с продолжительными дождями, многовековое британское доминирование, частые неурожаи и голод, противоборство между католиками и протестантами, гражданские войны — непростая судьба, которая запечатлелась в ирландской культуре, позволяет проводить аналогию с русской историей. Ирландскую культуру отличают сильные литературные и музыкальные традиции, ее литературу считают третьей по старшинству в Европе после греческой и римской (ее основатель — святой Патрик, написавший «Исповедь» на латинском языке). Четверо ирландцев были удостоены Нобелевской премии по литературе: У. Б. Йейтс, Д. Б. Шоу, С. Беккет, Ш. Хини. Музыка, особенно этническая, является одной из важнейших ценностей и особенностей ирландского народа, фундаментальной частью культуры. Ирландские народные танцы и музыка — то наследие, которое до сих пор является «визитной карточкой» страны.

Искусство Ирландии, к сожалению, в глобальном контексте попрежнему ассоциируется преимущественно с кельтским прошлым. Мировая известность книг по древнему ирландскому искусству и литературе контрастирует с незначительным распространением работ по современному ирландскому искусству за пределами страны. Это подразумевает, что современного ирландского искусства будто бы не существует. На институциональном уровне эта точка зрения подтверждается системой Дьюи, используемой библиотеками по всему миру, которая содержит только одну категорию для ирландского искусства — древнее ирландское искусство. Данная проблема глубже, чем может показаться на первый взгляд: книги по современному ирландскому искусству зачастую попадают в раздел современного британского искусства. Это типичная черта постколониальной гегемонии — поглощение культурного производства бывшей колонии. Ирландские художники, как правило, упоминаются в исторических текстах или антологиях искусства таким образом, что их национальность предполагает, что они англичане или британцы. Иногда ирландское искусство представляется как дополнение к английскому. Ирландские художники неизвестны или малоизвестны мировой аудитории либо упоминаются как англичане — от Джеймса Барри вплоть до Фрэнсиса Бэкона (одного из самых известных «британских» художников XX в.). В этом кроется коварство политики мультикультурализма, который, по утверждению Н. Буррио, «является идеологией ассимиляции культуры „другого“» [1].

Культура и искусство Ирландии во второй половине XX века продолжили терять свою целостность и идентичность из-за того, что, во-первых, Северная Ирландия вошла в состав Великобритании, во-вторых, в процессе глобализации культурные и географические границы были размыты, а многие культурные черты унифицированы. По словам профессора Дублинского университета Педера Кирби, «современная ирландская идентичность была подвергнута дезинфекции и приспособлена к доминирующему элитарному проекту ассимиляции в многонациональный капитализм; лишена ориентации на собственный богатый исторический опыт...» [2, p. 21–37]. Эта проблема не нова. Еще в XIX веке после Великого голода 1845–1849 годов в обществе родилась некая модель «забвения» трудного прошлого, что должно было облегчить экономическое возрождение. Когда в 1950-х годах в Ирландской Республике началась модернизация, вопросы формирования национальной культурной идентичности и исторического наследия потонули в массе более насущных проблем.

Вызванная голодом волна ирландской миграции в США в середине XX века также привела к размыванию культурных границ, детерриториализации культуры и традиций. Ярчайший пример — кельтский праздник Самайн (Samhain), отмечаемый накануне Дня Всех Святых. Самайн, который отмечали ирландские мигранты, скоро был апроприирован под названием Хэллоуин. Потеряв свои корни, Самайн, или Хэллоуин, превратился в неотъемлемую часть культуры потребления. Журналист Финтан О'Тул заметил, что «американская культура сама по себе является отчасти ирландским изобретением» и что «ирландская культура немыслима без Америки» [3, p. 12]. Текучесть и гибридность всегда были характерны для ирландской культуры, но сегодня эти состояния как никогда опасны. Под влиянием Соединенных Штатов и Великобритании понимание ирландского искусства и традиций как товара и тиражируемого продукта стало трагедией для культуры. Презентация авторов ирландского происхождения как «британцев» обесценивает их вклад в мировую культуру, а национальная идентичность размывается.

События, связанные с Брекситом, и центробежные тенденции в Европе позволяют Ирландии завершить проект культурной деколонизации, повысить значение ирландского искусства в мире и остановить процессы культурной ассимиляции.

Литература

1. *Буррио, Н.* Глобализация и аппроприация / Н. Буррио. — Текст : электронный // Художественный журнал. — 2004. — № 56. — URL: http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/613 (дата обращения: 18.10.2020).

2. *Kirby, P.* Contested pedigrees of the Celtic Tiger / P. Kirby. — Текст : непосредственый // Re-Inventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy / editors P. Kirby, L. Gibbons, M. Cronin. — London : Pluto Press, 2002.

3. *O'Toole, F.* The ex-isle of Erin: Images of a global Ireland / F. O'Toole. — Dublin : New Island Books, 2000. — Текст : непосредственный.

Итинохэ Каёко,
старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП

САД КАК ЭЛЕМЕНТ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Культура Японии интересна и разнообразна. Можно много говорить о музыкальной культуре и истории создания японских музыкальных инструментов, каждый из которых является частью культурного наследия страны. Можно говорить об искусстве «чайной церемонии» и о различных предметах, создание и история которых представляют большой интерес. Но уникальным для Японии считается искусство создания садов, которое занимает важное место в культуре страны. Сад для японцев — подражание естественной природе. В японском саду холмы, пруды и ручьи часто рукотворны, им придается индивидуальный характер, а деревья, камни, песок и все прочее претерпевают художественную обработку. В отличие от европейских садов, где все объекты располагаются по геометрическим принципам, в японском саду человек, создавая композицию, старается не нарушать естественный природный ландшафт, имитируя его.

История создания садов восходит к периодам Асука (593–710) и Нара (710–794), когда в одном из районов Ямато императорская семья и могущественные кланы создали имитирующие океан виды с большими прудами, множеством мелких островков и сухама (песчаными пляжами) на берегу. В 794 году столица страны была перенесена из Нары в Киото, что ознаменовало начало нового периода Хэйан (794–1185). К власти пришел благородный клан Фудзивара, при котором искусство и культура получили достойное развитие в соответствии с уникальными японскими ценностями. Сады той эпохи были великолепны. Сам по себе Киото — уникальный город, там сходится несколько рек, по-

этому в нем много воды. Лето там почти всегда жаркое, и потребность в прохладе продиктовала создание многочисленных прудов и водопадов. В садах, окружавших особняки, разбивались большие пруды, где можно было плавать на лодках, рыболовные павильоны нависали над водой и соединялись крытыми галереями с другими сооружениями. Это были идеальные места для наслаждения вечерней прохладой, наблюдения за луной или падающим снегом.

В X–XI веках в жизнь и культуру Японии входит учение буддизма. Жизнь и привычки людей, особенно аристократов, меняются. Становится другой и культура создания садов, появляется понятие и изображение дзедо (чистая земля), как ее описывали в буддистских писаниях и религиозных трактатах. В таком саду центром становится пруд с арочным мостом, ведущим к центральному острову. Сады в храме Моцудзи (префектура Иватэ) и Сирамидзу Амида-до (префектура Фукусима) являются примером культуры садов дзёдо.

В период Камакура (1185–1333) из-за роста влияния воинского сословия и буддийской секты Дзен произошли серьезные изменения в культуре, строительстве и стиле жизни людей, а также в создании садов. Военные и аристократия отказались от пышных церемоний в садах, что привело к угасанию культуры их создания. Но уже следующий период вернул эту культуру в жизнь японцев. Можно даже говорить о расцвете искусства создания садов в период Муромати (1333–1568). В это время появились опытные мастера — сэндзуй каварамоно, которые под влиянием дзен-буддизма создали новый стиль композиции садов — карэсансуй (японские сухие пейзажи). Состоящие из камней и песка сады отличались радикальным абстракционизмом и неизвестны в других культурах. Особым образом расположенные камни олицетворяли горы и водопады, а белый песок — потоки воды. Сад, который можно было увидеть прямо из здания, должен был дать находящемуся в сёин (комната в здании сёин-дзукури) наблюдателю ощущение, что он созерцает шедевр изобразительного искусства, что могло побудить к более внимательному и длительному просмотру.

Следующий этап развития культуры садов связан с искусством чайной церемонии и мастером Сэн но Рикю (1522–1591). Как пространство для ее проведения возникает отличающийся естественностью Чайный сад с Чайным павильоном. Его основные элементы — дорожки из камней, каменные фонари и умывальни среди групп деревьев сохраняются и в современных японских садах.

Искусство создания садов достигло кульминации в садах стиля кайю периода Эдо (1603–1867). Сад в Императорской резиденции Кацура в Киото, созданный в эпоху Эдо, представляет собой типичный сад в стиле кайю с прудом в центре, окруженным несколькими чайными павильонами. Знамениты три сада в этом стиле, названные великими: Кайракуэн в городе Мито (префектура Ибараки), Кэнрокуэн в городе Канадзава (префектура Исикава), Коракуэн в городе Окаяма (префектура Окаяма), а также сад Суйдзэндзи Дзёдзюэн (префектура Кумамото). Все они демонстрируют красоту и уникальность культуры создания садов в это время.

В начале периода Мэйдзи (1868–1912) культура Японии находилась под сильным влиянием Запада, что выразилось в увеличении пространства садов с помощью больших газонов. Национальный сад Синдзюку Гёэн в Токио — один из примеров такого влияния. В настоящее время в сады входит цифровое искусство, порождающее новые интересные формы. Японцы считают, что цифровое искусство может передать и даже подчеркнуть естественную красоту природы в саду. Например, Мифунэяма Ракуэн (префектура Сага) площадью 500 тыс. кв. метров — великолепный сад с большим прудом. Здесь начиная с 2015 года ежегодно проводится художественная выставка «Лес, где живут боги» с использованием цифровых технологий, которая организуется компанией TeamLab, специализирующейся на цифровых технологиях. Идея устроить выставку, где можно не только полюбоваться садом, но и почувствовать его атмосферу, стать его частью, нашла воплощение в выставке, открывающей новый способ наслаждаться японским садом. Учитывая, что сады должны находиться в гармонии с окружающей средой, с помощью цифровых технологий дизайнеры создают там впечатление раздвижения границ сада, а затем появляется ощущение, что у сада нет и временны́х рамок. В «Лесу, где живут боги» изображения цветов и падающих лепестков проецируются на древнюю скалу после заката, а плавающие в прудах карпы отражаются от поверхности воды. Цифровые технологии позволяют, не разрушая природу, превратить ее в искусство. Таким образом сад становится произведением искусства в своем естественном виде.

Е. М. Кованджи,
независимый исследователь (Санкт-Петербург)

РОЛЬ ХОРЕОГРАФИИ В МАНИФЕСТЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ Г. КРЭГА — ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ «ДИДОНА И ЭНЕЙ» 1900 ГОДА

Обращение к творческому наследию рубежа XIX–XX веков — времени появления профессии режиссера в современном понимании, представляется полезным для осмысления в начале XXI века. Это помогает расширить понимание постановочной методологии реформаторов сцены, которая остается актуальной для современного театра.

Постановка оперы Генри Пёрселла «Дидона и Эней» в 1900 году стала манифестом режиссерского условного театра. Примечательно, что именно музыкальный спектакль стал началом режиссерского творчества новатора европейского театра Генри Крэга. Апелляция музыки к чувственной сфере творчески питала художника, который считал музыку «эталоном чистоты художественной формы» [1, с. 57]. Опера как театральная форма, воздействуя на чувственную сферу, оказалась способна передать сущность мироздания, движения. В итоге «музыкальные спектакли образовали важный этап в режиссерских исканиях Г. Крэга, выдвинув его в первые ряды реформаторов постановочного искусства европейской сцены» [3, с. 111].

Постановка оперы «Дидона и Эней» отличалась метафорической образностью, ассоциативностью. Режиссер, стремясь к «единству сценического и музыкального движения» [3, с. 11], обращался к творческому воображению зрителя, отказавшись от помпезных реалистических декораций в пользу поэтического образного пространства. Кроме того, Г. Крэг открыл потенциал смысловой и эмоциональной экспрессии движения.

Объединяющей силой всех элементов спектакля стала музыка. Движения, цветовые образы, линии, предметы, внесенные в сценическое пространство, Г. Крэг видел как формы, которые подчеркивают настроения музыки и намекают на их подлинный смысл. Именно «соприкосновение с музыкой помогло формированию основных принципов творческой методологии Крэга» [2].

Обратившись к такому искусству синтетической и условной театральной природы, как опера, режиссер показал новый постановочный принцип — *символизм*, главная черта которого — апелляция к воображению. Декорации не копировали изображаемое, а отсылали к обозначаемому, пробуждая фантазию зрителя. Крэг не пошел

путем иллюстрирования музыки, а создал символический сценический мир музыкального спектакля. Тяготение к символизму сближает его с творческими поисками А. Аппиа, позже — Вс. Мейерхольда. Крэг открыл новую условность и поэтику театра, новую «трансцендентную» театральность [1, с. 57]. Он интегрировал в спектакле пластику и движение. Именно через движения был обрисован образ хора как персонажа, передающего переживания, как свидетеля земного бытия. Движению хора Крэг придал символическое значение: оно будто сливается с движением вселенских потоков. В финале хор оплакивает Дидону и осыпает ее лепестками роз. «Символом великого таинства смерти становится чудеснейший танец белоснежных рук хора» [3, с. 58]. Смерть Дидоны показана символически, но не как разрушение, а как переход на новый уровень бытия, ритуал слияния с высшей гармонией.

Таким образом, хореография стала важным компонентом оперного спектакля и сделала возможным философское обобщение идейно-смыслового пласта произведения. Успех постановки «Дидона и Эней» 1900 года был обусловлен также включением пластико-движенческого текста в оперу. Работа Крэга вознесла идейно-художественный план оперы Пёрселла на уровень «идеи шекспировского масштаба» [3, с. 116]. Это сравнение позволяют сделать «масштаб художественного мышления, сила образности, глубокая философичность музыки Пёрселла в единстве с лирической напряженностью ее звучания» [Там же].

Генри Крэг, первопроходец в режиссерской профессии и театральный новатор, продемонстрировал универсальность творческого мышления как необходимую профессиональную компетенцию режиссера, интегрируя хореографию в спектакль.

Литература

1. *Зарецкая, Ж.* Музыка прежде всего / Ж. Зарецкая. — Текст : непосредственный // Скрипичный ключ. — 1997. — № 1. — С. 56–62.

2. *Макарова, Г. В.* Новые демиурги. Судьба режиссеров и режиссуры в XX веке / Г. В. Макарова. — Текст : непосредственный // Театр XX века. Закономерности развития : сборник статей. — Москва : Индрик, 2003. — С. 61–75.

3. *Образцова, А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков / А. Г. Образцова ; ответственный редактор А. Аникст. — Москва : Наука, 1984. — 333 с. — Текст : непосредственный.

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

МАСКА: МЕЖДУ ФУНКЦИЕЙ И ОБРАЗОМ. К СЕМАНТИКЕ НАВЯЗАННОЙ КОСТЮМНОЙ ФОРМЫ

Смысл текста арии Мистера Икс из оперетты Имре Кальмана «Всегда быть в маске — судьба моя!» как никогда современен и в свете событий ушедшего 2020 года воспринимается иначе, чем в эпоху ее создания. Форма медицинской маски — обязательного функционального объекта в условиях пандемии — стала неизбежным спутником каждого находящегося в социуме члена. Невозможно при этом не заметить, что в условиях повседневной практики маска из сугубо функционального медицинского аксессуара преобразуется в способ образного высказывания, фактор самоидентификации и маркер выражения индивидуальности в уличной моде в противовес ее обезличивающему смыслу. Пандемия глобальна, но ответ на нее не может не быть сугубо индивидуальным. Именно об этом в образах повседневности свидетельствует многообразие масок (от типовых медицинских до авторских дизайнерских), способных выразить разнообразные предпочтения клиентов этого сегмента рынка.

В истории искусства происхождение маски устойчиво связано с мифом и ритуалом, то есть древнейшими механизмами защиты, воспроизведения и продолжения человеческой жизни и культуры как ее составляющей. Маска в истории ее возникновения — свидетельство обязательной действенной функциональности ранних форм первобытного искусства [1]. Театр с маской как его важнейшим атрибутом обязан своим происхождением культу Диониса. В европейской культуре Средних веков образ маски двойствен: он связан с защитной функцией в эпидемиях и с карнавальной культурой. Появление маскарадов как увлечения в Новое время снижает сакральный смысл маски до развлекательно-повседневного.

