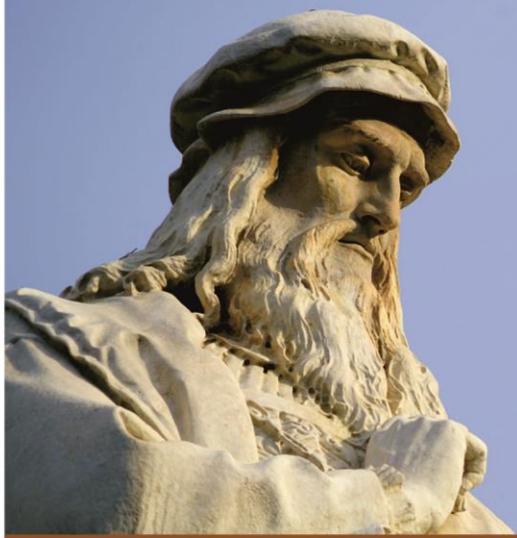




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№5(36)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам XXXVI международной
научно-практической конференции*

№ 5 (36)
Май 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. – № 5 (36). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 100 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ РИСУНКА НАТЮРМОРТА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ Горелов Михаил Вячеславович	5
СТРОИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ СИМЕИЗСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА Горелов Михаил Вячеславович	17
КОМПОЗИЦИОННО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОСМИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ А.ЛЕОНОВА И А.СОКОЛОВА Горелов Михаил Вячеславович	31
МОДНЫЙ БАЛЕТ: КОСТЮМЫ ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ «ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС» Нестерова Мария Александровна	49
1.2. Кино, теле и другие экранные искусства	53
ВИДЕО-АРТ В СССР И В ПОСТСОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ Тулякова Дарья Сергеевна	53
1.3. Музыкальное искусство	58
ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЭРИКА САТИ: ПАРАДОКСЫ ПРОГРАММНОСТИ Вахтина Екатерина Юрьевна	58
Раздел 2. Культурология	66
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	66
ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ РОСПИСИ ПЛАФОНА КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЙ И ФОТОФИКСАЦИИ, ПРОВЕДЕННЫХ ВО ВРЕМЯ ПОСЛЕДНЕЙ РЕСТАВРАЦИИ Несветайло Татьяна Николаевна	66

Раздел 3. Литературоведение	72
3.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	72
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОЙНЫ В АМЕРИКАНСКОЙ АНТИМИЛИТАРИСТСКОЙ ПРОЗЕ: ОТ С. КРЕЙНА ДО К. ПАУЭРСА Щукина Вероника Александровна	72
3.2. Русская литература	80
КОНЦЕПТ «ВОЛИ» ДЛЯ РУССКОГО КРЕСТЬЯНИНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛИТЕРАТОРОВ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ» Хадель Исмайл Халил	80
Раздел 4. Языкознание	92
4.1. Теория языка	92
ПРОЯВЛЕНИЕ РЕЧЕВОЙ АГРЕССИИ, НАПРАВЛЕННОЙ НА АВТОРОВ И ГЕРОЕВ СТАТЬИ В ЖАНРЕ ИНТЕРНЕТ- КОММЕНТАРИЯ Филиппова Мария Петровна	92

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ РИСУНКА НАТЮРМОРТА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,

*Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,*

РФ, г. Москва

ABOUT SOME PRINCIPLES OF STILL LIFE DRAWING IN THE SYSTEM OF MODERN ARTISTIC PREPARATION

Michael Gorelov

Candidate of Art History,

Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,

Russian Federation, Moscow

Аннотация. В приведенном материале рассматриваются основные условия выполнения работы над базовым учебным заданием художественно-промышленной подготовки – рисунком натюрморта. Дается понимание композиционных и технических принципов работы над этим заданием в контексте междисциплинарных взаимосвязей в общем образовательном процессе. Кроме этого, отмечается этапность выполнения рисунка, исходя из композиционной сложности задачи. Определяются основные ошибки, сопутствующие учебному процессу и способы их преодоления, исходя из профессиональных потребностей ряда специализаций художественно-промышленного профиля.

Abstract. This article discusses the main conditions for performing work on the basic educational task of artistic and industrial training-drawing a still life. The author gives an understanding of the compositional and technical principles of working on this task in the context of interdisciplinary relationships in the General educational process. In addition, the stages of drawing execution are marked, based on the compositional complexity of the task. The main errors accompanying the educational process and ways to overcome them are determined, based on the professional needs of a number of specializations of the artistic and industrial profile.

Ключевые слова: натюрморт; линейная перспектива; конструкция; композиционные принципы изображения; объемно-пространственная взаимосвязь.

Keywords: still life; linear perspective; construction; compositional principles of the image; volume-spatial relationship.

В настоящее время во многих художественных колледжах и вузах нашей страны рисунок натюрморта из геометрических тел, а также бытовых предметов, сочетающих в том числе и слепки гипсовых голов, дорических или коринфских капителей и т. п. входят в обязательную программу обучения рисунку. Разумеется, что все учебные заведения, исходя из своих специфических направлений, регламентируют задачи и цели данного задания, тем не менее, существует целый ряд системных ошибок, обнаруживающихся при его выполнении. Это вопросы композиционного характера, изучения перспективы, соотношения масштабов и графических приемов – всего того набора профессиональных навыков, необходимых для изучения рисунка в целом.

В процессе обучения изобразительному искусству рисование натюрморта занимает весьма важное место. Прежде всего следует отметить, что учебные постановки этой темы помогают понять и практически усвоить такие основы изобразительной грамоты, как перспектива, линейно-конструктивное построение формы на плоскости, что весьма существенно для архитекторов и промышленных дизайнеров, работающих с формой будущего объекта или вещи. Законы распределения светотени на форме в зависимости от ее конструкции необходимы скульпторам и художникам, работающим в области керамики и стекла, металла и оформителям театральных постановок.

Натурные постановки, составленные из предметов различной окраски, являются наиболее подходящим материалом для изучения диапазона тональных отношений, что немаловажно для графических дизайнеров и художников киноискусства. Недаром, еще в 1940 – 1950-е гг., профессор Иллинойского технологического университета Йоханнес Иттен

проводил практику подобных "цветных" натюрмортов, практически опробованную им еще в бытность педагогом легендарного БАУХАУЗа в конце 1920-х. Кроме того, натюрморт, как многопредметная постановка, ставит студента перед проблемой обязательного решения пространственных задач, что соответствует пониманию специфики любых направлений изобразительного искусства, оперирующего пространственными представлениями.

В ходе рисования разнообразных предметов и объемов учащиеся овладевают техникой рисунка и приемами, методами работы различными материалами (карандаш, уголь, сепия, сангина, соус, пастель), что расширяет их профессиональный диапазон и формирует авторскую графическую лексику. В то же время практика показывает, что успех работы над рисунком натюрморта, решение учебных и творческих задач во многом зависят от знания теоретических основ рисунка. Трудности для начинающего моделировать пространство, состоящее из элементарных предметов, заключаются, во-первых, в необходимости изобразить объемную трехмерную форму предмета на плоскости, имеющей только два измерения, во-вторых, в передаче изменения пропорций и формы предметов в зависимости от их положения в пространстве по отношению к рисующему, опять же, исходя из законов перспективы.

Без знания основ линейной перспективы невозможно правильно передать в рисунке конструктивное строение даже таких простых предметов, как геометрические тела. Студент, не зная теории теней и тональных отношений, лишь добросовестно срисовывает отдельные светотеневые пятна с предметов, не решая большой, основной формы. Великий русский педагог, рисовальщик, художник XIX века П.П. Чистяков писал: "Все существующее в природе и имеющее какую-либо форму подлежит законам перспективы. Умея применять законы перспективы, можно нарисовать все видимое неподвижное в натуре верно" [6, с. 324].

Казалось бы, в наш век компьютерных технологий студентам должны активно помогать в их проектной работе различные программы, которые каждое пятилетие проходят свой "апгрейд" и направлены на совершенствование процесса трехмерного воспроизведения объекта дизайн-формы. Однако, важно понять, что любой задуманный проект сначала надо четко представить в собственном сознании, затем отобразить в ряде поисковых эскизов, а уже затем, на третьем этапе, в дело включается электронный помощник с микропроцессором. Начиняющий рисовальщик не должен ограничивать себя только наблюдениями явлений перспективы. Для практической деятельности ему необходимо знать принципы получения перспективного изображения на плоскости. Разработкой теории линейной перспективы как метода

изображения пространственных взаимосвязей форм занимались такие видные художники эпохи Возрождения, как Пьеро де ла Франческа, Паоло Учелло, Леон Баттиста Альберти, Альбрехт Дюрер, Леонардо да Винчи и многие другие. Одна из гравюр Дюрера (Рис. 1) дает представление о принципе получения перспективного изображения, который положен в основу и современной теории линейной перспективы, нашедшей свое применение в 3D МАХ. Здесь мы имеем следующие основные элементы: объект изображения, единую неподвижную точку зрения (художник смотрит на предмет одним глазом через трубу), прозрачную плоскость, расположенную между предметом и глазом наблюдателя, на которой выполняется, собственно, сам рисунок. Возможность получения изображения на прозрачной плоскости предмета объясняется законами излучения, распространения и поглощения света.

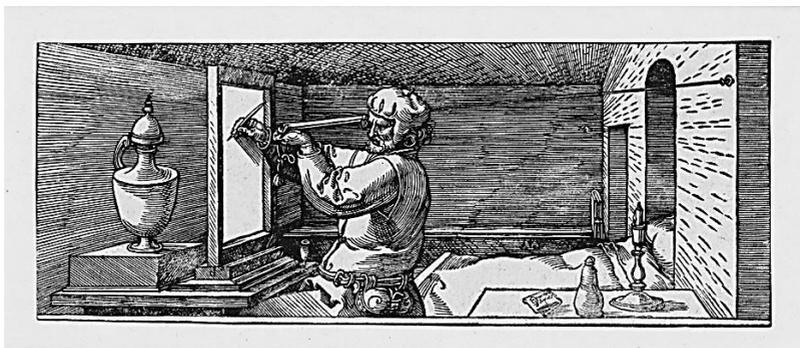


Рисунок 1. Гравюра А.Дюрера, демонстрирующая изучение перспективы

Отраженные лучи света, направленные в глаз от предмета, встречая на своем пути прозрачную плоскость, оставляют на ней как бы следы в виде множества точек. Если эти воображаемые точки соединить, то мы и получим на этой плоскости контур видимого предмета. Его величина будет меньше действительного размера наблюдаемого объекта изображения. Подобная трактовка линейной перспективы с графической точки зрения позволяет доступно объяснять студентам такие категории композиции, как ритм, метрический ряд, тектонику, масштаб, контраст и нюанс.

Интересно, как это показывает практика, студенты по-разному воспринимают натуру. Рисуют, к примеру, один и тот же натюрморт, порой приблизительно с подобных ракурсных точек, а результат

восприятия – разный. И дело не только в уровне профессиональной подготовки учащихся, а в том, как они объект чувствуют. Опять же, П.П. Чистяков отмечал: "Строгое, полное рисование требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется нашему глазу и, во-вторых, как он существует" [6, с. 305].

В данном случае речь идет об образном подобии рисунка изображаемым объектам, об убедительности построения объемной формы на плоскости листа, то есть о том, что нарисованные предметы должны быть узнаваемы, только вот интерпретация этой узнаваемости у всех разная, поэтому и художественные образы, получаемые в дальнейшем, на старших курсах, у всех разные.

Очень важным моментом в процессе изучения натюрморта являются композиционные принципы, поэтому те студенты, которые представляют себе двухмерную плоскость листа как некое "белое пространство", и на этой основе позволяют себе двигать изображаемые предметы, моделируя общую композицию, находя пластические и структурные взаимосвязи между предметами, активно осваивают базовые композиционные приемы. Поэтому убедительность изображения, построения основана на понимании законов линейной перспективы и средств гармонизации композиции [7, с. 73].

В статье "О принципах и методах обучения рисованию" русский педагог XX века Д.Н. Кардовский писал, что в основу рисунка и живописи должно быть положено изучение законов изображения формы [3, с. 9]. Исходя из этого, изучение формы составляет основу профессионального воспитания и образования каждого начинающего художника, какой бы специфики направления обучения он не являлся. Как уже было отмечено, при рисовании с натуры перед студентом стоит задача – изобразить на плоскости листа форму предметов, имеющих три измерения, то есть передать объемную характеристику предметов, находящихся в пространстве. Следовательно, в учебном рисунке мы имеем дело с формой объемной, то есть с массой определенного характера. Это означает, что решение формы в рисунке – это передача объема.

Рисовать с натуры – это означает понимать и знать строение объемной формы и уметь изобразить конструктивную сущность объемно-пространственных взаимосвязей. Срисовывание внешнего контура, что подчас можно наблюдать в некоторых работах, есть не что иное, как плоскостной прием рисования, изолирование объема от пространства, пассивное созерцание объекта изображения. Рисование по контуру при изображении натурной постановки, состоящей из нескольких предметов, исключает сознание из активного процесса изучения действительности и приводит к уплощению пространства. Подобные ошибки являются

результатом неправильного размещения оснований изображаемых предметов на плоскости. Начиная рисовать, начинающие рисовальщики обычно рисуют предметы как бы в "упор". Следствие рисования по контуру приводит к тому, что предметы не анализируются в объеме, а на более старших курсах болезнь "прогрессирует" – студенты не могут поставить фигуру человека на плоскость, не понимая пространственного взаимодействия ступней ног с плоскостью, на которой стоит фигура.

Чтобы избежать подобного бездумного срисовывания, учащийся должен с самого начала руководствоваться *конструкцией* предмета. Под этим термином принято понимать взаимное устройство и расположение его элементов и частей и их связь в единую структуру, реализуемую в объемную форму. Конструктивную сущность рисунка того или иного предмета составляет изображение с учетом перспективных изменений плоскостей, образующих объемную форму, в том числе простейших геометрических тел, которые лежат в основе их формообразования. Так, решить в рисунке конструктивную основу куба или призмы – это значит построить все грани насквозь с учетом их взаимосвязи и положения в пространстве по отношению к рисующему. В структуре проектной подготовки на кафедрах "Дизайн среды" и "Промышленный дизайн" МГХПА им. С.Г. Строганова уже на протяжении 15 лет существует предмет "формообразование", заключающееся в стилизованном изображении сложной формы объекта проектирования. Причем средства графической выразительности самые разнообразные. Именно в данной теме раскрываются навыки, полученные учащимися в изучении рисунка натюрморта.

Поэтому опять же, в данном контексте вполне уместно говорить о преемственности междисциплинарных взаимосвязей в художественно-промышленном образовании, каким оно является на протяжении 100 лет в нашем вузе. Осенью этого года в стенах МГХПА будет проводиться всероссийская научно-практическая конференция, посвященная этому событию (ВХУТЕМАС 1920 - МГХПА 2020), на которой, как ожидается, будет затронута эта тема преемственности и профессионального развития в области дизайн-образования нашей страны. Принцип конструктивного решения в рисунке предметов быта, основанный на сквозной прорисовке всех элементов, был обоснован во ВХУТЕМАСе в период 1920-х архитекторами-конструктивистами (Н. Ладовский, В. Кринский, Эль Лисицкий, А. Веснин), преподававшими в этом учебном центре. В этом нет ничего удивительного, поскольку сам процесс проектирования здания логически предполагает сквозную проработку всех его помещений и функциональных узлов уже на эскизном этапе. Поэтому подобный метод рисования был способен выявить образование *большой конструктивной формы*. Под этим термином в рисунке понимается

соотнесение как частей предмета, так и предмета в целом с простейшими геометрическими телами (цилиндром, конусом, шаром, пирамидой, призмой и т. д.). Говоря о большой форме, педагог ВХУТЕМАСа Д.Н. Кардовский в одной из своих методических работ писал: "Что такое большая форма? Голова – это шарообразная или яйцевидная фигура; рука в плече – цилиндр; нос – призма, ограниченная четырьмя главными плоскостями. Все это большие формы. Когда такая большая форма намечена, надо ее проверить в конструкции, в характере, в пропорциях и лишь затем вносить жизненные подробности" [4, с. 260]. Такой подход значительно упрощает задачу построения конструкции предметов сложной формы, занимающих различное положение в пространстве. Именно на стадии конструктивного решения рисунка следует руководствоваться правилами линейной перспективы, что способствует верному изображению объемов. Пользоваться теорией линейной перспективы следует для проверки и уточнения плоскостей, образующих конструктивное строение пространственных форм. Не случайно художники эпохи Возрождения говорили, что циркуль должен быть в глазу художника.

О проверке строения формы методом плоскостей П.П. Чистяков писал: "Так, например, ученики, рисующие куб. Пусть его сначала берут весь, а потом проверяют плоскостями" [6, с. 333]. Здесь речь идет о том, что при построении куба или какого-либо иного предмета необходимо иметь в виду, что плоскости, находящиеся ближе к рисующему, на рисунке должны быть изображены по своим размерам больше, чем плоскости удаленные. Это закон перспективы. Нарисовать сложную форму, практически применяя этот закон, не составит особого труда. (Рис.2, 3)

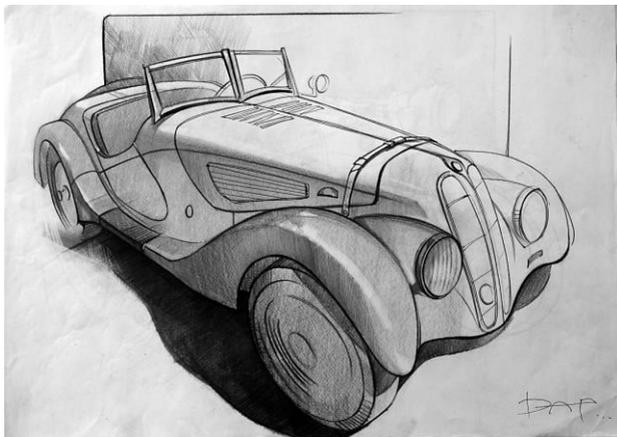
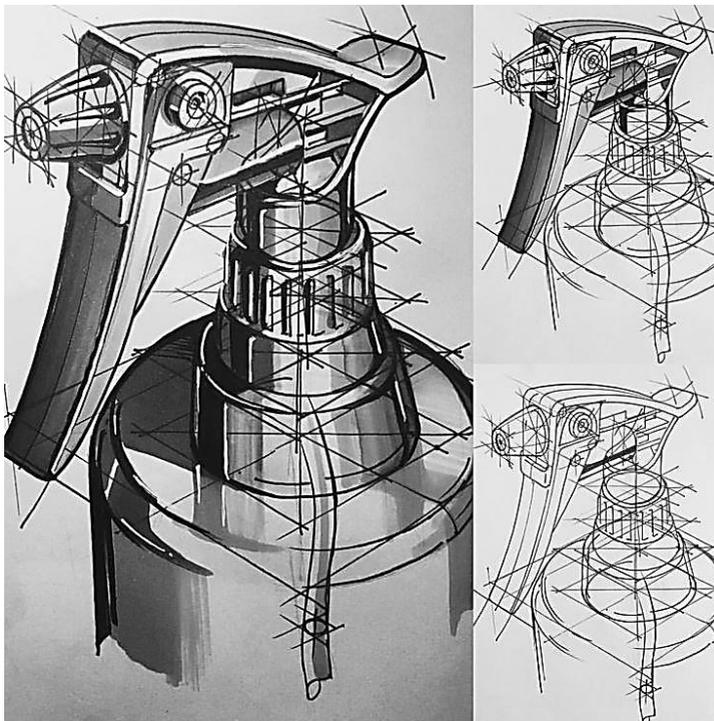


Рисунок 2. Рисунок студента кафедры "Дизайн средств транспорта"



**Рисунок 3. Проектные зарисовки формы студента кафедры
"Промышленный дизайн"**

Окружающие нас предметы характеризуются своими размерами. При анализе натурной постановки из серии предметов сразу же возникает вопрос о пропорциональных отношениях одного предмета к другим. Студенты должны систематически тренировать свой глазомер, чтобы научиться определять пропорции предмета на глаз. Для тренировки глазомера известные художники и педагоги рекомендовали своим ученикам самые разнообразные задачи, связанные с воспитанием чувства пропорций, с умением определять соответствующие величины на глаз. Так, Леонардо да Винчи предлагал определить длину линии, начерченной на стене, а также, сколько раз выбранная единица измерения укладывается в заданном размере и т. д.

Казалось бы, опять, в наш электронный век – к чему такие сложности? Есть ряд учебно-методических изданий, в которых приведены таблицы с измерениями для различных специализаций. В этот разряд попадают учебники по эргономике человека, которыми пользуются

авто-дизайнеры, проектировщики мебели, архитекторы (Эрнст Нойферт "Строительное проектирование" [5], В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич "Эргономика в дизайне среды" [8], И.С. Степанов "Основы эргономики и дизайна автомобилей и тракторов" [1] и др.). В этих и ряде других научных трудов указаны все пропорциональные отношения человека и объектов, окружающих его. Все просто: достаточно прочесть нужный раздел, взять линейку и действовать. Вот только на практике нужно учитывать, что все данные, справедливо приведенные в данных книгах, определяют указанные расстояния и размеры с осознанием того факта, что учитывают взаимосвязь человека и окружающего пространства в трехмерной конструкции. Естественно, человек сам по себе является модулем, относительно которого проектируется среда, но эта среда – объемная и состоит из огромного множества элементов, и вот организовать ее по принципу того, чтобы человеку в ней было комфортно находиться и есть задача дизайнера или архитектора. Скажите: "А как этого добиться, если автор проекта не умеет видеть пропорциональные отношения, не может прочувствовать размера этой среды?"

– В конце концов, мы с вами работаем в определенных, композиционно-замкнутых пространствах. Если даже вы находитесь на отдыхе, пространства парка, санатория или отеля имеют свою структурную логику. Выйдите за территорию выше названных объектов и вы попадете в другую композиционную пространственную среду, к которой нужно будет какое-то время приспособляться.

Архитекторы и дизайнеры обязательно в своей профессиональной работе используют масштабный макет. Это позволяет оценить проектную ситуацию наиболее наглядно. В натюрморте, все учебные композиции принято выполнять меньше натуры. В связи с этим перед студентами встают две задачи. Первая из них – выбор единого масштаба изображения для всей группы предметов. Игнорирование решения данной установки приводит к разрушению смыслового содержания, заложенного в натурной постановке, к нарушению пропорциональных отношений между предметами и их изображением. В результате предметы на рисунке будут не читаемы. А что ожидать в проекте? Создание невидящей формы или "размытого" в пропорциях объекта.

Вторая задача – установить размеры отдельных частей предметов по отношению к общим массам, но уже с учетом избранного единого масштаба изображения. Практически это означает, что единица измерения для определения величины частей относительно друг друга в рисунке должна соответствовать принятому масштабу для данного рисунка. Итак, выдержать пропорции в рисунке – это значит соблюсти соотношение величины всех частей к целому в пределах выбранного размера листа и единого масштаба изображения. На пути решения

этой задачи перед учащимся возникает ряд трудностей, связанных, с одной стороны, с поэтапностью преодоления плоскости листа и изображением на нем объема, с другой – с некоторыми особенностями зрительного восприятия. Практика показывает, что ошибки в пропорциях допускают те студенты, которые ведут рисунок по частям, то есть доводят одни части изображения до объемного решения, а другие оставляют в плоском состоянии, нарушая тем самым диалектический принцип познания действительности – от общего к частному. Такой ход работы над натюрмортом исключает из построения метод сравнительного анализа. Рисующий не может им воспользоваться для определения пропорциональных величин одного предмета по отношению к другому, так как плоскостное и объемное изображение зрительно несоизмеримы.

Метод сравнительного анализа необходим во всех специализациях художественного и художественно-промышленного профиля. К примеру, при проектировании художником-графиком (графическим дизайнером) обложки книги или журнала необходимо учитывать соотношения масштабов шрифта, его гарнитуры и фотоматериалов или иллюстрации для создания запоминающейся общей информации – название, автор, смысловая нагрузка. Собственно, тоже самое касается и уличной печатной рекламы. Умение выбрать главное и второстепенное, подчинить последнее первому и есть смысл сравнительного анализа при создании запоминающейся композиции.

Процесс рисования натюрморта – это комплекс мыслительных и практических действий учащегося. В отличие от фотографического способа получения изображения рисунок выполняется постепенно, по определенным этапам, дающим возможность оценить свои действия. Зрительное восприятие природы, как правило, является целостным, то есть мы адекватно воспринимаем все качества предметов как единое целое. Возникает вопрос – каким образом совместить целостное видение природы с последовательностью ее воспроизведения. Вполне естественно, что сразу все качества предметов изобразить невозможно, в то же время поэтапное ведение рисунка как бы противоречит зрительному восприятию. Чтобы устранить это противоречие, работу над рисунком распределяют на определенные этапы, которые не нарушали бы принципа рисования от общего к частному. Количество этапов определяется сложностью натурной постановки, однако основными принято считать:

1. Композиционное размещение изображения всей группы и отдельных предметов на плоскости листа;
2. Конструктивное решение формы предметов с учетом их пространственного положения;
3. Светотеневое решение большой формы и установление основных тональных отношений;

4. Детальная моделировка формы тоном;
5. Обобщающий этап работы над завершением рисунка [9, с. 84].

Особо следует подчеркнуть, что все композиционные приемы, отрабатываемые в рисунке натюрморта, графические способы моделирования объемов и пространства, методы (сравнительного анализа ситуации и эскизного поиска решения) обнаруживают тесную взаимосвязь с проектными дисциплинами в контексте идентификации аналитических и графических действий. Дело в том, что проектирование в дизайне – это также сложный многоступенчатый процесс, посвященный созданию модели некоего еще не существующего объекта со свойственными ему характеристиками и пластическими и морфологическими свойствами. При этом необходимо максимальное использование графических материалов для наглядного представления информации. Среди методов проектирования, распространенных в современном мире, существуют такие как, *проективография, творческий метод, комбинаторика и метод "синектики"*.

Проективография – метод графической деятельности построения различных вещей, развивающий существующие учения "о фигурах, пропорциях и отображениях". Это – инструмент для достижения целей гармонизации в формотворчестве, в работе дизайнера, архитектора и инженера. Переход из трехмерного пространства в двухмерное, отображение чертежа, дающего специфические метрические эффекты, является ключом расшифровки проектных графических отображений, в памяти которых удерживаются многовариантные пространственные пластические решения формообразования.

Творческий метод позволяет понять закономерности создания художественных образов среды или объекта, вещи, структуру организации проектного мышления. Он воплощает закономерности построения самих архитектурных и средовых объектов, что активно отрабатывается на заданиях в рисунке натюрморта.

Метод "синектики" – это проектная деятельность, сознательно использующая разные механизмы творчества, в основном различные типы аналогий для целенаправленного ориентирования спонтанной активности мозга и нервной системы. Творческая активность в этом методе вызывается внутренними причинами или пробуждениями, основанными на необходимости самовыражения мысли или идеи. Мы же отмечаем в данной статье одну особенность – изображение все видят одинаково, а вот воспринимают объект и чувствуют его по-разному. Потому разные композиции и графические решения одного и того же задания.

Комбинаторика – это метод формообразования, основанный на применении закономерностей разновариантного изменения пространственных, конструктивных, функциональных и графических структур объекта, а также на способах проектирования объектов дизайна из типизированных элементов. Специфика комбинаторики дает возможность многократно и по-разному использовать элементы дизайн-конструкций. Благодаря этому мир окружающих нас форм не только бесконечно разнообразен, но и экономичен, т. к. многие из них есть производное от сочетаний одних и тех же элементов. Как отметил американский архитектор Луис Генри Салливан: "Три элементарные формы, а именно столб, перекладина и арка ... всего лишь три буквы, из которых разрослось искусство архитектуры – язык настолько великий и превосходный, что человек из поколения в поколение выражает с его помощью меняющийся поток мыслей" [2]. Состав натюрморта из геометрических тел, например, обладает набором элементов с помощью которых моделируется та или иная композиционная ситуация и именно натюрморт обладает возможностью скомбинировать проектное развитие на теоретическом и практическом уровнях.

Список литературы:

1. Автомобили и тракторы. Основы эргономики и дизайна: Учебник для студентов вузов / И.С. Степанов, А.Н. Евграфов, А.Л. Карунин, В.В. Ломакин, В.М. Шарипов; Под общ. ред. В.М. Шарипова. – М.: МГТУ "МАМИ", 2002. – 230 с.
2. Журнал "Коммерсант Деньги" – № 27 от 12.07. 2004.
3. Кардовский Д.Н. О принципах и методах обучения рисованию: пособие по рисованию. – М.-Л.: Госстройиздат, 1938.
4. Кардовский Д.Н. Об искусстве: воспоминания, статьи, письма / Кардовский. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960 . – 340 с.
5. Нойферт Э. Строительное проектирование. Строительное проектирование / Эрнст Нойферт ; Перевод с немецкого канд. техн. наук К.Ш. Фельдмана и Ю.М. Кузьминой ; Под редакцией канд. техн. наук З.И. Эстрова и канд. архит. Е.С. Раевой. — Москва : Стройиздат, 1991. — 392 с
6. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. [Текст] / П. П. Чистяков – Москва : Искусство, 1953. – 590 с.
7. Шорохов Е.В. Основы композиции : учеб. пособие для пед. ин-тов / Е.В. Шорохов . – М. : Просвещение, 1979 . – 303 с.
8. Эргономика в дизайне среды. Учебное пособие. В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. – М.: Архитектура-С, 2016. – 328 с.
9. Ягодовская А.Т. О натюрморте [Текст] / А.Т. Ягодовская. – М.: Советский художник, 1977.

СТРОИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ СИМЕИЗСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва

CONSTRUCTION TRADITIONS OF THE SIMEISIAN MANOR ARCHITECTURE OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russian Federation, Moscow

Аннотация. Материал, представленный в данной статье, демонстрирует архитектурный феномен, присущий стиливому разнообразию, но притом единому замыслу по созданию средового пространства курортной территории поселка Симеиз в начале XX века. На примерах основных проектных решений показаны основные пластические и художественные характеристики объектов, их взаимосвязь с природной ландшафтной средой. Определяется морфологическая трансформация модерна на ряд составляющих архитектурных нео-стилей в рамках конкретной территориальной и временной ситуаций, при этом отмечается использование и сочетание новых строительных и отделочных материалов.

Abstract. The material presented in this article demonstrates the architectural phenomenon inherent in the style diversity, but at the same time a single idea to create the environment of the resort area of the village of Simeiz in the early twentieth century. Examples of the main design solutions show the main plastic and artistic characteristics of objects, their relationship with the natural landscape environment. The morphological transformation of art Nouveau into a number of components of architectural neostyles within a specific territorial and temporary situation is determined, while the use and combination of new construction and finishing materials is noted.

Ключевые слова: архитектура Симеиза; модерн; вилла; дача; индомусульманское зодчество; мавританский стиль.

Keywords: Simeiz architecture; modern; Villa; country; Indo-Muslim architecture; Moorish style.

Конец XIX – начало XX века – это, как известно, время смены направлений в искусстве. Модным направлением в архитектуре становится модерн, пришедший на смену эклектике и стилизаторству. Этот стиль «осовременил» традиционные средства и формы архитектуры, включив живую и динамичную пластику прикладного искусства. В архитектуре стало модным отдавать предпочтение плавным линиям, нарочитой асимметрии объемного построения, иррегулярному очертанию кровель и проемов, общей живописности. Модерн привнес широкое использование эркеров, угловых башенок, увенчанных куполами (часто шлемовидными), применение скульптурных и керамических украшений. Составной частью модерна являются и другие стили – неоренессанс, неоклассицизм, псевдомавританский. Для модерна также было характерно использование новых строительных приемов и материалов: бетона, металла, листового стекла, поливной керамики и др. Использование традиционных материалов было подчинено объёмно-пространственному и пластическому замыслу. Одно из проявлений модерна – свободное размещение зданий в пространстве и взаимодействие объёмов [2, с. 17].

Практически все эти стили и направления модерна удивительным образом оказались воплощены в архитектуре дач Симеиза – небольшого поселка, расположенного на Южном берегу Крыма, на полпути между Ялтой и Форосом. Свободное расположение дач на живописных склонах гор создает впечатление множества картин, последовательно сменяющих друг друга по мере движения в пространстве, соединяясь с окружающим пейзажем поселка. Архитектурный облик Симеиза заметно отличается от других курортных поселков Южного берега. Больших дворцов тут нет, нет и советских многоэтажек, только ближе к северной окраине его стоят несколько 5-этажных "хрущевок", однако, они абсолютно не нарушают единой стилевой картины благодаря своему удаленному расположению. Единственный 15-этажный новострой, появившийся здесь в 2012 г. и до сих пор простаивающий незаселенным, неестественно громоздится своим современным архитектурным "хай-тековским" стеклобетоном около территории санатория им. Семашко. К счастью, буйная парковая растительность частично скрывает данное архитектурное несоответствие. Современный вид поселок приобрел только в конце XIX – начале XX века, когда его крупнейшие землевладельцы, промышленные меценаты братья Мальцовы, стали продавать землю для строительства

вилл и дач [3, с. 30]. Тем не менее, многие местные жители и сейчас проживают в крепких 2-х этажных домах, построенных в те годы. Дома возводились обыкновенными инженерами-строителями, а виллы, разумеется, строились по индивидуальным проектам известных архитекторов Москвы, Петербурга, Крыма, поэтому представляют большой интерес для современной застройки всего Южного берега. Результатом такого подхода явился уникальный архитектурный комплекс, максимально отражающий характер хозяев вилл и эстетический идеал начала XX века. Экзотические дачи, в архитектуре которых, как правило, сочетались несколько стилей, получали романтические названия: «Лебедь», «Нюкта», «Ксения», «Дельфин», «Камея».

При советской власти усадьбы Симеиза использовались как здравницы, общественные здания и жилые дома. Однако она сохранила эти уникальные дачи и привела их в порядок, открыв в них санатории. Многие из этих особняков дожили до наших дней.

Поселок застраивался в несколько этапов, поэтому это обстоятельство надо учитывать при рассмотрении стилистики того или иного объекта. Вся крымская архитектура середины XIX века характеризовалась смесью балканских и восточных традиций. Но с 1870-х гг. начали проявляться европейские направления: популярные элементы готики и классицизма стали одним целым. В этот период, все здания возводились из местного известняка, и довольно часто хаотичной кладкой. Обязательно с деревянными карнизами, широко нависающей крышей, балстрадами. Для защиты от солнца использовались террасы и галереи, которые традиционно опирались на колонны из дерева и часто поднимали на несколько этажей вокруг здания [3, с. 33]. Всё это находило отпечаток и в архитектуре дач Симеиза. Классическим примером таких вкусов, расположенным рядом с этим поселком, может служить генерал-губернатор Новороссии и его, уже знаменитый на весь мир, Воронцовский дворец.

Самая масштабная постройка Симеиза – Пансион Н.К. Александрова-Дольника – величественное палаццо, построенное по проекту, в ту пору инженер-полковника, архитектора Я.П. Семенова (разработчик сети водопроводов в Севастополе, сеть существует и работает по сей день. Прим. авт.) в 1913 году. (Рис. 1).



Рисунок 1. Вилла Александра-Дольника. Фото 1915 г.

Эффектный трёхэтажный корпус возведен во вкусе неоренессанса. Здесь автор работал с крупными архитектурными деталями. Южный фасад оформлен следующим образом: три яруса просторных лоджий, открытые террасы второго этажа, колонны, широкие лестницы, спускающиеся с террас в парк. Легкость архитектуры этого отнюдь не маленького здания подчеркивали балюстрады, две стройные башенки и колоннада над центральной частью фасада. При строительстве не экономили: апартаменты на 70 персон, электрическое освещение, морские ванны – уровень удобств был близок к современным отелям. Пансион построен с использованием элементов неоклассицизма с обилием колонн, полуколонн, аркадой окон, каскадом лестниц, уходящих к морю [1, с. 42].

Здание размещено на крутом горном склоне и очень удачно была решена задача его соединения с дорогой с помощью навесного мостика и мраморной лестницы внутри здания ведущей на 1-й этаж. Перед зданием большая, укрепленная высокой подпорной стеной терраса, на которой разбит парк. И площадка, и лестница, и крыша здания украшена балюстрадой. На крыше находился солярий. Отапливалось здание каминами, освещалось с помощью автономной электростанции, имелся телефон. Таким образом, можно считать пансион Александра-Дольника оборудованным по последнему слову техники своего времени.

Одной из самых ярких достопримечательностей поселка является вилла "Ксения", построенная в 1911 году в стиле шотландского шале. (Рис.2).



Рисунок 2. Ви́лла "Ксения". Фото 1920-е гг.

Автором проекта фасада этого «шотландского шале», возведенного в духе так называемого северного модерна с элементами готики, стал крымский архитектор Николай Петрович Краснов, но разработку общего проекта виллы и контроль над всем процессом строительства взял на себя Яков Петрович Семенов. Высокие кровли, шпили, стрельчатые окна, серая поверхность стен, имитирующая грубую кладку, явно пришли из архитектуры Северной Европы. Чтобы подобное строение органично выглядело на юге, архитектор увеличил размеры окон, добавил открытые террасы и лоджии. В настоящее время ви́лла находится на реставрации.

В самом центре поселка находится ви́лла "Камея", построенная в 1912 году Н.П. Красновым. В архитектуре дачи использованы элементы различных стилей: итальянской неоготики и неоклассицизма. Само здание – полукруглое в плане, большинство жилых комнат обращены на юг и юго-запад. В центре дуги южного фасада – два этажа лоджий и открытая терраса третьего полуэтажа над ними. Колоннада центральной лоджии выполнена в виде античных герм с женскими лицами. Ряды симметричных двухэтажных обрамленных колоннами лоджий образуют северную и южную дуги фасада (Рис.3). [4, с. 61].



Рисунок 3. Вилла "Камя". Фото 1925 г.

Снаружи вилла богато украшена декоративной лепниной с изображением грифонов, сидящих перед чашей, колонн, выполненных в виде кариатид. У входа находится камя, запечатлевшая образ девушки с виноградной лозой, — возможно, это и дало название вилле. Центральная часть дома заканчивается открытой видовой беседкой-ротондой. Сейчас здесь – санаторий им. Н.А. Семашко.

Самая старинная не только в Симеизе, но и на всем Южном берегу полуострова – вилла "Мечта" – создавалась в период 1904 - 1908 гг. в дружеском тандеме Краснова - Семенова. Силуэт удачно расположенного в застройке посёлка здания эффектно выделяется на фоне зелёного моря парков. Не менее впечатляющие виды открываются и из окон самой виллы "Мечта" или "Мечеть", как её называют местные жители. Неизвестно, какое из этих названий более раннее – псевдомавританский стиль вполне мог послужить приданию столь претенциозного имени даче, но романтический вид и «сказочность» свидетельствуют в пользу "Мечты". (Рис.4).

Эта вилла является ярким примером ориентации модерна на восточную культуру. Расположена она в Симеизе на небольшой естественной возвышенности и внутри дорожной петли, что позволяет рассмотреть ее со всех сторон. Прямоугольные формы здания довольно лаконичны и выдержаны в традициях арабского зодчества. Фасады

украшены большим количеством стрельчатых окон и арок. Несмотря на всю сдержанность проекта, основным украшением виллы «Мечта» являются богатое резное деревянное убранство оконных проемов. Над основной постройкой возвышается узкая башенка увенчанная куполом, что непременно ассоциируется с минаретом и у многих она вызывает ассоциации мечети.

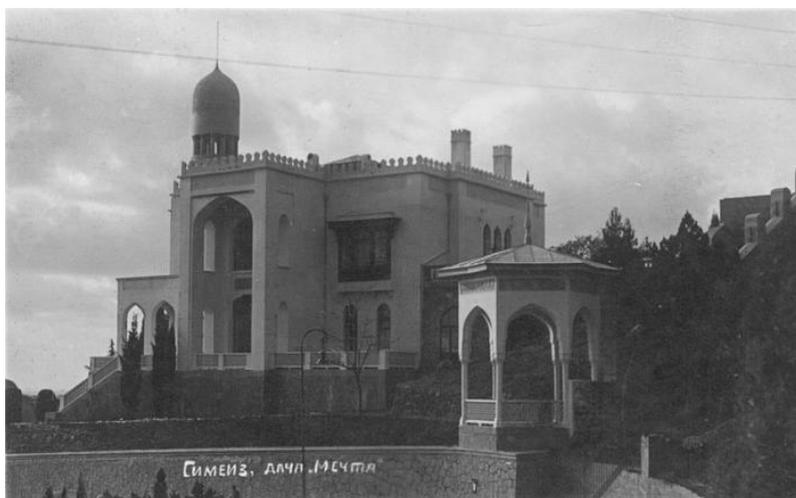


Рисунок 4. Вилла "Мечта". Фото 1920-х гг.

Восточные элементы представлены куполом, килевидными окнами, лепниной, украшающей стены с изображением неоднократно повторяющейся арабской надписи: *«Нет победителя кроме Аллаха»*, 3-х этажной узкой башенкой, с которой открывается великолепный вид на горы и море. Дача насчитывала 11 комнат и использовалась как дом-особняк [1, с. 53]. В настоящее время здание находится на стадии реставрации. Многокомнатный пансион вилла «Ампир» появился в Симеизе в 1915 году, сразу же став одним из украшений курорта. Причины переименования неизвестны, но спустя пять лет усадьба уже значилась как вилла «Белый лебедь», а иногда и просто «Лебедь» (Рис.5) [1, с. 57].



Рисунок 5. Вилла "Амбир". Фото 2018 г.

Архитектура здания создана в классическом стиле, приемы же, характерные для модерна, использованы в основном в интерьере помещения. Прекрасным украшением «Ампира» были стеклянные потолки с гранеными призмами и цветные витражи в оформлении парадного входа. Наиболее интересным элементом оформления здания стала мозаика в центральном холле, где изображался корабль с алыми парусами, плывущий по лазурному морю.

Также, как и "Камея", здание входит в состав санатория им. Н.А. Семашко.

Дача Свягина (по имени владельца – статского советника С.Н. Свягина), подобно нескольким выше рассмотренным зданиям – произведение гениальных мастеров Краснова и Семенова. На этот раз основным замыслом архитекторов было создание образа античного дворца [4, с. 75]. Не смотря на такую атмосферу, авторы решили не следовать всем принципам древнегреческого зодчества, и вместо безупречной симметрии здесь торжествует полная свобода композиции, что уже присуще модерну и подчеркивает архитектуру Симеиза. (Рис.6).

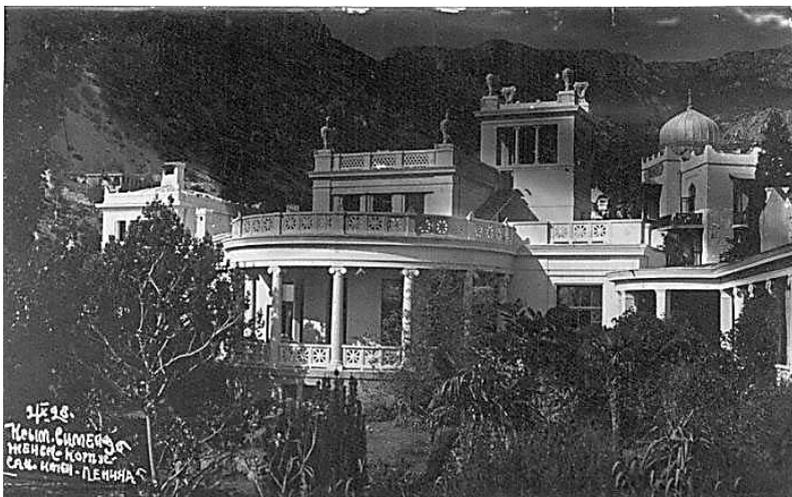


Рисунок 6. Дача Свягина. Фото 1928 г.

Центральной осью здания является большой круглый зал с прямоугольными окнами почти на всю высоту фасада, окруженный открытой колоннадой ионического ордера, над которой располагалась открытая терраса. От нее шла лестница в небольшую беседку, также украшенную колоннами ионического ордера, но меньших размеров. Второй этаж располагался только над центром здания и из него шел выход на террасу. Вход, украшенный античным портиком, находился на северном фасаде здания, центральная часть правого крыла которого была украшена статуями кариатид. Они же украшали эту часть здания с южной стороны. Над парадным входом, наподобие древних античных храмов, красуется треугольный фронто́н. От здания дачи в сторону моря, на границе владений, была построена крытая терраса, восточная сторона которой была сложена из камня и оштукатурена, западная же сторона была украшена колоннадой ионического ордера, а южная античным портиком с кариатидами.

Эта терраса служила местом отдыха на открытом воздухе и прекрасно защищала маленький парк от холодных восточных ветров и создавала комфортные условия отдыха. Парк украшали небольшой каскад бассейнов с фонтанчиками и маскаронами, ливанские кедры, перед дачей открытые газоны с стриженной травой и единичными невысокими деревьями, бордюр из самшита являлся своеобразной кулисой между газонами и посадками кедров [4, с. 79].

Очередным творением Краснова и Семенова является дача «Селям», или как ее еще называют на дореволюционных открытках отель «Гильдыз». (Рис.7).



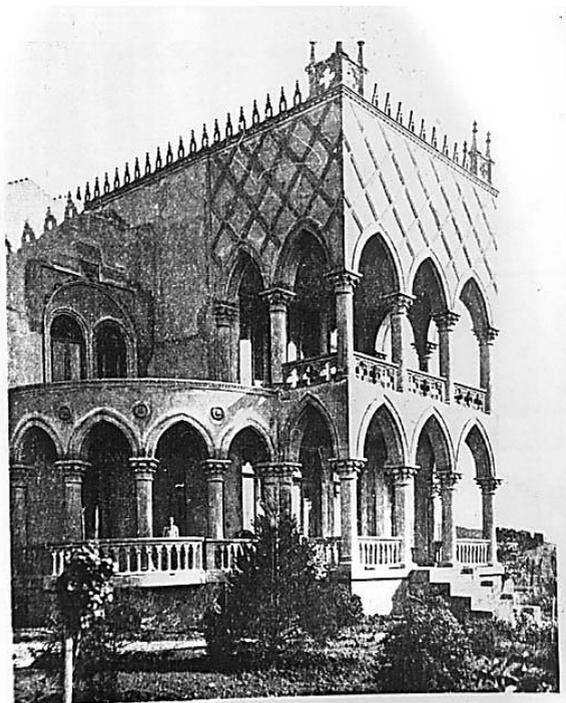
Рисунок 7. Дача "Селям". Фото 1910-х гг.

Это большое здание изначально возводилось как солидный пансион. В нём со всей полнотой воплощены главные принципы модерна – свобода композиции, комбинация объёмов отдельных частей здания и декоративные элементы архитектуры стран Магриба. Этот стиль создавал впечатление восточной неги, роскоши и покоя, органично вписываясь в быт и природу Южного берега Крыма. Характерные элементы этого стиля можно увидеть в архитектуре этой дачи: купола, венчающие зубчатые башенки, килевидные и полукруглые окна, ажурная резьба балконов, арабские орнамент и надписи на стенах. Благодаря восточному колориту дача получила название "Селям". К сожалению, нынешняя пышная парковая растительность затрудняет целостное восприятие этой незаурядной постройки, лишь купола и зубчатые завершения башен возвышаются над зеленью крон современного Симеиза [5].

Сейчас здесь – детский санаторий.

По проекту архитектора московского модерна П.П. Щекотова, в Симеизе в 1911 году, была построена вилла «Миро-Маре». (Рис. 8). Стиль уютнойвиллы трудно определить однозначно, скорее всего,

это конструктивный модерн. Здесь усматривается синтез европейской и восточной архитектуры. Вероятно, нечто подобное можно поискать среди средневековых построек юга Испании и Португалии – той части Европы, где несколько веков обитали мавры. И даже позднейшее художественное творчество не было свободно от их наследия.



М. А. Станкевичь.