Функции маски как аксессуара костюма и коннотации ее образа как выражения определенных идей в истории цивилизации менялись. В. С. Турчин отмечает: «То, что было когда-то мифом, позже стало праздником, затем его подобием — играми масок с масками» [3, с. 232]. Процесс эстетизации образа маски в культуре Нового и Новейшего времени идет по пути от самостоятельного образа (например, в комедии дель арте) к атрибуту изображаемого. В массовой культуре XX века поразителен диапазон употребления маски: от образов

живописи модернизма, арт-объектов актуального искусства до новогодних ритуалов.

Интерпретация феномена маски сегодня не может не учитывать ее семантического аспекта: «В случае маски доступный глазам зрительный ее облик представляет собой означающую сторону знака, а другую — означаемую сторону знака, значение маски — составляет ее социальная и индивидуальная функция» [2, с. 333]. Собственно на этом сочетании широко понимаемой функциональности и образной природы балансирует сегодня современная мода, коллекции которой в ведущих модных журналах непременно сопровождаются масками как модным аксессуаром.

Маска стала не только самой употребляемой (обязательной) функциональной формой повседневного костюма, частью низовой уличной моды, но и маркером, способом визуализации отношения к эпидемии, проявлением как индивидуального вкуса, так и социальной ответственности, свидетельством лояльности к государственной политике. Стала она и определенным способом «послания» актуального искусства, рекламы, выражением наиболее злободневных идей.

При этом нельзя не заметить, что весь диапазон проявления «культуры масок» в современности имеет свои крайние точки и колеблется от одобрения и соучастия (рекламный проект «Звезды носят маски») до абсолютного отрицания эффективности маски в условиях пандемии. Став частью массовой культуры, маска при этом не утрачивает своих глубинных смыслов и механизмов воздействия, незнание которых не делает общество свободным от них.

Литература

1. *Гомбрих, Э.* История искусства / Э. Гомбрих ; перевод с английского В. А. Крючковой, М. И. Майской. — Москва : АСТ, 1998. — 688 с. — Текст : непосредственный.

2. *Иванов, В. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры : [в 7 томах] / В. В. Иванов. — Москва : Языки славянских культур, 2007. — Т. 4 : Семиотика культуры, искусства, науки. — Текст : непосредственный.

3. *Турчин, В. С.* Маски и маскообразность, маскировка и потеря лица. XX век в маске и без, от праздника к страху… / В. С. Турчин. — Текст : непосредственный // Маски: от мифа к карнавалу : материалы научной конференции «Випперовские чтения–2007». — Тула : Власта, 2008. — Вып. XXXVIII. — С. 228–240.

П. С. Любимова,
сотрудник Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), преподаватель кафедры искусствоведения СПбГУП

ЭРА КОВРА: ФАИГ АХМЕД

Распад Советского Союза и крах коммунистической идеологии сформировали в обособившихся республиках запрос на конструирование идентичности. Без традиционной культуры, уходящей корнями в глубь веков, сформировать визуальный код нации в условиях глобализации практически невозможно. Сегодня на наших глазах идет мощнейшее развитие самобытных художников, объединяющих национальную художественную традицию и запросы современного арт-сообщества. Азербайджанский художник Фаиг Ахмед — среди таких мастеров.

Фаиг Ахмед родился в городе Сумгайыт в 1982 году. В 2004-м окончил факультет скульптуры Азербайджанской государственной академии художеств, живет и работает в столице Азербайджана — Баку. Исторически Азербайджан был одним из основных регионов, где изготавливали классические «персидские» ковры. Начав свои творческие поиски в области живописи и инсталляции, Фаиг пришел к текстильной скульптуре, напрямую связанной с традициями локального ковроткачества. Эксперименты с коврами позволили ему выработать собственную систему работы, включающую объединение исторической технологии с переломом формы и композиции ковра. Фантазийные ковры Фаига Ахмеда сегодня появляются на самых передовых выставках современного искусства. Весной 2020 года ковер «Liquid» (2014) экспонировался в Государственной Третьяковской галерее на выставке «Русская сказка. От Васнецова до сих пор».

Ковер в восточной традиции — это модель мира, неотъемлемая часть традиционного быта, герой фольклорных сюжетов. «Ковер — это структура общества, сообщества или культуры. Но, как и любую систему, достигшую своего пика, ее следует разрушить и тогда на пепелище разрухи можно построить что-то новое» (из интервью Ф. А.). Ахмеду удалось переосмыслить один из самых неизменных и древних медиумов, сохранив при этом его физическую форму, тип ткачества, технологию и материалы. Ковры Фаига — это не ремесло, не 2D-объект на полу или стене. Это — объекты актуального искусства. Образы, закодированные в коврах, прочитаны, переосмыслены и переписаны. Ахмеду действительно удалось сделать с ковровой традицией нечто невообразимое, что никому не удавалось в течение как

минимум двух с половиной тысяч лет (древнейший из известных науке ворсовых «классических» ковров — Пазырыкский — датируется V в. до н. э.).

Ковры Фаига Ахмеда стоит рассматривать как многоуровневые тексты: первый уровень — традиционный узор ковра, второй — его трансформация, изменение формы, рисунка. И третий уровень — это философские и мировоззренческие коннотации автора и зрителя. Такую же многоуровневую структуру имеет восточная поэзия. Ковры Фаига растекаются жидкостью, оплывают воском, преломляются оптическими иллюзиями. При этом ткут их традиционным способом, вручную, как и много веков назад. Материалы — нити и натуральные красители, которые используются для ручного окрашивания пряжи, — импортируются в мастерскую из Ирана. Обычно над одним ковром трудятся пять или шесть мастериц. Парадоксально, но революционера в традиционном ремесле можно одновременно считать главным хранителем традиции.

Однако не только ковер становится для Фаига объектом размышления. Он активно обращается и к жанру инсталляции, поднимая в нем острые темы, связанные с социальной структурой религиозных исламских сообществ, семейными традициями и ритуалами, гендерными взаимоотношениями. В проекте «Что есть, то есть» («Nə var, odur», 2017) Ахмед исследует и анализирует основные фазы в жизни человека: рождение, брак, смерть. «Nə var, odur» — старая азербайджанская поговорка, подчеркивающая чувство невозмутимости, отношение к принятию вещей такими, какие они есть и какими они были на протяжении многих лет в прошлом.

Среди инсталляций проекта — поле из сахарных конусов под названием «AZMAN» («Самый большой», 2016). Богато украшенные сахарные конусы — традиционный подарок семьи жениха молодоженам в день свадьбы, символизирующий плодородие. Играя на их фаллической форме и мужском символическом статусе, Фаиг подчеркивает идею маскулинности. Композиция построена вокруг самого большого двухметрового сахарного конуса, стоящего в центре поля, и напоминает хорошо организованную толпу людей — модель традиционного общества с преобладанием мужчин, которое следует за лидером.

Ковер «Virgin» (2016) вступает в диалог с инсталляцией «AZMAN». «Virgin» — это ковер ручной работы с традиционным орнаментом, который постепенно превращается в густую красную аморфную массу нитей. Работа основана на древней практике: незамужние девушки

ткали один особенно изысканный ковер как часть приданого, с которым вступали в брак. Второй уровень интерпретации связан с процессом превращения девушки в женщину.

Инсталляция «Девять ночей» (2016) представляет собой пирамидальную стопку из девяти белых матрасов, перевязанных красной лентой. Эта работа основана на местной практике, когда девочки на протяжении всего детства получали предметы домашнего обихода, включая матрасы, в качестве подготовки к браку и в ожидании будущего мужа. Минималистично и поэтично Ахмед подчеркивает, что эта практика неизменна. Образ жизни женщины и ее роль в обществе предопределены заранее.

Серия рисунков «Маленькая свадьба» (2016) посвящена празднованию совершеннолетия мальчика, которое называется маленькой свадьбой. В Азербайджане оно сопровождается ритуалом обрезания. Хотя вступление молодого человека в новую фазу жизни считается праздником, Ахмед переворачивает это событие с ног на голову. Его внимание обращено на обрезание как травмирующее событие в жизни мальчика, глубоко личный и болезненный опыт.

А. С. Пасуев,
старший преподаватель кафедры сценического искусства Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург)

О XVI МОСКОВСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ СТУДЕНЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ «ТВОЙ ШАНС»

В 2020 году впервые за 16 лет своего существования фестиваль «Твой шанс» был проведен онлайн — не в театральном центре «На Страстном», а на страничке театрального центра в Facebook. Здесь же прошли обсуждения спектаклей с вопросами и комментариями, выставка молодых художников-сценографов в альбоме группы и «самая короткая церемония награждения в мире» — 5 минут 40 секунд.

Нельзя сказать, что обошлось без накладок. Не все записи спектаклей-участников были хорошего качества, очень не хватало переводов для иностранных работ, пару раз из-за технических сбоев прерывались обсуждения в прямом эфире. Но в целом (учитывая первый опыт и нехватку времени для смены формата) все было организовано и проведено на высоком профессиональном уровне.

Обширную (и количественно, и географически) программу можно было условно разделить на три части.

Первая — постановки шекспировских пьес. Древняя как мир идея, что героев этого драматурга достаточно облачить в модную одежду и заставить танцевать под современные ритмы, сыграла злую шутку с создателями нескольких дипломных спектаклей. Выгодно выделялась на общем фоне постановка «Гамлета» итальянской Национальной академии драматического искусства им. Сильвио Д'Амико. Режиссер Луиджи Сиракуза назвал свой спектакль «Что есть человек?», раздел всех исполнителей почти донага и заставил каждого из них «примерить на себя» обстоятельства пьесы без подпорок в виде вычурной сценографии, актуального саундтрека или эффектной режиссерской концепции. В такой же ситуации оказались и зрители, не знавшие итальянского языка: было очень непросто понять, что происходит, кто есть кто, какая сцена разыгрывается в тот или иной момент. Но это-то и запустило механизм театрального сопереживания, позволив увидеть персонажей искренне растерянными, пытающимися проявить и отстоять себя в развернувшемся сценическом противостоянии.

Второй частью фестивальной программы оказались постановки советской классики, решенные посредством еще одного дежурного режиссерского приема — как ностальгические костюмированные концерты. Увы, далеко не каждый автор той поры органично смотрелся в таком театральном преломлении. Пожалуй, больше других повезло представителям советского литературного андерграунда — их произведения всякий раз составляли по отношению к формальной концертной структуре существенную драматическую противоположность (как в свое время — по отношению к официальной советской культуре).

Спектакль Театральной академии Гамбурга «Погибшие в житейском поле», который актер и режиссер театра «Талия» Йорг Поль поставил по произведениям Даниила Хармса, отталкиваясь от осколочной монтажной структуры из отрывков пьес, детских стихотворений, случаев и анекдотов, постепенно перерастал в историю угасания личности на фоне нарастающего коммунального абсурда. Язык клоунады, эстрадных миниатюр остранялся лирическими вкраплениями песен-зонгов, а трагический финал из «Елизаветы Бам» и вовсе переключал происходящее в иной жанровый регистр.

Светлана Землякова — режиссер спектакля «В тени Бродского» Высшей школы сценических искусств Константина Райкина — сде-

лала форму концертного ревю основой для рассказа о последователях Хармса — поэтах ленинградского андерграунда 1960–1970-х годов. Для каждого из героев был найден свой особый жанр и мелодический строй: гитара и баян для Глеба Горбовского — автора ушедшей в народ песни «Когда качаются фонарики ночные»; хоровое пение и клоунада — для лидера неофициальной детской поэзии Олега Григорьева; балет белых невесомых фигур на зеленом ковре для Леонида Аронзона — как образ райского сада из его философской лирики; а для Анри Волохонского и Алексея Хвостенко — авторов превратившейся в рок-балладу песни «Рай» — электрогитара и флейта.

Но чем дальше, тем рельефнее вырисовывался общий сюжет этого пестрого разношерстного литконцерта. Это история неизбежного выпадения незаурядного человека из социума, его трагического несовпадения — с официальной культурой, признанием, уютной комфортной жизнью и просто с жизнью тоже, в конце концов.

Третью часть программы (самую многонаселенную и разнообразную) можно было бы назвать «Прочее». Были тут авторы и названия откровенно случайные, выбранные просто для того, чтобы дать возможность выйти на сцену как можно большему количеству студентов-актеров (один из таких спектаклей — натужно-карикатурное прочтение Максимом Меламедовым пьесы Метерлинка «Чудо святого Антония в ГИТИСе» — почему-то получил Гран-при). Но встречались и исключения. «Процесс» Павла Сафонова в Театральном институте им. Бориса Щукина погружал зрителя в атмосферу навязчивого кошмарного сновидения, абсурдного на грани галлюцинации и одновременно парадоксально узнаваемого, почти повседневного во всей своей нескладности и непоследовательности. Этой зыбкой реальности противостоял в спектакле абсолютно внятный, упорствующий в своей нормальности на грани какого-то трагического донкихотства главный герой — Йозеф К.

Противоположная ситуация складывалась в «Эквусе» Марии-Луизы Михалеску из румынского Национального университета театра и кино им. И. Л. Караджале, где как раз предельно нестандартный, на грани безумия герой пытался втиснуть себя в правильную, расчерченную повседневность. В обеих постановках главным мотивом оказывалась тревожная относительность, проницаемость этих категорий — реальности и сновидения, абсурдности и повседневности, безумия и нормы.

В заключение хочется сказать, что XVI Московский международный фестиваль студенческих спектаклей «Твой шанс» выразил

предельно внятно и зримо нерв переживаемого нами непростого исторического момента. Даже если это — совсем не тот диагноз и прогноз, который нам хотелось бы услышать.

Н. Н. Сапфирова,
референт Международного мемориального фонда Карла Фаберже (Киев, Украина)

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА
(На примере деятельности ювелирной фирмы Иосифа Маршака)

Участниками непрерывных процессов глобализации были представители как материальной, так и духовной сфер. Одним из ключевых событий XIX века, которое определило ход развития европейской цивилизации и способствовало глобальным изменениям в области экономики, финансов и культуры, стала Всемирная промышленная выставка, состоявшаяся в Лондоне в 1851 году. После ее проведения, во второй половине XIX — начале XX века, получила особое развитие сфера культуры и искусств. В этот период на территории Российской империи возникает большое количество ювелирных предприятий с концентрацией производства и торговли в крупных городах. Возможность участия в международных выставках, обмен профессиональным опытом, закупка материалов для ювелирного производства в разных странах — все это послужило развитию предприятий и выходу за национальные границы, способствовало преодолению их замкнутости внутри страны, налаживанию многочисленных связей.

Одной из крупных ювелирных фирм Российской империи конца XIX — начала XX века, которая стала активным участником глобализационных процессов в сфере производства, культуры и искусства, была Фабрика художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака, основанная в Киеве в 1878 году. Ювелирное дело Маршака состояло из разветвленной сети производств, которая под влиянием кросскультурных и художественных веяний своего времени сделала возможным создание профессионального центра по формированию традиций ювелирного искусства в Киеве.

Историко-художественные процессы обусловили трансформацию проявлений местной культуры формообразования и декорирования, которые оказали влияние на традиции мировых ювелирных школ в этот период и на протяжении всего XX века. Взаимное влия-

ние можно было проследить в ювелирной отрасли Российской империи, Франции, Австро-Венгрии, Англии, Германии, Америки, Османской империи.

Ювелирное дело И. Маршака играло важную роль в творческой и общественной жизни Киева. В частности, Маршак принимал активное участие в создании общественных объединений — профессиональных союзов, открыл и усовершенствовал систему ювелирного образования, поддерживал систему художественных конкурсов.

Феномен ювелирного искусства его фирмы заключается в тесном взаимодействии почти со всеми существующими формами художественной, творческой деятельности и индустриальным дизайном рубежа столетий. Синтезируя традиции пластического языка, образно-стилевых достижений архитектуры, скульптуры, живописи и графики, а также наследие литературных жанров, ритмы музыки и танцевальные мотивы в миниатюрных формах, он повлиял непосредственно на личное пространство человека и тем самым принял участие в формировании культурного кода личности, содействуя его дальнейшей передаче последующим поколениям.

Контекст эпохи конца XIX — начала XX века предъявлял высокие требования к эстетизации окружающего пространства среди высшего и среднего класса, соприкасавшихся с формами элитарных видов искусств, одним из которых было и ювелирное. Возможность посещения отечественных и зарубежных центров культуры и внедрение в ювелирное производство достойных образцов, основанных на тенденциях моды, способствовало унификации некоторой части ювелирных изделий.

Стоит отметить, что на территории Российской империи в эмальерном деле широко использовались орнаментальные мотивы Древней Руси, активно развивался русский модерн. Эти направления противопоставляли унификации самобытные образцы художественной культуры, которые сохраняли орнаментальные традиции и иконографически изображали основные исторические события, персоналии, жанровые сцены.