Рисунок 8. Дача М.А. Станкевича "Миро-Маре". Фото 1916 г.

Фасад здания оформлен глубокими крытыми террасами. Килевидные арки аркад опираются на невысокие колонны с кудрявыми капителями (капитель — верхняя часть вертикальной опоры, воспринимающая нагрузку от горизонтальных балок перекрытия). В узоре балюстрад угадываются мотивы поздней готики. Гладкая поверхность стены над аркадой второго этажа декорирована диагональными тягами, визуально облегчающими её массив. Впечатление легкости добавляют пинакли, повторяющие узор балюстрад, вознесенные на кровлю на углы фасада. К сожалению, утрачен ряд изящных прорезных

зубчиков, венчавших постройку. По обе стороны от центрального ризалита фасада с главным входом – две симметричные террасы с аркадами и в виде полуротонд и покоящимися на них открытыми балконами второго этажа. Всё очень гармонично и соразмерно, в полном соответствии с девизом римского зодчего Витрувия: «Польза, прочность, красота». Когда-то это был центр культурной жизни старого Симеиза: собиралась публика, не чуждая творчества, музицировал Рахманинов [6, с. 248].

Ныне – это также территория санатория им. Семашко.

Одним из личных проектов архитектора Семенова Я.П. стала вилла "Большой Богдан" (Рис. 9). Здание выполнено в правильной и неизменной стилистике модерна.



Рисунок 9. Ви́лла "Большой Богдан". Фото 2018 г.

За счет своей замысловатой архитектуры сооружение, как корабль волны, рассекает улицу, упираясь в нее лоджией, выполненной полуротондой и перекрытой небольшим куполом. Основной же фасад здания выходил прямо на улицу, он также украшен еще тремя подобными полукруглыми балконами. Над каждым из них округлый фронтон, имитирующий купол, между собой они разделены лепным орнаментом в виде башенок, а над «носом» такие башни увенчаны декоративными вазами. Высокая волна фронтона над центральной лоджией как бы расходуется в стороны, постепенно угасая, рядом маленьких округлых карнизов. Здание не избалованно декоративными элементами и широкие полукруглые балконы служат одним из основных украшений.

Отделка «Большого Богдана» – визитная карточка модерна, особенно это хорошо просматривается в использовании кованых решеток для оформления балконов, лепная отделка стен и плавные природные линии в геометрии композиции. В настоящее время – жилой дом.

Жилым домом сейчас является бывшая дача самого Я.П. Семенова, построенная по его проекту в 1914-1916 годах (Рис. 10). Боковые фасады здания имеют полукруглые завершения, один из них был украшен металлической решеткой.



Рисунок 10. Дача Я.П. Семенова. Фото 1916 г.

Крыша здания, кроме центральной башенки, не имела карнизов. Прямоугольные окна имели круглые обрамления. Подобные элементы также представлены в стиле модерн. Перед дачей разбит небольшой парк, в котором были высажены ливанские кедры. От дачи Я.П. Семенова начинается знаменитый Симеизский проспект. Вначале это была часть почтовой дороги, проходившая у подножия горы Кошка. Эта дорога и стала центральной магистралью курорта Симеиз. Дом, хоть и претерпел внутреннюю перепланировку и утратил культурное наследие, сохранился; также и проспект остался в целости, кедры на сей день разрослись огромными каскадными зонтами. Генерал-майор инженерных войск, архитектор Я.П. Семенов был расстрелян вместе со своей дочерью новой властью в 1921- м.

Сочетание разнообразных стилей, рассмотренных в этом материале, демонстрирует удивительный архитектурный южнобережный феномен, собранный в одном, сравнительно небольшом по территориальному масштабу месте. Этого нет даже в старой Ялте. Объяснение этой уникальной архитектурной жемчужине, затерявшейся у моря среди пышной южной природы, в стороне от автомагистрали, вероятно, в следующем. Если в сравнительно более крупных городах, коими являлись Севастополь, Керчь, Евпатория, Симферополь, Ялта, Феодосия, архитектурный стиль регламентировался, с одной стороны требованиями всеобщей планировки города, с другой – архитектурными чертами той конфессии, которая составляла его национальный состав, с третьей – функциональной принадлежностью города (Севастополь – военно-морская база, Феодосия, Керчь – торговые порты, Ялта, Евпатория – города отдыха и санатории, Симферополь – административный центр), то маленький Симеиз с его можжевельновыми зарослями являл собой идеальную проектную площадку для архитектурного творчества, не ограниченного никакими административными рамками. А интеллектуальный уровень российской интеллигенции и меценатов, желавших обосноваться в этом месте, умноженный на мастерство и художественную фантазию профессиональных архитекторов (Н.П. Краснов – автор Ливадийского дворца, дворцов Юсуповых в Кореизе и Коккозах, дворца графа Апраксина в Балаклаве), позволили создать интересное с художественной точки зрения средовое пространство, не имеющее себе аналогов по всему югу России. Следует отметить, что такой тип строительства гармонично сочетался с ландшафтом и климатическими особенностями Южного берега Крыма. Свобода композиции в постройке зданий создавала театральный эффект, часто противоречащий правильным принципам в строительстве. Но эта "неправильность", как образ нового курорта, изначально таким и задумывался архитекторами. Сама же архитектура дач Симеиза должна была быть дополнением окружающих скал и гор, поросших лесом горных склонов и морского побережья. В Симеизских постройках авторы не собирались «воевать с природой», уродуя аборигенный пейзаж и покоряя окружающие горы. Именно ландшафт Симеиза диктовал условия архитекторам, став для них союзником и условием сохранения природного колорита.

С высоты сегодняшнего дня мы, конечно, можем спорить о прелести старых вилл Симеиза на фоне современных построек. Их нельзя рассматривать отдельно, а только в образе целого посёлка, и нельзя не признать, что этот образ действительно удался на славу. Исторически сложившийся образ вилл Симеиза таков, что прогулявшись среди его старых зданий, по маленьким улочкам, создаётся впечатление, что так

было всегда. Есть правда один минус – современные строители, не учитывающие специфику местности и вековые традиции архитектуры Симеиза, а стремящиеся только достичь одну цель: построить все что угодно, а потом уже сдавать свое творение в наем как жилье в частном секторе.

Список литературы:

1. Галиченко А.А. Старинные усадьбы Крыма. – Симферополь, Бизнес-Информ, 2008.
2. Лисовский В.Г. Стиль модерн в архитектуре. – Печатная слобода, 2016.
3. Севастьянов И.Н., Вертинский А.Ч. Симеиз. Прогулки в прошлое в открытках и фотографиях. – Нижняя Ореанда, 2019.
4. Фоменко С. Великие архитекторы. – Том 64. – Николай Краснов. – ИД Комсомольская правда, 2018.
5. Крымские пенаты // Альманах литературных музеев Крыма. – №2. – 1996.
6. Шмидт С.О. Щекотов Петр Павлович // Московская энциклопедия. – Том 1. – М., 2007-2014.

КОМПОЗИЦИОННО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОСМИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА В ЖИВОПИСИ А.ЛЕОНОВА И А.СОКОЛОВА

Горелов Михаил Вячеславович

*канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

COMPOSITION-COLORISTIC FEATURES OF THE SPACE LANDSCAPE IN THE PAINTINGS OF A. LEONOV AND A. SOKOLOV

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russian Federation, Moscow*

Аннотация. В данной статье приведен материал, посвященный творческому союзу художника А. Соколова и космонавта А. Леонова, где демонстрируются не только летопись покорения космоса, но и отличные фантастические картины. Их особенность – научный, основательный подход, проработка деталей и светлый оптимизм. Футуристические работы авторов пронизаны духом победы человеческого разума над стихией и верой в безграничные возможности человеческого сознания. Композиционно-колористические приемы, применяемые в их творчестве, нашли свое отражение во многих художественных, технических воплощениях отечественных и зарубежных художников-постановщиков ряда известных фильмов.

Abstract. This article contains material dedicated to the creative Union of artist A. Sokolov and cosmonaut A. Leonov, which demonstrates not only the chronicle of the conquest of space, but also excellent fantastic paintings. Their peculiarity is a scientific, thorough approach, elaboration of details and bright optimism. The authors' futuristic works are imbued with the spirit of the victory of the human mind over the elements and the belief in the boundless possibilities of human consciousness. Compositional and coloristic techniques used in their work are reflected in many artistic and technical embodiments of domestic and foreign artists-Directors of a number of famous films.

Ключевые слова: космическая живопись; Вселенная; галактика; космический автопортрет.

Keywords: space painting; universe; galaxy; space self-portrait.

*«Человечество не останется вечно на Земле,
но в погоне за светом и пространством
сначала робко проникнет за пределы атмосферы,
а потом завоюет все околосолнечное пространство».*
К.Э. Циолковский

Долог и труден путь человеческого познания. Из года в год, из века в век собирались драгоценные открытия. Сменялись эпохи, общественные системы, менялись мировоззрения. Человек искал, обобщал, ошибался и вновь отправлялся на поиски. Спираль познания с каждым витком раскручивается все стремительнее. Еще несколько столетий назад необходимо было не менее ряда десятилетий, чтобы сумма человеческих сведений о мире удвоилась. В XX веке это происходило за 10-15 лет, сейчас же, вероятно, года за 3. Во время развития компьютерных технологий данный срок продолжает сокращаться, а возможности познания

действительности – расширяться. В книге "Черты будущего" известный английский ученый, писатель-фантаст Артур Кларк (1917-2008) приводит таблицу наиболее значительных открытий за последние 150 лет и делает попытку предсказать будущее человечества, в первую очередь, грядущие достижения науки до 2100 года [1, с. 84-85].

Конечно, многие предположения Кларка кажутся чересчур смелыми, тем не менее не лишне вспомнить одну общую закономерность предсказаний подобного рода. Она состоит в том, что жизнь всегда была стремительней всех самых смелых прогнозов, опережая их на годы, иногда на десятилетия. Кстати, одним из ближайших прогнозов А. Кларка было предположение о времени первого полета человека в космос. В 1947 году он считал, что такой полет может состояться не ранее 1970 года. Сегодня мы знаем дату его "погрешности".

Наука проникает сегодня буквально во все сферы нашей жизни, так или иначе касается каждого человека, чем бы он не занимался. Наука, дизайн, архитектура перестали быть делом отдельных ученых и проектировщиков. В науке и в сфере, непосредственно ее обслуживающей, занято огромное количество людей. Их число будет расти непрерывно по мере того, как компьютеризация и автоматизация будут высвобождать новых работников умственного труда. Сейчас существуют огромные НИИ, целые города науки, подобные Новосибирскому Академгородку или Объединенному Институту ядерных исследований в Дубне.

Научные проблемы все сильнее занимают современного человека. Наиболее наглядный пример тому – интерес к исследованиям космического пространства. Много ли людей на земле, которые остаются равнодушными к сообщениям о новых успехах в области космонавтики? Непрерывно растущий интерес к науке, ее проблемам и перспективам, не могли не найти своего отражения в особом жанре искусства – жанре научной фантастики, родившемся еще в XX веке, значительными представителями которого были Жюль Верн, Р. Брэдбери, А. Беляев. Научная фантастика стала стремительно развиваться, завоевывая все новую аудиторию. Основная часть произведений научной фантастики устремлена в будущее, в мир завтрашнего дня и смелых новаторских открытий, реализация которых, в первую очередь, связана с прогрессом науки.

Среди многочисленных проблем настоящего и будущего наиболее популярной является проблема изучения и освоения космоса. Это закономерно, ибо космос представляет собой перекресток всех земных наук; именно здесь перед человечеством открывается грандиозное поле деятельности – Вселенная.

В изобразительном искусстве эта тема нашла свое выражение в произведениях двух авторов, работавших в творческом содружестве: летчика-космонавта Алексея Леонова (1934–2019) и художника-фантаста Андрея Соколова (1931–2007). Этот творческий союз вполне обоснован: А. Леонов, шагнувший за борт космического корабля, первым в истории увидел нашу планету, космическое пространство, не ограниченное иллюминатором. А. Соколов – художник, чье творчество сложилось под влиянием рассказов его отца, работавшего главным инженером на Байконуре, соответственно, лично знавшим великого С.П. Королева [3, с. 46]. Художник работал, консультируясь с учеными, изучал научные гипотезы. В своих работах А. Леонов и А. Соколов стремились возможно полнее охватить комплекс проблем, стоящих перед человеком на его пути во Вселенную, начиная с сегодняшних, уже во многом решенных задач и заканчивая задачами очень далекого будущего.

В таком диапазоне степень научной обоснованности их отдельных работ, естественно, различна. Если картины Леонова, созданные под впечатлением его полета и выхода в открытый космос, практически документальны, а работы обоих авторов (как совместные, так и самостоятельные), рассказывающие о недалеком будущем – освоении околоземного пространства и Луны, – в значительной степени обоснованы всей суммой научных знаний человечества, то в случае более далекой перспективы основанием для картины служат проблематичные, часто "безумные" гипотезы астрофизики и космонавтики. Впрочем, подобное сегодняшнее "безумство" через сто, триста лет, вполне возможно, будет обычной явью. Кто верил пророчествам Кларка или Брэдбери на момент выхода их книг?

Следует сказать о том, что характерно для российской "космической" фантастики вообще и для творчества обоих авторов в частности. Отправным положением является убежденность, что космос будет мирным, не военизированным. Советский, ныне – российский человек шел во Вселенную как исследователь, строитель, но не как завоеватель. В отличие от многих зарубежных фантастов А. Леонов и А. Соколов в своих работах показывают встречи с инопланетными обитателями не как драматический конфликт, несущий гибель цивилизации. Человек никогда не использует свое могущество для создания космических катастроф: в космосе он ищет встречи с братьями по разуму, возможно, не похожими на нас, возможно далеко не во всем понятными. Космическая живопись специфична. Время действия, как правило, – будущее, место действия, – мир, в большинстве случаев труднодоступный, непривычный, предельно чуждый, неприглядный нам. Человек в этом мире не виден: он укрыт оболочкой скафандра, спрятан в кабине

космического корабля. А подчас присутствие человека здесь вообще невозможно. Тогда на помощь приходят автоматизированные системы, робототехника, радиоволны, лазерные лучи – словом, весь арсенал разнообразной и могущественной техники, сегодняшней и будущей.

Основное орудие познания – человеческая мысль. Реальность мечты о далеких мирах основывается прежде всего на твердой уверенности в безграничном могуществе разума. Ведь именно с мысли начинается все, что мы создаем, чего достигаем. Главным героем полотен художников остается человек и овеществленная им человеческая мысль. Одна из задач "футуристического реализма" Леонова и Соколова – подробно рассказать об обстановке, месте действия, сообщить зрителю максимум информации о космосе. Ведь пока очень немногие смогли взглянуть на нашу Землю со стороны, своими глазами увидеть необъятные голубые просторы нашей планеты, яркие радужные ореолы вечерних и утренних "зорь". В интернете, по телевидению можно увидеть красивые кадры со спутников в цифровом виде, но только лишь пока именно так. Поэтому космический пейзаж ценен в первую очередь своей достоверностью, объективностью, подробностью. А в тех случаях, когда речь идет о мирах, которые человеческий глаз еще не видел, представление о которых построено на основе научных данных, часто не прямых, а косвенных, на основе гипотез, – вот здесь особенно важна сила художественного воображения. Именно поэтому авторы, уделяя большое внимание общей композиции и цветовому решению своих работ, бережно относятся к деталям.

Если в привычном, "земном" пейзаже художник может в ряде случаев ограничиться намеком, условностью, может что-то недоговорить, поскольку зрителю доскажет его опыт, память, то для "космического" пейзажа опыт и память бессильны.

Сюжеты своих работ художники выбирают таким образом, что возникает последовательный рассказ об освоении космоса, начинающийся с дней активного исследования космоса в 1960-е годы, дней нынешних и постепенно уходящих в далекое будущее. По сюжетам все картины можно условно разделить на три части: вчера, сегодня и завтра космической эры.

Раздел, посвященный дням начала освоения околоземного пространства, открывается изображением старта легендарного "Востока". Авторы подробно, по этапам, показывают, как происходил старт, полет, посадка космического корабля. Особый интерес в этом разделе вызывают натурные рисунки А.Леонова, сделанные им во время и после полета на корабле "Восход-2". Этот факт, кстати, нашел свое отражение в фильме "Время первых"(2017), в котором образ А. Леонова воплотил Е. Миронов.

За краем шлюза корабля внизу видна наша планета ("Земля голубая"). Сквозь дымку атмосферы смутно угадываются очертания материка, реки, горы, белые хлопья облаков с четкими тенями от них. Вдали, на горизонте – редкое, недавно, в 2010-е годы, нашедшее научное объяснение явление, которое впервые наблюдал ученый-космонавт К.Феокистов, – голубой ореол земной атмосферы, разделившийся на 3 четко разграниченных слоя яркости [2, с. 38].

Не менее интересен пейзаж "Космическая заря". Завершается ночь, скоро рассвет. И вот в глубокой черноте Вселенной засверкала ослепительная радуга – засветилась потухающими кострами ночных городов Земли ее атмосфера.

Другая работа Леонова показывает довольно интересное явление: над радужным ореолом возникла широкая бледно-голубая полоса. Звезды, ослепительно белые на черном бархате космического неба, сквозь эту полосу кажутся кроваво-красными. Эскиз к картине "Восход солнца в космосе" был сделан во время полета на страницах боржурнала, за что, конечно, автор получил "нагоняй" от С.П. Королева, ведь это техническая документация [3, с. 72]. На документе же – изображение солнца, естественно, не такое, каким мы привыкли его видеть: необычно четкими, контрастными стали цветовые переходы радужного ореола. Ночная сторона Земли на этой картине не черная: освещенная Луной, она слабо светится серебристым цветом. А над солнцем возник своеобразный "кокошник" из солнечных лучей.

Картина "Над Черным морем" (Рис. 1) А. Леонова является, по существу, "космическим автопортретом", поскольку автор ее первым в истории человечества вышел из корабля "Восток-2" в космос именно над Черным морем [3, с. 74]. Таким оно и осталось в памяти художника-космонавта – огромным и в то же время доступным для обзора от края и до края. Четко видны берега. Крымский полуостров, горные цепи Кавказа, дымка облаков, тени от них. Цвет воды, гор, зелени – тот же, что и на Земле, но он смягчен голубовато-белесой дымкой атмосферы. На картине, по словам Леонова, он смягчен даже немного больше, чем в натуре. Благодаря этому фигура одетого в ослепительно белый скафандр космонавта четко отделяется от огромной глубины фона, отчетливо вышла на передний план.



Рисунок 1. "Над Черным морем"; авт. А. Леонов

Одному из достижений науки 1970-х гг. посвящена совместная работа Леонова и Соколова "Цветок Луны". Действительно, чудесным жемчужным цветком кажется автоматическая станция "Луна-9", лежащая на бурой, изрытой поверхности, теплый тон которой подчеркнут холодным голубым рефлексом от света нашей Земли на теневой стороне автоматической станции.

В 1970-м завершился многомесячный полет автоматического комплекса "Венера-4" [5, с. 104]. Полученные данные позволили художникам создать убедительные картины этой экспедиции. На фоне оранжевого неба Венеры – раскрытый купол парашюта, под ним – темный обгорелый шар. Ураганные ветры вытянули в полосы темные облака на небе. А внизу, уже близко – мрачные, черно-фиолетовые скалы.

Весь "Лунный цикл" (Рис. 2) – это, по существу, изображение от начала до конца проблем полета человека на Луну. Закончены первые исследования нашего основного спутника и специальный разведывательный корабль с космонавтами стартует с его поверхности. Внизу – скалы-стены гигантского лунного цирка – кратера Коперника. Капсула выйдет на орбиту, сблизится с ожидающим ее кораблем. Внизу – знакомый по фотографиям, лунным картам участок поверхности спутника Земли. А над ним космонавты переходят из капсулы в корабль, который доставит их на Землю. Фон картины умышленно лишен характерных для Луны контрастов света и тени. Благодаря этому удался эффект глубины, стыкующиеся корабли вышли на передний план.

Сегодня космос, увиденный человеком, расширился еще больше. На поверхность Луны, которую впервые "рассмотрела" советская автоматическая станция "Луна-9", ступили американские космонавты. Человеческое познание обогатилось новыми бесценными фактами. Художники получили новый, интересный своей достоверностью материал для будущих произведений.

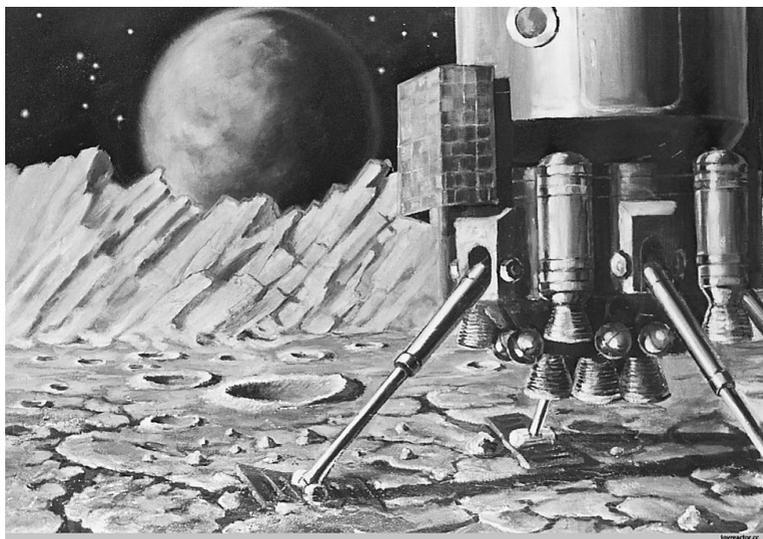


Рисунок 2. "Ракета на Луне"; авт. А. Леонов

Не менее убедительна, чем "Лунная" другая серия рисунков – "Строители" (Рис. 3). Место действия – околоземное пространство, то самое, в котором побывал А. Леонов. В космосе строят крупный обитаемый спутник-лабораторию люди земных профессий – электросварщики, монтажники. Осуществление автоматической стыковки искусственных спутников "Космос-186" и "Космос-188" дало художникам новую тему – сборку крупной орбитальной станции, производимую автоматически, сборку, за которой "космический монтажник-оператор" только наблюдает. Важнейшим шагом на пути во Вселенную была стыковка, осуществленная кораблями "Союз-4" и "Союз-5" [5, с. 143]. В этом эксперименте намечен один из наиболее вероятных путей полета к дальним планетам – создание на околоземной орбите больших обитаемых станций, на которых межпланетные лайнеры смогут пополнять запасы топлива, проводить необходимый ремонт, а возможно,

эти станции могли явиться своеобразной верфью для создания новых кораблей и ракетоносителей на орбите. Эта идея возникла в середине 1970-х гг. [5, с. 155]. Но в наши дни, ввиду наметившейся милитаризации околоземного пространства, данные проекты остались на стадии разработки и к 2020-му. Тогда же, на "Союзе-6", была впервые в мире осуществлена сварка металлов в условиях невесомости [5, с. 156]. Этот факт, иные новые достижения науки и техники нашли свое отражение в рассматриваемом цикле работ Леонова. Он полагал, что после разведчиков на Луну, вероятно, придут строители, и первыми из них – геодезисты [3, с. 116]. Такими он изобразил их – на скале, над простором равнины – двое. Яркий красный фонарь, видимый при отсутствии атмосферы на десятки километров, заменяет им традиционную рейку земных геодезистов. Падающий сзади, прямо от зрителя, солнечный свет обесцветил бурую поверхность лунных скал и равнин: сейчас они кажутся серебристо-серыми. На горизонте – Земля в виде гигантского голубого купола. Видимая с этой точки Луны поверхность нашей планеты – полусфера, Земля будет казаться такой всегда, как неизменная деталь пейзажа. Возможно, в будущем, на Луне поселятся люди, будут возводиться города. На поверхности Луны человека, даже защищенного специальными сооружениями, подстерегает много опасностей: метеоритные дожди, солнечная радиация, огромные перепады температур. А на глубине лишь в несколько метров все эти катаклизмы человеку не страшны. Строительство лунного города будет по сути дела рытьем огромной шахты. На рисунке мощные отвалы извлеченных пород переливаются красно-фиолетовым цветом. Они как бы подчеркивают ослепительное серебристое сияние освещенной солнцем поверхности. Широкая панорама строительной площадки: вагонетки подвесной дороги, пульта управления, фермы грузовых ракет, – и над всем этим черное лунное небо, усеянное звездами. Во всем пейзаже, что-то далекое, чужое, непостижимое пока земному зрителю. И все-таки чувства отчужденности, оторванности от Земли не возникает. Ведь это стройка, подобная домашнему, земному созиданию. Художники находят выход в комбинации различных видов освещения: это или прямой солнечный свет, или голубой свет Земли, или комбинация различных видов освещения – бело-голубое пламя стартующих с Луны ракет расчерчивает поверхность планеты черно-фиолетовыми теньями.

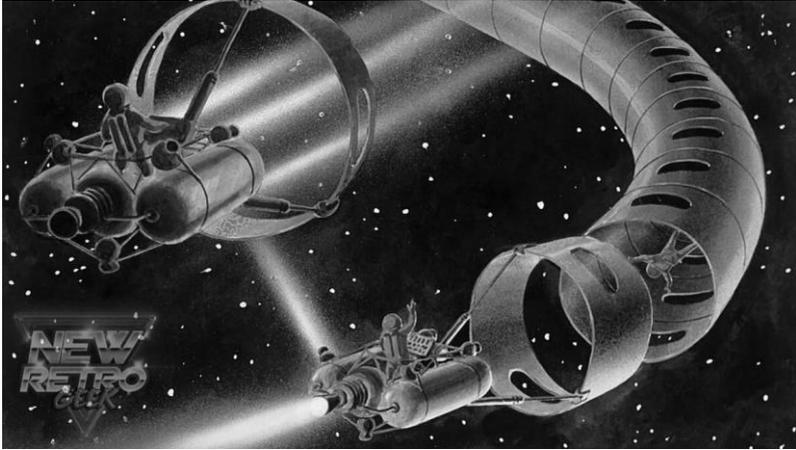


Рисунок 3. "Космические шоферы"; авт. А. Леонов

И в картине строительства электростанции желто-белый свет многочисленных прожекторов хорошо сочетается с теплыми фиолетовыми тонами лунной поверхности и сине-сиреневыми бликами от света Земли. Скалы выглядят в свете извергающейся лавы то огненно-красными, оранжевыми, то темно-вишневыми с черными провалами теней. Яркими, сверкающими елочными игрушками кажутся в темном хаосе разведочный вездеход и выгруженная им автостанция. На Луне нет атмосферы, поэтому главным видом транспорта для быстрого сообщения между отдельными лунными центрами-городами, вероятно, будет ракета. Непривычны ее очертания для земного глаза: нагромождения конструкций, необтекаемая форма. Максимум полезного груза, минимум веса сооружения. Назначение подобных кораблей – не только полеты в околоземном и окололунном пространстве, но и полеты к другим планетам. Грозно и величественно на картине выглядит старт. Раскаленные реактивные струи двигателей испарят часть вещества лунной поверхности, взметнут клубы газов высоко над стартовой площадкой. Сила и мощь – это, пожалуй, главная мысль, выраженная в работе А. Соколова "Старт с Луны". Рисунок почти монохромный, общий тон его целиком подчинен цвету голубого пламени двигателя стартующей ракеты.

Невероятно тяжелые и в то же время почти ни на что не опирающиеся скалы лунных гор и пещер в картине А. Соколова "Здравствуй, Земля!" кажутся легкими и создают реальное ощущение малой силы тяжести, почти невесомости.

Лирична картина А. Соколова "Им светит Земля" (Рис. 4). Человек всегда остается человеком, со всем сложным комплексом чувств, и кто знает, может быть на Луне влюбленные также будут совершать ночные прогулки при свете нашей Земли.



Рисунок 4. "Им светит Земля"; авт. А. Соколов

Все глубже во Вселенную будет проникать Марс – планета загадочных каналов, песчаных просторов, ледяных шапок полюсов. Картины авторов "Утро Марса" и "Полдень Марса" демонстрируют темно-фиолетовое небо, оранжевые пески пустынь, холодное, далекое солнце над горизонтом – типичные пейзажи планеты, которые в наши дни мы можем изучать по фотоснимкам со спутников.

Среди планет солнечной системы близкие по размерам и силе тяжести характеристики имеет Венера. Всегда предполагалось, что на этой планете жарко, угадывалась активная вулканическая деятельность [2, с. 39]. Такой представлял ее себе А. Соколов в картине "Венера раскаленная" (Рис. 5).

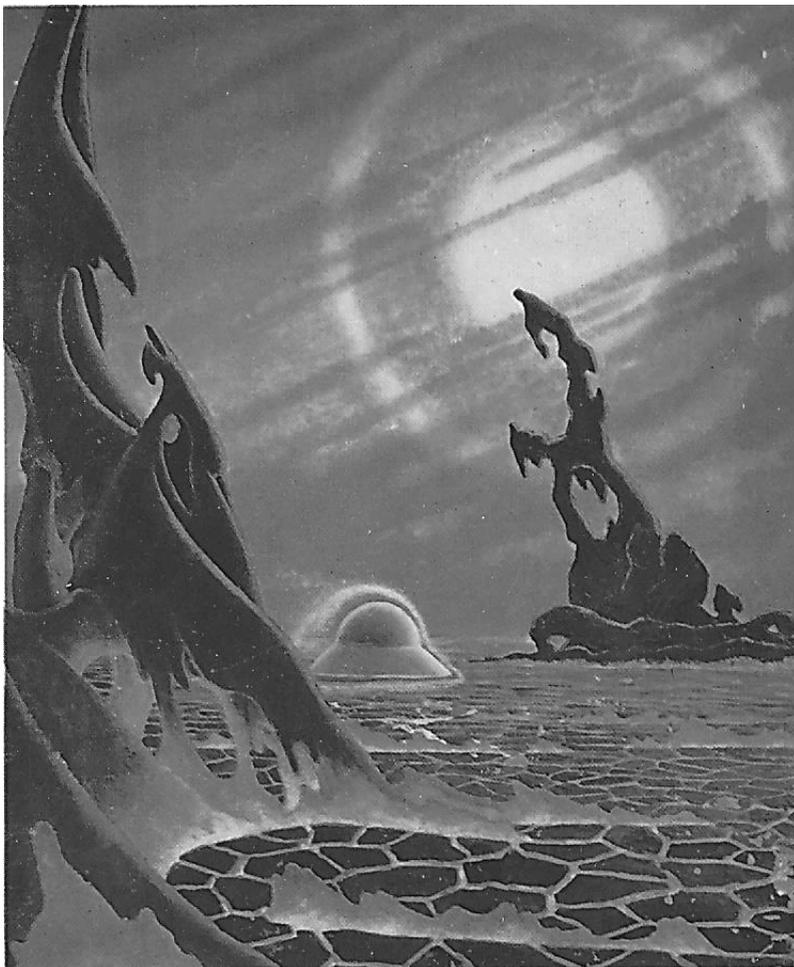


Рисунок 5. "Венера раскаленная"; авт. А.Соколов

Огненное небо в полосах стремительно несущихся туч. Растрескавшаяся корка сожженной поверхности планеты. Причудливые, оплывшие от жара груды пород. Грозный, неведомый мир. И в нем – вездеход, бесстрашно пробирающийся среди раскаленных глыб. Информация о Венере, полученная в ходе экспедиции автоматической станции, значительно расширила человеческие знания об этой загадочной планете [5, с. 181]. На основе новых научных данных выполнена картина А. Соколова "Венера. Посадка грузовой ракеты". На Венере луч света значительно искривляется. Поэтому наблюдатель, находящийся на поверхности планеты, не увидит линии горизонта, его взору представится огромная чаша, на дне которой он находится. Верхние края чаши как бы растворяются в плотной атмосфере. Для доставки грузов на планету, вероятно, будет использоваться парашют в сочетании с тормозными стабилизирующими реактивными двигателями. Может быть, в подобных ракетах-контейнерах космонавтам будет доставляться все необходимое для жизни и работы на поверхности планеты.

Плутон – самая дальняя окраина нашей Солнечной системы. О нем известно немного, он слишком далек от Земли и от Солнца. С уверенностью можно сказать одно: там царит вечный холод и мрак. Многие газы сжижены, а вода превратилась в твердые, как сталь иглы-скалы. Но авторы "побывали" на Плуtone. С берега залива в глубь океана, состоящего из слабо светящегося сжиженного газа, отправляется в путь специальный "шагающий" вездеход. Над ним в темном небе возник мираж – зеркальное, слегка сплющенное отражение поверхности планеты. Таков сюжет работы А. Соколова "Вездеход отправляется в путь". Особенно интересна структура композиции картины. Очертания залива кажутся крыльями гигантской желто-оранжевой бабочки, раскинутыми на сине-фиолетовом фоне берега и неба. Чтобы достигнуть даже ближайших звезд, человеку предстоит создать гигантские фотонные корабли, использующие огромные мощности. Построить такой космический корабль на Земле или на другой крупной планете вряд ли возможно. Может быть, строительной площадкой станет одна из малых планет-астероидов? Но такая планета-завод будет существовать лишь до старта фотонного гиганта. Струя света – энергии невероятной концентрации – превратит скалистый островок астероида в маленькую, недолговечную звезду, в клубок раскаленных, ярко светящихся газов, в облако плазмы, что демонстрируется в работе А. Соколова "Старт с астероида фотонного звездолета".

Путь к звездам сложен и полон опасностей. Об этом повествует картина Соколова "Через 100 лет..." (Рис. 6).



Рисунок 6. "Через 100 лет..."; авт. А. Соколов

На далекой и безжизненной планете, подобной нашей Луне, космическую экспедицию настигло излучение большой мощности. Гибель всего живого неминуема. Но последний из оставшихся в живых космонавт верил, что человек придет сюда опять. И он шел, потом полз навстречу смертельной опасности, чтобы отметить предупреждающим сигналом о радиации людей, которые вернуться сюда, быть может, через столетия. Сочетание оранжевых и фиолетовых цветов картины, напряженная композиция подчеркивают драматизм встречи через столетие, встречи астронавтов далекого будущего с их предком-героем.

Удивительны миры неведомых планет. Странные, непохожие на наше солнца светят им. Иногда бывает одновременно несколько солнц. Тогда белковая жизнь почти невозможна – слишком значительными будут колебания температур, скачки солнечной радиации. Но природа изобретательна. Может быть, она создала где-то жизнь на кремниевой основе, жизнь в виде различных форм кристаллов. Медленно уходит за горизонт гигантское солнце, огненно-красное в золотистых прожилках. Навстречу ему поднимается целый лес кристаллических "деревьев" с четкими сверкающими "листьями"-гранями. Таков сюжет работы А. Соколова "На планете двойной звезды. Красный вечер". Затем автор пишет продолжение этого сюжета – "Изумрудное утро". Возшло второе, бело-голубое солнце. В его лучах засверкали, зазеленели грани кристаллической "травы". Для разведывательной автоматической станции времена суток, сочетания солнц будут непрерывно меняться самым причудливым образом.

Из этого же цикла – "Посадка на планету голубого солнца". Огромное голубое солнце, во много раз больше, горячее нашего. Порожденные его могучим излучением, на планетах этой системы бушуют электромагнитные бури, бродят по океанам светящиеся в перенасыщенной электричеством атмосфере смерчи. Автоматическая станция, заброшенная в этот мир с межпланетного корабля, окружена защитным полем. Само по себе поле невидимо, но под ударами молний оно обрисовывается, высвечивается, становится реальным. Нет сомнения, что в единоборстве с грозными силами природы победит человек.

Футуристический экскурс продолжают схожие по композиционно-сюжетному замыслу работы А. Соколова "Жизнь далекой планеты" и "Жизнь внеземная" (Рис. 7). В первой рассматриваются ботанико-биологические особенности неведомого мира (растения и организмы – захватчики пищи), во второй их физическая деятельность – с наступлением сумерек (оранжевый колорит) пузырьки легкого газа поднимают высоко в воздух паутину из крепких подвижных нитей-щупалец. Если к этой био-конструкции приближается какое-либо органическое существо, то оно становится добычей этой субстанции [4, с. 14].

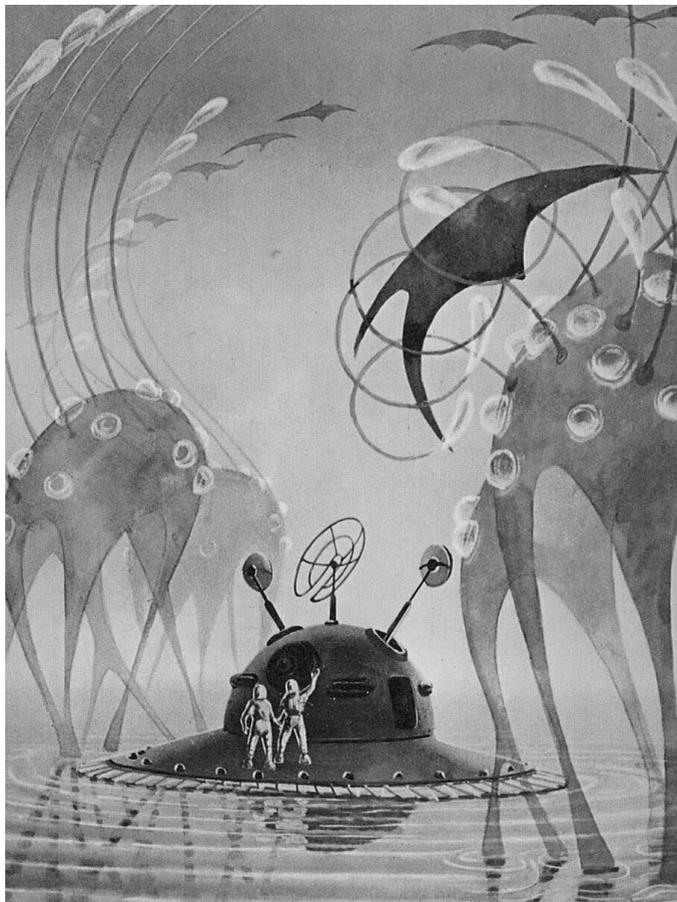


Рисунок 7. "Жизнь внеземная"; авт. А.Соколов

Вселенная бесконечно протяженна не только в пространстве, но и во времени. Сейчас можно предполагать, что рождение Вселенной, первый взрыв, продолжающийся и сейчас, произошел 10-15 миллиардов лет назад [2, с. 25]. Фиолетовая вспышка ядерного взрыва изображена на картине Соколова "Рождение Вселенной". Разлетается, расплескивается во все стороны материя "ядерной капли". Струи излучения гигантской мощности пересекают пространство во всех направлениях.

Продвижению человечества в космос природа как бы поставила предел – скорость света. Ни один космический корабль, какой бы мощностью ни обладали его двигатели, эту скорость преодолеть не может.

А космические расстояния огромны: от ближайшей звезды свет к нам идет более 4 тысяч лет. Но может быть, прямая линия, соединяющая две точки пространства, линия светового луча, не есть кратчайшее расстояние? Ведь в системе пространство-время по крайней мере 4 измерения. И быть может, можно найти более короткие пути к звездам? [5, с. 207]. Об этом звучит философская мысль, воплощенная в картине Соколова "Вне времени". На работе гигантская спираль галактики осталась позади. Она непривычного красного цвета – ведь мы удаляемся от нее с огромной скоростью, сказывается эффект Допплера. В нижней части картина пересечена наклонной полосой своеобразного "тоннеля" кратчайшего расстояния, найденного человеком в пространстве. И в этом тоннеле движется со сверхсветовой скоростью, практически вне нашего времени и пространства, собственно, даже не космический корабль, а сгусток частиц. Человек как бы зондирует далекие миры.

Пожалуй, самой увлекательной задачей, стоящей перед исследующим космос человечеством, является поиск чужой, внеземной цивилизации. Сейчас невозможно даже приблизительно предсказать – кто они, как произойдет наша встреча с ними или как мы вступим в радиотелеконтакт. Об облике носителей внеземного разума много спорят – одни считают, что они схожи с нами, землянами, другие не согласны с этим. Вряд ли сегодня возможно изобразить разумные существа иных миров. Поэтому зрительно наш первый контакт представляется как встреча людей с сооружениями – инженерно-строительной структурой внеземной цивилизации, творениями "ума и рук" разумных существ. Таков замысел работы Соколова "На пороге" (Рис. 8). Совершила посадку разведочная ракета, застыв на телескопических опорах. Огни ее прожекторов залили теплым светом ближайшие скалы. А впереди, в глубине картины, слабо светится голубоватый, призрачный город, странный, как бы текущий по скалам, город чужой цивилизации.



Рисунок 8. "На пороге"; авт. А. Соколов

Бесспорно, авторы показывали свое творческое, эмоциональное видение неведомых миров, основываясь не только на своих впечатлениях, но и научных данных, которые были опубликованы в период их плодотворной работы в период 1960-х – 1980 -х гг. Многие с тех пор изменилось в мире техники и инженерных разработок, были сделаны новые научные открытия, расширились возможности телевидения и трансляции спутников и планет с космических аппаратов. Вполне очевидным является тот факт, что многие работы Соколова и Леонова стали как бы отправными эскизами ко многим фантастическим фильмам, поскольку общая интерпретация пейзажных образов вполне определена. А их профессиональное "видение" будущего, подобно прогнозам А. Кларка и Р. Брэдбери, будет проверено временем и, возможно, наши потомки, глядя на художественные образы авторов работ, назовут их "Нострадамусами XX века".

Список литературы:

1. Кларк А. Черты будущего. – М.: Изд-во "Мир", 1966. – 253 с.
2. Леонов А., Лебедев В. Восприятие пространства и времени в космосе. – М.: Наука, 1968. – 116 с.
3. Леонов А. / сост. О. Леонова. Время первых: Судьба моя – я сам.... – М.: АСТ, 2017. – 320 с.
4. Тищенко Г. Космическая живопись. Рассказ о том, как космонавт А. Леонов и художник А. Соколов рисуют марки // Филателия СССР. – 1972. – № 9.
5. Черток Б.Е. Ракеты и люди. – М: «Машиностроение», 1999. – 416 с.

МОДНЫЙ БАЛЕТ: КОСТЮМЫ ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ «ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС»

Нестерова Мария Александровна

канд. искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
РФ, г. Санкт-Петербург

FASHIONABLE BALLET: CHANEL'S CLOTHING FOR 'LE TRAIN BLUE'

Maria Nesterova

*Ph.D in Art theory and Art history, Associated Professor
Saint Petersburg State institute of Film and Television,
Russia, Saint Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается костюм, созданный для балета «Голубой экспресс» Г.Шанель, которая, вдохновленная авангардным искусством смогла применить модный костюм 1920-х гг. для театральной постановки, создав острые и современные образы «золотой молодежи» и доказав, что модный костюм применим для сцены.

Abstract. The article focuses on the Chanel's clothing for the ballet «Le train blue». Inspired by vanguard art and golden youth aesthetics Chanel created fashionable garments for dancers to prove that a chic tricot could be used for stage.

Ключевые слова: театральный костюм; балет; «Голубой экспресс»; Г. Шанель.

Keywords: theater clothing; ballet; «Le train blue»; Chanel

Костюм в балете – это один из важнейших компонентов художественного оформления спектакля, несущий образную нагрузку. Как и в других видах театрального искусства, костюм в балете формирует образ персонажа, характеризует его и выявляет различные особенности. Но в отличие от драматических и оперных постановок, балетный костюм должен обладать такими качествами как эргономичность, практичность, удобство. Костюм – это главное средство для обогащения выразительности мимики, жеста, и, конечно же, прежде всего движения, пластики артиста, это средство сделать всю фигуру исполнителя более понятной и звучащей сообразно творимому им балетному образу.

Костюм в балете на протяжении всей его истории эволюционировал вместе с развитием хореографического искусства. Так, на заре становления этого вида танцевальные одежды были особенно пышными и тяжеловесными, мало отличаясь от придворного платья. Только в конце XVIII века выдающийся реформатор балетного искусства Ж. Новерр впервые значительно упростил балетный костюм, отказавшись от барочной вычурности и помпезности его форм [3].

В начале XX века произошла очередная реформа танцевального костюма, спровоцированная новой балетной эстетикой. Организованные С.П. Дягилевым «Русские сезоны» (1909–1911) и труппа «Русский балет» (1911–1929) оказали огромное влияние на развитие мирового балета в целом и стилистику костюма в частности.

К середине 1920-х гг. постепенно исчерпав идеи М. Фокина и А. Бенуа, Дягилев начинает генерировать идеи европейских творцов, продолжая открывать публике имена новых современных хореографов и танцовщиков. Таким экспериментом стал, например, балет «Голубой экспресс», хоть поставленный в рамках антрепризы «Русские сезоны», Б. Нижинской по сценарию Ж. Кокто на музыку Д. Мийо в 1924 году, по своим образам и хореографии уже резко отличавшийся от изысканных ориентальных постановок предыдущего десятилетия [1].

С позиции новаторской хореографии, «Голубой экспресс» стал продолжением самых радикальных танцевальных идей 1910-х годов, воплотив идеи футуристов, экспрессионистов, а также рядок находок «абстрактного» танца. С точки зрения сценографии, балет представляет собой остроумную комедийную пародию на социальные утопии своего времени, культивировавшие культуру красоты тела и неведомую доселе сексуальность.

В соответствии с новаторской концепцией постановки и костюмы для нее должны были быть «реальнее, чем сама реальность» [5, с. 215]. Поскольку, в балете представлена жизнь «золотой молодежи» 1920-х гг, то авторы решили представить своих героев элегантно и модно одетыми молодыми людьми, щеголяющими друг перед другом «как на цветных открытках» [2, с. 105]. Такая концепция оправдывала приглашение Г. Шанель, одного из ведущих модельеров своего времени, в качестве художника по костюмам.

Создавая эскизы для персонажей, Г. Шанель, вдохновленная эстетикой авангарда, отказалась от традиционных горделивых балетных пачек, романтических воздушных «шопенок» и классических тюник, предложив танцорам простую удобную одежду в соответствии с модным спортивным стилем этого сезона. Персонажи балета были одеты в полосатые свитеры, теннисные туники и голифе из джерси, в сочетании

с гольфами, купальными шапочками, солнечными очками, бижутерией из искусственного жемчуга, который ввела моду сама дизайнер несколькими годами раньше. Провокационно короткие юбки и шорты, топы, позволяющие демонстрировать сильное загорелое мускулистое тело – такие костюмы давали полную свободу движениям в соответствии с идеологией костюма нового времени, пропагандируемой Шанель. Конечно, пляжная красавица Перлуза в исполнении Л. Соколовой выглядела довольно радикально в минималистическом костюме, состоявшем из укороченных шорт и удлиненного топа чрезвычайно чувственного гламурно розового цвета, в котором танцовщица напоминала шаловливого, немного порочного Купидона.

В целом танцовщики мало чем отличались внешне от золотой молодежи, отдыхавшей в то лето на французской Ривьере или Довилле. Воплощенные на сцене светские гламурные образы золотой молодежи, персонажей постановки были вдохновлены реальными прототипами – французской чемпионкой по теннису С. Ленгрен и английским аристократом, принцем Уэльским, известным игроком в гольф. Вместе с тем созданные Г. Шанель костюмы отвечали эмоционально-образному настрою спектакля и новаторской хореографии Б. Нижинской, с ее несколько угловатыми позами, резкими движениями и геометрически выверенными групповыми сценами.

Вместе с тем, балетные костюмы Шанель были сценической версией ее последней коллекции с элементами спортивного стиля, который она разрабатывала уже несколько лет. Работая над эскизами для «Голубого экспресса», дизайнер предложила не принципиально новые для себя, но новаторские для постановки модели, которые стали логичным продолжением ее последней коллекции.