Благодаря творческим наработкам фирмы Маршака ювелирное искусство стало играть роль соединительного звена в плодотворном взаимодействии внутренних художественных течений и внешних культуротворческих, которые корреспондировали в обозначенный период с государственными, общественными интересами и основными историко-культурными процессами. Кроме того, необходимо отметить такую важную составляющую ювелирного дела Маршака,

как культура управления предприятием, где были внедрены высокие стандарты предпринимательской культуры: достойные условия труда, подбор и расстановка кадров, культура общения и ведения деловой переписки. Ювелирному искусству Киева конца XIX — начала XX века досталась главная роль в формировании элитарного типа культуры города. Использование драгоценных материалов в производстве ювелирных изделий, клиентура из элитарных слоев общества, важная роль подарков во внутренней дипломатии государства, а также система государственных наград выделяли этот вид искусства среди прочих.

Таким образом, можно утверждать, что ювелирное дело И. Маршака стало образцовым примером культуротворчества в художественной культуре на рубеже XIX–XX веков и равноправным участником ряда глобализационных процессов этого периода.

М. Б. Семенова,
доцент кафедры сценического искусства Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ В МАСШТАБАХ МИКРОКОСМА: КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «СТАРЫЙ ПАРК» В КАБАРДИНКЕ

В ноябре 2019 года Санкт-Петербургский «KlopenkoTheatre», с которым я сотрудничаю, показывал спектакль «Божественная комедия» в селе Кабардинка под Геленджиком. Приехав туда, мы оказались в удивительном месте, где время как будто остановилось, продолжая двигаться вперед, в месте пересечения эпох и традиций. Когда после спектакля, который мы давали в театре, входящем в комплекс Старого парка, нам, петербургским актерам, в сумерках устроили экскурсию по его территории, было ощущение фантастического смещения осей пространства и времени: справа выплывал из темноты античный храм со скульптурами олимпийских богов, слева возникал силуэт египетской пирамиды, впереди виднелись очертания мечети, а еще дальше сказочно светились разноцветные фонарики японского сада…

Это место — уникальный культурно-познавательный центр. Здесь в уменьшенном масштабе представлены крупнейшие мировые архитектурные сооружения и ансамбли со времен Древнего Египта до современности — более двадцати архитектурных каменных ком-

позиций, многие из которых украшены резьбой, орнаментом, барельефами, скульптурами. Внутри каждого здания располагается полноценный музей, где собраны предметы быта, одежда, оружие, украшения соответствующих эпох и стран. Многие старинные предметы являются подлинными: например, стилеты, кинжалы и ружья горцев в «Доме Кавказа», доспехи самурая и катана XVIII века в «Доме Востока» и многое другое.

Уникален и садово-парковый комплекс, в котором расположены архитектурные сооружения. Ландшафтный дизайн поражает своим разнообразием и оригинальностью. Кипарисы, каштаны, ели, пальмы, пицундские сосны, гималайский и калифорнийский кедры, пурпурная береза, экзотические цветы, привезенные сюда с разных континентов — все это природное великолепие, умело преображенное руками человека, вторит красоте произведений искусства. Водная стихия также предстает приручennой и преображенной: водопады в готическом и классицистском стилях, бассейны, ручьи, небольшие каналы, окаймленные резными чугунными оградами, украшенные скульптурными группами. Природа и цивилизация, прошлое и настоящее, Восток и Запад, гармоничное сосуществование крупнейших религий (в экстерьерах и интерьерах храмов, часовен представлены христианство, ислам, буддизм, индуизм), взаимопроникновение национальных культур и традиций — в размышления на такие темы невольно погружается любой человек, попавший в это волшебное место.

Создатель этого микрокосма — Александр Иванович Алексеев, скромный (на коллективных фотографиях он всегда где-то в последнем ряду), почти незаметный человек, по специальности — писатель, журналист. Увлекающийся скульптурой и архитектурой, глубоко изучавший историю, философию, искусство, в 1996 году он из чистого альтруизма задумал создать парк с архитектурой разных времен и цивилизаций. Предпосылкой же к этому стало создание им двумя годами ранее бюстов Гомера, Данте и Вальтера Скотта. Через некоторое время у него возникла идея — сделать «аллею исторических и культурных противоречий». Произведения и задумки Алексеева привлекли внимание местных властей. Они поддержали его начинания и выделили дополнительный участок земли. Вот так на площади немногим более одного гектара вырос этот удивительный комплекс. К Алексееву стали присоединяться и другие энтузиасты, среди них было много молодежи. О Старом парке заговорили в СМИ, потоком хлынули туристы со всей России и из-за рубежа, парк стал

приносить доход, превратился в заметное культурное явление уже в мировом масштабе.

На сцене недавно открытого театра Старого парка, чья сценическая площадка, декор, интерьер зала выполнены в духе Ренессанса, а сцена оснащена по последнему слову техники, выступают музыкальные и театральные коллективы, музыканты, вокалисты, поэты, артисты со всей России и из-за рубежа.

Вокруг Александра Ивановича всегда много молодых людей, которые устраивают выставки, фестивали, мастер-классы, встречают гостей как родных и с горящими глазами рассказывают о будущих проектах, так что можно не сомневаться, что дело Алексеева будет продолжено. Когда гуляешь по Старому парку, напоминающему райский сад, проблема глобализации предстает совсем в другом — философском, а не «рыночном» — освещении.

С. А. Сидорова,

магистрант II курса Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

ПОНЯТИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ» В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (На материале Вятского края)

Художественная жизнь не раз выступала объектом исследований в разных гуманитарных науках. Однако значение этого понятия не всегда четко определено, порой под ним подразумевается культурная жизнь или художественная культура. Чтобы раскрыть его многогранное содержание, отметим, что определились два подхода к рассмотрению сути художественной жизни. Первый — *фактологический*, включающий изучение событийного ряда функционирования искусства: хроник выставок и публикаций, создания учреждений и ассоциаций. Второй — *проблемный*, в рамках которого изучается художественная жизнь через взаимодействие одновременно существующих направлений, школ, тенденций.

Г. Ю. Стернин определил художественную жизнь как то, что представляет «само искусство и его взаимоотношения со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных художественных организаций и группировок и их

действительная роль в культурном быте, художественная критика и ее воздействие на творческую практику, равно как и обратное влияние, которое испытывает критическая пресса, отражая тенденции развития искусства» [8, с. 17]. Если следовать этой трактовке, то становится очевидным, что в понятие «художественная жизнь» входят само искусство, виды и формы выставочной деятельности, работа художественных организаций, художественная критика и обратное влияние на нее со стороны тенденций в искусстве. Также Стернин писал о некоем диалоге «между современниками и пластическим творчеством, диалоге, дающем много для понимания исторического самосознания эпохи» [9, с. 4].

В художественной жизни художественная культура проявляется в определенном историческом контексте. А. Н. Сохор отметил, что «художественная жизнь общества есть не что иное, как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях» [6, с. 12]. Но художественная жизнь может отражать и актуальную художественную культуру. Б. М. Бернштейн изучал «художественную жизнь как актуальное бытие художественной культуры» [2, с. 270].

П. Д. Муратов в ходе исследования понятия художественной жизни рассматривал «организационные формы профессионального и самодеятельного изобразительного искусства, станковые и монументальные виды художественного творчества в эволюции и взаимодействии» [5, с. 134]. У А. В. Шакиной «предметом изучения являются процессы, происходившие в художественной жизни и, в частности, в изобразительном искусстве Вятской губернии первой трети XX века» [9, с. 4], где главной целью стало «изучение художественной жизни как сложной системы, объектом и субъектом которой являлось местное культурное сообщество» [9, с. 7].

В результате проведенного анализа источников были сделаны следующие выводы. В первую очередь отмечается интерес исследователей к определенному историческому периоду — 1900–1930-м годам. Особенно часто интерес ученых привлекает художественная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы в 1917–1919 годах. Само понятие «художественная жизнь» с практической точки зрения наиболее полно раскрыто в работах Г. Ю. Стернина, П. Д. Муратова, с теоретической — у А. Н. Сохора и Б. М. Бернштейна. Их труды помогают раскрыть культурологическое, социальное, философское значение понятия «художественная жизнь».

Краеведческие исследования, посвященные региональному искусству и народному творчеству, стали развиваться с новой силой после 1990-х годов: встречаются труды о современной художественной жизни Сибири, Санкт-Петербурга, Саратова [3; 4; 5]. Изучению искусства Вятского края посвящена диссертация А. В. Шакиной, но рассматриваемый период исследования — рубеж XIX–XX веков. Т. Е. Афиногенова исследовала художественную жизнь Вятки в 1920–1930-е годы [1].

Будучи одним из немногих искусствоведов, родившихся на Вятской земле, я считаю, что современное вятское искусство интересно для изучения. Нехватка профильных специалистов по искусствоведению в Кирове не означает, что художественная жизнь здесь лишена интересных открытий. Вятский край является региональным центром, впитавшим в себя тенденции как московской, так и петербургской художественной школы. Для жителей города важно увидеть и осознать то, как сильно изменился их образ жизни, цели, ценности и художественные институции за прошедшие 30 лет. Ярко выделяются следующие тенденции.

1. Институциональная. Открыты новые художественные организации: «Галерея Прогресса», «Музей истории Хлынова», культурный центр «Пятый этаж», музей «Дымковская игрушка», галерея «Крупинин» и др.

2. Творческая. Старшее поколение художников реалистической школы, мастера декоративно-прикладного искусства (батика, ковроткачества) стали наставниками юных художников. Все чаще экспонируются молодые выпускники Вятского художественного училища им. А. А. Рылова.

3. Музейно-выставочная. Ярким примером служит история недавно обнаруженных в г. Советске (слобода Кухарка) работ русских авангардистов: В. Кандинского, А. Родченко, Н. Фешина и др. 17 сентября 2020 года в Екатеринбурге «Ельцин центр» открыл выставку «На телеге в XXI век», где в числе прочих были представлены эти работы.

4. Сохранение культурного наследия города. Художественные образы и своеобразие знаменитых вятских народных промыслов до сих пор бережно оберегаются. Региональное отделение «Союза дизайнеров России» активно отстаивает разработку дизайн-кода для исторической части Кирова. В рамках проекта «Пешком по Вятке» Антона Касанова и Станислава Суворова уже около семи лет ведется просветительская деятельность: широкой аудитории рассказывается об архитектурном разнообразии городского ландшафта.

Таким образом, мы проследили, как раскрывается понятие «художественная жизнь» в трудах исследователей XX–XXI веков. Применяя фактологический и проблемный подходы, можно провести комплексное исследование современного искусства любого региона. На примере Вятского края становится ясным, что местное искусство в постсоветский период остается одной из актуальных и интересных тем для исследования.

Литература

1. *Афиногенова, Т. Е.* Художественная жизнь в Вятской губернии в 1920–1930-х гг. / Т. Е. Афиногенова. — Текст : непосредственный // История и культура Волго-Вятского края (к 90-летию Вятской ученой архивной комиссии) : тезисы докладов и сообщений к Межрегиональной научной конференции. — Киров, 1994. — С. 463–465.

2. *Бернштейн, Б. М.* О месте художественной критики в системе художественной культуры / Б. М. Бернштейн. — Текст : непосредственный // Советское искусствознание — 76 : [сборник статей]. — Москва, 1976. — С. 258–274.

3. *Водонос, Е. И.* Очерки культурной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва» 1918–1932 / Е. И. Водонос. — Саратов : Бенефит, 2006. — 288 с. — Текст : непосредственный.

4. *Лапшин, В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В. П. Лапшин. — Москва : Сов. художник, 1983. — 495 с. — Текст : непосредственный.

5. *Муратов, П. Д.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов / П. Д. Муратов. — Ленинград : Художник РСФСР, 1974. — 141 с. — Текст : непосредственный.

6. *Сохор, А. Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. — Москва : Сов. композитор, 1975. — 203 с. — Текст : непосредственный.

7. *Стернин, Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века / Г. Ю. Стернин. — Москва : Сов. художник, 1984. — 296 с. — Текст : непосредственный.

8. *Стернин, Г. Ю.* Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века / Г. Ю. Стернин. — Москва : Галарт, 2005. — 240 с. — Текст : непосредственный.

9. *Шакина, А. В.* Художественная жизнь Вятской губернии первой трети XX века : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. В. Шакина. — Ярославль, 2008. — 194 с. — Текст : непосредственный.

Л. Г. Хостикян,
соискатель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина

ИСКУССТВО КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ. ЯПОНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ XVI–XVIII ВЕКОВ

Мы живем среди вещей, которые являются искусством или производными искусства. Архитектура — основа среды обитания. Ее производные формируют облик города. Парки — творения ланд-

шафтных архитекторов и дизайнеров, мосты — результаты работы архитекторов и инженеров, интерьеры зданий — рукотворные воплощения идей творцов, несущие на себе их эмоциональную и эстетическую печать. Каждый день человек находится в окружении искусства, испытывает влияние этой среды. Он становится следствием тех причин, которые побудили дизайнеров, архитекторов и художников создать именно эти предметы именно этих форм, цветов и сюжетных линий. При этом человек не осознает, что средой его обитания является искусство, что он живет среди объектов, созданных искусственно — порой искусно — и оказывающих на него непосредственное воздействие.

Такое отношение современного человека к окружающей реальности позволяет провести параллели между нынешним миром и Японией конца XVI — начала XIX веков, сравнить художественное сознание средневекового японца и нашего современника.

Средневековая Япония не знала такого понятия, как «искусство», не имела представления об искусстве. Сами термины «японское искусство», «японская историография», «история японской литературы и японского искусства» появились в эпоху Мэйдзи. История японского искусства — это история взаимодействия и влияния разных культур, усвоения иного культурного опыта, его ассимиляция и трансформация в то, что последующими поколениями воспринималось как национальные японские традиции.

Японцы, создавая вещи, которые воспринимались западным миром как произведения искусства, не задумывались об их художественных достоинствах. Они занимались художественными практиками, которые называли «Путями». (Слово «Путь» (道) по-японски произносится «до̄» или «мити», оно имеет даосское происхождение и означает Вселенский путь, иначе говоря, Путь Истинно сущего.) В Японии, как известно, знают много «Путей» — «Путь чая» садо̄ (茶道), «Путь цветов» кадо̄ (華道), или икебана, «Путь письмен» — каллиграфия седо̄ (書道) и пр. [1, с. 62].

В японском интерьере вещи имеют большое композиционное и смысловое значение. Каждая вещь создает особый эмоциональный фон и содержит функциональные признаки. В Японии никогда не было непреодолимой грани между так называемым большим и прикладным искусством [3, p. 119].

На разных этапах исторического развития японского общества художественные традиции были призваны выполнять различные функции, они имели общественное значение, связанное с идеоло-

гией и политикой, а также несли символический смысл, выполняя функцию внушения. Эти традиции наделяли вещи и пространства зрелищностью, провозглашавшей роскошь и власть, несли иерархическую функцию, проявляемую путем формирования пространства, подчеркивали связь человека с природой, затрагивали проблемы личности человека и его социальной значимости, создавали среду для нового типа социального и духовного общения, что, в частности, проявилось в развитии чайного ритуала и создании чайных домиков [2, с. 224].

Это художественное сознание нашло отражение во всех видах искусства и художественных промыслов. Однако, в отличие от своих западных коллег по цеху, японский художник XVI–XVIII веков не пытался самореализоваться в творчестве. Он создавал гармоничное пространство, наполненное вещами, в которых старался выделить их суть.

История японской живописи — это история вещей, которые имели свое функциональное назначение. Все они отвечали разным задачам, но выполнялись в едином стилистическом ключе и составляли основу жизненного пространства японцев, среду обитания.

Литература

1. *Герасимова, М. П.* Имплицитность японского искусства. Причины и следствия / М. П. Герасимова. — Текст : электронный // Японские исследования. — 2017. — № 4. — С. 62–79. — URL: http://japanjournal.ru/images/js/2017/js_2017_4_62-79.pdf (дата обращения: 17.11.2020).

2. *Николаева, Н. С.* Декоративные росписи Японии 16–18 веков: от Кано Эйтоку до Огато Корина / Н. С. Николаева. — Москва : Изобраз. иск-во, 1989. — 232 с. — Текст : непосредственный.

3. *Thompson, S. E.* Hokusai / S. E. Thompson. — London : Thames & Hudson, 2015. — 176 p. — Текст : непосредственный.