Костюмы Шанель для постановки могли бы считаться поистине современными и гениальными, если бы не были потенциально травмоопасными. Сегодня лаконичные геометрически чистые линии, которые воспринимались революционными в 1920-х гг., выглядят музейными артефактами, наполненными ностальгическим ароматом далекого прошлого. Лаконичное арт-деко воспринимается материей столь же сложной, сколь замысловатыми были костюмы времен рококо или Второй империи в представлении Шанель.

Но в 1924 году танцовщики дягилевской труппы жаловались, что танцевать в шанелевских костюмах было довольно неудобно. Громоздкая бижутерия и аксессуары мешали движениям, трикотажные костюмы, скользили в руках и создавали трудности при выполнении поддержек, в то время как хореография балета была полностью поставлена на стремительной акробатике — прыжках, кувырках, кульбитах, неожиданных поворотах и переворотах. Крупные жемчужные серьги, возможно,

и дополняли модный образ примы балерины, но в них она могла едва слышать музыку. Именно поэтому сразу после генеральной репетиции, помимо внесения существенных изменений в хореографию, пришлось корректировать и костюмы, поскольку вид продрогших от холода танцовщиков, изображающих купающихся на пляже, в костюмах, которые были им не по размеру, был «плачевен и смешон» [4]. Хотя постановка «Голубой экспресс» и получила благожелательную оценку критиков и зрителей, самими постановщиками балет оценивался как творческая неудача. Такие же неоднозначные оценки получила и работа Шанель: одни называли ее работу «совершенством» и «новаторством», другие отмечали чрезмерную рафинированность и «отстраненность» костюмов. Так, модный журнал «Vogue» отмечал: «Русские балеты уже не такие русские: холодные, спокойные, сдержанные цвета скорее напоминают о французском стиле». Откуда взялось такое скромное выражение эмоций? Не оттого ли, что все костюмы для спектакля разработала Шанель?» [6, с. 163]. Действительно, по своему идейно-образному содержанию и декоративности костюмов «Голубой экспресс» был далек от буйства «Шахерезады» или «Половецких плясок», накал варварских страстей которых будоражил и сводил с ума публику в начале XX века.

Несмотря на это, сотрудничество Шанель и Дягилева продолжилось в 1928 году в ходе работы над балетом «Аполлон Мусагет» на музыку И. Стравинского. Пламенная революционерка во всем, что касалось костюма и моды, в дальнейшей работе над хореографической постановкой Шанель, тем не менее, вернулась к классическим формам театрального костюма для балета.

Список литературы:

1. Головнина Н.А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. – СПб. – № 2 (55). – С. 6-16.
2. Кокто Ж. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре: [пер. с фр.] / Жан Кокто; Изд. подгот. М.А. Сапонов; – М.: Прест, 2000. – 224 с.
3. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Перевод А.А. Гвоздевой, примечания и статья И.И. Соллертинского. — Л., 1927. – 316 с.
4. Рыбальченко А.Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20-40х годах XX века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб, 2012. – №27.
5. Charles-Roux E. Chanel and her world. Vendome Press, 2005. – 384 p.
6. Davis M.E. Classic Chic: Music, Fashion and Modernism. University California press, 2006.

1.2. КИНО, ТЕЛЕ И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ВИДЕО-АРТ В СССР И В ПОСТСОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Тулякова Дарья Сергеевна

*магистрант Института искусств,
Российский Государственный университет им. А.Н. Косыгина,
РФ, г. Москва*

Видеоарт – направление в искусстве, возникшее в США и Европе на рубеже 1960–1970-х годов в ответ на бурное развитие, особенно в американской и тесно связанной с ней западноевропейской культуре, телевидения. Являясь, как и другие СМИ, рупором официальной культуры, а часто и пропаганды, телевидение привлекло к себе внимание авангардных художников, поэтому многие ранние опыты видеоартистов связаны с критикой и пародией телевизионных форматов.

Видеоарт определяется как направление в изобразительном искусстве постмодернизма, представители которого используют для создания своих работ видеооборудование и соответствующие приемы и эффекты.

Пионером видеоарта считается американский художник корейского происхождения Нам Джун Пайк, чей первый выставочный проект – «Экспозиция музыкально-электронного телевидения» (галерея Parnass, Вупперталь, Германия, 1963) – был создан из множества работающих телевизионных аппаратов, вещание которых искажалось под воздействием магнитов. В 1971 году венская художница Вали Экспорт вставила в эфир одного из австрийских каналов собственное видео, изображавшее семью за просмотром телевизора во время ужина – подобно тому как это делали тысячи настоящих семей по всей стране. А на западном побережье США телевидение само организовало серию видеоинтервью с художниками, среди которых были Брюс Науман, Вито Аккончи, Крис Бёрден, Йозеф Бойс и другие.

С другой стороны, появление видеоарта напрямую связано с развитием и массовой доступностью новых технологий – портативных камер (прежде всего знаменитой Sony Portapak в 1967 году), видео- и аудиозаписывающих устройств, а затем и компьютеров. Сегодня в жанре видеоарта работает множество художников, а четкие границы между видео, фильмом и документацией часто оказываются размытыми.

В России первым произведением видеоарта, по мнению исследователя Антонио Джеузы, можно считать «Разговор с лампой» Андрея Монастырского, записанный на видео Сабиной Хэнсен в Москве в 1985 году [7, с. 63]. В восьмидесятые годы московские концептуальные художники регулярно устраивали перформансы с участием кинокамеры, но «Разговор с лампой» Андрея Монастырского стал первым художественным событием, сделанным в Советском Союзе специально для съемки на видео. Монастырский акцентирует присутствие видеокамеры в пространстве перформанса, обращаясь к ней как к живому зрителю-собеседнику. В «Разговоре с лампой» Монастырский декламирует стихи Тютчева и Фета, и единственным зрелищным элементом действия становится рисунок на его груди – антропоморфная фигура, олицетворяющая «собираемый образ» цитируемых поэтов.

Камера в «Разговоре с лампой» фиксирует преимущественно вербальную коммуникацию художника и его воображаемого персонажа. Чтобы достигнуть похожего эффекта, художники-концептуалисты в свое время использовали пленочный магнитофон для записи арт-диалогов.

Монолог Монастырского представляет собой пересказ очень личных переживаний о собственной физиологии, о возрасте; в ходе перформанса он читает свой текст 1975 года «Я слышу звуки», рассказывает о творчестве группы «Коллективные действия». В конце съемки в фокус камеры наконец попадает лампа, зажата между ног художника и создающая в кадре экспрессивные световые эффекты. В этот момент становится понятно, что настоящий собеседник художника – свет, эманация трансцендентного. В искусстве движущихся образов символика света, детально разработанная в мировой культуре, превращается в образ освещения, создаваемого электронными устройствами.

Однако, попытки создавать искусство при помощи видеотехники предпринимали другие художники и до Монастырского. Например, в 1981 году казанский НИИ «Прометей» во главе с Булатом Галеевым создают абстрактный свето-музыкальный фильм «Космическая соната» на музыку первопроходцев советской электроники Крейчи и Немтина. Фильм создан по оригинальной технологии – съемки проводились на черно-белую негативную пленку, а конечный позитив получается многоцветным. Художники предлагают зрителю окунуться в «мир невиданных красок и форм», рассматривая абстрактные меняющиеся кадры через призму своего воображения. Хотя члены коллектива долго противились использованию видеокамеры и предпочитали кинопленку, в 1989 году после приобретения институтом видеокамеры начинают создавать серию светомызыкальных видео, которые по форме и содержанию были схожи с работами, которые «Прометей» делал до этого,

однако записывались они уже с помощью собственной видеокамеры VHS. В 1986 году «Прометей» записывает на видеокамеру перформанс, где актер играет на фоне проекции того самого светомузыкального фильма «Космическая соната» (1981).

В 1982 году представители группы «ТОТАРТ» Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов создают работу «Полотеры». Во время перформанса, зафиксированного на пленку, художники натирали пол в комнате, постепенно раздеваясь, точно так же, как сбрасывают одежду разгоряченные работой полотеры. Раскачивающиеся движения то сближающихся, то расходящихся мужчины и женщины ассоциируются с половым актом, тем более что зрителю предлагалось «подглядывать» за происходящим через дверной глазок. Перформанс передает идею ритуализации обыденного действия и мотив асексуализации тоталитарного общества, где все под запретом [1, с. 115].

Ярким представителем отечественного видео-арта является "Пиратское телевидение" (1989) – первая независимая телекомпания в стране, которая транслировалось по государственному телевидению ("До шестнадцати и старше"), а также благодаря пиратскому подключению к кабельным телевизионным станциям. ПТВ – один из блестящих примеров российского альтернативного ТВ, активного внедрения художника в масс-медиапространство. По словам одного из организаторов ПТВ, лидера питерского движения Тимура Новикова, "Пиратское телевидение" было ориентировано на "просвещенную аудиторию, интересующуюся современными достижениями культуры" [2, с. 63].

Сюрреалистичные выпуски «Пиратского телевидения» напоминают то ли домашнее баловство с видеокамерой, то ли срежиссированный перформанс: художники имитируют выпуски новостей государственных телеканалов, пародируют их программу передач и манеру вести репортажи. В роли заглавного ведущего и героя большинства сюжетов – многоликий Влад Монро, который неустанно меняет образы. В кадре часто мелькают Георгий Гурьянов, Сергей Бугаев-Африка и Артемий Троицкий.

После распада СССР страна потеряла национальную идею, как ее принято называть, или, другими словами, идентичность, язык изображения и целостную форму. Страх и травма, возникшие вследствие разрушения привычных культурных критериев, отразились в искусстве того времени. Одноканальное видео художника Гия Ригвава под названием «Не верьте им, они все врут», созданное в начале 90-х годов для выставки «Седьмому съезду Российских народных депутатов посвящается...», позже демонстрировалось на электронном стенде крупного супермаркета в Москве. Голова художника на экране, повторяющая одни и те же слова: «Не верьте им, они все врут...они все сожрут»,

в контексте торгового комплекса очевидно явилась критикой общества потребления, особенно если вспомнить, что в то время в постсоветской России существовали резкие классовые различия.

Таким образом, малоимущие люди из рабочего класса ассоциировали слова с процветающими олигархами и «новыми русскими», а представители более богатых слоев населения – с людьми, стоящими у власти. Поскольку в то время единственным способом восприятия искусства и нахождения контакта со зрителем являлись СМИ, художник выражает свои мысли посредством их инструментов, что безусловно выглядит довольно самоиронично, отчаянно и в то же время жизнеутверждающе. Также в этой работе читается отчаяние, вызванное потерей критериев репрезентации российской действительности. Именно по причине этой потери в то время в искусстве рождается натурализм. Художники идентифицируют искусство с реальностью, поскольку язык репрезентации находится на нулевой отметке, в то время как то, что происходит в действительности, все больше и больше, по их мнению, похоже на имитацию, подделку.

Важную роль в развитии российского видеоискусства сыграл Музей новой Академии, открывшийся в Петербурге в 1993 году по инициативе Т. Новикова. Музей стал площадкой для творчества андеграундных художников Северной столицы. Ключевой фигурой в истории Академии стала Ольга Тобрелуте, ставшая заведующей кафедрой Новых технологий. В 1993 она снимает по пьесе А. Грибоедова «Горе от ума» свой первый одноименный неоакадемический видеофильм. Однако пьеса русского писателя не была сценарием, а только основой для творческих исканий художницы. Тобрелуте при помощи компьютерных программ во время монтажа могла редактировать видеоизображение, накладывая на него новые слои, «встраивая» фрагменты из популярного кино, живописных полотен, различных документальных съемок [2, с. 46].

Также в конце 1990-х с видео начинает работать московская арт-группа AES+F – это четыре художника: Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский и Владимир Фридекес. Они пришли в видеоарт из других областей: концептуальной архитектуры, модной фотографии и графического дизайна. Их работы весьма успешно экспортируются на запад – в музейные собрания, на выставки и фестивали.

Видеоработы AES+F – это, по сути, высокотехничные коллажи, собранные из отсылок к истории искусства и образам массовой культуры. Снятые, а лучше сказать смонтированные, в безупречной глянцево-эстетике, видео критикуют этические основы современного

общества. Эпические по размаху действия будто бы предъявляют зрителю его же классовое сознание и потребительскую модель поведения. Дополнительный смысл произведения AES+F обретают благодаря зрительской тяге видеть на телеэкране идеальные по всем законам консюмеризма объекты: от красивых тел, лиц и чистых цветов в этих видео не оторваться [4, с. 145].

В заключение нужно отметить, что в России видеоарт – непопулярное направление, что объясняется скорее финансовой нестабильностью подавляющего большинства художников и художественных институций, чем какими-либо другими причинами.

Чаще всего среди российских художников практикуется обычная фиксация перформансов на видео, что тоже легко объяснимо: для этого всегда можно ненадолго одолжить видеокамеру, или просто попросить ее владельца о помощи. Но самостоятельным произведением подобная видео-документация все же вряд ли может считаться.

За более чем тридцать лет существования в российской практике видеоарт прошел большой путь. Нельзя отрицать его роль в процессе развития современного искусства. Видеоарт предоставляет зрителю возможность получить более полное представление о культурной революции и эволюции, через которую прошла Россия после распада Советского Союза.

Список литературы:

1. Абалакова Н.Б., Жигалов А.И. ТОТАРТ. Русская рулетка. М: Ад Маргинем Пресс, 1998. – С. 115.
2. Антология российского видеоарта. Границы определения / сост. и ред. Исаев.А. – М.: МедиаАртЛаб, 2002. – 208 с.
3. Деникин А.А. ВидеоАрт/ Видеохудожники. Альбом с текстовыми вставками и комментариями, эл. издание. – М.: Videoart digital std., 2013. – 110 с.
4. Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1. – М.: Московский музей современного искусства, 2007. – 181 с.
5. Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 2. – М.: Московский музей современного искусства, 2009. –128 с.
6. Джеуза А. История российского видеоарта. Т.3. – М.: Московский музей современного искусства, 2010. – 145 с.
7. Джеуза А. Разговаривая с лампой о рождении видеоарта // Артхроника. – М.: 2005. – № 5-6. – С. 59-63.
8. Макаревич А.В. Видеоарт как художественный феномен: автореф. дис. автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Минск: БГУКИ, 2016. – 21 с.
9. Медиамузей / сост. и ред. Игнатова А. – М.: МедиаАртЛаб, 2008. – 132 с.

1.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЭРИКА САТИ: ПАРАДОКСЫ ПРОГРАММНОСТИ

Вахтина Екатерина Юрьевна

преподаватель

*ЦК «Музыкально-теоретические дисциплины»,
Могилевский государственный музыкальный колледж
им. Н.А. Римского-Корсакова – МГМК,
Республика Беларусь, г. Могилев*

ERIK SATIE'S PIANO WORKS: PROGRAMMING PARADOXES

Ekaterina Vakhtina

*teacher of the Cycle Commission "Musical and theoretical disciplines",
Mogilev State Music College Rimsky-Korsakov – MSMC,
RB, Mogilev*

Аннотация. Статья посвящена актуальной для нашего времени проблематике, связанной с парадоксальностью фортепианного творчества Э. Сати. Внимание уделяется **программности** фортепианных сочинений композитора с позиции ключевого принципа – парадокса. Анализируемые сочинения представляют собой «игру звуками», жанровыми и программными позициями. Все подходы Э. Сати к программному профилю сочинений связаны с претворенной по-разному программой неклассического типа, когда классические каноны претерпевают радикальное переосмысление, будучи воссозданными с позиции альтернативного авторского решения.

Abstract. The article is devoted to the current problems related to the paradoxical nature of E. Sati's piano work. Attention is paid to the programmability of the composer's piano works from the position of the key principle-paradox. The analyzed compositions represent a "game of sounds", genre and program positions. All E. Sati's approaches to the program profile of works are connected with a non-classical program implemented in different ways, when the classical canons undergo a radical rethinking, being recreated from the position of an alternative author's solution.

Ключевые слова: парадокс; сниженная событийность; программные заголовки; жанрово-аллюзивный тип программности; вербальные ремарки; музыка с комментариями; параллельная драматургия.

Keywords: paradox; reduced eventfulness; program titles; genre-allusive type of programming; verbal remarks; music with comments; parallel dramaturgy.

Феномен парадокса приобрел большое значение во французском музыкальном искусстве первой четверти XX века. Именно в Париже, единственном музыкальном центре Франции, новое, иное чем у предшественников видение окружающей действительности, поиски «новой эмоциональной спонтанности по отношению к жизни в самых различных ее проявлениях» проходили особенно бурно, активно, часто непредсказуемо [4, с. 12]. Формированию новых идей молодых авторов в большой мере способствовал Эрик Сати, личность, явившаяся катализатором и генератором многих современных открытий, определившая надолго пути новой музыки.

О парадоксальности мышления композитора ярко свидетельствует его фортепианная музыка. Свобода от давления нормативов, нарушение стандартных правил ощутимы в звуковой и структурной концепции, композиционно-драматургическом профиле сочинений. Его фортепианные циклы отличает сниженная событийность, экспонирование музыкального материала, децентрализованное, бескульминационное движение вариантно повторенных, либо контрастно сменяющихся фраз, создающих «контрастную непрерывность», нарочитая примитивность музыкального языка. Таковы «Три сарабанды» («Trois Sarabandes», 1887), «Три Гимнопедии» («Gymnopédies», 1888), «Три пьесы в форме груши» (Trois Morceaux en forme de poire, 1890), «Три Гноссиенны» («Gnossiennes», 1890), «Три арии, от которых все бегут» (Trois Airs a faire fuir) и «Три танца навыворот» (Trois Danses de travers) из цикла «Холодные пьесы» (Pièces froides, 1897). В этом ряду – цикл «Новые холодные пьесы» (Nouvelles pièces froides, 1907), две фортепианные сюиты в 4 руки «Неприятные очерки» (Aperçus désagréables, 1908) и «В лошадиной шкуре» (En habit de cheval, 1911), «Засушенные эмбрионы» (Embryons desséchés), 1913), «Бюрократическая сонатина» (Sonatine Bureaucratique, 1917), «Ноктюрны» для фортепиано (Nocturnes, 1920).

Отметим наиболее яркие фортепианные сочинения Сати, в которых конститутивный принцип поэтики композитора – парадоксальность сказывается и в его подходе к программности. Трудно представить себе более удивительный парадокс, чем его программность. И здесь логика абсурда становится нормой для композитора, которому несвойственны некие нормативные модели. В этом он остается верным себе.

В трактовке программности выявляет себя его, Сати, эстетический критерий: отстранение от высоких эстетических помыслов, демонстративная «эстетика снижения», чуждая какого бы то ни было изящества, утонченности. Характерное толкование программного принципа, специфическая манера реализации регламентирована личностью, эксцентричным складом ума композитора, его позицией в искусстве.

Программный профиль сочинений обнаруживает различные подходы Э. Сати к явлению. Все они связаны с претворенной по-разному программой неклассического типа, когда классические каноны претерпевают радикальное переосмысление, будучи воссозданными с позиции альтернативного авторского решения. Программные установки Сати реализует на двух уровнях:

а) в названиях сочинений (все его фортепианные опусы имеют программные заголовки);

б) в характерных вербальных ремарках, периодически или последовательно возникающих параллельно музыкальному тексту. Композиторскую поэтику Сати характеризуют различные типы альтернативной программности. С одной стороны, это жанровая программность (в название пьесы выносятся жанровое обозначение танца, как в старой сюите), восходящая к традиции, к культуре прошлого, но адаптированная в авторский стиль, обретающая в новом, современном контексте его сочинений метафорический смысл. В этом случае его фортепианные опусы обнаруживают дистанцированно-аллюзивный подход к программе (А. Кужелева позиционирует его как жанрово-аллюзивный) [2].

В ряду сочинений со своеобразно претворенной жанровой программностью также «Три сарабанды», «Три Гимнопедии». Как и в отдельных пьесах, в них Сати создает свой образ жанра, опосредованно, аллюзивно связанного с первоисточником. Знак «авторского присутствия» маркирован свободным обращением с жанровыми моделями, уходом от его конкретики, являясь, скорее, намеком на него. В «Гимнопедиях» нет мерной вальсовой ритмической фигуры в аккомпанементе, нет также характерного ямбического затакта. Но жанровая стилистика отдаленно напоминает вальс своим замедленным темпом, мягкостью и завуалированностью звучания, неспешностью развёртывания музыкальной ткани, метрической структурой (размер 3/4), придавая жанру отстраненно-метафорический смысл¹.

¹ А. Кужелева называет тип программности в обозначенных моноциклах «контрапунктическая программность», когда жанровое начало реализовано в циклах, представляющих собой образно-тематические серии.

The image shows the musical score for Erik Satie's 'Gymnopédie No. 1'. The tempo is marked 'Lent et douloureux' with a quarter note equal to 76 beats. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The score includes performance instructions such as 'Ped.' (pedal) and 'sim.' (simil.). The music is written for piano with treble and bass staves.

Нотный пример 1. Гимнопедия № 1

Переосмысление традиционной семантики жанра, также связанного с жанрово-аллюзивным типом программности, имеет место и в «Трех Ноктюрнах», представляющих собой миниатюры, объединенные общей смысловой идеей. Э. Сати свободно трактует жанр ноктюрна, стирая его четкие грани, характерные черты, сложившиеся в первой половине XIX века. Мелодическая линия ноктюрнов Сати отличается мягкой кантиленой инструментального типа, в отличие от вокализированной мелодики ноктюрнов Шопена. Пьесам присущ лаконизм высказывания.

Ироническое прочтение композитором жанра, его отстранение, подтверждает высказывание Ю. Ханон подчеркивающего, что это «очередной эпатаж, очередное забегание вперед самого себя и, как следствие — очередная «предтеча» [6, с. 235].

Ряд сюитных циклов Сати характеризуется своего рода «отвлеченной» программностью. Они представляют собой особую смысловую структуру, связанную с образной абстракцией. Программность этих пьес обозначает ситуацию, «место действия». Такова энигматика его цикла «Новые холодные пьесы» со своеобразной «абстрактной конкретизацией» входящих в него пьес («На стене», «На дереве», «На мосту», «Sur un mur», «Sur un Arbre», «Sur un Pont»). Подобное «образно-ситуативное отстранение», заставляет слушателя домысливать, создавать свою свою версию содержания. Еще одним типом программности в фортепианных сочинениях Сати является пародийный, который наиболее ярко проявляется в центральном периоде творчества. Пародийность обнаруживается как в названиях цикла, так и в пьесах, входящих в него. Пародией на жанрово-программные пьесы старых мастеров, своеобразной иронической апелляцией к прошлому стали «Танцы навыворот» из первого цикла «Холодные пьесы», которые, в противовес ожидаемой танцевальности, отмечены нарочитой статичностью, неподвижностью.

В систематике программных номинаций композитора следует обозначить замаскированную пародию на авторитеты, карнавально-гротескное развенчание их. Его цикл с парадоксальным заголовком «Засушенные эмбрионы» – не что иное как эскапада Сати в сторону «просроченных композиторов», к каковым он относил в том числе Шопена, Шуберта. Современным музыкальным языком композитор дерзко высказывает свое отношение к классическому наследию, на его взгляд, – отжившему музыкальному прошлому, что подтверждается словами Э. Журдан-Моранж: «фортепианные пьесы Сати – это чаще всего пародии: то на Дебюсси, то на траурный марш Шопена» [1, с. 96].

Примечательна в этом отношении «Эдриофтальма», в которой пародийной иллюстрацией к сцене «глубокой грусти» ракообразных стал «Траурный марш» Шопена из сонаты b-moll. Сати упростил и сократил форму, опустил тональность на полтона (a-moll вместо b-moll'a). Присутствующая в партитуре ремарка «*Oтец семейства берет слово*» знаменует собой переход к середине, где с незначительными мелодическими вариантами предстает тема трио из шопеновского марша.



Нотный пример 2. Засушенные эмбрионы. II. «Эдриофтальма»

В ряду пародии на современных композитору творческие личности первыми стоят Дебюсси и Равель. Название фортепианного цикла Сати «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» противоречит здравому смыслу, но логично с позиции намерений автора, содержит подчеркнутый вызов Дебюсси, его современнику и другу. Уже в самом заголовке читается определенный иронический намек на изысканные, поэтичные названия, присущие сочинениям Дебюсси (типа «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» по стихотворению Ш. Бодлера, «Девушка с волосами цвета льна» и др.). Кроме того, игру смысла можно увидеть в самом эпитете «дряблые»: это явное подтрунивание над расплывчатостью формы сочинений Дебюсси.

Эпатирующей акцией по отношению к Равелю, а точнее, к его циклу «Благородные и сентиментальные вальсы», является у Сати его «Три вальса пресыщенного щёголя», уже в авторской номинации

которых иронически обыгрывается утонченная вычурность равелевского заголовка, доведенная до абсурда с названиями входящих в него номеров («Его талия» – первая часть, «Его бинокль» – вторая, «Его ножки» – третья часть), «гримасничанием» в комментариях по ходу пьес.

Сати, как и многие композиторы XX века, в частности, «американский француз» Э. Варез, отрицательно относился к попыткам всякого рода толкования, внемузыкального объяснения музыки. В этой связи он сочиняет «Бюрократическую сонатину». Это не только и даже не столько «игра» с цитируемой музыкой Клемента (сонатина C-dur), сколько своего рода демарш в сторону «описательного стиля» в музыке, которым порой злоупотребляли отдельные композиторы. Сати последовательно иронически описывает жизнь, эмоции и мечты некоего французского чиновника, который «уехал», «весело шагает в свое бюро», «любит милую и очень элегантную даму», «счастливый сидит в своем кресле», «размышляет о своем повышении», «переезжает на новую квартиру в ближайший срок»... «Пианино соседа играет Клемента»: «сколько грусти», «он приглашает на вальс», «пианино возобновляет свою работу». А в конце: «Увы! Нужно оставить свое бюро, свое прекрасное бюро» (перевод автора – Е.В.).

Эвристические аспекты творчества Сати обнаруживаются также в наличии специфических комментариев, ремарок, которыми часто снабжены его программные опусы и которые вполне соответствуют его духу – духу великого ирониста. Слово является одной из важнейших составляющих в пародийных фортепианных сочинениях композитора. Причем, его ремарки имеют свой регламент включения. В одних случаях это рекомендации к исполнению, как то: исполнять «как соловей. у которого болят зубы», или «...засунув руки в карманы» («Голотурия» из цикла «Засушенные эмбрионы»). В других – комментирующие пометки, касающиеся происходящих событий «...Они все вместе...», «...Как грустны...» («Эдриофталма», там же).

В некоторых сюитных циклах вербальный ряд образует собой особенно последовательную, развернутую и законченную содержательно-смысловую линию, по-разному согласующуюся с музыкальным текстом. Так в творчестве Сати образуется специфическая жанровая модель – «музыка с комментариями», основанная на синтезирующем типе программности. Новый жанр характерен для сочинений центрального творческого периода «мистификаций и эксцентричности» композитора, а именно 1897-1920 (Корто)².

² Создание нового типа цикла с привнесением словесного начала свидетельствуют о новой ступени в творчестве Сати, новшества которого станут весьма характерными для XX столетия.

Автономия и равноправие художественно-смысловых рядов, поэтического и музыкального, образуют два параллельных процесса, создают т.н. «параллельную драматургию» (термин В. Холоповой), по-разному воплощенную в его циклах.

Многоуровневой смысловой структурой отличается сюитный цикл «Засушенные эмбрионы», «словесное содержание» которого включает по классификации Ю. Пакконен 5 уровней: **первый** – общее название цикла; **второй** – латинские заглавия частей, обозначающие названия изобретённых автором живых существ. **Третий** уровень дает характеристику каждого животного в понимании самого автора. **Четвертый** уровень обозначает принципы исполнения (характер и темповые обозначения). **Последний** уровень комментирует короткими фразами происходящее в данный момент.

Данную классификацию можно обозначить на примере второй пьесы – «Эдриофталма» (**2 уровень**); **3 уровень** – Описание животного: *Ракообразные с неподвижными глазами, без стебельков. Очень грустные с виду, эти ракообразные живут вдали от мира, в отверстиях скал.* **4 уровень** – характер пьесы *Sombre* – мрачный, угрюмый, тусклый; исполнительские пометки – *ralentir, retenir beaucoup* – замедляя. **5 уровень** – Подстрочное содержание пьесы: *Они все вместе как грустные! Отец семейства берет слово. Все начинают плакать. Несчастные животные!»* [5]

Таким образом, содержание пьесы раскрывается при однонаправленном движении музыкального уровня и текстового ряда, своего рода словесного, что еще раз подчеркивает образование здесь особого типа драматургии – «параллельной». Карнавальная фантазмагория программных номинаций и ремарок Сати, разрушающая установленные нормы, становятся истинной и закономерной для композитора. Его «деформированная программность», в наибольшей степени выражающая позицию обескуражить, имела более глубокие и значимые цели, была, с одной стороны, проявлением «защитной реакции» Сати, стремлением уберечь свою музыку от людей, готовых «молиться» на все возвышенное в искусстве. С другой – и это главное – способствовала «отрезвлению» искусства, стимулировала поиски нового, особенно необходимых в сложную эпоху отрицания художественных и эстетических норм.

Для молодых композиторов он – олицетворение внутренней свободы, пример очищения музыки от штампов. По замечанию Ж. Кокто, «музыка наших молодых композиторов на музыку Сати не похожа, но его душа захватывает их, являя им несравненный пример свободы и здоровья» [3, с. 25].

Эрик Сати – композитор, без которого немислимо развитие современного искусства. Его творчество – характерный документ переходной эпохи начала XX века, открывшей новые перспективы для развития музыки последующего столетия. Его актуальность очевидна и для начала нового XXI века.

Список литературы:

1. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты / Э. Журдан-Моранж; ред. Г. Шнеерсона. – М.: Музыка, 1966. – 266 с.
2. Кужелева А. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Эрика Сати [Электронный ресурс] / А. Кужелева // Меценат и Мир. – 2007. – Режим доступа: <http://www.mecenat-and-world.ru/33-36/>. – Дата доступа: 14.12.2019.
3. Кокто Жан. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре /пер.с француз. Издание подготовил М.А. Сапонов / Ж. Кокто. – М.: Прест, 2000. – 223 с.
4. Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е. Кривицкая. – М.-СПб: Центр ГИ, 2012. – 336 с.
5. Пакконен Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века / Ю. Пакконен // Музыковедение. – 2005. – № 1. – С. 26 - 36.
6. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом / Э. Сати, Ю. Ханон. – М., 2010. – 680 с.
7. Филенко Г.Э. Сати / Г. Филенко // Вопросы теории и эстетики музыки: сб.ст. / отв.ред. Ю. Кремлев. – Л.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 100-141.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. 2 изд. / Г. Шнеерсон. – М., 1964; — 1970. 576 с.
9. Rey Anne Satie / A. Rey. – P.: Seuil, 1995, 192 p.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ РОСПИСИ ПЛАФОНА КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЙ И ФОТОФИКСАЦИИ, ПРОВЕДЕННЫХ ВО ВРЕМЯ ПОСЛЕДНЕЙ РЕСТАВРАЦИИ

Несветайло Татьяна Николаевна

ст. науч. сотр.

*Государственный Русский музей,
РФ, г. Санкт-Петербург*

THE STUDY AND RESTORATION OF THE CEILING PAINTING OF THE ART GALLERY OF THE STROGANOV PALACE BASED ON RESEARCH AND PHOTO-FIXATION CARRIED OUT DURING THE LAST RESTORATION

Nesvetailo Tatiana

*Senior Research Fellow,
State Russian museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается процесс исследования и реставрации декоративных росписей плафона Картинной галереи Строгановского дворца, выполненной в 2008-2011 годах Государственным Русским музеем.

Abstract. The article discusses the process of research and restoration of decorative ceiling paintings of the Art Gallery of the Stroganov Palace, made in 2008-2011 by the State Russian Museum.

Ключевые слова: реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история строительства и реставрации Строгановского дворца.

Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

Картинный кабинет, как называется это помещение на архитектурных чертежах, занимает большую часть второго этажа восточного флигеля дворца. Помещение, протяженностью 28 метров делится на три части, находящиеся на одной оси: центральную и две лоджии. Разделение галереи на три в некоторой степени самостоятельные части, но соединенные в неразрывное целое, подчеркнуто применением перекрытий разного типа. Средняя часть, отделенная от боковых частей треугольными фронтонами и ионическими колоннами из искусственного мрамора, перекрыта ложным пологим сводом, а лоджии – ложными пологими куполами. И свод, и купола покрыты росписью, имитирующей кессоны. Глубина перекрытий зрительно увеличивается благодаря перспективному сокращению кессонов к центру. Картинная галерея – один из немногих интерьеров дворца, не утративших оригинальное объемно-пространственное решение и в значительной степени сохранивших декоративное убранство. Кроме того, существует качественный историко-художественный изобразительный материал: в первую очередь, авторская акварель А.Н. Вороникина (1793), выполненная практически сразу же после завершения отделки интерьера. Другой источник значительно более позднего времени, – живописное произведение Н.С. Никитина «Картинная галерея в доме Строганова» (1832), которое выполнено с противоположной точки зрения и отличается от предыдущего росписью сводов. На акварели А.Н. Вороникина поверхность купольного перекрытия разбита кессонами по принципу «косая сетка». Живописные розетки расположены через незаполненный кессон по косой линии и написаны на зеленом фоне. Роспись свода галереи разделена на несколько частей декоративными арками, обильно украшенными орнаментальной живописью. Пространство между арками заполнено удлинненными шестиугольными кессонами в вертикальном направлении и небольшими кессонами такой же формы в горизонтальном направлении с орнаментальной росписью внутри кессонов.



**Рисунок 1. А.Н. Воронихин.
Картинная галерея графа
А.С. Стрэганова. 1793 г.
(Государственный Эрмитаж)**



**Рисунок 2. Н.С. Никитин.
Картинная галерея в доме
Стрэганова (Государственный
Русский музей)**

На картине Н.С. Никитина поверхность купольных перекрытий разбита прямой сеткой восьмиугольных кессонов с живописными розетками и небольших кессонов-ромбов. На своде галереи – сложная сплошная система кессонов. Именно эта композиция живописи сохранилась до наших дней. В 2008 году художником-реставратором Н.В. Малиновским было проведено исследование клеевой живописи на сводах Картинной галереи с целью выявить возможное существование более ранних красочных слоев, изучить степень поражения штукатурной основы и красочного слоя высолами, образовавшимися вследствие протечек, провести анализ полученных данных и дать необходимые рекомендации по реставрации живописи. На основе изученного материала было рекомендовано остановиться на сложных проблемах консервации живописи с сохранением всех существующих красочных слоев, оставляя возможность расчисток на будущее, поскольку под последним красочным слоем находится более ранняя, отличающаяся по тону колерная система. Вариант снятия поздних красочных слоев, который бы позволил приблизиться к первоначальному архитектурному замыслу, требовал длительной работы квалифицированных реставраторов и значительных затрат.

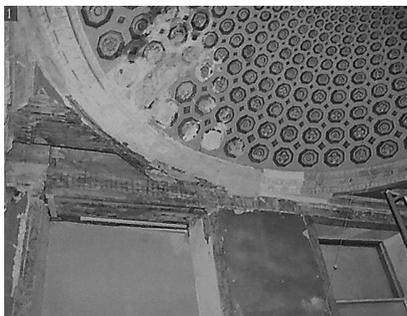


Рисунок 3. Фрагменты росписи сводов Картинной галереи до реставрации. 2000-е гг.



Рисунок 4. Фрагменты росписи сводов Картинной галереи до реставрации. 2000-е гг.



Рисунок 5. Фрагменты росписи до и после реставрации

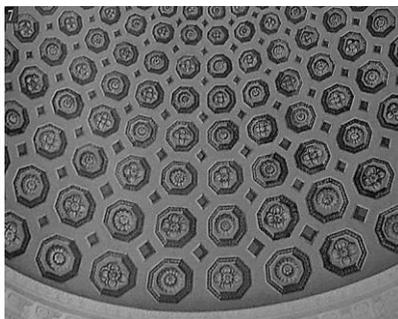


Рисунок 6. Фрагменты росписи до и после реставрации

Малиновским были предложены новые методы укрепления красочных слоев, удаления высолов и чужеродных поверхностных пленок. Эти методы были разработаны на небольших участках живописи свода галереи, наиболее пострадавших от комплекса разрушающих факторов.



Рисунок 7. Фрагмент росписи свода до реставрации. 1990-е годы. КГИОП



Рисунок 8. Фрагмент росписи после реставрации с участком более ранней живописи, обнаруженной при расчистках во время реставрации 2000-е гг.

«Вопрос о консервации настолько деструктурированной живописи, как правило, не рассматривается. Существующие методы реставрации и позиции сметных нормативов предусматривают лишь механическое удаление таких фрагментов. Н. Малиновским было предложено очень осторожное использование «Трилона Б» для растворения потемневших поверхностных пленок. Не все пятна удалось убрать, но те немногие, что остались, были ослаблены по тону и теперь не мешают восприятию живописи. Укрепление живописных слоев производилось с использованием профилактических заклеек на спиртовом растворе клея «Глютель» фирмы «Кремер» (г. Краков) и с помощью инъекций 2 – процентного раствора осетрового клея и 0,05 – процентного раствора катамина АБ. Укрепление штукатурного слоя производилось инъекциями из мелкодисперсной извести фирмы «Рестауро» (Германия)» [3]. Перед реставраторами была также поставлена задача обнаружить в процессе фрагментарных расчисток следы первоначальной росписи, изображенной на акварели А.Н. Воронихина. В результате кропотливых изысканий фрагменты ранней декоративной композиции были выявлены реставратором М.Г. Рогозным и музеефицированы. Таким образом, в процессе реставрации декоративной росписи сводов Картинной галереи Строгановского дворца была выполнена поистине уникальная работа. В связи с разработкой новейшей методики по сохранению сильно поврежденных участков росписи, удалось максимально сохранить историческую живопись выдающегося архитектурного памятника русского классицизма.

Список литературы:

1. Методика реставрации живописного плафона Картинной галереи Строгановского дворца. Составил художник-реставратор высшей категории Малиновский Н.В. – СПб., 2008.
2. Отчет о реставрационно-консервационной работе, проделанной за период с 12 мая 2008 г. по 15 сентября 2010 г. В Картинной галерее Строгановского дворца. ГРМ. - СПб., 2001.
3. Строгановский дворец: послойная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эксмо, 2017. – 502 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОЙНЫ В АМЕРИКАНСКОЙ АНТИМИЛИТАРИСТСКОЙ ПРОЗЕ: ОТ С. КРЕЙНА ДО К. ПАУЭРСА

Щукина Вероника Александровна

*канд. филол. наук, ст. преподаватель,
Военный учебно-научный центр Военно-воздушных сил
«Военно-воздушная академия имени профессора Н.Е. Жуковского
и Ю.А. Гагарина» – ВУНЦ ВВС ВВА,
РФ, г. Воронеж*

WAR IN THE AMERICAN ANTIMILITARISTIC PROSE: FROM S. CRANE TO K. POWERS

Veronika Shchukina

*Candidate of Philological Sciences,
Senior Lecturer, Military Educational and Scientific Center of the Air Force
“N.E. Zhukovsky and Y.A. Gagarin Air Force Academy” – MESC AF AFA,
Russia, Voronezh*

Аннотация. В статье на основании компаративного анализа произведений С. Крейна, Дж. Хеллера, Дж. Джонса и К. Пауэrsa делается вывод о том, что для американской культуры всегда было характерно и остается актуальным восприятие войны, прежде всего, как вневременного феномена, а не исторического события.

Abstract. The paper contains the comparative analysis of S. Crane's, J. Heller's, J. Jones', K. Powers' novels and comprises following conclusion: war has been primarily treated as a timeless phenomenon rather than a historical event in the American culture.

Ключевые слова: роман о войне; манера абсурда; экзистенциализм; *tabula rasa*; вневременный феномен; историческое событие.

Keywords: war novel; the manner of the Absurd; existentialism; *tabula rasa*; a timeless phenomenon; a historical event.

В американской культуре попытки осмысления войны предпринимались с момента зарождения государства, поскольку США изначально были вынуждены, с одной стороны, отстаивать свою независимость от стран Старого Света, с другой – захватывать территории индейских племен. Впоследствии две мировые войны, а также активная борьба США за мировое лидерство способствовали усиленному развитию военной тематики в американском искусстве. Не менее актуальным вопрос о восприятии войны американцами остаётся и в XXI веке, поскольку США продолжают проявлять военную агрессию по отношению к некоторым странам.

Немаловажно, что в современном мире, как и в XX столетии, Америка ведёт войны на территории других государств и потому для многих граждан США эти вооруженные действия представляются совершенно ненужными, абсурдными. В XIX веке ситуация была иной: важнейшим событием американской истории этого периода стала Гражданская война между Севером и Югом (1861-1865). Не случайно именно этому вооруженному конфликту посвящено одно из первых значительных произведений о войне в американской литературе – роман Стивена Крейна (1871-1900) «Алый знак доблести» (1895). Однако, хотя объектом авторского интереса становится «Эпизод из времён Гражданской войны в Америке», писатель рассматривает вовсе не конкретное историческое событие, а сам феномен войны как некоей антигуманной силы, заостряя внимание на том, как боевая обстановка может изменить мировоззрение новобранца Генри Флеминга.

Думается, что автор прибегает к внеисторическому изображению событий с целью понять сущность войны и определить характер её влияния на человека. Так, в «Алом знаке доблести» С. Крейн описывает возникшую в сознании Генри необычную картину столкновения неких фантастических сил, в котором полк юноши предстает в качестве «одного из многоногих чудовищ» (“one of those moving monsters wending with many feet” [4, с. 23]) (здесь и далее, если не указано

иначе, перевод наш. – В.Щ.), войска противника – «многоголового монстра» (“the composite monster” [4, с. 41]) и «устрашающих драконов» (“redoubtable dragons” [4, с. 51]), сама война – «алого зверя» (“the red animal” [4, с. 85]) и «раздувшегося от крови божества» (“the blood-swollen god” [4, с. 85]). А в качестве противопоставления этим существам национальное знамя выступает как «создание красоты и неуязвимости» (“a creation of beauty and invulnerability” [4, с. 129]), «сияющая богиня» (“a goddess, radiant” [4, с. 129]), «алая и белая, ненавидящая и любящая женщина» (“a woman, red and white, hating and loving” [4, с. 129]).

Изображение созданных воображением персонажа аллегорических батальных сцен помогает С. Крейну достаточно наглядно показать, что человек во время войны чувствует себя всего лишь мелкой песчинкой в круговороте событий. Кроме того, автор развенчивает традиционные представления о патриотизме и героизме. Например, один из персонажей романа – «человек с весёлым голосом» (“the man of the cheery voice”) не может вспомнить, откуда он родом, с кем и почему сражается: «Я <...> не мог разобраться, на какой я стороне. Иной раз я думал: «Ну ясно, я из Охайо», а потом готов был поклясться, что из самой что ни на есть Флориды» [3, с. 91]. Тем самым С. Крейн снимает противопоставление войск Севера и Юга, подчёркивая, что на поле боя человеку становятся безразличны даже самые возвышенные идеалы, которые он якобы защищает во время войны.

Не менее важно и то, что С. Крейн на примере Генри Флеминга обличает «внешний характер героизма и показывает истинный героизм» [1, с. 139]. Настоящим мужеством в трактовке писателя оказывается не способность «получить рану – алый знак доблести» [3, с. 73], не безумная схватка с противником, когда в солдате будто «сидит первобытный человек, дикий зверь» [3, с. 113], а умение бесстрашно предстать перед судом собственной совести, не закрывая глаза ни на один свой проступок, даже если о нём никто не знает и не узнает никогда. В произведении С. Крейна доблесть осмысляется как результат осознания чувства вины перед ближним. Войны же заставляют людей подавлять в себе гуманизм и потому резко осуждаются автором как «багряные пятна на страницах былого» [3, с. 25].

Традицию описания войны, заложенную С. Крейном, продолжили и развили американские писатели XX века. Так, мысль об отсутствии нравственного оправдания любой войны доминирует в романах Эрнеста Хемингуэя (1899-1961) «Прощай, оружие!» (1929) и Джозефа Хеллера (1923-1999) «Уловка-22» (1961). Показательно, что главные герои обоих произведений – Фредерик Генри и Йоссариан – понимая,

подобно Генри Флемингу С. Крейна, нелепость всего происходящего на фронте, становятся дезертирами.

При этом ярче всего абсурдный характер войны подчёркивает в своём романе Дж. Хеллер. В его трактовке события Второй мировой войны представляют собой ряд бессмысленных действий, приводящих людей к гибели. Именно поэтому во время сражений все поступки солдат контролируются особой статьей устава – «Уловкой-22», суть которой сводится к следующему утверждению: «Всякий, кто стремится уклониться от выполнения боевого долга, не является подлинно сумасшедшим» (“Catch-22. Anyone who wants to get out of combat duty isn’t really crazy” [5, с. 62]). Стремление Дж. Хеллера заострить внимание именно на абсурдной стороне войны довольно закономерно с исторической точки зрения. Известно, что сражающиеся вдали от родины американцы во время первой и второй мировой войны не имели четкого осознания цели борьбы, что коренным образом отличало их от солдат армий Севера и Юга, решающих судьбу собственной страны. Однако в «Алом знаке доблести», отражающем события Гражданской войны в США, также можно обнаружить указание на абсурдный характер описываемых событий. Достаточно вспомнить эпизод бегства Флеминга с поля боя и получение раны в драке с другим дезертиром. Такой «алый знак доблести» парадоксальным образом делает из Генри героя в глазах окружающих. Романы С. Крейна и Дж. Хеллера сближает и восприятие войны как вневременного зла, исторические варианты которого, с точки зрения обоих писателей, не столь существенно отличаются друг от друга.

Несколько иной ракурс рассмотрения войны характерен для творчества Джеймса Джонса (1921-1977). Писатель пытается осмыслить вневременные причины конкретного исторического события – Второй мировой войны. В документальной книге «ВМВ. Хроника солдатской службы» (1975) он приходит к следующему выводу: “In modern history, human evolution was in danger of a very real <...> retrogression into organized barbarism; and the door had been opened on all the dark side of human nature” [7, с. 210] («В новейшей истории эволюция человечества подверглась самой настоящей <...> опасности регресса в сторону организованного варварства; дверь, ведущая ко всем темным сторонам человеческой природы, оказалась открытой»).

По мнению Дж. Джонса, войны XX века коренным образом отличаются от предыдущих, и потому их следует рассматривать с двух позиций: исторической и вневременной. Так, в романе «Тонкая красная линия» (1962) автор предлагает две точки зрения на Вторую мировую войну. Первая – война как «обычный бизнес» (“a regular business” [6, с. 37]) – предстаёт более узкой, так как указывает, прежде всего, на особенности

войны XX века. Именно коммерческая составляющая Второй мировой войны заставляет персонажей «Тонкой красной линии» чувствовать себя «орудием с серийным номером» (“a tool with its serial number” [6, с. 368]) и ощущать «полную беспомощность» (“complete helplessness” [6, с. 198]), что приводит их к экзистенциалистскому взгляду на мир: осознанию собственного одиночества и бессмысленности жизни (“Life was pointless” [6, с. 121]), возникновению «гигантской и мрачной депрессии» (“a gigantic and gloomy sense of depression” [6, с. 52]).

Вторая точка зрения – война как «сексуальное извращение» (“a sort of sexual perversion” [6, с. 286]) – претендует на универсальность, поскольку раскрывает сущность войны как вневременного феномена, явления, которое имеет под собой твёрдую биологическую основу. В романе «Тонкая красная линия» автор подчёркивает, что персонажи чувствуют себя так, «словно кто-то на время освободил их от любых моральных и этических норм» [2, с. 408] и совершают ряд необоснованных поступков (купание в тропической грязи, осквернение могилы японских солдат), причём их поведение «напоминает коллективный припадок сумасшествия» [2, с. 76]. Дж. Джонс акцентирует внимание на нездоровых сексуальных чувствах, которые возникают у солдат во время совершения подобных варварских действий и, в особенности, при виде смерти, страданий, боли: “Sexual excitement, sexual morbidity <...> as if they were voyeurs behind a mirror watching a man in the act of coitus” [6, с. 66] («Сексуальное возбуждение, сексуальная болезненность <...> будто они были зрителями, наблюдающими перед зеркалом за актом совокупления человека»).