Т. П. Христолюбова,
доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения

ТЕНДЕНЦИИ НЕОАРХАИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Интерес к художественным традициям древности обозначился в сибирском искусстве в XX веке. Еще на рубеже XIX–XX столетий предпринималась попытка создания некоего единого для региона «сибирского стиля» на основе мотивов традиционного творчества коренных народов. Просвещенная часть сибирского общества,

его культурная интеллигенция разделяла идеи регионализма и мечтала о большей автономии для своего поликультурного края (здесь проживали представители коренных народов и «оседали» ссыльные из разных областей Российской империи), стремясь на образно-стилистическом уровне подчеркнуть значимость и уникальность своего искусства. Были попытки внедрить мотивы искусства коренных народов Сибири в кустарное производство, что могло бы выделить край в художественном отношении и принести региону дополнительную экономическую выгоду.

Новый всплеск интереса к творчеству коренных народов Сибири пришелся на 1920-е годы, он был связан с развитием социалистического строительства. На деятельность сибирских кустарных промыслов, работавших на экспорт, возлагались большие надежды. В Сибири проводились выставки, значительное место на которых занимали экспонаты, отражавшие быт местных народов. Однако уже в 1930-х годах с воцарением в художественной среде идеологии социалистического реализма использование любой другой художественной традиции оказалось невозможным.

Новое обращение к художественно-образной системе древних народов Сибири произошло только в 1960-х годах в связи с активной деятельностью археологов в регионе. По справедливому замечанию Г. Г. Гурьяновой, «мастера, обратившиеся в эти годы к художественным особенностям дорусской, доимперской Сибири, были в основном представителями контркультуры, их художественная практика <…> не укладывалась в рамки официального искусства» [1, с. 37]. По мнению же А. Г. Кичигиной, поиск национальной самобытности возник в Сибири как реакция на процессы глобализации [4, с. 183].

Начиная с 1990-х годов в сибирских городах активно проходят выставочные проекты, цель которых — актуализировать художественную память и художественную картину мира, основанную на тесной связи с творческой деятельностью предков.

Работы омского художника Евгения Дорохова (р. 1958) представляют собой личный диалог с региональными традициями прошлого. В его работе «Рождение легенды» (холст, масло; 1997) эхом звучат отголоски петроглифических изображений наскального искусства. По признанию самого художника, в своем произведении он свел человеческое изображение к знаку, сделал его частью орнамента. Неоархаические мотивы появились в творчестве Е. Дорохова после участия в археологических раскопках. Сам художник говорит об этой картине так: «Работа родилась, когда мне дали в руки горшок. Остродон-

ный, древний. Я заглянул в него, а там — будто вся Вселенная, небо звездное» [2].

Тесно связано с археологией и творчество еще одного сибирского художника — Владимира Капелько (1937–2000). Знамениты его слова о копировании петроглифов: «…И вот представьте, висишь на узком скальном карнизе над рекой, вокруг — простор, красота — и невольно проникаешься всеми теми же чувствами, что и далекий твой предок, а под руками возникает то солнцеликое божество, то фигурка человечка, и у него из рук сыплются звезды — какие-то неведомые семена. А рядом — священный зверь с огнедышащей пастью, ниже — всадники, быки, лоси…» [3, с. 102]. Его пейзажные работы («В верховьях реки Абакан», 1979; «Лошади на осеннем пастбище в Саянах у села Верх-Усинск», 1995 и др.) проникнуты пантеистическим мироощущением. В других композициях на первый план выступают архаичные образы мегалитов, орнаментов и петроглифических изображений («Курган», 1983; «Шишкинская писаница», 1990 и др.).

Николай Рыбаков (р. 1947) интерпретирует сибирскую неоархаику в более абстрактном ключе. Однако в ряде его работ различимы образы реки, земли, дерева, древних воинов, всадников в степи в их архаичном, мифологическом звучании. «Сибирские национальные культуры не просто самобытны и прекрасны, в них скрыт огромный творческий потенциал, источник вдохновения. Рано или поздно они проявят себя. Сейчас наступил момент, когда национальные художественные школы Сибири стали просыпаться», — отмечает художник [5].

Работы сибирских мастеров наглядно демонстрируют тесную взаимосвязь эпох, перекличку времен, наличие культурной памяти и интерпретации богатого художественного наследия в современном изобразительном искусстве.

Литература

1. *Гурьянова, Г. Г.* Неоархаический проект сибирского искусства / Г. Г. Гурьянова. — Текст : непосредственный // Новый университет. — 2013. — № 8 (29). — С. 35–39.

2. Евгений Дорохов: «Работа художника — повод к размышлению» / [интервьюер — Э. Кадырова]. — Текст : электронный // Коммерческие вести : [сайт]. — 2014, 20 авг. — URL: http://kvnews.ru/gazeta/2014/avgust/-31/evgeniy-dorohov-rabota-hudozhnikapovod-k-razmyshleniyu (дата обращения: 03.10.2020).

3. *Капелько, В. Ф.* Горланят над Россией петухи! : [стихи, воспоминания, посвящения] / В. Ф. Капелько. — Красноярск : КЛАСС ПЛЮС, 2012. — 224 с. — Текст : непосредственный.

4. *Кичигина, А. Г.* Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения / А. Г. Кичигина. — Текст : непосредственный // Омский научный вестник. — 2007. — № 1 (51). — С. 183–187.

5. Художник Николай Рыбаков: «Во мне течет кровь кочевников» / [интервьюер — Марина Яблонская]. — Текст : электронный // Культура 24 : [сайт]. — 2015, 21 марта. — URL: http://cultura24.ru/articles/932 (дата обращения: 03.10.2020).

Т. В. Шастина,

доцент кафедры народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат педагогических наук

ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНОТЕРАПЕВТИЧЕСКОГО ОПЫТА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Обозначенная тема позволяет говорить о воспроизводстве этнопевческой культуры, о механизмах передачи от поколения к поколению ценностей и норм, дающих возможность понять, перенять и усвоить этнопевческий опыт. Последние десятилетия прошлого столетия демонстрировали явное затухание бытования крестьянского фольклора, была выявлена необходимость поиска путей его сохранения. Сегодня очевидно — вернуть, восстановить потерянное крестьянское искусство устной традиции в деревне невозможно. Однако размышлять о будущем этнопевческой культуры, прогнозировать пути ее развития как в среде бытования, так и вне ее сегодня необходимо.

Рассматривая этнопевческую культуру в качестве части культуры общества, мы определяем ее (вслед за толкованием понятия «культура» академиком В. С. Степиным) как систему развивающихся надбиологических программ этнопевческой деятельности, включающей этнопевческое поведение. Данные программы обеспечивают воспроизводство и изменение локальной певческой традиции, они представлены разнообразными знаниями, навыками, нормами и правилами, образцами деятельности и поведения, которые образуют этнопевческий опыт, сохраняемый этнопевческой культурой и передаваемый от поколения к поколению.

Вместе с тем трансляция данного опыта происходит с явными этновокальными исполнительскими различиями, проявляющимися у каждого последующего поколения, а также с изменениями, отражающими бытовую и праздничную народную культуру, социальную среду, сознание, мировоззрение и миропонимание конкретного поколения. Так, молодежь не копирует пение старших поколений. На-

пример, общаясь с хранителями традиций, мы заметили, что, исполняя песню, они, например, часто говорят: «Так пела моя мама». При этом звучит песня «по-новому». Такая ситуация наблюдается при анализе песнетворчества разных поколений, проживающих в одной деревне или в одном селе. Во время работы в фольклорно-этнографических экспедициях мы наблюдали различия ритмической организации текстов, пения и говора аутентичных певцов разных поколений: им сложно петь вместе, состраиваясь интонационно и ритмически. Более того, различаются и мелодические, и словесные тексты песен, особенности многоголосия. Представители молодого поколения зачастую не знают некоторых жанров, текстов, которыми владеют старшие. Однако молодые знают новые песни (поздние или переосмысленные авторские), неизвестные старшему поколению. Это происходит с хранителями традиции, не имеющими отношения к сельским любительским коллективам, участники которых в настоящее время специально встречаются и поют вместе («спеваются»), готовясь к фольклорным праздникам, концертам и активно в них участвуя, возрождая и сохраняя певческие традиции. Такая ситуация явно указывает на изменения в жизни традиции, ее непроизвольное развитие и подтверждает отмирание одних программ этнопевческой деятельности и зарождение других, поскольку данная деятельность не относится к *деятельности врожденной*, а имеет природу ненаследственного, собственного опыта.

Следует отметить, что раньше в среде бытования аутентичного пения молодое поколение имело возможность учиться непроизвольно, все были включены в культуру — как бытовую, так и праздничную. Восприятие и освоение пения происходило естественно, и на этой основе строился творческий процесс присвоения знаний, опыта, создавался и воспроизводился «новый» звук, говор, интонация, многоголосие, что можно обозначить понятием «новое музыкальное полотно». Это *новые* тексты (словесные и мелодические) песен, *новые* образы, иногда даже *новый* смысл. Такой процесс можно рассматривать как «пение вослед по-своему».

Процессы, наблюдаемые сегодня в среде небытования аутентичного пения, зачастую вызывают беспокойство за будущее нашей народной культуры, включающей веками сложившиеся базовые ценности и нормы, имеющие большое значение для каждого человека. Мы убеждены: с «новым» бороться нельзя, его нужно приобщать и включать в обиход этновокального образования. Одним из методов является импровизация, которая может быть как идиоматической (в этом

случае подразумевается наличие закрепленности и стилистики), так и неидиоматической (при этом закрепленность отсутствует, а стилистика исполнителям неизвестна). Она строится на основе фольклорного творчества, предполагает только «живое» исполнение песни или наигрыша, рождение нового полотна музыкального материала во времени, пространстве, звукоряде, ритме. Наш педагогический опыт показал: импровизация позволяет найти новые музыкальные формы в песнетворчестве современных исполнителей, развить этномузыкальное мышление обучающихся, сформировать их музыкальный интерес.

Таким образом, установка этновокального образования на ревитализацию этнопевческих локальных традиций при условии грамотно организованной трансляции этнопевческого опыта позволит сегодня не только сохранить вековые ценности, но и активизировать песнетворчество на основе инноваций, тесно связать прошлое и будущее в современной этнопевческой культуре.

М. А. Шеленок,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат филологических наук

РОМАНЫ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА НА РЫНКЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР

Влияние И. Ильфа и Е. Петрова на отечественную культуру невозможно переоценить. Романы «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931) практически сразу преодолели сугубо литературные границы и постепенно проникли во все виды искусства. Помимо культовых экранизаций М. Швейцера (1968), Л. Гайдая (1971), М. Захарова (1976) и постмодернистской фантазии В. Пичула «Мечты идиота» (1993) возникло невероятное количество театральных постановок, а художественные особенности произведений Ильфа и Петрова способствовали формированию стиля таких ярких писателей, как В. Аксенов, В. Войнович, Ф. Искандер и др.

В начале XXI века «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» все также вызывают большой интерес, вдохновляя литераторов на создание различных мистификаций (например, лекция Д. Быкова о третьем романе соавторов и сатирическая книга-коллаж Р. Арбитмана «Илья Ильф, Евгений Петров, Михаил Булгаков. Из черновиков…») или даже на дерзновенную попытку написать новую книгу о при-

ключениях Остапа Бендера («Триумф великого комбинатора» Б. Леонтьева) [3; 7]. Крылатые фразы до сих пор частотны в речи носителей русского языка. Ставятся спектакли, мюзиклы, снимаются новые экранизации: двухсерийный фильм М. Паперника «12 стульев» (2004) и сериал У. Шилкиной «Золотой теленок» (2006). Персонажей Ильфа и Петрова можно встретить в рекламных роликах. И наконец, новые формы интерпретации каждого из романов предлагает индустрия компьютерных игр.

В последнее десятилетие видеоигры неоднократно становились объектом культурологических исследований. Статьи Ю. Богрова, А. Деникина, Д. Санагурского, Ю. Шпаковского и М. Данилюка, Н. Кулишова позволяют увидеть в компьютерных играх не только форму интерактивного развлечения, но и особый синтетический вид искусства, предполагающий в частных случаях обращение к литературной классике [4–6; 10; 11]. Сегодня существует ряд игр, основанных на сюжетах мировой литературы: «Вечера на хуторе близ Диканьки» (2005), «Похождения бравого солдата Швейка» (2007), «Понедельник начинается в субботу» (2008) и т. д. По мотивам романов Ильфа и Петрова созданы три игры в жанре квест: «Двенадцать стульев», «12 стульев: как это было на самом деле» (обе выпущены в 2003 г.) и «Золотой теленок» (2006). Если первая игровая адаптация оказалась успешной, то последние получились весьма спорными и собрали несколько негативных отзывов [1; 2; 8; 9; 12].

Главная неудача компьютерного «Золотого теленка» заключается в том, что вместо живого игрового процесса геймеров ожидала фактически аудиокнига с дополняющим повествование иллюстративным рядом. Покупателями данного продукта стали в основном поклонники творчества Ильфа и Петрова, знающие первоисточник и желающие пережить похождения великого комбинатора в роли активного участника, а не наблюдателя: «Если бы я хотел услышать пересказ книги — я бы послушал аудиокнигу, удовольствия от этого получил бы больше» [8].

Проект «12 стульев: как это было на самом деле» получил в равных количествах и положительные, и отрицательные оценки. Форма «театр в театре», выполненные в 3D декорации городских пейзажей 1920-х годов, голос озвучивающего Бендера С. Чонишвили оставили приятное впечатление, в отличие от собственно игрового процесса. Подзаголовок «Как это было на самом деле» никак не обыгрывается. Не спасли ситуацию и четыре варианта финала, в каждом из которых Остап остается жив:

1) компаньоны так ничего и не находят (немая сцена);

2) после неудачных поисков Киса и великий комбинатор расходятся в разные стороны;

3) Воробьянинов и Бендер находят клад в последнем стуле и начинают кутить, пока не проматывают все ценности;

4) герои находят сокровища, однако их арестовывают.

Последняя концовка открывается в случае, если Остап перед аукционом продаст старьевщику украденное барахло, что позволит внести те самые злополучные 30 рублей комиссионного сбора и забрать купленные стулья.

Если данная игра не стала популярной, то созданную известными компаниями «Сатурн+» и «Бука» версию «Двенадцати стульев» ожидал успех. Разработчики аккуратно работали с первоисточником и допускали вольности, не нарушающие логики повествования, атмосферы и сатирико-юмористического тона произведения. В качестве игровых персонажей Киса Воробьянинов и Остап Бендер выступают на равных. Сценаристам удалось украсить речь героев яркими остротами и язвительными афоризмами, а на уровне в редакции газеты «Станок» можно услышать и полноценную поэму Ляписа-Трубецкого о Гавриле. Остроумны многие сюжетные ходы. Так, особого внимания заслуживает линия Ивана Поддубного и его жены, ставших невольными спутниками концессионеров. Или, например, финальная миссия в сумасшедшем доме, где в качестве босса предстает сошедший с ума отец Федор. Похождения авантюристов завершаются на позитивной ноте: им все-таки удается найти сокровище мадам Петуховой и отправиться в Рио-де-Жанейро.

Неугасающий интерес к дилогии И. Ильфа и Е. Петрова заставляет искать новые формы выхода к массовой аудитории с привлечением современных технологий. Несмотря на различные оценки, игровые адаптации романов демонстрируют желание сохранить жизнь великому комбинатору не только в метафорическом, но и в прямом смысле, предлагая игроку-читателю не только посочувствовать любимому персонажу, но и разделить его радость от триумфа, не допущенного Ильфом и Петровым, но желанного многими поклонниками их творчества.

Литература

1. «12 стульев: как это было на самом деле» : [обзор]. — Текст : электронный // Gamer.ru : [сайт]. — URL: http://www.gamer.ru/12-stulev-kak-eto-bylo-na-samom-dele/12-stuliev-kak-eto-bylo-na-samom-dele-obzor (дата обращения: 20.10.2020).

2. *Агрис, Б.* 12 стульев: как это было на самом деле / Б. Агрис. — Текст : электронный // Игромания : [сайт]. — URL: https://www.igromania.ru/article/3503/12_stulev_Kak_yeto_bylo_na_samom_dele.html (дата обращения: 20.10.2020).

3. *Арбитман, Р. Э.* Илья Ильф, Евгений Петров, Михаил Булгаков. Из черновиков, которые отыскал доктор филологических наук Р. С. Кац и опубликовал Роман Арбитман / Р. Э. Арбитман. — Москва : Панорама, 2017. — 96 с. — Текст : непосредственный.

4. *Богров, Ю. С.* Видеоигры в контексте глобализации (эссе) / Ю. С. Богров. — Текст : непосредственный // Наука телевидения. — 2013. — Т. 10. — С. 243–257.

5. *Деникин, А. А.* Могут ли видеоигры быть искусством? / А. А. Деникин. — Текст : непосредственный // Международный журнал исследования культуры. — 2013. — № 2. — С. 90–96.

6. *Кулишов, Н. А.* Дополнительное раскрытие персонажей в играх через контекст литературных произведений / Н. А. Кулишов. — Текст : непосредственный // Научная мысль. — 2019. — № 1. — С. 63–70.

7. *Леонтьев, Б. Б.* Триумф великого комбинатора, или Возвращение Остапа Бендера / Б. Б. Леонтьев. — Москва : Майор, 2015. — 448 с. — Текст : непосредственный.

8. Обзор игры «Золотой теленок». — Текст : электронный // StopGame.ru : [сайт]. — URL: https://stopgame.ru/blogs/topic/98957 (дата обращения: 20.10.2020).

9. Оформитель. Рецензия на игру «12 стульев: как это было на самом деле». — Текст : электронный // AG.ru : [сайт]. — URL: https://ag.ru/games/game-12-2/review (дата обращения: 20.10.2020).

10. *Санагурский, Д. Ю.* Видеоигры как сюжет культурологического исследования / Д. Ю. Санагурский. — Текст : непосредственный // Культурологический журнал. — 2015. — № 1. — С. 12–19.

11. *Шпаковский, Ю. Ф.* Видеоигровые сценарии: особенности адаптации литературных произведений / Ю. Ф. Шпаковский, М. Д. Данилюк. — Текст : непосредственный // Труды БГТУ. Сер. 4. Принт- и медиатехнологии. — 2017. — № 2. — С. 117–122.

12. Sharp_ey. Обзор игры «Двенадцать стульев». — Текст : электронный // Old-Games.ru : [сайт]. — URL: https://www.old-games.ru/game/8546.html (дата обращения: 20.10.2020).

Шэн Кэжэнь,

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

ПРОЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Современные тенденции глобализации привели к размыванию межкультурных границ. Однако в сфере книжного дизайна это является не единственной проблемой. Иллюстрированные издания произведений авторов, принадлежащих к разным культурным группам, сделанные к одному произведению, приобретают все более «интернациональный» вид. Изображения становятся стилистически нейтраль-

ными и практически начинают ограничиваться личностными предпочтениями их авторов.

Новые технологии в сфере книгоиздания, расширенные возможности коммуникации и инфраструктуры упростили процессы межкультурного обмена и изучения материала. Четко прослеживается то, как процессы глобализации постепенно все больше размывают границы между культурно обусловленными различиями граждан разных стран мира. Не вызывает сомнений, что исторические и культурные изменения оказывают значительное влияние на развитие искусства, на иллюстрацию и характер преемственности или ее отсутствие [2]. Сама личность художника играет немаловажную роль: личностная составляющая представляет собой подвижную грань, разделяющую индивидуально-стилистические и социокультурные черты. Она формируется множеством факторов: накопленным опытом, этническими особенностями, социокультурным окружением, собственными характерными чертами, особенностями поведения, а также мировоззрением, мировосприятием и мироощущением, сложившимися под влиянием окружения и времени. Безусловно, авторы в той или иной степени привносят элементы культурных особенностей своей страны в художественное оформление детских книг [1].

В 1900 году в Соединенных Штатах вышла книга Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз» с иллюстрациями У. Денслоу. Впоследствии книга прославила как ее автора, так и иллюстратора. Она стала одной из самых читаемых и многократно иллюстрировалась художниками. В 1939 году Виктор Флеминг снял самую известную и коммерчески успешную экранизацию произведения. Оно выдержало множество переизданий и неоднократно экранизировалось как в США, так и за рубежом.

Советский читатель впервые познакомился с этой историей благодаря писателю и переводчику А. М. Волкову. В 1939 году он сделал интерпретацию оригинального текста, которая сопровождалась черно-белыми иллюстрациями художника Н. Радлова, а в 1959 году вышло новое издание книги, где содержание было значительно переработано переводчиком. В том же году он познакомился с начинающим художником Леонидом Владимирским, сделавшим новые иллюстрации к «Волшебнику Изумрудного города», позднее признанные классическими. Они вместе работали над продолжением истории еще 20 лет. В 1973–1974 годах вышел знаменитый многосерийный кукольный мультфильм, который повлиял на творчество более поздних авторов.

В целом Александр Волков описывает детство Элли (Дороти) куда менее мрачным — это был уже не совсем баумовский текст, а скорее русская сказка с американскими корнями. Волков год работал над рукописью и озаглавил ее «Волшебник Изумрудного города» с подзаголовком «Переработки сказки американского писателя Фрэнка Баума». Сегодня российскому читателю известны два варианта романа, а также множество изданий произведения, спектаклей, мультфильмов и видеоигр.

В 1980–1990-е годы «Волшебник страны Оз» приобрел наибольшую всемирную популярность. Тогда были созданы иллюстрации, которые сегодня считаются классическими, а именно работы американского автора Чарльза Санторе (1935–2019) 1990 года. Композиционное построение и цветовое решение словно были выполнены для анимационного фильма. Натурализм в изображении героев, умышленный отход от сказочности персонажей, резкая цветовая палитра — все это говорит о том, что автор создавал эти иллюстрации не только для детской аудитории.

В 1989 году советский иллюстратор Виктор Чижиков (1935–2020) создал серию иллюстраций к «Волшебнику Изумрудного города», обладающих ярко выраженным национальным колоритом, а также содержащих цитаты из иллюстраторов предыдущих лет (в частности, из работ Л. В. Владимирского). Главная героиня Элли (Дороти) больше напоминала советским детям их современницу: она носит сарафан и, как и тогдашние школьницы, завязывает бант. Образы героев более обобщены, упрощена общая картина изображения, цвета яркие — все это рассчитано на детскую аудиторию. Данные иллюстрации сопровождают незамысловатую историю приключений Дороти и ее спутников, которая имеет счастливый финал. Интересно, что иллюстрации Чижикова и Санторе созданы в одно время, однако практически являются антиподами.

Примерно в это же время в Китае переводят, адаптируют и иллюстрируют «Волшебника». Первые иллюстрации датируются 1982 годом. Их автор Гао Бао Шэн делает эту книгу в формате комикса (Маньхуа), следуя традиции оформления китайских детских книг.

Как мы видим, подход к иллюстрированию одного и того же произведения меняется в зависимости от личности иллюстратора и страны его проживания. Социокультурные особенности региона, традиции и менталитет — все это оказывает заметное влияние на творчество художников. В то же время процесс глобализации способствует распространению универсального подхода к адаптации литератур-

ного произведения, где бы и для какой бы аудитории оно ни было создано.

В современных иллюстрациях менее ярко выражен национальный колорит, все больше преобладает личностное восприятие, которое, в свою очередь, тоже подвержено глобализации. Художники независимо друг от друга обращаются к одним и тем же произведениям. Иногда трудно определить национальную принадлежность иллюстраций, так как сегодня средства коммуникации, новые материалы и технические возможности в области книгопечатания практически нивелируют национальные особенности в искусстве книги.

Литература

1. *Баженова, А. Е.* Конфликт поколений или смена приоритетов в искусстве иллюстрации детской книги / А. Е. Баженова. — Текст : электронный // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сборник статей по материалам XLVI Международной научно-практической конференции. — Новосибирск : СибАК, 2015. — URL: https://sibac.info/conf/philolog/xlvi/41339 (дата обращения: 20.09.2020).

2. *Ганкина, Э. З.* Русские художники детской книги / Э. З. Ганкина. — Москва : Сов. художник, 1963. — 278 с. — Текст : непосредственный.

3. *Кудрявцева, Л. С.* Художники детской книги : [учебное пособие] / Л. С. Кудрявцева. — Москва : Academia, 1998. — 208 с. — Текст : непосредственный.

4. *Латова, Н. В.* Чему учит сказка? (О российской ментальности) / Н. В. Латова. — Текст : электронный // Интернет-издательство «Контрольный листок» : [сайт]. — URL: http://contrlist.ucoz.ru/Ohta-Center/Tom8/chemu_uchit_skazka-n.v.latova.pdf (дата обращения: 18.09.2020).

О. Ю. Юхнина,
доцент кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидат искусствоведения

DIGITAL ART: НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

В настоящее время все сферы жизни человека связаны с информационными ресурсами, которые определяют его взаимодействие с внешним миром.

Ранний этап формирования и внедрения информационных технологий, который относится к 1960–1970-м годам, с самого начала выявил новые возможности технических изобретений и их востребованность у большого числа пользователей. Вопрос о границах и возможностях использования цифровых технологий в творческой деятельности напрямую связан с их быстрым распространением.

Первые опыты взаимодействия технологий и художественной среды принадлежат ученым-инженерам. Они носиди скорее экспериментальный и научных характер, нежели художественный. Со временем новые технологии прочно закрепились в художественном пространстве современного искусства, демонстрируя самостоятельность приемов и выразительных средств. Произведение цифрового искусства оказывает все большее влияние на зрителя, особенно на его восприятие, что позволяет говорить об актуальности поиска новых возможностей искусства и творческой реализации художника.

У критиков современного искусства дискуссионным остается вопрос о принципах художественной образности и способах их воссоздаваемости в произведениях digital art. С одной стороны, новый инструментарий и новые методы обогащения художественных текстов очевидны. В то же время использование технических средств для создания художественного произведения ставит под сомнение саму его оригинальность и уникальность. Именно по этой причине вопрос о месте digital art в ряду искусств до сих пор остается дискуссионным.

Как предмет исследования цифровое искусство анализируется с разных сторон. Прежде всего интерес для исследователей представляют выразительность нового языка и функций digital art, среди которых наиболее актуальной в силу доступности зрительской аудитории представляется коммуникативная. Цифровое искусство меняет способы не только прочтения, но и создания произведения, сохраняя при этом основу художественной коммуникации, основанной на визуальном восприятии.

Цифровые средства коммуникации меняют повседневную жизнь и привычные способы взаимодействия людей, вовлекая в этот процесс искусство, значительно расширяя возможности участия зрителя в создании произведения. Диалоговая ситуация в процессе коммуникации предполагает активную деятельность обеих сторон, и при создании произведения соучастником творческого процесса становится зритель, не только выбирая способ восприятия, но и становясь соавтором. Возможности творческого диалога расширились при создании произведений в виртуальном пространстве, когда стало возможным участие сразу нескольких территориально удаленных художников.

Широкое распространение технологий и развитие сетевых коммуникаций сделало цифровое искусство доступным и позволило широко внедрить его в современное общество. Меняются нормы и правила трансляции художественного произведения, изменению подлежат и ценностные ориентиры. Значимость привычных мест презентации

произведения утрачивается, они становятся доступными для большого числа зрителей, не имея социальных, экономических, территориальных препятствий. Новые возможности существования художественного произведения обусловлены появлением в искусстве интерактивности, создавая новый уровень отношений объекта и соавтора, размывая привычные для традиционных видов искусства границы автора и зрителя.

Особая форма креативности digital art созвучна основным концепциям современного искусства, где главным является не результат, а процесс, в который заложен принцип случайности, множественности комбинаций, интерактивности с установкой на изменение авторской идеи. Музей современного искусства, открытый в Цюрихе в 2016 году, позволяет в ином ключе взглянуть на новое искусство и понять его актуальность в эпоху цифровой реальности. Такое произведение в музейном пространстве снимает остроту противоречий, открывает пути для диалога традиционного и цифрового видов искусства.

Кэйто Ямагути,
аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Репина

СИН-ХАНГА (НОВАЯ ГРАВЮРА) В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Япония всегда испытывала интерес к Западу. Начиная с эпохи Мэйдзи (1868–1912), влияние западной цивилизации на духовную жизнь Японии усиливается. Постепенно начал осуществляться масштабный проект индустриализации страны, где европейцам отводилась значительная роль. В 1872 году была открыта первая в Японии железная дорога, соединившая Токио с Иокогамой. Ее первым пассажиром стал сам император Муцухито. В 1877 и 1881 годах в стране прошли промышленные выставки для знакомства с перспективными мировыми технологиями в промышленности и сельском хозяйстве. На смену традиционной для Японии деревянной застройке пришли каменные дома. После Русско-японской войны (1904–1905) столица Токио была модернизирована, различные изменения произошли на улицах, в повседневной жизни людей и в сфере развлечений. В то же время звучали голоса сожаления о постепенной утрате идеалов периода Эдо (1603–1868). Многие художники стремились к возрождению культуры Эдо и ее высшему проявлению — гравюры укиё-э, которая так высоко ценилась за рубежом и находилась в период Мэйдзи в упадке.

В такой атмосфере зарождалось новое направление японского искусства — син-ханга, что дословно означает «новая гравюра». Временем его появления принято считать период Сёва (1926–1989) [1, с. 12]. Цель движения заключалась в возрождении традиционной гравюры укиё-э. Художники стремились сохранить традиционную систему коллективного создания гравюры укиё-э — ханьмото, в которой художник, резчик, печатник и издатель работали сообща.

Мастера син-ханга не просто старались сохранить традиции гравюры, но и были очень амбициозны. Они много экспериментировали, стараясь найти новые формы самовыражения, оставаясь в рамках традиционной технологии. Например, в отличие от традиционной техники, создатели «новой гравюры» пренебрегали аккуратностью печати, чтобы подчеркнуть рукотворность процесса, в то же время делая свои работы отличными от произведений классической гравюры.

Примерно в конце эпохи Мэйдзи (1868–1912) издатель Ватанабэ Сёдзабуро, продолжавший издавать на экспорт традиционную гравюру по сохранившимся оригинальным доскам, искал лучший способ совместной работы мастеров, следя за тем, чтобы при этом не был утрачен изначальный замысел художника [2, с. 15]. Ватанабэ пытался воплотить в гравюрах эффект мазков сухой кисти, характерный для японской живописи тушью, а также эффект такой живописи. Примерно в эпоху Тайсё (1912–1926) типография в Янаги-те под началом Ватанабэ пыталась по просьбе Такахаси Хироаки создать пейзажи, подобные традиционной китайской пейзажной живописи шань-шуй [3, с. 115]. В издательстве Ватанабэ в 1916 году увидели свет первые листы нового направления гравюры — син-ханга.

Литература

1. *Скворцова, Е.* Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века / Е. Скворцова, А. Луцкий. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманит. инициатив : Унив. кн., 2014. — Текст : непосредственный.

2. 小山 周子. 戦前の木版画制作と浮世絵 — 浮世絵研究雑誌における版画論争より : [*Кояма Сюко.* Гравюра син-ханга довоенного периода и укиё-э: «споры о современной гравюре на дереве»] / 小山 周子. — Текст : электронный // The Graduate University for Advanced Studies : [сайт]. — URL: http://www.bunka.soken.ac.jp/journal_bunka/080220_koyama/koyama.pdf (дата обращения: 10.05.2020).

3. 小山 周子. 大正新版画の研究 — 版元を中心とした美術の成立、構造と展開 : [*Кояма Сюко.* Син-ханга («новая гравюра») в период Тайсё: Формирование, структура и развитие искусства на основе Ханмото] / 小山 周子. — Текст : электронный // Sokendai Repository. The Graduate University for Advanced Studies : [сайт]. — URL: https://ir.soken.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item (дата обращения: 09.08.2020).

Секция 3
ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н. П. Андреева,
доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат педагогических наук;

Е. А. Ткачева,
доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В УЧЕБНОМ ЗАНЯТИИ И ИХ РОЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ

Интенсивность личностного роста детей и подростков увеличивается в современных условиях системной интеграции образовательной деятельности, воспитательного процесса, активного потребления информации [1]. В связи с этим важным педагогическим инструментом в решении вопросов взаимоинтеграции процессов обучения и воспитания становится такой вид творческой деятельности, как драматизация обучения.

По мнению таких ученых, как В. Г. Орешкин, О. В. Кубасова, П. Ю. Ежов, А. А. Сукало, С. А. Котова, введение понятия «режиссура урока» в современный педагогический словарь становится требованием времени. Сегодня возрастает потребность применения в образовании интерактивных технологий.

Научная проблема формирования культуры детства как составной части культуры современного общества определяется спецификой социализации и развития личности в системе «школа — ребенок — досуг — творчество — родители — социальное окружение» [1]. Именно поэтому логика развития образовательной системы предполагает определенные задачи, которые могут быть сформулированы следующим образом: «Рост общественного интереса к проблемам творчества, возникновение новых специальностей гуманитарного профиля и разработка инновационных моделей направлений

подготовки педагогов в области культуры и искусства». Они требуют «переосмысления накопленного опыта с учетом современных реалий информационного общества» [3, с. 71]. Необходимо отметить, что монохудожественные методы преподавания отдельных учебных дисциплин художественно-эстетического и гуманитарного направлений (изобразительное искусство, музыка, литература и т. д.) недостаточно эффективны для системного творческого развития обучающихся — как школьников, так и студентов вузов. При этом такой метод, как драматизация ряда занятий гуманитарного направления, охватывает и обучающую, и воспитательную составляющие образовательного процесса. П. Ю. Ежов утверждает, что она обусловлена резонансным характером ее эмоционально-образного воздействия, синтезом художественного и реального, а также коммуникативно преобразующими возможностями искусства [2]. Приобретение новых знаний в инсценированном уроке, на лекции или театрализованном занятии не становится отвлеченной целью, а «приобщается» к самой индивидуальности обучающегося, переживается им как личное завоевание, приобретенное за счет собственных усилий.

Драматизация процесса обучения понимается как инсценирование занятия или урока, как театрализация образовательного процесса, осуществляемая с помощью действенного игрового метода. Она предполагает включение не только собственно театральных игр, но и развивающих, подвижных, настольных, интеллектуальных, а также деловых, речевых и пр.

Методика работы с данным материалом проектирует и общедидактические и предметные подходы, предполагая, что современному педагогу необходимо применять драматизацию на уроке или занятии, переосмыслив их: например, через усиление его сквозного и контрсквозного действия в достижении результата урока или занятия, чтобы «накалить атмосферу» развертываемых событий. Современный педагог активно прибегает к медиа-, аудио- и видеовизуализации занятий. Методическая разработка урока или занятия может носить интерактивный характер, граничить с импровизацией. Можно говорить и о такой форме, как диалог с виртуальным персонажем. В занятие, таким образом, встраиваются элементы иммерсивного театра, в котором зритель является не пассивным наблюдателем, а участником, включенным в действие и взаимодействующим с героями.

Аналогично театру произносятся реплики по теме урока или занятия, происходит действие «здесь и сейчас», наличествует событийный ряд. Именно «живой» театр интересует на занятии учащегося лю-

бого возраста. Такая театрализация способствует росту личности, ее эстетическому воспитанию и гармоническому развитию.

Воспитание личности учеников, их инкультурирование способствуют когнитивному развитию в ходе образовательного процесса. В данном сочетании образования и воспитания процесс драматизации урока помогает лучше усваивать информацию, развивает определенные умения и навыки и становится универсальным инструментом, которым необходимо владеть современному педагогу. Театрализация образовательного процесса является полноценной интерактивной технологией в современном образовании, целью которого является воспитание творческой личности.

Литература

1. *Андреева, Н. П.* Педагогические и информационные ресурсы формирования социокультурного пространства культуры детства / Н. П. Андреева. — Текст : непосредственный // В мире научных открытий. — 2014. — № 1. — С. 179–184.

2. *Ежов, П. Ю.* Интерактивные средства театрализации в системе формирования творческих способностей младших школьников / П. Ю. Ежов. — Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 2. — URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12604 (дата обращения: 11.07.2020).

3. *Сукало, А. А.* Самодеятельное творчество: к вопросу о категориальном аппарате исследования феномена / А. А. Сукало. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2006. — № 1. — С. 71–80.

Д. А. Антонова,

докторант лаборатории DILTEC ED622, преподаватель Университета Париж III Новая Сорбонна (Франция), магистр педагогических наук

ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВУЗЫ ФРАНЦИИ

Во Франции интерес к обмену культурным и художественным опытом послужил толчком к росту мобильности студентов в государственных и частных художественных школах и университетах. Большинство иностранных абитуриентов, желающих поступить в художественные вузы Франции, имеют уровень французского языка A2–B2 [5], что подтверждается дипломами DELF и DALF или сертификатами TCF или TEF. Независимо от уровня, будущие студенты часто испытывают обоснованный страх перед поступлением в университет. Как правило, если общий французский язык изучался абитуриентами, о чем свидетельствует наличие диплома, то французский

как язык искусства и академический язык с его специальной лексикой и дискурсивными особенностями студентам не преподавался и не оценивался у них.

Чтобы решить данную проблему, во многих частных и государственных высших школах искусств (например, École Supérieure d'Art Dunkerque-Tourcoing, École intuit.lab, 3iS — Institut International de l'Image et du Son и др.) существуют подготовительные курсы, предназначенные только для иностранных студентов, не имеющих достаточного уровня французского языка для поступления в вуз на первый курс бакалавриата. Обучение, как правило, длится один академический год, в течение которого, помимо подготовки к вступительным конкурсам по основным предметам, иностранные студенты совершенствуют свое владение французским как языком художественной специализации, а также академическим языком [6, p. 9], с которым они столкнутся в университете.

Французская идея объединить иноязычных студентов для обучения языку и интеграции их в университетское пространство не нова. Можно с уверенностью сказать, что пионером в этом вопросе был СССР: с начала 1930-х годов в институтах театра и кино существовали «национальные студии» по подготовке актеров — нерусскоязычных студентов из советских республик — и их обучения русскому языку для понимания искусства, а также для специальных и академических целей [4, с. 119]. В марте 2020 года ГИТИС организовал фотовыставку, которая была посвящена своим первым национальным студиям [1]. На ней были представлены документы об истории создания «прототипов» интернациональных подготовительных классов и преподавания искусствоведческого языка.

В ряде художественных вузов Франции, однако, наблюдается следующий парадокс. Анкетирование, проведенное нами в рамках диссертационного исследования, показало, что, несмотря на громкоговорящие названия подготовительных курсов для иностранцев — «Французский язык + искусство», «Французский язык + дизайн» и тому подобные, — сами преподаватели в большинстве своем не воспринимают обучение французскому языку как интегрированный компонент, неразрывно связанный с преподаванием дисциплин искусства. В результате вместо овладения языком для специальных целей студенты изучают повседневный язык, следствием чего является нехватка методической и лингвистической подготовки к последующему слушанию лекций на французском языке, выполнению академических письменных заданий, устной защите творческих портфолио и проектов.

Мы довольно быстро обнаружили корень этой проблемы: полноценных учебно-методических пособий по французскому языку для студентов, изучающих искусство, нет (хотя для студентов-юристов, экономистов, инженеров, медиков и других подобные учебные пособия представлены). Соответственно, чтобы обеспечить должную лингвометодическую подготовку иноязычных студентов вузов искусств, необходимо разработать для них соответствующие учебные материалы, на базе которых преподаватели смогли бы вести занятия.

Примечательно, что в вопросе составления учебных пособий именно российские методисты оказались на шаг впереди своих французских коллег. Учебник В. С. Круговец «Французский язык для изучающих культуру и искусства» можно назвать одной из первых интересных попыток в данной области [2]. По словам автора, книга предназначена «для студентов вузов искусств, а также магистров, аспирантов и слушателей специальных курсов по французскому языку, деятельность которых связана с искусством и дизайном» [2, с. 2]. Пособие содержит разнообразные тексты для чтения для уровней A2–B1, а также коммуникативные задачи для развития устной и письменной речи, однако такого компонента, как аудирование, в учебнике нет. Тематику некоторых текстов также стоит пересмотреть (например, биографию Эдит Пиаф) [2, с. 24].

Благодаря анкетированию преподавателей мы определились с тематикой и типологией аутентичных текстов. Так, для того чтобы студенты овладевали терминологией и учились пользоваться французским языком как инструментом для решения профессиональных задач, мы отдали предпочтение видеоурокам по использованию программ Adobe Photoshop, Blender и т. д. [1]. Также оказалось, что сами «продукты искусства», такие как реклама, 3D-анимация, фильмы и видео «making of», могут быть использованы в качестве «пусковых механизмов», на базе которых можно организовывать профессиональные дискуссии, способствующие развитию навыков понимания и интеракции.

Осознанный отбор аутентичных текстов и создание коммуникативных упражнений к ним составляют конечную цель нашей докторской диссертации. На наш взгляд, именно целостный и структурированный курс французского как языка искусства и языка академического является незаменимым компонентом подготовки новоприбывших студентов к учебе во Франции и позволяет свести к минимуму риски, связанные с адаптацией и социализацией в новой университетской среде.

Литература

1. *Давыденко, Ю. И.* Деятельностный подход при обучении английскому языку / Ю. И. Давыденко. — Текст : электронный // Труды БГТУ. Сер. 6. История, философия. — 2016. — № 5 (187). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/deyatelnostnyy-podhod-pri-obuchenii-angliyskomu-yazyku (дата обращения: 18.10.2020).

2. *Круговец, В. С.* Французский язык для изучающих культуру и искусства : [учебное пособие для вузов] / В. С. Круговец. — Москва : Юрайт, 2018. — 243 с. — (Сер. «Университеты России»). — Текст : непосредственный.

3. Приглашаем на виртуальную экспозицию «Национальные студии ГИТИСа». — Текст : электронный // ГИТИС : [официальный сайт]. — URL: https://www.gitis.net/actors/item/vystavka-7 (дата обращения: 18.10.2020).

4. *Уснатов, Р. Ж.* Первая каракалпакская студия в Москве / Р. Ж. Уснатов. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — № 4. — С. 119–127.

5. CEFR, уровни и профили. — Текст : электронный // Совет Европы : [сайт]. — URL: https://www.coe.int/ru/web/lang-migrants/cefr-and-profiles (дата обращения: 18.10.2020).

6. *Mangiante, J. M.* Le Français sur Objectif Universitaire / J. M. Mangiante, C. Parpette. — Grenoble : PUG, 2011. — 252 p. — Текст : непосредственный.

О. В. Ефимова,

заведующая кафедрой режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доцент;

И. И. Ефимов,

С. В. Гайлюнас,

доценты кафедры режиссуры мультимедиа и анимации Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Подготовка квалифицированных специалистов в области цифрового искусства требует особенно тщательного подхода, так как в современных условиях высокой конкуренции молодым режиссерам мультимедиа непросто добиться успеха на рынке труда. Поэтому для них важно не только овладеть профессиональными навыками, научиться творчески мыслить, но и освоить инструменты для создания цифрового повествования. В Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения на кафедре режиссуры мультимедиа и анимации, начиная с первых лет обучения, студенты осваивают инструменты, которые позволяют создавать интерактивные мультимедийные проекты с учетом высокой конкуренции на рынке медиаиндустрии. Для этого введены курсы «Компьютерная графика и анимация» и «Создание интерактивного проекта», которые наце-

лены на формирование основных профессиональных навыков, знаний и умений будущего специалиста в области цифрового искусства, способного решать сложные концептуальные задачи в сфере современных высоких технологий, направленных на создание аудиовизуального повествования в цифровой среде.

Одна из задач курсов — научить будущего специалиста работе в программах 3D max и Adobe Animate. Курс в современном учебном процессе представлен двумя разделами. В первом рассматривается программа Adobe Animate. Эта программа пришла на смену Adobe Flash, завершившей свою работу в 2020 году, о чем будет сказано ниже. Во втором разделе изучается работа в 3D max.

Adobe Animate необходима для создания интерактивных презентаций и приложений, а также для работы с веб-дизайном. Это не просто программа для редактирования и анимирования векторной графики, а целая технология, которая обладает практически неограниченными возможностями. Области применения Adobe Animate сегодня широки: анимация, полиграфия, изобразительное искусство, дизайн, шоу-бизнес и телевидение. Преимущество Animate-фильмов в том, что в них может быть получена яркая, красивая анимация, а файлы при этом будут небольшими по объему. Программа дает возможность гибко и без потери качества изменять размеры работ, а специальная команда Trace может помочь использовать растровые фрагменты или переводить их в вектор. Кроме того, в Adobe Animate можно работать с файлами CorelDRAW и Adobe Illustrator, что позволяет использовать огромные библиотеки изображений для этих пакетов: только для CorelDRAW существует более 1 млн готовых объектов.

Кратко расскажем об истории появления Adobe Animate. В конце 1980-х годов произошло слияние нескольких фирм: «Macromind», «Paracomp» и «Authorware». Компания «Macromind» специализировалась на разработке программного обеспечения, «Paracomp» выпускала SD-приложение для Macintosh, а «Authorware» — мультимедийное приложение. В результате этого слияния образовалась компания Macromedia, которую позднее все будут ассоциировать с технологией Flash, представленной сегодня программой Adobe Animate.

Прообразом нынешних программ для создания Flash-анимации была FutureSplash. Все началось в 1993 году, когда была основана компания «FutureWave», сначала представившая на рынке программного обеспечения приложение Go для планшетных компьютеров, а в 1996-м разработала программу FutureSplash Animator (оно предназначалось для создания линейной анимации на базе векторной

графики). Эта маленькая компания в ноябре 1996 года получила предложение о совместной работе от компании «Macromedia». В декабре того же года Macromedia купила технологию FutureSplash у Future Wave. Так появился Flash, на разработку которого Macromedia позднее бросила все силы. С каждой новой версией программа становилась более продвинутой, а вместе с ней и технология. В начале 1997 года Macromedia выпустила первую версию Flash. Приложение Flash 1 было, по сути, переименованной версией программы FutureSplash. Набор функций был ограничен, программа предназначалась для анимирования векторных изображений с использованием шкалы времени.

Выход Flash 2 послужил толчком к ее превращению из простой анимационной программы в интерактивное медиаприложение. Позднее одним из наиболее значительных усовершенствований Flash 3 было улучшение интерфейса, но главной была возможность «внедрения» так называемых действий (actions). Действия базировались на JavaScript и предоставляли возможность использования интерактивных элементов.

Важнейшей характеристикой Flash 4 стала возможность воспроизведения в фильмах сжатых MP3-файлов. Встроенный язык программирования ActionScript позволил разработчикам создавать CGI-программы, полнофункциональные веб-приложения. Четвертая версия с ее встроенным скриптовым языком ActionScript трансформировала приложение в уникальный конкурентный продукт. Начали появляться первые сайты, интерактивные игры и интерфейсы, полностью сделанные во Flash. Macromedia заявляла, что ее Flash и ActionScript могут конкурировать с самыми известными продуктами в данной области. Также были введены дополнительные инструменты, панель Movie Explorer, функции получения помощи через Интернет, автоматическое обновление и возможность присваивать команды комбинациям клавиш.

Скоро Macromedia Flash стала не только популярной средой разработки профессиональных приложений, но и мультимедийной платформой с широким спектром возможностей для создания цифрового контента. Массовое применение Flash в веб-дизайне приходит с появлением пятой и шестой версий ActionScript. Все продукты Macromedia (Flash, Dreamweaver, ColdFusion и др.) были тесно интегрированы. Компания решила, что нужно включить в имена авторских приложений общий элемент MX. Появился Flash MX — набор интегрированных решений для цифровых медиатехнологий на базе Интернета. Арсенал инструментов и функций пополнялся с каждой новой версией.

За 20 лет Flash полностью преобразил контент в Интернете, дал пользователям возможность не только создать огромное количество веб-приложений, но, что гораздо важнее, сформировать эстетику взаимодействия с пользователем.

В 2020 году компания Adobe официально заявила, что прекратила всяческую поддержку Flash, а Google, Microsoft, Mozilla и Apple, в свою очередь, убрали поддержку этого плагина из своих браузеров. На смену Flash пришла программа Adobe Animate, которая, опираясь на разработанную во Flash эстетику взаимодействий с пользователем, стремится к более сложным решениям и дизайну.

Второй раздел программы курсов предназначен для обучения студентов по направлению подготовки «Режиссер мультимедиа», стремящихся освоить возможности современной компьютерной графики.

3D-анимация пользуется большой популярностью в производстве анимационных работ, поскольку компилирует в себе работу с объемом, светом, текстурой. В технологии присутствуют автоматическая фазовка, морфинги и преобразования. Есть работа с тканями и объектами, которые имеют остаточные движения. Также есть большой набор заготовок движений и возможность правки анимации. Эта техника требует большого мастерства аниматора, моделлера и текстуровщика.

3ds Max — это многофункциональный инструмент для создания трехмерных компьютерных моделей, разнообразных по форме и сложности. Его первая версия была выпущена в 1990 году. Области применения программы огромны: создание простых и фотореалистичных объектов, предварительная визуализация и сложные спецэффекты, моделирование и анимация персонажей. Ее пакеты постоянно расширяются. Представление проекта средствами 3D-графики с использованием материалов, освещения, виртуальной окружающей среды, камер, анимации позволяет режиссеру мультимедиа на этапе моделирования представить визуальную эффективность будущей работы. На основе этой программы студенты создают различные объекты средствами трехмерной графики и визуализируют конечный результат.

Режиссер мультимедиа — профессия, предусматривающая работу с новыми формами повествования в цифровой среде, новыми способами художественного воздействия на пользователя. Режиссер мультимедиа должен знать возможности современных технических и технологических интерактивных средств аудиовизуального повествования и применять на практике современные мультимедийные

технологии и программные средства цифровых медиа, необходимые для реализации мультимедийных проектов.

Вовлечение студентов в реальную проектную деятельность с использованием компьютерных технологий и программ способствует более глубокому раскрытию творческого потенциала будущих режиссеров мультимедиа, развитию креативного мышления, а также формированию профессиональных навыков и умения работать в быстро развивающейся сфере цифровых технологий и медиаиндустрии.

Е. А. Жиндеева,
профессор литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института (Саранск), доктор филологических наук

ФОРМИРОВАНИЕ ЭМПАТИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ

Система возникновения художественного произведения и механизмы его влияния на читателя представляют интерес для большинства гуманитарных наук и занимают особое место в профессиональной подготовке специалистов творческих направлений. Это обусловлено невозможностью досконально «препарировать» процесс, разложив его на составляющие, поскольку читательские переживания всегда индивидуальны. Об общих тенденциях их формирования мы уже говорили в своих предыдущих работах [1; 2]. Учитывая наши наблюдения, касающиеся авторской проекции понимания любого произведения искусства (художественного текста, образца живописи, кинофильма, спектакля, архитектурного памятника и т. д.), обратимся к разъяснению некоторых составляющих механизма формирования константы «сопереживания».

Эмпатия как неотъемлемая часть читательской реакции представляет собой способ активного «проживания» предложенной ситуации, при котором частичное (реже — полное) погружение в изображаемые время и обстоятельства не только позволяет приобрести социальный опыт, но и является доказательством готовности читателя к эмоциональному взаимодействию с автором художественного произведения.

Постановка рассматриваемой нами проблемы напрямую связана с несколькими аспектами эмпатического проживания текста, которые можно сформулировать следующим образом: обнаружение способ-

ности к сопереживанию у конкретного человека, выявление наличия эмпатии этого индивида при прочтении конкретного художественного произведения, значение эмпатии для описания системы взаимоотношений «писатель–читатель» на примере их взаимодействия относительно одного конкретного текста. Таким образом, на первый план в нашем исследовании выдвигается не только констатация вовлеченности человека извне (читателя) в мир образной авторской симуляции действительности, но и параметры, а также прозрачность их фиксирования в аналитической работе с текстом.

Одной из актуальных проблем современного литературоведения является рассмотрение презентативности авторского присутствия в художественном произведении и его влияние на восприятие читателем модели создаваемого мира. По сути, все исследования эмпатии в теории литературы, да и в смежных науках, таких как культурология, философия, психология и другие, можно сгруппировать следующим образом:

— открытое эмоциональное воздействие на читателя (например, посредством описания психологического состояния героя, его переживаний и их следствия — поступков);

— идентификация с персонажем путем ориентации на социальное происхождение, политический настрой, возрастные изменения и другие особенности потенциального читателя;

— перепроживание предлагаемой ситуации как замена реальности для читателя;

— воспроизведение коммуникативного кода как единой модели разнообразных речевых конструкций в пределах одного произведения.

Таким образом, при аналитической работе со студентами, которых важно научить распознавать момент возникновения эмпатических чувств и способы влияния на них, возможно серьезно повлиять на будущий профессионализм молодых творческих личностей.

Литература

1. *Жиндеева, Е. А.* Авторский комментарий как «путеводитель» читателя в системе организации художественного текста / Е. А. Жиндеева, В. В. Шигуров. — Текст : непосредственный // Гуманитарные науки и образование. — 2013. — № 3. — С. 127–130.

2. *Жиндеева, Е. А.* Лейтмотив как внутритекстовая константа авторского понимания происходящего и читательская рефлексия от узнанного / Е. А. Жиндеева, Е. А. Мартынова, А. В. Чванова. — Текст : непосредственный // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2013. — № 3. — С. 249–252.

Е. Н. Моисеева,
магистрант II курса Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ПЕДАГОГИКЕ

Иммерсивный театр как самостоятельное направление существует в российском театральном пространстве с начала XXI века. Он привлекает внимание публики, заинтересованной в коммуникации и активности внутри спектакля: зритель иммерсивного театра является соучастником события. Сегодня эта современная форма театрального представления становится актуальной и востребованной.

До сих пор неустоявшееся определение термина «иммерсивный театр» в современных культурных реалиях России ведет неосведомленных зрителей и театральных деятелей, незнакомых с особенностями этого направления, по ложному пути. Возникает неверная аналогия с интерактивным театром, который в профессиональной сфере называют партиципаторным. Театральный критик И. М. Болотян, объясняя термин «иммерсивный театр» с точки зрения области информационных технологий, переводит слово «immersive» как «обеспечивающий, создающий полный эффект присутствия». Театровед М. А. Спасская ссылается на перевод английского глагола «immerse», исходя из которого можно утверждать, что иммерсивный театр имеет функцию не только погружения, но и запутывания зрителя. «Иммерсивный театр — это театр „тотального погружения“, где зритель получает уникальный опыт соприсутствия, а иногда непосредственного соучастия в действии» [3, p. 116].

Предпосылки появления «новой» театральной формы были замечены в 1920-е годы в режиссерских работах Н. Н. Евреинова (массовая инсталляция «Взятие Зимнего дворца»), С. М. Эйзенштейна (спектакль-аттракцион «Противогазы»), К. А. Марджанова (постановка «К мировой коммуне»). Они отошли от традиционных театральных форм и позволили зрителям почувствовать себя героями эффектных инсценировок, погрузив их в определенную атмосферу.

Первооткрывателями иммерсивного театра принято считать британскую театральную компанию «Punchdrunk» («Панчдранк» в переводе с *англ.* — «пьяный Панч»), чей проект «Sleep No More» («Больше не спать»), премьера которого состоялась в 2003 году, а показ расширенной версии — в 2009-м в Бостоне, уже стал интернациональным.

Так, в 2016 году была запущена одноименная адаптированная постановка в Шанхае. Однако в это же время не менее успешные британские команды Shunt (Шунт) и dreamthinkspeak (мечтать/думать/говорить) развиваются в том же направлении. Не остались в стороне европейские страны, где одними из лучших и известных продюсерских команд, работающих в направлении иммерсивного театра, признаны Fix&Foxy (Дания), Cinémorphe (Франция), Ontroerend Goed (Бельгия). В США иммерсивный театр привезла упомянутая команда Punchdrunk. Основываясь на их опыте, там стали создавать самостоятельные театральные компании. Одной из них является нью-йоркская продюсерская группа «Third Rail Projects», специализирующаяся на сайт-специфических, иммерсивных и других экспериментальных постановках, которые проходят с большим успехом. В России же «иммерсивный бум» связан с первым спектаклем-променадом «Норманск» (реж. Ю. Квятковский совместно с независимой творческой группой «Le Cirque De Charles La Tannes», премьера состоялась в 2014 г.), постановкой «Черный русский» (реж. М. Диденко совместно с театральной компанией «Ecstàtic», хореограф Е. Кулагин, премьера состоялась в 2016 г.) и иммерсивным шоу «Вернувшиеся» (реж. В. Карина, М. Занетти — театральная компания «Journey Lab», хореографы-постановщики Мигель, А. Карпенко, премьера состоялась в 2016 г.) [1].

Иммерсивный театр объединяет в себе характеристики таких театральных форм, как *site-specific theatre*, или *environmental theatre* (сайт-специфический театр, или театр среды), *promenade theatre* (театр-променад) и *one-to-one encounter* (встреча тет-а-тет). Одним из основных структурных элементов является среда, исследуемая зрителем с целью найти сюжетное событие или встретиться один на один с перформером — актером, в функции которого входит попытка сделать зрителя соавтором происходящего. Важной частью зрительского опыта становится взаимодействие не только с этим актером, но и с окружающей средой.

Осенью 2020 года, в то время как столичные и провинциальные театры России оправляются после карантина, театральная компания «Slauson Rec Theater» с 16 октября по 1 ноября 2020 года на одной из парковок юга Лос-Анджелеса провела премьерные показы иммерсивного спектакля «5711 Avalon», который основан на новостных сводках, выходивших в период с апреля по июнь 2020 года, и на интервью с врачами и волонтерами, работавшими на передовой во время борьбы с коронавирусом. По словам зрителя спектакля, писателя

Эрика Абрисса, любой скептицизм, возникающий в связи с соблюдением дистанции и просмотром спектакля из транспортного средства, что противоречит специфике иммерсивного театра, исчезает в момент простаивания в автомобильной очереди среди людей в медицинских костюмах и средствах индивидуальной защиты. Возникающие в этот момент ощущения он испытывает всякий раз, перед тем как пройти настоящий тест на COVID-19.

Принципы иммерсивного театра не только существуют в рамках спектакля, но и становятся опорой для разработки симуляторов в контексте образовательного процесса. Британские ученые-педагоги Р. Дакомб и Э. А. Морроу проанализировали имеющийся потенциал театра в преподавании и обучении в области политических исследований, опираясь на проведенный опыт со студентами-политологами. Задача состояла в том, «чтобы разработать модели, соответствующие классу и аудитории, и использовать их таким образом, чтобы максимизировать вовлеченность студентов при тщательном изучении теории» [2, p. 210]. Это стало возможным при сотрудничестве с театральной компанией «Coney», используемый ею «иммерсивный подход обеспечивал рамки, в которых члены аудитории могли столкнуться с многочисленными теоретическими вопросами, не диктуя ни порядок, ни результат» [2, p. 211]. В итоге было выявлено, что такая стратегия обучения может подойти не каждой аудитории и не каждому направлению, но новый формат поощрял участие и работу в группах, давал свободу в процессе размышлений. Несмотря на то что такое моделирование не заменит лекционных занятий полностью (кроме того, внедрение театральных техник в учебной аудитории — сложный и кропотливый процесс), британский опыт показал, что использование таких иммерсивных симуляторов, позволяющих студентам погрузиться в сложный теоретический материал, может использоваться современными преподавателями в их педагогической работе.

В России также существуют научные работы, связанные с исследованием иммерсивной образовательной среды и иммерсивного подхода в образовании, и анализ зарубежного опыта может быть полезен для дальнейшего развития российской педагогики.

Литература

1. *Спасская, М. А.* Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России / М. А. Спасская. — Текст : непосредственный // Театрон : научный альманах. — 2017. — № 1 (19). — Санкт-Петербург : РГИСИ, 2017. — С. 88–97.

2. *Dacombe, R.* Developing Immersive Simulations: The Potential of Theater in Teaching and Learning in Political Studies / R. Dacombe, E. Morrow. — Текст : электронный // PS:

Political Science & Politics. — 2017. — Vol. 50, Iss. 1. — P. 209–213. — URL: https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/6B02FFEB94985CCF798C364DEB5EEAE1/S1049096516002456a.pdf/developing_immersive_simulations_the_potential_of_theater_in_teaching_and_learning_in_political_studies.pdf (дата обращения: 07.11.2020).

3. *Machon, J.* Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance / J. Machon. — London : Palgrave, 2013. — Текст : непосредственный (цит. по: [1, с. 88]).

Н. А. Николенко,
доцент кафедры социологии и социальных технологий Волгоградского государственного университета, кандидат социологических наук

РОЛЬ ИСКУССТВА В СОЦИАЛИЗАЦИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ

Обрушившаяся на современный мир пандемия COVID-19 оказала влияние на все сферы жизни общества. И поэтому вполне естественно, что проблемным последствиям, вызванным ею в разных социальных институтах (в экономике, здравоохранении, образовании и др.), уделяется внимание в средствах массовой информации и научных изданиях. При этом акценты делаются на поиске способов адаптации к новым условиям с целью выхода из создавшегося положения и определения путей дальнейшего развития.

Ситуация вынужденного перехода образовательных учреждений на дистанционные формы обучения выдвигает на повестку дня разработку и апробацию новых технологий, которые могли бы обеспечить качественный уровень образования. Упор, как правило, делается на методику преподавания различных дисциплин в онлайн-режиме. Однако следует акцентировать внимание и на поиске инновационных форм воспитательной работы в условиях дистанционного обучения, причем таких, которые способствовали бы формированию у обучающихся патриотических чувств, знаний по истории своей страны, понимания необходимости сохранения ее целостности и суверенитета. Значимость воспитательной работы в условиях ведения современных информационных войн становится еще более очевидной.

Сегодня на молодежь направлены потоки информации, наполненные фейковыми и непроверенными фактами, распространяемыми различными «друзьями» нашей страны, преследующими свои

геополитические цели. Поэтому становится очевидной необходимость усиления воспитательной работы, важным элементом которой должна стать в том числе культурно- и научно-просветительская деятельность. Несомненно, организация и ведение данных видов деятельности требуют педагогического мастерства, времени и наличия ценностно-мотивационных детерминантов профессионального поведения. И если с последним у большинства преподавателей, как правило, проблем нет, то нехватка времени для поиска необходимого качественного материала — вопрос достаточно острый. Но это только одна часть проблемы, другая заключается в том, что во время онлайн-обучения несколько ослабевает влияние личности педагога на ученика, так как в условиях ограниченного времени урока необходимо прежде всего преподнести учебный материал, а возможность внеаудиторного общения сокращается. И в этих условиях функции воспитания «перехватывают» другие агенты, которые используют все возможные средства (разнообразные платформы Интернета и такие виды искусства, как кино, видеоигры и др.). Проанализируем воздействие на молодых людей только некоторых из них: художественных фильмов и определенного сорта видеоигр.

Кино, как известно, является одним из важнейших видов искусства по уровню эмоционального воздействия. Однако молодые люди очень редко вовлекаются в обсуждение кинофильмов, вышедших в широкий прокат, хотя порой многие исторические события в них (особенно это касается зарубежных фильмов) не отражаются объективно, что вводит в заблуждение зрителей, особенно тех, кто плохо знает историю. Примерами могут служить некоторые художественные фильмы, посвященные Второй мировой войне: «Перл-Харбор», «Бесславные ублюдки» и др. Это «кино о том, что в войне все-таки победили американцы… Нам трудно представить, что кто-то верит в достоверность событий, происходящих на экране, но вполне допускаем, что такие есть» [4]. Следует также вспомнить целый ряд фильмов Голливуда про «плохих русских», выступающих в них антагонистами: «Рэмбо: Первая кровь 2» (1985), «Рокки IV» (1985), «Осьминожка» (1983), «Красная жара» (1988), «Полицейская академия: миссия в Москве» (1994), «Солт» (2010), «Железный человек 2» (2010), «Защитник» (2012). Даже в оскароносной «Гравитации» (2013) все беды из-за русских инженеров, по вине которых в космосе летает опасный мусор [3]. Этот список можно продолжать и дальше, фильмы находятся в открытом доступе в Интернете, а некоторые периодически транс-

лируются на каналах нашего телевидения, и многие молодые люди, судя по результатам блиц-опроса, проведенного нами среди студентов вуза, их смотрели и оценили как «интересные».

Безусловно, есть и другие фильмы, которые составляют золотой фонд отечественного кинематографа: «Пепел», «Апостол», «Брестская крепость», «Танки», «Легенда № 17», «Движение вверх» и др. Однако только 32 % опрошенных студентов смотрели некоторые из них, а 23 % «что-то слышали». Зато о видеоиграх, посвященных Второй мировой войне («Call of Duty», «Call of Duty: WWII», «Company of Heroes 2» и «Commandos 3: Destination Berlin» и др.), знают практически все (93 %). Кроме того, многие играли или играют в них, «примеряя» на себя роли разных участников боевых действий: красноармейцев, отстаивавших независимость нашей страны, и фашистских захватчиков. Не обращать на это внимания, на наш взгляд, нельзя.

Недопустимо полагать, что при уничтожении во время игры советских танков, самолетов у молодых людей будут формироваться патриотические чувства. Как отмечает С. И. Белов, «ознакомление пользователей с обозначенными играми способствует закреплению в их сознании негативных стереотипов относительно участия Красной армии в Великой Отечественной войне» [1, с. 96]. А если учесть, что многие из этих игр тоже предоставлены в открытом доступе и к тому же бесплатно, остается только надеяться, что ближний круг агентов социализации школьников (родители, бабушки, дедушки) осознают, насколько это опасно, и не пускают воспитание детей и внуков на самотек. Однако реальность такова, что многие молодые люди (студенты, школьники) давно уже «живут» в интернет-пространстве, где их жизненные ценности, художественные вкусы формируют (увы!) чужие люди с разным уровнем нравственности и социальной ответственности, что не может не оказывать влияния на формирование их личности. Трудно не согласиться с утверждением, что «в современных условиях политизации истории, когда вокруг интерпретаций исторических событий разворачиваются настоящие „войны памяти“, компьютерные игры становятся не просто средством развлечения, но и оказывают существенное влияние на процесс формирования и трансформации исторической памяти» [2, с. 32].

Учитывая приведенные обстоятельства и подводя итог сказанному, хотелось бы подчеркнуть следующее.

1. В условиях обострения информационных войн, постоянного пребывания молодежи в интернет-пространстве и перехода социального института образования в дистанционный формат актуализируется необходимость усиления воспитательной работы не только в школах, но и в вузах.

2. На повестку дня выдвигаются требования разработки новых технологий и форм внеучебной работы, способных обеспечить поставленные цели.

3. Понимая значимость эмоционального воздействия искусства на формирование личности, на наш взгляд, необходимо:

— целенаправленно проводить работу по ознакомлению молодежи с лучшими образцами российского кинематографа с их последующим обсуждением;

— организовывать мероприятия по обсуждению зарубежных фильмов, представляющих нашу страну в негативном свете;

— использовать все возможные способы демонстрации представителями научного и педагогического сообщества пагубного влияния определенного рода видеоигр на формирование молодежи и закрепление в общественном сознании именно такого отношения к ним.

Литература

1. *Белов, С. И.* Компьютерные игры как инструмент реализации политики памяти (на примере отображения событий Великой Отечественной войны в видеоиграх) / С. И. Белов. — Текст : непосредственный // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. «Политология». — 2018. — Т. 20, № 1. — С. 96–104.

2. *Грибан, О. Н.* Трансформируя память: отражение Второй мировой войны в компьютерных играх / О. Н. Грибан. — Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. — 2017. — № 2. — С. 32–38.

3. *Гринев, Е.* 10 новых фильмов Голливуда про «плохих русских» / Е. Гринев. — Текст : электронный // Woman Day : [сайт]. — URL: https://www.wday.ru/stil-zhizny/vibor-redakcii/10-novyih-filmov-gollivuda-pro-plohih-russkih (дата обращения: 17.10.2020).

4. *Ухов, Е.* 13 голливудских фильмов о Второй мировой / Е. Ухов. — Текст : электронный // Film.ru : [сайт]. — URL: https://www.film.ru/articles/kak-amerikancy-v-voyne-pobedili?page=12 (дата обращения: 15.10.2020).

Я. А. Радион,
доцент кафедры эстрадно-джазового исполнительства
Санкт-Петербургского государственного института культуры

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ ВОКАЛУ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В профессиональной педагогической среде вопрос онлайн-обучения методике преподавания вокала вызывает серьезную обеспокоенность, а высказываемые на этот счет мнения весьма противоречивы. В 2020 году, с момента перехода на режим самоизоляции, педагогическое сообщество разделилось на противников и сторонников дистанционного образования. При всей неоднозначности, новизне и проблематичности современных жизненных обстоятельств большинства вокальных педагогов, привыкших к непосредственной контактной работе с учениками, появляется острая необходимость подробного обсуждения объективно возникших проблем, связанных с удаленной формой работы.

Вокальная педагогика является сложнейшим механизмом воспитания целостной личности в процессе вокально-исполнительской практики, передачи ученику комплекса общекультурных, эстетических и сугубо технических знаний. Кропотливая длительная работа по накоплению специально-профессиональных навыков и социально-духовного опыта при совпадении многих внешних и внутренних факторов, обеспечивающих положительную динамику в образовательном процессе, дает возможность рассчитывать на благоприятный результат обучения вокалиста.

Зачастую непосвященный обыватель считает, что обучение вокалу — это непосредственная контактная работа в аудитории, исполнение упражнений и музыкальных произведений, комментарии педагога, попытки ученика перенаправить силы. Несомненно, наличие мастера, его опыт, «чуткое ухо», улавливающее малейшие нюансы формирования певческого звука, — все это необходимые условия организации процесса обучения. Однако в XXI веке существует масса возможностей для успешной коммуникации: технические средства, обеспечивающие контакт ученика с педагогом, большое количество новых форм взаимодействия. Дистанционное обучение, ставшее необходимостью с марта 2020 года, потребовало смещения акцента с непосредственно очного общения в классе в сторону самостоятельной

работы, что повлекло за собой значительные изменения в методическом обеспечении.

Важнейшими в области обучения вокальному искусству являются необходимость приобретения слухового багажа, способность ученика на слух воспринимать лучшие образцы вокального мастерства, фокусировать внимание на особенностях звукоизвлечения профессиональных вокалистов, а также развитие способности самостоятельно анализировать и корректировать вокальную строчку, что развивает адекватную самооценку в процессе пения. Все это способствует выработке у обучающегося определенных качеств, способных помочь адаптироваться в новых условиях. Преподаватель должен объяснить методы самостоятельной работы, сконцентрировать внимание на параметрах, нуждающихся в пристальном внимании, определить четкую стратегию обучения, алгоритм выполнения заданий, сформировать план образовательного процесса. Развитие компьютерных технологий позволяет фиксировать результаты занятий в виде аудио- и видеофайлов, кроме того, есть возможность общения по видеосвязи. Конечно, анализ частотных характеристик звука в режиме реального времени по видеосвязи затруднителен в связи с некоторым искажением аудиосигнала, однако современные «продвинутые» преподаватели используют музыкальные программы, позволяющие максимально реалистично записывать вокальную строчку. Не секрет, что вокалист не может достаточно адекватно оценить свое исполнение, опираясь лишь на мышечные и вибрационные ощущения.

Работа со звуком, контроль выполнения технических упражнений с помощью эквалайзера (анализатора), наличие обучающего материала (распевок) в виде аудиотреков, комплексы физических и дыхательных упражнений, развивающих мышцы, задействованные в процессе фонации, — вот далеко не полный перечень необходимых методических материалов. Сохраняя индивидуальный подход, определяя насущные проблемные аспекты каждого студента, педагог может обеспечить ученика необходимыми эксклюзивными комплектами обучающих материалов. Их подготовка и формирование требуют времени, однако это в дальнейшем значительно упростит учебный процесс.

Отдельно стоит коснуться проблемы отсутствия у студентов навыков самостоятельной работы. Учебный процесс, рассчитанный на определенное количество часов аудиторной работы, и индивидуальные занятия порой вытесняют необходимость аналитической работы студента по получению навыков адекватной самооценки. Правильное понимание основных характеристик своего голоса, точное

определение недочетов, умение корректно сформировать последовательность упражнений для повышения качества исполнения — все это неотъемлемая часть профессионального роста вокалиста. Студент, который возлагает на педагога всю ответственность за образовательный процесс, не сможет достичь положительного результата.

Не секрет, что многие студенты нуждаются в постоянном контроле со стороны педагога, в том числе по психологическим причинам. Наличие эксперта рядом успокаивает, вселяет уверенность. Для таких учеников дистанционная форма обучения, безусловно, стала стрессом и испытанием. Однако мотивированный, дисциплинированный студент, четко понимающий задачи, прекрасно адаптировался в современных условиях, открыл для себя новые формы взаимодействия с педагогом, скорректировал привычный репетиционный график, научился самостоятельно оценивать и трактовать свои ощущения. Единственное, что однозначно негативно влияет на образовательный процесс в современных условиях, — это резкое снижение концертной практики, отсутствие сценической деятельности. Происходит закономерное перераспределение исполнительской практики — студенты осваивают новые формы выступлений. Записываются видеоклипы, проводятся онлайн-концерты, большее внимание уделяется студийной работе, что тоже является частью профессии. Так что в полной мере говорить о пробуксовке учебного процесса не приходится.

Конкретные успехи в онлайн-образовании открыли новые возможности для дистанционного обучения в целом. Многие педагоги дополнительного образования из разных регионов получили возможность удаленно посещать курсы повышения квалификации, вебинары, мастер-классы. Практикующие вокалисты посещают онлайн-занятия педагогов, которые могут преподавать в любом городе мира. Для детей в онлайн-режиме проводятся вокальные конкурсы: видеозаписи выступлений просматриваются членами жюри и подробно комментируются. Любой начинающий вокалист получает возможность обратной связи с профессионалами высокого уровня. Развитие онлайн-технологий дает возможность занятий с учениками, которые по определенным причинам не могут встретиться с педагогом для проведения контактного урока.

Таким образом, при всей новизне происходящих процессов педагоги, идущие в ногу со временем, должны понимать необходимость адаптации к новым условиям. Творческое воспитание молодежи, приобщение к общекультурным художественным ценностям, наряду с развитием сугубо технических возможностей, по-прежнему

являются приоритетной задачей вокальных педагогов. Дистанционное обучение несет в себе целый ряд перспективных, невиданных ранее возможностей. Упрощение коммуникации, новые формы сотрудничества и общения профессионалов в области эстрадно-джазовой музыки, увеличение количества способов получения информации, развитие и пополнение методической и дидактической базы — все это меняет привычный уклад вокальных педагогов, стимулируя к освоению дополнительных педагогических ресурсов. В объединении очной и дистанционной форм обучения, в единстве индивидуальных контактных занятий с удаленным методом обучения видится максимально результативный подход к вокальному образованию. Новые условия диктуют некую корректировку педагогической парадигмы, но не полную замену привычного уклада обучающих технологий.

А. М. Спиридонова,
старший преподаватель факультета программной инженерии и компьютерной техники Национального исследовательского университета ИТМО (Санкт-Петербург)

ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ: О СОТРУДНИЧЕСТВЕ УНИВЕРСИТЕТА ИТМО С МАСТЕРСКОЙ М. К. АНИКУШИНА

Образовательный центр графических технологий факультета программной инженерии и компьютерной техники Университета ИТМО уже более четырех лет сотрудничает с филиалом Музея городской скульптуры «Мастерская Аникушина». Музей любезно предоставляет студентам площадку для разработки и демонстрации дипломных проектов. Сотрудничество началось в 2016 году. Под руководством старшего преподавателя факультета ПИиКТ Анны Спиридоновой, при контроле кураторов музея Людмилы Титовой и Юлии Мачевской и при помощи сотрудников мастерской в рамках дипломных проектов студенты-бакалавры образовательной программы «Компьютерные технологии в дизайне» создали ряд оригинальных световых видеопроекций для международной акции «Ночь музеев». Все работы уникальны, они разрабатываются исходя из определенной темы фестиваля или из концепции и дизайна временной выставки.

В рамках квалификационной работы по специальности «Компьютерные технологии в дизайне» студенты разрабатывают дизайн-про-

екты, макеты различных цифровых продуктов. Дипломные проекты могут создаваться для коммерческих, общественных, музейных, образовательных и других организаций разного уровня. Студенты могут самостоятельно предлагать темы и искать заказчиков своих проектов, а могут и выбирать из списка, предложенного преподавателями. В случае сотрудничества с мастерской студентам предлагается создать мэппинг для музея. В плане организации квалификационной работы студентов участие в акции «Ночь музеев» оказалось удачным ходом, поскольку ежегодно мероприятие проводится в конце мая, что совпадает с периодом окончания работы над выпускным учебным проектом и предшествует собственно защите. В результате студенты создают проект, который могут представить на городском мероприятии.

В 2016 году студенты Валерия Лукинская и Марина Савицкая разработали мэппинг «Геометрия чувств». Работа проецировалась на большой куб — экспонат выставки скульптуры и арт-объектов из бумаги и картона «Вокруг света». Работа велась с режиссером Александром Хромовым, который разрабатывал сценарий всей «Ночи музеев» в мастерской в 2016 году и тему мероприятия того года определил как «Мастерская впечатлений». Он же, как режиссер, контролировал создание мэппинга. Работа была органично вписана в программу мероприятия и расширила возможности экспозиции. Создавался эффект, при котором зрители могли видеть внутреннее пространство куба, служившее сценой для появления разных объектов, воплощающих семь разных чувств.

На «Ночь музеев» 2017 года, общей темой которой была «Эволюция», студенты ИТМО создали два мэппинга, в их разработке они сотрудничали с режиссером Александром Хромовым. Дмитрий Шевченко и Татьяна Болотникова смоделировали мэппинг «Эволюция мысли» — 3D-иллюзию на тему возникновения форм из света и их трансформаций. Для эффекта погружения зрителям предлагались 3D-очки. Для демонстрации студенты выбрали окно большого зала: из черного пространства возникали светящиеся разноцветные элементы, на глазах они превращались в фигуры и рассыпались в сияющую пыль.

Также в 2017 году Михаил Никитюк и Анастасия Правдина создали проект «Эволюция измерений», в котором актеры взаимодействовали с графическими элементами. В ходе работы с кураторами мастерской и режиссером была найдена концепция: постепенная трансформация графических элементов из плоскостных в объемные

фигуры на фоне усложняющегося пространства (оно тоже постепенно обретало глубину) становилась своеобразным испытанием для героев. Таким образом, этот мэппинг стал полноценным мини-спектаклем, а работа получилась новаторской еще и потому, что актеры перемещались в узком пространстве между окнами, которые были заклеены для проецирования мэппинга.

В следующем учебном году (2017/18) куратор мастерской Людмила Титова предложила студентам разработать видеомэппинг для временной выставки «Лев, сова и мыльный камень» (22 декабря 2017 г. — ноябрь 2018 г.). Выставка рассказывала о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга. Проекция демонстрировалась на гипсовой сове и иллюстрировала процесс создания бронзовой скульптуры — от зарождения идеи до отливки. Сова была сделана по макету скульптора Павла Игнатьева и повторяла восстановленную статую для крыши здания на Садовой улице. Для мэппинга было создано особое укромное пространство, в которое можно было проникнуть и погрузиться в световое действо. Этот мэппинг показывался в мастерской целый год, а также во время акции «Ночь музеев — 2018».

В 2020 году для акции «Ночь музеев» студентка Дарья Плотникова разработала мэппинг для показа во время выставки «Когда дерево станет камнем». Однако из-за пандемии мероприятие было перенесено в онлайн-режим, а демонстрация мэппинга отложена. Проект был представлен только в ноябре на акции «Ночь искусств». Для проецирования было выбрано окно большого зала мастерской. В работе развивались темы выставки: трансформация во времени и пространстве природных и геометрических элементов. Кроме того, студентка отталкивалась от форм ряда экспонатов: например, образ дерева продолжает работу Лукаса Аронса «Спустя время», а образ портала вдохновлен одноименной скульптурой Виктора Грачева. В результате получилась работа, развивающая концепцию выставки и являющаяся своеобразным цифровым продолжением экспозиции.

Как видим, мэппинги хорошо вписываются в любую программу мероприятия «Ночи музеев», поскольку в самом жанре заложена идея трансформации объема, а во время акции действительно происходит некое превращение музейных помещений и форматов.

С самого начала работы «Мастерской Аникушина» кураторы стремились сделать это пространство живым, применяя современные способы экспонирования, музейного и событийного проектирования. Полагаю, что работа со студентами отвечает задуманной концепции и привлекает творцов новых поколений к диалогу с эпохами, временем и наследием при помощи современных инструментов.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Андреева Н. П. 128
Андрианова М. Д. 69
Антонова Д. А. 130
Антонова И. В. 71
Богородский С. В. 74
Бойко Е. А. 79
Бровко Е. М. 82
Волкова Е. В. 45
Воронов А. М. 84
Гайлюнас С. В. 133
Гусева С. В. 87
Девель Л. А. 47
Дележа Е. М. 50
Ефимов И. И. 133
Ефимова О. В. 133
Жиндеева Е. А. 137
Запесоцкий А. С. 10
Знаенок А. Е. 89
Каёко Итинохэ 92
Калимова Е. В. 53
Карлова А. И. 30
Катышева Д. Н. 16
Кованджи Е. М. 95
Костюк Е. Б. 55
Курпатова А. А. 33
Кэжэнь Шэн 121
Лаврешкина Н. Ю. 97
Лобанов Е. Ю. 60
Лощевский К. В. 64
Любимова П. С. 99
Махлина С. Т. 21
Моисеева Е. Н. 139
Николенко Н. А. 142
Никонова С. Б. 13
Пасуев А. С. 101
Познин В. Ф. 35
Радион Я. А. 146
Рахманинова М. Д. 25
Сапфирова Н. Н. 104
Семенова М. Б. 106
Си Ло 58
Сидорова С. А. 108
Скурлов В. В. 37
Соломкина Т. А. 67
Спиридонова А. М. 149
Сухоруков С. А. 42
Твердохлебов С. Г. 67
Ткачева Е. А. 128
Тришин В. А. 50
Хостикян Л. Г. 111
Христолюбова Т. П. 113
Шастина Т. В. 116
Шеленок М. А. 118
Югай И. И. 27
Юхнина О. Ю. 124
Ямагути Кэйто 126

Научное издание

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

XI Всероссийская научно-практическая конференция
12 февраля 2021 года

Ответственный редактор *С. А. Зинченко*; редакторы: *П. И. Гринберг, В. Г. Даниленко, Т. В. Никифорова*; дизайнер *А. В. Костюкевич*; технический редактор *Л. В. Климкович*; корректоры: *Я. Ф. Афанасьева, Т. А. Кошелева*

ISBN 978-5-7621-1118-8

Подписано в печать с оригинал-макета 05.02.21
Формат 60x90/16 Гарнитура Times New Roman
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 150 экз. Заказ № 4

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