Тем не менее, в романе «Тонкая красная линия» писатель осмысляет не только сущность самой войны, но и анализирует поведение человека на поле боя. Как и С. Крейн в «Алом знаке доблести», Дж. Джонс в своём произведении рассматривает проблему смелости / трусости и приходит к аналогичному выводу о том, что эти качества являются двумя сторонами одной медали. Оба писателя противопоставляют истинному мужеству обманчивую храбрость, заставляющую бездумно подставлять себя под пули. Непроизвольное возникновение такой смелости во время боя в произведениях С. Крейна и Дж. Джонса описываются совершенно идентично даже в лексическом плане. В «Алом знаке доблести» это результат смешения «импульса энтузиазма» (“the impetus of enthusiasm” [4, с. 135]), «нервного страха» (“nervous fear” [4, с. 136]) и «приводящей к безумию тревоги» (“an anxiety that made them frantic” [4, с. 136]), а в «Тонкой красной линии» – «нервный страх и тревога» (“nervous fear and anxiety” [6, с. 185]), сочетающиеся с «буйным обманчивым энтузиазмом» (“gross false enthusiasm” [6, с. 185]).

Что касается истинного мужества, то С. Крейн определяет его как бесстрашное умение предстать перед судом собственной совести (что можно наблюдать в финале романа на примере судьбы Генри Флеминга), а Дж. Джонс – как способность сознательно пожертвовать жизнью ради другого человека (показателен в этом смысле эпизод гибели сержанта Кека, накрывшего собой гранату и спасшего тем самым солдат своего взвода). Тем не менее, чаще всего в бою люди оказываются просто «автоматами без смелости и трусости» (“automatons without courage or cowardice” [6, с. 306]), «винтиками» [3, с. 54], входящими «сосоставной частью в сложный организм» [3, с. 54].

Подчеркнём, что для американских романистов XX века важно отразить взгляд рядового участника боевых операций, чтобы впоследствии сделать вывод о характере войны в целом. Такой акцент на индуктивном постижении сути войны сохраняется и в современной литературе США. В XXI веке внимание американских писателей сосредоточивается на менее глобальных военных конфликтах – боевых действиях на Востоке. Наиболее яркий пример таких произведений – дебютный роман Кевина Пауэрса (р. 1980) «Жёлтые птицы» (“The Yellow Birds”, 2012), посвящённый недавней войне в Ираке (2003-2011). Сюжет этого произведения строится вокруг фигуры рассказчика – двадцатидвухлетнего рядового Джона Бартла, воевавшего в иракском городе Аль-Тафаре и вернувшегося в родной городок вблизи Ричмонда. Подробности его армейской службы К. Пауэрс раскрывает постепенно: композиционно роман представляет собой чередование фрагментов предвоенной, военной и послевоенной жизни персонажа. При этом автор не пытается осмыслить политические причины военного конфликта и не изображает конкретные боевые операции. К. Пауэрса, как и С. Крейна, интересует процесс изменения под влиянием войны сознания “*tabula rasa*”, носителем которого является Бартл. Однако если Генри Флеминг проходит путь от дисгармонии к гармонии, то главный герой романа «Жёлтые птицы» движется в противоположном направлении: от наивно-позитивного взгляда на мир к тяжелейшей форме отчуждения и диссоциации. К. Пауэрс четко прослеживает этапы изменения мироощущения Бартла, соответствующие этапам психологического взросления персонажа: до приезда в Ирак – период беззаботной юности, пребывание в Аль-Тaufаре – период зрелости с её трезвым взглядом на мир, возвращение домой – период психологической старости, сопровождающийся разочарованием в жизни, и психологическая смерть. Тем самым в романе «Жёлтые птицы» автор изображает современного американского солдата, в первую очередь, как носителя общечеловеческих качеств, которые ярче всего проявляются в ситуации наиболее экстремального жизненного опыта – службы в действующей армии.

Как следствие, К. Пауэрс, подобно С. Крейну, акцентирует внимание на войне как вневременном феномене. Так, в романе «Жёлтые птицы» автор подчёркивает, что Бартл воспринимает войну как жестокое, внушающее ужас существо. Текст произведения изобилует соответствующими олицетворениями: “The war tried to kill us <...> While we slept, the war rubbed its thousand ribs against the ground <...> When we pressed onward through exhaustion, its eyes were white and open in the dark. While we ate, the war fasted” [8, с. 3] («Война пыталась убить нас <...> Пока мы спали, война тёрлась о землю тысячьо рёбер <...> Когда мы в изнеможении торопились вперед, её бесцветные глаза были открыты в темноте. Когда мы ели, война постилась»). Созданный К. Пауэрсом образ лишён исторической и политической окраски. Война изображается как вневременная разрушительная сила, вечно ищущий новых жертв монстр.

Такое восприятие войны способно, с точки зрения автора романа «Жёлтые птицы», привести человека к солипсизму. К. Пауэрс указывает на равнодушие своего персонажа к гибели окружающих, отмечая, что Бартлом овладевает слепое желание выжить: “War is the great maker of solipsists: how are you going to save my life today? Dying would be one way. If you die, it becomes more likely that I will not. You’re nothing, that’s the secret: a uniform in a sea of numbers, a number in a sea of dust” [8, с. 12] («Война – великий творец солипсистов: как ты собираешься спасти меня сегодня? Единственный способ – смерть. Если ты умрешь, весьма вероятно, что я – нет. Ты ничто, в этом весь секрет: форма в море номеров, номер в море пыли»). На подобные мысли человека, впервые оказавшегося на войне, обращали внимание и предшественники К. Пауэрса, в том числе Дж. Джонс. К примеру, в «Тонкой красной линии» автор подчёркивает, что у персонажей атрофируются чувства и остаются только инстинкты, прежде всего – инстинкт самосохранения: “Safety, safety. He did not care if anyone else was left alive or not” [6, с. 459] («Безопасность, безопасность. Его не интересовало, остался кто-либо жив или нет»). Однако только К. Пауэрс заставляет своего персонажа Бартла открыто признать, что на войне он не был героем: “I was no hero” [8, с. 180].

Как видим, в романе «Жёлтые птицы» автор затрагивает традиционные для американских произведений о войне вопросы (сущность войны, влияние военного опыта на мировоззрение человека, проблема трусости / храбрости) и сводит к минимуму описание конкретных деталей боевых действий в Ираке. Таким образом, недавнее появление произведения К. Пауэрса доказывает, что для американской культуры, и для литературы США в частности, до сих пор остается актуальным восприятие войны, прежде всего, как вневременного феномена, а не исторического события.

Список литературы:

1. Васильевская О.В. Творчество Стивена Крейна. – М.: Наука, 1967. – 318 с.
2. Джонс Дж. Тонкая красная линия; пер. с англ. А.Ф. Фроловой. – М.: Центрполиграф, 2002. – 655 с.
3. Крейн С. Алый знак доблести // Алый знак доблести. Рассказы; пер. с англ. Э. Линецкой. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 21-146.
4. Crane S. The Red Badge of Courage. – New York, London: Penguin Books, 1994. – 160 p.
5. Heller J. Catch-22. – London: Vintage, 1994. – 570 p.
6. Jones J. The Thin Red Line. – New York: Dell Publishing, 1998. – 510 p.
7. Jones J. WWII. A Chronicle of Soldiering. – New York: Ballantine Books, 1977. – 282 p.
8. Powers K. The Yellow Birds. – New York: Back Bay Books; Little, Brown and Company, 2013. – 231 p.

3.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

КОНЦЕПТ «ВОЛИ» ДЛЯ РУССКОГО КРЕСТЬЯНИНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛИТЕРАТОРОВ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»

Хадель Исмайл Халил

*доц. кафедры русского языка
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

THE CONCEPT OF “WILL” FOR THE RUSSIAN PEASANT THROUGH THE PRISM OF LITERATORS OF THE XX CENTURY ON THE EXAMPLE OF WORK V.M. SHUKSHINA “KALINA RED”

Hadel Ismail Khalil

*Associate Professor,
Russian Language Department,
Baghdad University
Iraq, Baghdad*

Аннотация. Концепт «воли» для русского крестьянина через призму литераторов XX века – это возвращение к тому, что никак нельзя отобрать у русского человека, это его малая Родина. Такие события XX века в России, как революция, Гражданская война, Великая Отечественная война, послевоенные годы, коллективизация – все это наложило особый отпечаток на образ мысли как простого крестьянина в глухой сибирской деревне, так и жителя большого советского города.

Проанализировав произведение Василия Шукшина «Калина красная», мы приходим к выводу о том, что воля – занимает особое место в творчестве выдающегося автора XX столетия. Именно Шукшин смог точно и во всей красе передать дух русской деревни, смог детально описать характер обычного человека, который, как и любой другой заслуживает волю.

Abstract. The concept of "will" for the Russian peasant from the perspective of 20th century is a model work of Vasily Shukshin "The Red Guelder-rose". The concept of "will" for the Russian peasant from the perspective of 20th century figures is the return to what is indispensable to the Russian person that is, his little home. The events, which took place in Russia during the 20th century such as the revolution, civil war, and the postwar years, left a special effect on the mentality of the simple peasant in the remote village of Siberia and on the citizen in any Soviet city. After analyzing the works of Vasily Shukshin, the research paper explores that "will" has a special place in the works of the modern well-known authors. Shukshin, in particular, conveys the spirit of the beautiful Russian countryside, and he was able to describe in detail the character of the ordinary man like anyone else who deserves to have the "will".

Ключевые слова: Василий Шукшин; Калина красная; XX век; воля; Родина.

Keywords: Vasily Shukshin; The red Kaleen; 20th century; will; home.

Что такое воля? Где она начинается и где она заканчивается? Можно ли её измерить, оградить, дополнить? Существует ли воля в своём абсолютном значении? Возможно, воля определяется принципами общества, которые принято считать аксиомами и которые формировались на протяжении многих десятилетий, столетий, тысячелетий.

Возможно, воля существует в каждом из нас и мы вольны делать все, что нам заблагорассудится, только у себя в головах, не нарушая при этом границы свободы других. Возможно, воля по своему семантическому наполнению отличается от континента к континенту, от страны к стране, от города к городу, от деревни к деревни.

К примеру, для рыжеволосого ирландца с очаровательными веснушками на все лицо, воля – это возможность говорить на своём диалекте в шумном ночном заведении под покровом туманной английской ночи; а в это же время в бедуинской деревушке, затерянной в Сахаре, маленькая девочка с густой, черной косой под платком и изумрудными глазами смотрит на пески и ощущает волю именно в них, в этих неугомонных барханах.

Одна русская пословица гласит: «Лучше иметь синицу в руках, чем журавля в небе». Однако воля не при каких условиях не сможет оставаться в наших руках, да же если мы выпустим из них синицу.

Порой люди делают все возможное и не возможное, чтобы стать свободными: они идут против течения, гася своё пламя брызгами потревоженной воды; они бросаются в омут с головой, чтобы там, в пучине, отыскать свою свободу и навек повязнуть в ней.

От поколения к поколению концепт и понятие воли видоизменяется до неузнаваемости. Для современного ребёнка воля – это обнимку со своими любимыми электронными приборами от зари до зари провести день в одиночестве, сражаясь в виртуальном мире с выдуманными пришельцами, галактиками.

Однако, для ребёнка семидесятых XX века свобода – это получить разрешение у мамы одеться потеплее, вооружиться варежками и санками, и сломя голову отправится на ближайший хуторок, где Петров и Сидоров уже вовсю наяривают километры вниз и вверх на своих железных конях.

Время идёт... То, что для нас сейчас воля и свобода, для русского крестьянина XX века – вздор, не так ли? Однако что же для русского крестьянина прошлого столетия означало слово «воля» и на что он был готов ради неё?

Кто как ни настоящий сын Сибири смог бы сохранить в своих произведениях дух простого русского крестьянина и то, как он воспринимает свободу, сохранить то, как на Руси волю ценят и оценивают.

Один из самых выдающихся писателей XX века Василий Шукшин родился 25 июня 1929 года в селе Сростки, на Алтае. Его юность выпала на годы самого кровопролитного сражения в истории человечества, на годы Великой Отечественной войны. Ему пришлось оставить учебу в автомобильном техникуме в Бийске и отправиться работать в колхоз, чтобы обеспечивать семью. Послевоенные годы Шукшин работает на разных предприятиях вдали от Родины. Так, начиная с 1947 года, Шукшин работал в качестве слесаря на нескольких предприятиях «Союзпроммеханизации», работал на стройке турбинного завода в Калуге, а затем на тракторном заводе во Владимире. Затем, был призван в армию и, попав на военно-морской флот, писатель берет в руки перо и чернила. Так, он начинает создавать свои первые рассказы. Однако не суждено было Василию Макаровичу стать великим советским мореплавателем, которого бы товарищи по каюте просили бы прочесть что-нибудь из новенького. В 1953 году по причине здоровья отправляется на гражданку и возвращается на Алтай в своё родное село, где он преподаёт в местной школе русский язык, сдав экстерном экзамены на аттестат зрелости в местной сростинской средней школе № 32 [8].

Однако говоря о выдающемся советском литераторе Василии Шукшине, мы не можем не отметить, что его литературная деятельность шла бок о бок с творческой деятельностью в кино. Так, в 1954 году Василий Шукшин поступает в знаменитый ВГИК на режиссерское отделение и начинает свою кинокарьеру, сыграв в 1956 году в фильме С. Герасимова «Тихий Дон». Позднее, в 1963 году он становится режиссером ЦКДЮФ и в свет выходят такие рассказы Шукшина, как

«Красный водитель», «Гринька Малюгин», а также выходит первая книга писателя под названием «Сельские жители». Следует отметить, что произведение Шукшина «Калина красная» было экранизировано и кинолента получила главную премию на Всесоюзном фестивале. Более того, именно Василий Шукшин сыграл в этой картине главного героя, бывшего заключенного, человека с добрейшим сердцем Егора Прокудина. Возможно, именно поэтому что рассказ, что его экранизация так понравились простому зрителю, ведь Василий Шукшин смог передать этот незабываемый характер простого русского крестьянина [там же].

Несмотря на безграничность и неординарность творческой натуры Шукшина, он предпочитает излагать свои мысли в небольших рассказах, большинство из которых остается с открытым концом, что даёт нам, читателям, домыслить конец каждого из них. Так, Шукшин сочетает в своих рассказах традиции литературного и устного сказа. В каждом из произведений автора отображено миропонимание русского народа: нелегкая история, душевное состояние жителя глухой деревни и жителя советского города, психология жизни на Руси в целом.

Произведения Василия Шукшина, начиная с 70-х годов прошлого века, анализируются, изучаются, интерпретируются и рассматриваются под разными углами. Многие исследователи творчества Шукшина в целом пришли к выводу о том, что для автора одним из самых важных моментов является сохранение народнопоэтической традиции в реалиях литературы XX века в СССР [5]. Следует отметить, что многие события, происходившие в XX веке, нашли отражение в творчестве писателя: коллективизация, Великая Отечественная война и послевоенные годы, окутанные голодом и разрухой. Следует отметить, что все вышеперечисленные события, которые произошли в России в XX веке, коренным образом изменили привычный быт деревни, а также повлияли на судьбы многих людей, в частности повлияли на судьбу Василия Шукшина. Особенным образом Шукшин подчеркивает большую и важнейшую роль войны в своей жизни: так, в ранних произведениях, по словам автора, выражается «бесконечная благодарность человеку из народа» [там же].

Стремясь к «жизненной правде», Шукшин при написании своих произведений полагался на свой жизненный опыт. К примеру, герои Василия Шукшина – это «сельские жители», люди, родившиеся в деревне, даже если они проживают в городских джунглях. Более того, несмотря на специфический отбор главных героев произведений, между строк прозы Шукшина мы находим всеобщие философские вопросы и попытки ответа на них: что такое смысл жизни, что такое ответственность за свои поступки, ход истории и какова роль человека

в ней, границы воли и её определение, понимание предназначение каждого из нас в этом мире. Творчество В. Шукшина нельзя назвать устаревшим, оно актуально и сегодня.

Живя в Москве, Шукшин анализировал свое представление о понимании сущности человека и окружающего его мира. Отметим, что духовная опора Василия Шукшина, закаленная в крестьянской среде, выручала и поддерживала писателя в нелегкое время в столице, где другой устоя и ритм жизни.

Шукшину дороги традиционный «образ жизни русского крестьянства» и его «нравственный уклад». Писатель видит в них важные качества человека: честность, доброту и милосердие, сочувствие к другим людям, бескорыстие, чувство независимости и сострадания, способность самостоятельно определить свой жизненный путь. Жизнь русского крестьянина тесно связана с природой Руси, с бескрайними просторами и таким тяжелым физическим трудом, как земледелие. Более того, быт крестьянина – это определенные жизненные циклы, такие как работа и отдых, труд и праздник, рождение и смерть, посев и сбор урожая; а взрослые с малых лет приучают своих детей к упорному труду. Сам Василий Шукшин не раз признавался, что огромную роль в формировании его личности и его писательской натуры сыграл дом его деда, ведь именно этот дом стал для писателя крепостью, символом гармонии, спокойствия и умиротворенности. Писатель добавлял, что в доме его деда всегда царил уникальная непринужденность, которая повлияла на Василия Шукшина в раннем возрасте. Дом деда Шукшина и то, как писатель позднее его вспоминал и описывал, очень важен для понимания внутреннего мира Василия Шукшина [9].

Читая Шукшина, каждый из нас отмечает, насколько герои просты, насколько из судьбы уникальны, но в то же время до боли знакомы. Отметим, что стиль повествования писателя и язык, которым описывается обычная русская деревня, – отражение особой любви автора к неповторимому и самобытному деревенскому говору, который обитает на просторах русских хуторов и сел.

Глубокое понимание писателем русских народноэтических традиций пришло к Василию Шукшину после преодоления сложного пути, пути изучения и использования нескольких литературных жанров рассказа и повести в своих произведениях. Так, мы можем назвать Василия Шукшина наследником и хранителем уникального русского фольклора, который автор кропотливо собирает в своих произведениях, передает ему характерные черты и использует его в каждой строчке своих рассказов и повестей [5].

Как было отмечено, самобытный стиль Шукшина отличается использованием русских, фольклорных, сказовых традиций: живой и доступный язык героев, использование афоризмов, метафор и сравнений, особый лаконизм и уникальная диалогичность. Василий Шукшин особенно ценит народное творчество, в частности он видел огромную значимость в устном сказе, в мастерстве рассказчиков, ведь это как отдельный вид искусства, который, с одной стороны, не изменяется на протяжении веков, однако, с другой стороны, вбирает в себя по немногу от каждого поколения.

Шестидесятые годы прошлого века – эпоха формирования новых общекультурных процессов, так как именно в это время социум определил новое направление, которое заняло центральное место в искусстве того времени. Это направление получило название – «от тоталитарного человека к постмодернистскому». Так, Шукшин жил и писал своей произведением в эту эпоху, которая тоже повлияла определенным образом на его творчество. В последствии писатель заслужил звание «художник переломной эпохи». Шукшин стал не только свидетелем, но и участником огромного количества важнейших событий XX-века. В качестве специалиста по "межкладному слою", Василий Шукшин смог отразить творческие и общественные проблемы, которые были присущи для поворотного периода в развитии советского общества [3].

Что касается других произведений Шукшина, в которых, как одна нить, прослеживается русский дух простой деревни с деревянными домишками и массивными печками, то, к примеру, такие рассказы В. Шукшина, как «Мастер», «Крепкий мужик», передают дух деревни в важный исторический период отрицания Бога, т. е. безбожия.

В таких произведениях Шукшина, как «Земляки», «Заревой дождь», «Как помирал старик», сказывается смиренное отношение «сельских жителей» к несчастью [2].

Фольклорные традиции на разных уровнях отражаются во многих киноповестях Василия Шукшина. Так, в киноповести «Живет такой парень» большое внимание уделяется образу широкой и глубокой реки, символу долгой и длинной дороги, которые занимают одно из центральных мест в русском народном творчестве. А в повести «Печки-лавочки», благодаря описанию характеров главных героев, душа которых не может жить без дороги и путешествий, создается удивительная картина необъятной Руси, с зелеными холмами, уходящими за горизонт, и с белыми вершинами, утыкающимися в небесную гладь [3].

Между киноповестями «Живет такой парень» и «Печки-лавочки» отмечается схожесть творческих направлений и принципов. К примеру, в двух произведениях улавливаются нотки доброго и простого юмора, а герои уделяют особое внимание нравственным вопросам.

Шукшин использует в своих рассказах и повестях принципы и закономерности русской народной сказки. Отметим, что в таких рассказах, как «Мастер», «Верую» содержание обогащено традициями волшебства и бытовой сказки. Или же в рассказе «Как зайка летал на воздушных шариках», автор создал образ своего современника, героя-сказочника, который рассказывает сказку, который следует традициям русской народной сказки о животных [5].

Однако в цикле повестей Шукшина для театра мы можем отметить приверженность автора к образности и к стилю сказки. В таких произведениях «Энергичные люди» и «А поутру они проснулись» принципы русской бытовой сказки влияют на композицию, на образ и систему героев. Также в этих двух произведениях мы можем увидеть нотки доброго юмора и безобидной сатиры. Конфликт между супругами и принцип сказки – троекратность, нашли своё отражение в повести Шукшина «Энергичные люди».

Именно это произведение мы можем рассматривать с точки зрения типичных мотивов и принципов русской бытовой сказки. Всегда как на Руси, так и во всем мире во многих народных произведениях высмеивается несправедливость и комичность судебного процесса. Так, в повести «А поутру они проснулись» Шукшин развивает традиции бытовой сказки и насмехается над несправедливостью суда.

В сказках «Точка зрения» и «До третьих петухов» Шукшин уделяет большое внимание волшебству и его месту в русском народном творчестве. Однако высмеивание суда, волшебство в быту, типичные конфликты в семье и между супругами, – все это детали, которые и составляют русскую действительность [6].

Определяющую роль приобретают традиции волшебной сказки в произведении Шукшина «До третьих петухов». Более того, в ней сочетаются два мира: сказочный герой Иван-дурак уезжает ради «важного» задания, путешествует, встречается с недругами – бабой Ягой, Змеем Горынычем – образы которых были созданы народом и жили в устном народном творчестве долгие столетия.

«До третьих петухов» – довольно сложное творение Шукшина, не допускает толкования, так сказать, под одним углом. В этой сказке Василий Шукшин пересматривает образ черта, который восходит к древнерусской культуре. Отметим, в повестях Шукшина, созданных им

для театра, ощущается сила богатого внутреннего мира и богатой фантазии Шукшина. Именно произведения Шукшина для театра отрывают нам новую грань его личности – талант сказочника и неповторимое искусство драматурга [7].

Киноповесть «Калина красная» – одно из самых главных произведений Шукшина. Особое внимание в «Калине красной» Василий Шукшин уделяет народной символике, а именно яркой и аппетитной ягоде, символу Руси – калине. Егор Прокудин – пример неугасимого доброго начала в каждом человеке, несмотря на его состояние, образ жизни и совершенные поступки. Егор Прокудин – это воплощение драматической и нелегкой судьбы русского крестьянина. «Калина красная» – это исторически значимая повесть о судьбе русского народа, о судьбе простого человека.

Как Шукшин изображает волю в произведении «Калина красная»? Воля как в рассказе Шукшина, так и в общем не может существовать обособлено: воля – это любовь и доверие, созерцание и созидание, грусть и потерянности, ценности и традиции. В самом начале Шукшин пишет: «Так закончился последний срок Егора Прокудина. Впереди – воля» [10]. Воля для Егора после пяти лет заключения под стражей – это начало новой жизни на четвёртом десятке с простой, русской, деревенской Любой и своим хозяйством.

Егор, переступив порог тюрьмы, обретя волю, оказывается на очередном жизненном распутье: куда? в деревню Ясное к Любе или в «малину», к прежним, так называемым, коллегам и друзьям? В сущности, Егор Прокудин – это олицетворение выбора человека и выбора своего жизненного пути: прямой, ведущей к перерождению человека, или прежний, блудный путь, с тупиками и обрывами.

Василий Шукшин говорил: «Всю жизнь свою рассматриваю как бой в три раунда: молодость, зрелость, старость. Два из этих раундов надо выиграть. Один я уже проиграл» [8]. Герой повести «Калины красной» находится на краю обрыва, на критическом, сорокалетнем рубеже жизни. Используя данное деление, мы можем прийти к выводу, что у Егора после освобождения появляется последний и желанный шанс – шанс «выиграть раунд». Осознание определенного рубежа в своей жизни, за которым, как хотелось бы герою, наступила абсолютно другая, новая жизнь, проявляется в словах, сказанных им таксисту.

Дело в том, что эту «новую жизнь» Егор прожил бы «как хочет». В художественной смысле Шукшина прожить новую жизнь – это прожить жизнь так, как ты сам хочешь, следуя своим желаниям и дорожа своей волей.

Очень многие детали, дополняющие концерт «воля» в призме XX века, выражаются через песни и цитаты. Так, Егор Прокудин первые минуты на свободе в разговоре со старушкой цитирует строки из произведения Сергея Есенина «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922): «Май мой синий! Июнь голубой!»

Очевидно, что Егор Прокудин цитирует именно это стихотворение, потому что в стихотворении Есенина лирический герой размышляет о судьбе своей страны, которая стоит у порога новой истории: недавняя социалистическая революция и состояние Гражданской войны в обществе. Сколько сходных черт можно проследить в судьбе России 1922 года и в судьбе Егора: неопределенность, неясность будущего, от которого веет свободой и возможностью выбора, выбора, свободного от социальных оков.

Более того, в какой-то мере схожее чувство тоски у героя Есенина и Егора Прокудина; первый грустит по прошлой, дореволюционной Руси, Егор скучает по своей Родине, где до боли в груди все знакомо, привычно и стабильно. Воля для обоих героев – это неопределенность, которая как манит, так и устрашает. Следует отметить, что символика слова «весна» у Шукшина вполне традиционна: для Шукшина весна – это новое и светлое начало всего.

Калина красная – песня, которая в рассказе Шукшина открывает глаза читателя на идейное содержание картин. Калина – это символ красоты, любви и свободы, только с ноткой грусти. Так, в произведении красная калина выступает ознаменованием конца, к примеру, выход на волю Егора Прокудина, его встреча с девушкой, возможностью начать все с чистого листа. Однако с другой стороны, большая часть жизни Егора уже позади и проведена она не лучшим образом и не в лучших условиях, не способность остановиться на одном месте, осесть, обрести покой, оставить разбойнический образ жизни в прошлом. Калина в произведении Шукшина как символ воли, которая влечёт к себе каждого из нас своим насыщенным красным цветом, который означает обилие, красоту, любовь; как символ воли, которая так и ждёт, чтобы улизнуть при первой же ошибке.

Василий Шукшин очень хорошо разбирается как в психологическом анализе, так и в социологии. Зло, заключенное в государственном системе, по мнению автора, абсолютно несовместимо с жизнью.

Однако в чем она проявляется? В отсутствии воли.

У Егора Прокудина нет выбора. Проблема выбора является центральной в сюжете, так Егор выбирает не между «малиной» и тем, что его ждет в селе Ясное, а между тюрьмой и волей. Егор ищет и жаждет

воли, более того, он всегда искал и желал только ее. Однако читатель думает, что Егор обретает желанное, приехав в село Ясное.

Это иллюзия – никакой воли он не находит и вне тюрьмы, ведь довольно часто волю человек должен ощущать не только физически, но и подсознательно, что крайне сложно, когда ты находился в заключении несколько лет. Однако Егор физически старался выстроить свою новую жизнь, осуществить затаенную мечту, старался проложить «первую борозду в своей жизни», у него не было внутри веры в свое возрождение.

«Калина красная» – эксперимент-исследование по поводу возможности поиска «истинного пути» и воскресения в более чем благоприятных обстоятельствах: жена-красавица, дом, мирное небо над головой.

Эксперимент Шукшина с отрицательным результатом – возрождения не происходит даже в самых идеальных условиях. Гибель Егора Прокудина удивительна тем, что в конечном варианте Шукшин не ставит конфликт с уголовниками как причину гибели главного героя.

Творчество В.М. Шукшина традиционно воспринималось в контексте «деревенской» прозы, ставшей одним из наиболее значительных литературных явлений XX века. По сути «деревенская» проза явилась фактом не только литературной, но и общественной жизни. Ее возникновение обусловлено как субъективными, так и объективными причинами, важнейшей из которых стала Великая Отечественная война, которая обнажила связи человечества, обнаружила общность судеб людей и народов и заставила писателей размышлять о характере эпохи.

Концепт воли ярко выражен во многих произведениях литераторов XX века, так как этот период является одним из самых важных в истории России. Что же такое воля для человека XX века?

Воля – это возможность выбора, начиная от ассортимента на прилавке, заканчивая выбором судьбы и жизненного пути. Воля для простого русского крестьянина XX века представляется чем-то устрашающим и таким желанным. Герой произведения «Калина красная» Егор Прокудин – человек с нелёгкой судьбой, однако с настоящей русской душой. Заметим, что житель столицы Советского Союза или любой Егор Прокудин мечтал о воле, причём каждый о своей.

Концепт «воля» в произведениях Шукшина конкретизирован в характерных чертах натур персонажей. Реализация той или иной его грани обусловлена, обстоятельствами. В реалистических рассказах и повестях для Шукшина подчеркнута стесненное проявление вольнолюбивой души. «Практики» и «теоретики» писателя середины XX века

в равной мере ощущают власть гнетущих обстоятельств. Почему? Потому что XX век – советский период в истории России, когда существовало безбожие в следствие государственной политики, когда свобода слова была немыслима.

Более того, можно сказать, что XX век в СССР был одним из самых тяжелых периодов для творческих людей, так как они мыслили и творили вне границ, что не всегда нравилось правящей верхушке. Различные программы Советского Союза, к примеру, планы-пятилетки, наладили свой отпечаток не только на Шукшина, но и на многих литераторов XX века.

Светлые герои вынуждены уходить во внутренний мир для свободной душевной жизни. Общие знания России Шукшиным конкретизированы, прочно привязаны к социально-пространственной конкретике в его произведениях.

Концепт «воли» для русского крестьянина через призму литераторов XX века – это возвращение к тому, что никак нельзя отобрать у русского человека, это его малая Родина. Такие события XX века в России, как революция, Гражданская война, Великая Отечественная война, послевоенные годы, коллективизация – все это наложило особый отпечаток на образ мысли как простого крестьянина в глухой сибирской деревне, так и жителя большого советского города.

Проанализировав произведение Василия Шукшина «Калина красная», мы приходим к выводу о том, что воля – занимает особое место в творчестве выдающегося автора XX столетия. Именно Шукшин смог точно и во всей красе передать дух русской деревни, смог детально описать характер обычного человека, который как и любой другой заслуживает волю.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. "Аналитическая психология" К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. – с. 113– 143.
2. Аннинский Л. В плоскости экрана // Литературное обозрение. – 1978. – № 9.
3. Базанова А.Е. Традиции русской классической литературы (Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин, А. Чехов) в прозе В. Шукшина: Автореф. дисс. . канд. филол. наук. М., 1986.
4. Бианки В.В., Шукшин В.М.: проблема исследования творческого наследия. Бийск, 1996.
5. Куляпин А.И. Модернистские принципы в позднем творчестве В.М. Шукшина (на материале рассказа "Чередниченко и цирк") // Образование, язык, культура на рубеже XX-XXI вв. Уфа, 1998. – С. 21-23.

6. Панкин Борис. Василий Шукшин и его «чудики» // Юность. – 1976. – № 6. – С. 74–80.
7. Толчёнова Н.П. Слово о Шукшине. – М.: Современник, 1982. – 160 с.
8. Черненко Р.Д. Вспоминая Шукшина... – М., 1985. – 64 с.
9. Шукшин В.М. Слово о «малой родине» / Сост. и автор вступ. ст. М. Волоцкий. – М., 1991.
10. Шукшин В. Калина Красная. – Litres, 2019.

РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ПРОЯВЛЕНИЕ РЕЧЕВОЙ АГРЕССИИ, НАПРАВЛЕННОЙ НА АВТОРОВ И ГЕРОЕВ СТАТЬИ В ЖАНРЕ ИНТЕРНЕТ-КОММЕНТАРИЯ

Филиппова Мария Петровна

*аспирант,
Удмуртский государственный университет,
РФ, Ижевск*

THE MANIFESTATION OF VERBAL AGGRESSION AIMED AT AUTHORS AND HEROES OF ARTICLES IN THE GENRE OF INTERNET COMMENTARY

Maria Filippova

*Postgraduate student,
Udmurt State University,
Russia, Izhevsk*

Аннотация. В статье определяются основные способы реализации речевой агрессии, направленной на авторов и героев статьи/корневого поста. Как правило, речевая агрессия актуализируется через сочетание различных семантических, прагматических и стилистических языковых средств и речевых приемов.

Abstract. The article defines the main ways of implementing speech aggression aimed at the authors and heroes of the article / root post. As a rule, speech aggression is actualized through a combination of various semantic, pragmatic and stylistic linguistic means and speech techniques.

Ключевые слова: речевая агрессия; интернет-комментарий; интернет-коммуникация; негативная оценка; *argumentum ad personem*.

Keywords: speech aggression; online comment; internet communication; negative evaluation; *argumentum ad personem*.

В рамках нашего исследования проявления речевой агрессии в жанре интернет-комментария определено, что речевая агрессия имеет разную направленность. Объектом агрессии может стать *автор корневого поста, герои комментируемого материала, другие интернет-пользователи*, оставившие свои комментарии, и *представители иных групп* (признак, по которому формируются группы, как правило, зависит от заявленной в корневом сообщении тематики, например, представители других национальностей «евреи», «поляки», «украинцы» или других политических взглядов «либералы», «демократы» и т. д.).

В данной статье выделяются основные приемы реализации речевой агрессии, направленной на авторов статьи/поста и на героев основной статьи/корневого поста (далее примеры приведены с сохранением авторской орфографии и пунктуации, концептуально важные фрагменты выделены при помощи полужирного начертания).

Речевая агрессия, направленная на автора статьи/корневого поста

Определено, что предметом оценки при речевой агрессии, направленной на автора статьи/корневого поста, становятся, как правило, умственные способности автора, профессионализм (компетентность) и непосредственно личность автора. Данная оценка достигается за счет использования различных языковых и речевых средств с эксплицитным и имплицитным способами формирования оценки.

Так, негативная оценка умственных способностей автора эксплицируется через использование сниженных лексических средств, которые актуализируют в самом значении при констатирующем характере семантики негативную оценку и сопровождаются экспрессивной окраской.

Erg Rg: Почему неинтересно. Шизофренично ипярят за Русь, пока друзья впи (наприсер, Якунин) устраиваются в Лондоне. Ватный патриотизм.махровая собачья любовь.

Этруск: что это за новая дура в СП? [прим. СП – «Свободная пресса»]

Pablo Escobar: Автор просто debil.. Украине не нужно искать 10 лимонов. Данная сумма будет вычтена из 350 млн, которую США выделит в виде мат.помощи укр.армии. Господин Шаргунов, ну наведите порядок в собственных рядах.

Профессионализм и некомпетентность автора негативно оцениваются через использование эксплицитных и имплицитных средств языка.

1. Экспликация через лексические средства, прямо указывающие на непрофессионализм.

Абрам: название статьи «Киеву осталось недолго испытывать русское долготерпение» - авторы подписались, это название как рассматривать, призыв к аккумуляции ??? Свободная пресса - превращение в экстремистское издание - все больше и больше некомпетентных и провокационных статей так называемых экспертов??? Очень жаль, по делам вашим и воздастся вам.

2. Имплицитно выраженная оценка профессиональных качеств достигается через метонимические переносы с самого текста статьи/поста на личность автора. Текст статьи/поста негативно оценивается через апелляцию к качеству:

а) неоригинальность текста.

Вилли: Статью передрали из другого СМИ. А в целом мне до пятой точки, что в Хохолмории отмечают, кому молятся и за что пьют. Хохол есть хохол. Запусти его в Африку и ппц континенту. Все черные аборигены в испуге будут бежать в Европу .. к Меркель к сиське и на шею. Там где прошел саломордный, земля горит черным пламенем.

Мудрый полоВник ОслоЙобсс: Тут все статьи высосаны и при том не из пальца

б) неинтересная, неактуальная информация

АНАСТАС и АНАСТАС: И читать неинтересно и уж тем более комментировать

МЕГАВАТНИК: уф мля...блюэ... что-то так воняет протухшими «новостями» ... от куда это?

в) смысловая нагрузка текста

+?!+: Та никто ничего не рвет. Статейка развод племба на межконфессиональный знев. И, что примечательно, властям придержащим это удаётся, начиная с Варфоломеевской ночи и по сей день, только дай волю начнут за веру Христову друг друга хоругвями лупить, а на Донбасе счет побитый православных перешел на десятки тысяч

ТТТ: Свобод.пресса - прокремлевская газета, маленький Киселево-Соловьевский рупор. Тем одна - заср..ть мозги читателям, которых здесь не больше 20..!!! НО и это победа !!

Негативная оценка усиливается за счет использования лексических средств, эксплицирующих негативное отношение комментирующего к актуализированной теме («мне до пятой точки»), за счет

использования перифраза («высосаны и при том не из пальца»), а также за счет стилистически-сниженных языковых средств («воняет», «статейка развод», «засрать мозги»). Кроме этого, имеются словообразовательные средства, несущие негативную эмоционально-экспрессивную семантику («статейка»).

Негативная оценка личности автора достигается за счет:

а) словообразовательных средств

Дедушка с деревни: Писарюги, визжать не надоело? Помню визжали про Пальмиру, на весь мир. <...>

б) семантико-синтаксических средств: опативное высказывание с глаголом, передающим негативное отношение. Конструкции такого типа и несут высокую степень аффектации и экспрессии.

Нехохол: населению пох на ненужные праздники. доходы и цены - это да, а в своем формировании дискурса по сливу эмоций паствы - захлебнитесь сами, анализаторы, Слава КПСС? - пох.

Речевая агрессия, направленная на героев статьи/корневого поста

При анализе речевой агрессии, направленной на героев статьи/корневого поста определены следующие предметные группы агрессии.

Так, предметом оценки может становиться деятельность героев. В большинстве своем встречается актуализация метафорической модели «криминальный мир», обладающей негативным потенциалом.

Михаил Зароков: Реальная картина дел во многом

Кремлевский вор не решается поддерживать Донбасс.

Ведь если поддержит, сешее лишит рос.олигархов всего новорожденного и вывезенного из России.

А этого рос.олигархат. не позволит сделать своему ставленнику и пособнику

*Пух2014: За **воровство** надо высылать в какляндию, там этим пидрам и место. А вот белогандонников навроде мудного буряка уже пора на куйнасаживать*

*Суворов Виктор: Петю, Турчинова, Порубия, Яроша, Авакова, Герашенко, Ляшко. **Этих уголовников пора на гиляку***

Концепт «криминальный мир» эксплицируется через использование лексики, в самом значении которой при констатирующем характере семантики содержится негативная оценка деятельности, занятий, поведения, сопровождаемая экспрессивной окраской. Подобные слова в силу логико-понятийной природы их денотатов (обозначаемых ими лиц) в самом номинативном (основном) значении имеют уже негативную оценку, оставаясь все же в рамках констатирующей семантики.

Кроме эксплицитных способов формирования метафорической модели «криминальный мир» используются имплицитные, которые заключаются в использовании глаголов, содержащих сему «наказание за преступление»:

Кара Божья: Почему не арестуют и не повесят Хуга? [официальный представитель ОБСЕ на Украине - в тесте статьи]

Встречаются высказывания с семантикой долженствования, необходимости совершения насильственных действий в отношении героев статьи/корневого поста. Обоснованием необходимости также становится деятельность героев.

JudasПозор: после того как гундяй сказал что Славяне это варвары и неграмотные народы - Его уже после этих слов надо было знать из страны сраной метлой а ему чин дали и посадили на РПЦ - «слово настыря» читать

Суворов Виктор: Петю, Турчинова, Порубия, Яроша, Авакова, Геращенко, Ляшко. Этих уголовников пора на гиляку

Речевая агрессия, направленная на героев статьи/корневого поста, может проявляться в представлении объекта как врага. Например:

ЩУХЕВИЧ РОМАН: Московский патриарх как враждебный - вон с УКРАИНЫ

Sallor62: Какое ваше кацапское дело какие праздники празднует Украина? Московского патриарха вообще не должно быть в Украине - заполз как змея на украинскую землю только через ложь, подкупы и военную интервенцию

Анд: Это к шухевичу ... он и его братья по карательным операциям СС очень хорошо знают как уничтожат население мирное...

Анд: Как уничтожат свое население??? Это к герою своему - шухевичу вопросы..... он как истинный эсэсовец это дело хорошо знает.

Образ врага формируется различными средствами. Эксплицитируется через однокоренные слова от «враг» («враждебный») и имплицитно представлен через зоосемантическую метафору и прецедентные компоненты «карательным операциям СС», «истинный эсэсовец».

Создание враждебного образа достигается через апелляцию к деятельности героев: «заполз через ложь, подкупы и военную интервенцию», «знают, как уничтожат население», «как уничтожат свое население <...> он как истинный эсэсовец это дело хорошо знает».

Интенсификация агрессии происходит при помощи использования высказываний с призывами-лозунгами («вон с Украины») и с семантикой долженствования («не должно быть в Украине»). А также за счет риторического вопроса, предполагающего имплицитный негативный

вывод («Как уничтожить свое население??» - вывод: герой уничтожает свое население).

В отдельную группу выделяются высказывания, актуализирующие речевую агрессию, направленную на героев, объединенных по признаку отношения к власти. Чаще всего власть оценивается как террористическая, насильственная, причиняющая вред. Выражение агрессии подкрепляется высказываниями-возмездиями: «От суда ни одна сволочь не уйдет!».

Sidor SS: Испытываю живой интерес к этой фашистской киевской власти. Фантазии и креатив этих моральных недоносков расширяет горизонты невозможного. Любопытно наблюдать, как жизнь тараканов в банке

Sidor SS: Чего только не сделает бандеровская власть ради спасения своих шкур. Напрасно надеются, отвечать перед народом Украины придется за все. От суда ни одна сволочь не уйдет!

И, естественно, речевая агрессия, направленная на героев статьи/корневого поста, реализуется через прием *argumentum ad personam*, который «по сути своей содержит оскорбление или принижение оппонента, достигаемое за счет приемов негативной оценки личных качеств». [11]

Выявлены следующие языковые и речевые средства реализации данного приема в отношении героев статьи/корневого поста.

На лексическом уровне используются разговорно-сниженные, вульгарно-просторечные и бранные единицы.

?!: А чё тада у Платнишкава така рожка довольная?

Пух2014: За воровство надо высылать в какляндю, там этим пидрам и место. А вот белогандонников навроде мудного буряка уже пора на куйнасаживать

ТАК ОНО И БЫЛО!: А в нацистской украине, рогулей вообще хоронят в обцих ямах с табличкой - хирургические отходы... укронацистское бандеровское ублюдочное отребье, выполняет наказ ублюдка шухевича - «Пусть из 40 миллионов украинского населения останется половина - ничего ужасного в этом нет!»

На словообразовательном уровне отмечается использование продуктивного словообразовательного форманта «-гандон», актуализирующего семантику соответствующего слова «гандон».

Анатолий Безуглый: лугандон он и в африке лугандон. Очередной поехал вна рашу организовывать комитет по спасению

В вышеуказанном примере имеется сращение слов «Луганск» и «гандон». Так, окказионализм «лугандон» при помощи словообразовательных средств и метонимического переноса актуализирует в

сознании адресата негативную оценку лиц, проживающих в Луганске, и негативную оценку героя статьи.

Также отмечены словообразовательные преобразования в купе с искажением фонетического облика слова вплоть до полной потери ассоциации с изначальной единицей:

*Пух2014: За воровство надо высылать в **какляндию**, там этим пидрам и место. А вот белогандонников навроде мудного буряка уже пора на куйнасаживать*

Часто встречается сращение продуктивного форманта «укр-», отсылающего к государству Украина, и основы слова, несущего негативный заряд.

*ТАК ОНО И БЫЛО!: А в нацистской Украине, рогулей вообще хоронят в общих ямах с табличкой - хирургические отходы... **укро-нацистское** бандеровское ублюдочное отребье, выполняет наказ ублюдка Шухевича - «Пусть из 40 миллионов украинского населения останется половина - ничего ужасного в этом нет!»*

Речевые приемы, в основном, включают приемы реализации иронии, насмешки, когда отрицательный смысл скрыт за внешней положительной формой высказывания:

Лидя: **Президент** Украины с одной стороны враждует с Психопатом Саакашвили, с другой стороны подражает ему, когда постоянно выступая перед своими гражданами **заявляет, что он такой все- сильный, что сделает с Россией** и её Президентом что-нибудь страшное. **Ублажает себя этими бредовыми мечтами**

Усиливает эффект насмешки лексема «заявлять». В современных словарных статьях глагол «заявлять» является оценочно-нейтральным, при этом, исходя из семантических и прагматических характеристик употребления, у данной лексемы формируется оценочное значение: «противовес позиции говорящего, которая выражена имплицитно: глагол отражает противостояние сторон» [14] и контекстуально синонимичен выражению «поставить в известность без обсуждения».

Итак, были определены основные приемы реализации речевой агрессии, направленной на авторов и на героев статьи/корневого поста. Как правило, речевая агрессия актуализируется через сочетание различных семантических, прагматических и стилистических языковых средств и речевых приемов.

Список литературы:

1. Воронцова Т.А. Речевая агрессия: вторжение в коммуникативное пространство. - Ижевск, 2006. 252 с.

2. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. - М., 2006.
3. Иссерс О.С. Паша -"Мерседес", или речевая стратегия дискредитации // Вестник Омского университета. – Омск, 1997. № 2(4). С. 51–54.
4. Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка: Ок. 16 000 слов. М., 2003. 1021 с.
5. Клушина Н.И. Образ врага (о военной риторике в мирное время) // Язык современной публицистики: сб. статей / Сост. Г.Я. Солганик. – М.: Флинта: Наука, 2005. С. 144 – 161.
6. Кошель П.В. Французский интернет-комментарий как речевой жанр // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Москва, 2013. Вып. 10. С. 80-89
7. Крысин Л.П., Баранов А.Н., Грунченко О.М., Левонтина И.Б. Методические рекомендации по исследованию текстов для выявления призывов к осуществлению экстремистской деятельности. – М., 2005.
8. Кузнецов С.А., Оленников С. М. Экспертные исследования по делам о признании информационных материалов экстремистскими: теоретические основания и методическое руководство. – Москва: Издательский дом В.Ема, 2014. 312 с.
9. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Русское сквернословие. Краткий, но выразительный словарь. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2008.
10. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2007.
11. Пушина М.П. Тактика argumentum ad personem в стратегии троллинга и флей- минга // Вестн. Удм. ун-та. – Ижевск, 2018. Вып. 5. С. 282 - 288.
12. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – М.: УРСС, 2002. С. 54.
13. Рацибурская Л.В., Петрова Н.Е. Язык современных СМИ. Средства речевой агрессии. Учебное пособие. – М.: Флинта, 2017. 160 с.
14. Современный русский язык: Система – норма – узус / Инт-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. – М.: Языки славянских культур, 2010.
15. Стексова Т.И. Речевая агрессия в интернет-комментариях как проявление социальной напряженности // Политическая лингвистика: материалы Международной научной конференции «Политическая коммуникация». - Екатеринбург, 2013. Вып. 3. С. 77-81.
16. Уолтон Д. Аргументы adhominem. – М., 2002. 351 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам XXXVI международной
научно-практической конференции*

№ 5 (36)
Май 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.05.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru