АКТУАЛЬНЫЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ВУЗЕ



МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра русской литературы XX-XXI веков,
теории литературы и гуманитарных наук

АКТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ВУЗЕ

Сборник статей и материалов

Воронеж
Издательский Дом ВГУ
2023

УДК 378.4(06)
ББК 74.48

На обложке — репродукция картины Н. В. Фроловой «Каменный мост»

Редакционная коллегия:
профессор О. А. Бердникова, доцент Л. В. Рыбачева,
к.ф.н. О. В. Мазуренко

Актуальные художественные практики в вузе. Сборник статей и материалов / под ред. О. А. Бердниковой, Л. В. Рыбачевой, О. В. Мазуренко. – Воронеж: Издательский Дом ВГУ, 2023. – 198 с.

ISBN

В сборнике собраны материалы всероссийской научной конференции (с международным участием) «Актуальные художественные практики в вузе», организованной и проведенной кафедрой русской литературы XX-XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук филологического факультета ВГУ 8 апреля 2022 года в Воронежском государственном университете. Доклады и выступления в русле направления «Искусства и гуманитарные науки» наглядно демонстрируют актуальные аспекты современного искусства, культурные традиции народов мира, специфику «воронежского текста» русской культуры.

Особое внимание уделено вопросам преподавания дисциплин эстетического профиля в вузовской практике и учреждениях дополнительного профессионального образования, а также проблеме восприятия русской культуры иностранными студентами.

Отдельный раздел сборника представлен научными работами магистрантов и студентов бакалавриата, отражающими интерес молодых исследователей к перфоматив-ным и интермедиальным формам искусства, к проблемам экранизаций художественных произведений, взаимодействию разных видов искусств.

Сборник адресован специалистам-филологам, искусствоведам, культурологам и всем интересующимся историей и теорией литературы и искусства, проблемами эстетического воспитания молодежи.

Воронежский государственный
университет, 2023
Оформление, оригинал-макет.
Издательский Дом ВГУ, 2023

Приветственное слово

участникам и гостям международной научной конференции
«Актуальные художественные практики в вузе»

Уважаемые коллеги!

Мне приятно приветствовать вас в стенах Воронежского государственного университета, где приобщение студентов и сотрудников к художественной культуре и художественному творчеству является прочно утвердившейся традицией. С течением времени (а нашему университету уже более века) она крепнет и развивается. И это характерно не только для ВГУ, но и для всего вузовского сообщества региона. Поэтому закономерно, что Совет ректоров вузов Воронежской области недавно специально рассматривал вопрос «Культура как фактор формирования личности студента».

Первая международная научная конференция по направлению «Искусства и гуманитарные науки» призвана проанализировать и обобщить положительный опыт художественной практики вузов, представить результаты научной и научно-методической работы ученых и преподавателей, творческого сотрудничества вузов с учреждениями культуры, высказать рекомендации на будущее. Все это очень важно для того, чтобы наши вузы и впредь успешно решали задачи, стоящие перед высшей школой, по формированию личности будущего специалиста.

Желаю вам плодотворной работы и всего самого доброго!

Ректор Воронежского государственного университета,
председатель Совета ректоров вузов Воронежской области,
профессор Д. А. Ендовицкий

СОДЕРЖАНИЕ

Рыбачева Л. В. О направлении «Искусства и гуманитарные науки»……..7

I
Актуальные художественные практики в русском и мировом искусстве

Листенгартен В. С., Рябчикова О. А. Межвузовский проект для студентов художественных факультетов «За верность традициям реалистического искусства» как фактор эстетического воспитания……..11

Грачева Ж. В. Человек читающий в живописи……....14

Кузнецов В. О. Знаки и символы в изобразительном искусстве…….18

Видья Сварге-Мадане Музеи города Мумбаи (Индия)……...25

Чан Куок Тхинь, Хуонг Тхи Тху Чанг Общинный дом — культурный символ в жизни вьетнамцев…….32

Изакар В. А. Образ Христа в творчестве художника немецкого Возрождения Михаэля Остендорфер……36

Ковалев Г. Ф. Так кто же она, «Неизвестная» Крамского?.....42

Аль Рубаиави Хуссейн Шайяль Аджлан (Ирак) Из истории восприятия мусульманского востока в России. Переводы и художественные практики….48

II
«Воронежский текст» русской культуры

Вахтель Л. В. Из истории становления Воронежской композиторской организации……57

Бакина Н. Е. История формирования коллекции древностей воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского……..63

Бердникова О. А., Чунихина С. А. Почему героиня рассказа «Натали» из Воронежа? Воронежский код в творчестве И. А. Бунина……...71

Фролова Н. В. Стиль модерн в архитектуре Воронежа……...80

Тимофеев Н. Н. Воронежский контекст творчества Э. И. Пашнева……..85

Тернова Т. А. Журнал 1920-х гг. «Железный путь»: обложка издания……..90

Картавцев В. Н. Книга В. В. Будакова «Отчий край Ивана Бунина»: опыт рецензии……...96

III
Проблемы преподавания дисциплин эстетического профиля в вузе и образовательных учреждениях ДПО

Грязнова А. Ю. Русский национальный характер глазами современных студентов…….101

Степынина А. Е. Изобразительное искусство в контексте развития корпоративной культуры вуза: из опыта работы Музея истории ВГУ…….107

Яровая Т. Ю. Русское искусство глазами иностранцев (на примере картины Б. М. Кустодиева «Купчиха за чаем»)…….113

Афанасьева А. Е. Сказка как средство развития художественных навыков учащегося……...120

Бердникова Т. А. Художественное творчество детей в рамках участия в празднике русской сказки на филологическом факультете ВГУ: из опыта работы……...124

Соу Умар Преподавание русской литературной классики в Дакарском университете (Сенегал): И. Тургенев, А. Чехов ……..129

Белоусова П. В. Мультипликация как интермедиальная практика репрезентации произведений детской литературы……...136

IV

Актуальные проблемы литературы и современного искусства глазами молодых

Бондарева Е. Х. Проблема присутствия в искусстве перформанса……..141

Шамаева В. В. Перформативный характер тела в современном искусстве……..145

Шереметьева М. Ю. Иллюстрации к поэме «про это» как пример творческого союза Маяковского и Родченко…….150

Кубышкина И. А. Репрезентация образа Фриды Кало как пример работы фоторемейкера…….....155

Азизова С. В. Пространство смерти в повести А. Платонова «Котлован»…….160

Цыплакова А. П. Илья Глазунов — вечный художник «Вечной России»…….165

Белоусова П. В., Мовчан А. А. Образ героини в повести А. Богословского «Верочка»……...169

Котова К. А. Образы и мотивы драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» в поэзии А. Блока…….....171

Никитина К. О. Фольклорные образы в дореволюционной лирике Сергея Клычкова……176

Крашенских Д. С. Поэтика цвета в сборнике Б. Ахмадулиной «Озноб»……..…...181

Гранкина Ю. В. К вопросу о трансформации формы сонета в поэзии XX в. («Сонетик» И. Бродского)……...187

Комарова В. В. Кинематографическая рецепция повести И. Грековой «Хозяйка гостиницы»……..191

Л. В. Рыбачева,
Воронежский государственный университет

О НАПРАВЛЕНИИ «ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ»

Аннотация. В статье речь идет о направлении 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» Воронежского университета, в частности об особенностях учебного плана, творческой направленности учебных дисциплин, креативной направляющей научной работы студентов.

Ключевые слова: Воронежский университет, направление 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

Annotation. The article deals with the direction and 50.03.01 Arts and Humanities of the Voronezh University, in particular, about the features of the curriculum, the creative orientation of academic disciplines, the creative direction of the scientific work of students.

Keywords: Voronezh University, direction 50.03.01 Arts and Humanities

Цель направления «Искусства и гуманитарные науки» — обнаружить потенциал каждого студента и сформировать профессиональные компетенции, которые позволят реализовать свои сегодняшние творческие интересы в завтрашнем успешном трудоустройстве.

Уникальность направления «Искусства и гуманитарные науки» прежде всего связано с такими понятиями, как междисциплинарность, свобода студента в выборе образовательного маршрута. Междиплинарность в образовании тесно связана с формированием таких компетенций, как готовность к кооперации с коллегами, умение работать с текстом в широком смысле, навыки критического мышления, толерантность, — того, что сейчас востребовано любым работодателем в условиях динамичного мира и постоянных изменений современного рынка труда. Именно поэтому в учебный план входят такие дисциплины, как «Письмо и мышление», «Теория речевого воздействия», «Имиджелогия».

Таким образом, как написано в Стандарте, «Основная образовательная программа ООП 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки. Бакалавриат имеет своей целью развитие у студентов личностных качеств, а также формирование общекультурных (универсальных) и профессиональных компетенций в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по данному направлению подготовки и потребностями рынка труда».

Уникальность направления «Искусства и гуманитарные науки» состоит в том, выпускники направления Искусства и гуманитарные науки изучают историю мировых цивилизаций, историю культурологической и искусствоведческой мысли (историю и теорию искусства, историю и тео-

рию кино, историю и теорию литературы, историю и теорию музыки, историю и теорию литературы).

Свобода выбора образовательного маршрута реализуется в том, что в учебном плане направления есть возможности для выбора самих студентов. Например, в той части стандарта, где предлагаются предметы по выбору, мы вместе с обучающимися решаем, какие дисциплины будут для них необходимы в следующем учебном году. Поэтому менялись требования рынка труда – менялся и наш учебный план. Первоначально в круге наших научных интересов был антиквариат: обучающиеся анализировали антикварный рынок г. Воронежа, сравнивали его с антикварным рынком г. Москвы и с мировыми антикварными рынками. В вариативную часть учебного плана входили такие дисциплины, как «Основы антиквариата», «Анализ произведений искусства. Антиквариат». Производственная практика проводилась в антикварных салонах г. Воронежа, в ходе которой определяли значимость художественного произведения, в частности характеристики редкости, художественности, товарности и коллекционирования, а также вопросы условий антикваризации, трансформации потребительской стоимости.

Еще одно из интересных традиционных направлений искусства - декоративно-прикладное искусство, пользующиеся постоянным спросом на современном рынке. В учебном плане были такие дисциплины, как «Материаловедение», «Лозоплетение», «Фитодизайн», «Пластика малых форм», которые проводились преподавателями Воронежского художественного училища надеждой Константиновной Букреевой и Владимиром Васильевичем Гончаровым. Творческие работы обучающихся неоднократно экспонировались на выставках в Музее истории ВГУ (выставки «Раскрашенный досуг» (2006 г.), «Дебюты» (2007 г.), «Наши фантазии» (2009), «Букет Победы» (2010 г.) «Мир графики (2014 г.), выставки преподавателей и студентов «Игра с пространством» в Никитинском театре (2018 г.) и др., на которых демонстрировались графические и живописные работы, предметы декоративно-прикладного искусства, коллажи, инсталляции, декоративные композиции, коллекция национальных костюмов, флористические композиции, изделия из лозы и др.

Сейчас широкое распространение получили учреждения дополнительного образования для детей и взрослых. В Учебном плане предусмотрены такие дисциплины, как «Методика преподавания гуманитарных наук и искусств», «Методика преподавания по дополнительным образовательным программам», «Методология и технология воспитания в дополнительном образовании», а также педагогическая практика как в школах, так и в учреждениях дополнительного образования для детей и взрослых, то есть выпускники направления могут работать в качестве педагогов дополнительного образования в школах и в учреждениях дополнительного образования.

Это еще одна возможность трудоустройства, которая востребована рынком труда.

Студенты направления «Искусства и гуманитарные науки» получают более широкую теоретическую искусствоведческую подготовку. Так, дисциплина «История и теория театра», проводимая заведующим литературной частью Воронежского драматического театра им. А. В. Кольцова Н. Н. Тимофеевым, и курс «История и теория кино», читаемый раньше известным кинокритиком г. Воронежа, кандидатом искусствоведения Сталем Никаноровичем Пензиным, а сейчас – доктором филологических наук Александром Анатольевичем Житеневым, ведутся только в ВГУ. Студенты проходили творческую практику в Воронежском государственном драматическом театре имени А.В. Кольцова, две выпускницы в свое время работали помощником режиссера в Камерном театре, а одна из выпускниц – в Кукольном театре.

Мы живем в меняющемся мире — наши выпускники готовы к вызовам времени — они могут менять свою профессию, например, выбрать творческую работу, такую, как художник.

Профиль «Дизайн» в рамках данного направления призван совместить основательную подготовку к творческой деятельности в сфере дизайна с освоением обширного круга гуманитарных и общественных наук. Целесообразность такого синтеза обусловлена односторонностью профессиональной подготовки дизайнера, ориентированного преимущественно на практическое освоение творческих навыков. Гуманитарная составляющая предлагаемого направления подготовки позволяет дополнить профессиональные навыки основательными знаниями в области теории и истории искусства, теории культуры, философии культуры.

В число изучаемых дисциплин входят такие, как «Основы дизайна», «Дизайн-проектирование», «Дизайн книжных изданий», «Графический дизайн».

Учебный план направления Искусства и гуманитарные науки отличает сильный элемент творческого начала. Так, в рамках профиля «Дизайн» студенты осваивают ряд практических искусств (графика и графические техники, рисунок и живопись, дизайн костюма, компьютерная графика, основы музейного дела, Web-дизайн); обретают навыки работы в сфере культуры (социокультурная деятельность, дизайн и рекламные технологии, рекламная мастерская).

В учебной план входит учебная (музейная) практика в Санкт-Петербурге, педагогическая практика в учреждениях дополнительного образования и в школах, а также художественно-творческая практика в дизайнерских фирмах, рекламных агентствах

Выпускники могут работать в качестве дизайнеров, экскурсоводами в туристических фирмах, кураторами выставочных и других творческих про-

ектов, сотрудниками художественных галерей; в сфере образования и культуры, преподавателями в учреждениях дополнительного образования и т.д.

Таким образом, направление «Искусства и гуманитарные науки позволяет не только реализовать принцип широты образования, но и способствует подготовить специалистов, сочетающих фундаментальную гуманитарную подготовку с одновременным овладением практическими навыками в сфере искусства, рекламы, туризма, что необходимо для того, чтобы выпускать специалистов широкого уровня.

I

АКТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

В. С. Листенгартен,
Воронежский государственный университет
О. А. Рябчикова,
Художественный музей им. И.Н. Крамского, г. Воронеж

МЕЖВУЗОВСКИЙ ПРОЕКТ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ «ЗА ВЕРНОСТЬ ТРАДИЦИЯМ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается содержание и опыт реализации межвузовского регионального проекта поощрения студентов художественных факультетов «За верность традициям реалистического искусства».

Ключевые слова: вузы Воронежа, художественные факультеты, реалистическое искусство, межвузовский проект, совет ректоров, художественный музей им. И.Н. Крамского, газета «Вузовский вестник».

Abstract: The article discusses the content and experience of the implementation of the interuniversity regional project to encourage students of art faculties "For fidelity to the traditions of realistic art".

Keywords: Voronezh universities, art faculties, realistic art, interuniversity project, Council of rectors, I.N. Kramskoy Art Museum, newspaper "University Bulletin".

Подготовка студентов, способных профессионально заниматься изобразительным искусством в Воронеже, осуществляется в Воронежском государственном университете искусств (ВГИИ), Воронежском государственном педагогическом университете (ВГПУ), Воронежском государственном техническом университете (ВГТУ), Воронежском государственном университете (ВГУ), Воронежском художественном училище (ВХУ). В каждом из названных заведений эта работа имеет свою специфику, но для всех остается неизменной общая задача – привить обучающимся любовь к изобразительному искусству, творчеству, понимание достижение мастеров, стремление к осознанному самостоятельному творчеству.

При этом представляется существенным, чтобы творчество начинающих художников получало соответствующую общественную поддержку.

С этой целью с 2015 г. и реализуется межвузовский проект «За верность традициям реалистического искусства», учредителями которого являются Совет ректоров вузов Воронежской области, Воронежский художе-

ственный музей им. И. Н. Крамского и редакция общевузовской газеты «Вузовский вестник». Такое содружество учредителей не случайно.

Профессор Д. А. Ендовицкий, ректор Воронежского государственного университета, возглавляющий Совет ректоров, неоднократно и в печати, и в устных выступлениях, отмечал необходимость усиления и повышения качества общей гуманитарной подготовки будущих специалистов, отсюда большую роль при этом приобщении к изобразительному искусству. [2, сс.298, 319]

Возглавлявший тогда Воронежский художественный музей В. Д. Добромиров (1946-2019) все годы своего директорства (2007-2018 гг.) активно выступал за развитие просветительской работы музея в вузах, поддержку молодых художников, в том числе и тех, кто еще находится на студенческой скамье.

Деятельными союзниками в этом вопросе В. Д. Добромирову выступили его коллеги О. А. Рябчикова и О. В. Летнева. [1]

Многолетний редактор общественной в стране общевузовской газеты А. Б. Шолохов на страницах издания много внимания уделяет художественному просвещению, публикациям о выдающихся художниках. [5]

Отсюда объединившие их стремление реализовать межвузовский проект поощрения студентов художественных факультетов учебных заведений области «За верность традициям реалистического искусства».

Организаторы решили отмечать не вообще успехи молодых людей в художественном творчестве, а именно тех, кто успешно и творчески следует реалистическим традициям, ибо реалистическое искусство, в частности в живописи является тем художественным методом, который стремится наиболее полно и адекватно отразить действительность в ее многообразии и типичных чертах. [3]

Традиции русской реалистической живописи (И. Н. Крамской, И. Е. Репин, Н. Н. Ге, И. И. Левитан и др.) нашли своих последователей и в творчестве воронежских художников (А. А. Бучкури, М. И. Лихачев, К. Н. Успенская и др.), осваиваются современной художественной молодежью. Очень важно, чтобы следование этим традициям не прервалось. Эти идеи и легли в основу названного межвузовского общественного проекта.

Номинантов для награждения представляют руководители вузов, где учатся студенты, — и это тоже следует рассматривать как существенный факт признания работы и достижений молодого художника, только начинающего свой творческий путь. При этом задача руководителей вузов и их художественных факультетов не просто определить номинанта, но широко разъяснить среди студентов цели и задачи проекта, организовать творческое соревнование потенциальных участников.

Выставка и награждение отмеченных работ традиционно проходит в первый день начала учебного года на престижной площадке – в художе-

ственном музее им. И. Н. Крамского. Торжество проходит тепло и неформально: наряду с, так сказать, «официальными лицами», приходят друзья и родители номинантов, их педагоги. [4, с.288]

Возросла и популярность проекта. В последние годы в него включились вузы Курска, Липецка, Орла. Думается, что такой подход подтверждает востребованность проекта общественное признание.

Приведем всего два примера (из девяти победителей) характеристики студентов, чьи работы были представлены по итогам 2021 года.

Магистранта 1 курса факультета художественного образования и искусства ВГПУ Владимира Шестопалова отличает высокая творческая активность. На конкурсе он представлен картиной «весна», в которой через пейзаж выразил свое восприятие весеннего обновления и надежды. Здание родного вуза изображено на фоне освобождающейся от снега природы. Реалистическое изображение средствами живописи настраивает на восприятие обновления и юности.

Денис Рудой (Курский государственный университет) показал ряд натюрмортов, выполненных в технике акварельной живописи. Они наполнены художественно-образным содержанием. Каждая его работа, по мнению специалистов, является неким рассказом о том, что его окружает и вдохновляет в тот или иной момент времени.

Именно такой творческий и одновременно профессиональный подход характерен и для других дипломантов проекта, выявив и таланты, присущие каждому из них, и плодотворность для творчества метода реализации.

Исходя из всего изложенного выше, организаторы работы по реализации проекта стремятся делать все для того, чтобы жизнь его продолжалась, была долгой, ибо, во-первых, как отмечают в своих высказываниях его номинанты, он оказался значимым для них самих и их товарищей в силу того, что они ощутили практическую востребованность своего творчества, общественный отклик, нужность не только себе и своим педагогам; а во-вторых, в современных условиях представляется актуальным, чтобы творческая молодежь увидела к себе общественный интерес, почувствовала потребность к осмыслению и отражению в своих работах нашей деятельности, получила при этом действенную поддержку.

Литература

1. Владимир Дмитриевич Добромиров. Библиографический указатель (1979-2019). Воронежская област. универ. научная библиотека им. И.С. Никитина; сост. Л.Ю. Акиньшина; авт. вступ. ст. Ю.Л. Полевой. – Воронеж: Кварта, 2020. – 60 с.
2. *Ендовицкий Д.А.* Ректорский вектор: сб. избранных статей и интервью. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2020. - 660 с.
3. Краткая Российская энциклопедия. Т.2. М.: Большая российская энциклопедия. ОНИКС 21 век. 2003, с.1110.

4. *Полянская О.* Открытие реализма. Новый культурный проект / «Университетская площадь», № 11. 2020, сс.287-288.
5. *Шолохов А.Б.* В поисках истины. М.: Юнион-Вест-Медиа, 2020, сс. 91-113.

Ж. В. Грачева,
Воронежский государственный университет

ЧЕЛОВЕК ЧИТАЮЩИЙ В ЖИВОПИСИ

Аннотация. В статье рассматриваются живописные полотна авторов разных стран и эпох, представляющих homo legens — человека читающего. Кроме того, анализируется чтение как ментальный процесс, homo legens.
Ключевые слова: человек читающий, чтение.

Abstract. The article investigates the paintings of artists from different countries and eras representing homo legens, the human reading. In addition, reading as a mental process is analyzed.
Keywords: homo legens, reading.

Homo legens. Человек читающий. Между ним, скользящим глазами по строчкам текста, и книгой выстраиваются особые связи, вовсе не похожие на отношения с другими предметами. Это отдельный сюжет. В том числе живописный. Если всмотреться в портреты (а их немало) человека с книгой, то можно убедиться, что это своего рода послания.

Среди них — портреты кисти И. Репина, изобразившего великого русского гения — Л. Толстого — читающим. Живописец вглядывается в лицо гения. На полотне «Портрет писателя Л. Н. Толстого» (1887) он поднял глаза, оторвался от книги, задумался. Его взгляд будто бы устремлен на зрителя, но не видит его. Это то состояние, которое принято называть «уходом в себя». Мысль Толстого – вот что является действующим лицом этого полотна. Мысль, порожденная чтением. Мощный поток энергии идет от картины. Интеллектуальной и певучей.

В акварельной работе 1891 года «Портрет Л.Н. Толстого (за чтением)», выполненной с помощью графитного карандаша, выражена предельная концентрация гения, его погруженность в мир мыслей и образов. Перед нами Толстой в расцвете творческих сил. Кряжистый человек-глыба, мощный мыслитель, он крепко «держит» книгу и сильной рукой, и пронизывающим взглядом. Он с книгой одно.

На полотне «Лев Николаевич Толстой за чтением» (1891) писатель нарисован читающим на диване. Надо сказать, что между местом, где мы читаем, и книгой обязательно образуется особая связь. Пространство усиливает наши ощущения, опосредованно (через состояние человека) сливаясь с содержанием текста. Поэтому так приятно читать в уютном кресле, за-

кутавшись в теплый плед, или в поезде, или на диване. Чтение меняет пространство, где совершается это таинство. А. Жид рассказывал, что читал стихи Буало, сплавляясь по реке Конго. И возникающий контраст между буйной беспорядочной растительностью и точеным размеренным стихом XVII века был особенно прекрасен. Уолт Уитмен утверждал, что читал в юности на природе, чаще всего сидя на дереве. На картине «Толстой на отдыхе в лесу» (1891) писатель лежит под мощным, как он сам, деревом; солнце играет между листьев, Толстой в белых одеждах; книга, как всегда, в левой руке, ближе к сердцу. То ли лес шумит листьями, то ли Толстой листами. Мережковский писал, что Толстой – великий язычник России. Визуальный и чувственный писатель, он сам как явление природы.

Всматриваясь в лица других читающих людей, можно увидеть, что каждое – отдельный психологический сюжет. Однако особая тема – женщина и книга – оказалась любимой многими живописцами, которых притягивала мягкая женственность лица, озаренная духовной высотой. Среди них – и «Читающая мадонна» Джорджоне, где погруженная в книгу, в безмолвной атмосфере Мария, овеянная тайной, так прекрасна, что сам младенец Иисус любуется ее красотой; и удивительно радостное, светящееся «Благовещение» М. Нестерова (роспись пилона Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве), наполняющее душу высокой синевой Неба (надо заметить, что Дева Мария здесь, как и на многих других полотнах, изображена с книгой).

Есть и совсем земные сюжеты: «Читающая женщина в пейзаже» К. Коро (само название картины указывает на двойное «погружение» – и в книгу, и в пейзаж); уединенный диалог между книгой и душой на полотне О. Ренуара «Читающая девушка», на котором встречаются два светящихся потока: один льется от женского лица, другой ему навстречу от книги; отражение отражений, контуры зыбки, неопределенны.

И, конечно, особенно хороши читающие дети. Так, на портрете работы В. Тропинина «Мальчик с книгой» ребенок положил книгу на игрушку – в его жизни они пока рядом – и смотрит на зрителя огромными, умными, «неземными» глазами; Это портрет князя Оболенского; надо сказать, что лучшие дворяне рисовали своих детей с книгой, потому что это всегда знак глубины ребенка и его интересного жизненного пути.

На незаконченном рисунке В. Серова – «Саша Серов» – кукла отброшена, книга притянула и «вобрала» в себя ребенка. Зритель не видит его глаз, но проникается недетской серьезностью и сосредоточенностью мальчика, который живет особой светлой жизнью.

На картине «Наташа Нестерова на садовой скамейке» (работа кисти М. Нестерова), девочка словно на минутку заглянула в книгу, но погрузилась в нее надолго. На работе Ф. С. Журавлева «Мальчик с книгой» (конец

XIX в.) ребенок всматривается в то, что рисует ему воображение: умный взгляд открывает глубину личности.

На «Портрете сыновей князя А. М. Горчакова» (одноклассника А. С. Пушкина, канцлера России, известного дипломата) кисти художника Никеза Кейзера изображены дети, лица которых несут печать благородства. Глядя на них, понимаешь, что они будут представлять цвет русской аристократии.

На портрете Ивана Крамского «Книги одолели» изображена уставшая девочка, дочь художника, читающая книгу своей игрушечной птичке. Название картины придает ее содержанию легкий иронический подтекст. Картина хранится в Воронежском музее изобразительных искусств им. И. Крамского.

Обращает на себя внимание серия картин Н. П. Багданова-Бельского, написавшего полотно «Ценители книг», на котором мы видим братьев-подростков, читающих вслух. Мы буквально чувствуем, как чтение объединяет мальчиков, как делает их со-мыслителями, со-чувствователями.

Можно называть и иные картины, изображающие читающих детей: работы К. Маковского «В жаркий полдень», К. Савицкого «Мечты», А. Брей «Машенька». На каждом портрете – удивительные лица, преображенные общением с книгой.

Чтение – таинственный процесс, понять который поможет значения слова, поскольку оно стоит у начала начал смыслов. Согласно «Толковому словарю русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова, «читать» – значит «воспринимать какую-н. письменную речь по ее внешним знакам, буквам и «усваивать что-либо» [5]. «Усваивать», в свою очередь, как указывает В. Даль, – «делать что чужое своим; перенять и усамить» – «поместить в себя» [2].

Чтение – это, прежде всего, со-творчество, в процессе которого включается эффект «погружения», читатель не только получает информацию, он проникает в мысли другого, воссоздает воображаемые миры.

Чтение – это двери в великий идеальный университет: представьте, что вам удалось воскресить главных учителей всех времен: историю Древней Греции читает Геродот; Платон и Фома Аквинский ведут курс метафизики; Аристотель и Иммануил Кант исследуют проблемы нравственности; лекции по экономике читают Адам Смит и Карл Маркс; физику преподают Исаак Ньютон и Альберт Эйнштейн; Леонардо да Винчи и Павел Флоренский читают лекции по искусству; педагогику преподает Лев Толстой, историю русской философии – Николай Бердяев, Николай Лосский, Василий Зеньковский; русский язык – Иван Бодуэн де Куртенэ и Лев Щерба; языкознание Фердинанд де Соссюр; историю литературы Владимир Набоков и Юрий Лотман; теорию стихосложения Александр Пушкин и Андрей Белый.

Число студентов в таком университете неограниченно, условие поступления одно – желание читать.

Чтение – это возможность прожить несколько жизней; перечитывая, мы каждый раз встречаемся не только с новой книгой, но и с новым собой, находим в тексте то, чего раньше не замечали. Человек может прочесть только то, что уже почти знает. Великий текст лишь озаряет предчувствие и пред-знание; если читатель не готов к восприятию мысли, то он ее не заметит. Так, роман «Война и мир», прочитанный в 16, 30, 50, 70 лет, – это разные книги, свет их светит по-иному, и мы меняемся в его лучах. Читающему не дано, входя в реку времени, вернуться к той же самой книге. Она становится другой и открывает других нас, с новой автобиографией. Прочтение одного и того же текста может быть буквальным, аллегорическим, психологическим, социологическим. Созидающая сторона чтения в том, что одна и та же страница может вызывать ужас и восторг. Однако власть чтеца не безгранична. «Пределы интерпретации совпадают с правами текста», – писал У. Эко [3, 117]. Наше прочтение не должно разрушать текст, как это происходит, в частности, при экранизации художественного произведения [4].

Чтение – накопление; каждое новое прочтение питается предыдущим, и герменевтическое пространство читателя разрастается: новый текст оценивается в соответствии с тем, что автор уже прочел ранее.

Чтение – это возможность прикоснуться к мировой совести; обогатиться духовной чистой энергией, которую человек должен накапливать в результате совершения добрых дел и приобретения высшего знания.

Чтение – это общение; первые навыки социализации ребенок получает через чтение книг.

Чтение – это единица измерения времени. Мы живем от одной великой книги-события к другой, выстраивая свой жизненный путь и «собирая себя» на этом пути.

Чтение – это здоровье, поскольку стимулирует мозговую активность, сохраняет «качество» тканей мозга; оно, как показало исследование британских ученых, оказалось эффективнее прогулки или прослушивания музыки.

Чтение – это свобода, оно учит нас делать выбор на основе различения добра и зла, по своей воле принимать решения и нести полную ответственность за их последствия.

Чтение – это обретение уединения, возможности думать не суетясь, в тишине своих мыслей.

Чтение – это радость, поскольку мы получаем удовольствие от работы нашего воображения; как указывают последние научные исследования, достаточно шести минут чтения для резкого (на 2/3) снижения состояния стресса [6].

Книги – это предметы особого рода. Каждый раз мы читаем конкретную книгу, имеющую неповторимый облик, поскольку книга несет в себе историю издания (важно, в какой стране она «родилась») и историю предыдущих прочтений (сохраняет ауру того, кто держал ее в руках). Любой экземпляр издания «проживает» особую судьбу (некоторые книги обязаны своей уникальностью великим читателям).

Но книга – это еще и виртуальный объект, имеющий подвижную природу и открывающий нам собственную глубину, в осознании которой мы так нуждаемся. Книги – это та бездна, окунувшись в которую, человек обретает второе дыхание, своего рода крылья. В книге «Записки гадкого утенка» Г. Померанц рассказывает об эпизоде из сказки Михаэля Энде, который пишет о человеке, живущем в игрушечном мире, начинающем разрушаться. В какой-то момент он осознает, что сквозь трещины в мироздании его призывает голос закутанной фигуры, смутно напоминающей Христа: «Иди ко мне». Он в ужасе отшатывается, потому что фигура эта стоит ни на чем, висит в пустоте. «Я упаду, – говорит он. Я – провалюсь в бездну». И в ответ слышит: «Учитесь падать. Учитесь падать и держаться ни на чем, как звезды» [4, 461].

Держаться, казалось бы, ни на чем, как звезды, учат нас великие книги.

Литература

1. *Адлер, М.* Как читать книги. Руководство по чтению великих произведений / Мортимер Адлер. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 344 с.
2. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка /В.И. Даль // Т. 1-4. – Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.
3. *Мангуэль, А.* История чтения / Альберто Мангуэль. – Екатеринбург У-Фактория, 2008. – 381 с.
4. *Померанц, Г. С.* Записки гадкого утенка / Г. С. Померанц. – Москва: Санкт- Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 464 с.
5. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. Москва, 1935; Т. 2. Москва, 1938; Т. 3. Москва, 1939; Т. 4, Москва, 1940. – Москва, 1995; Москва, 2000.
6. Чтение поможет мозгу остаться здоровым [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://novser.livejournal.com/427211.html. Дата обращения: 1.12.2022.

В. О. Кузнецов,
Художник-педагог ДШИ г. Воронеж

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ИЛИ КАК РИСУЮТ ДЕТИ?

Аннотация. В статье рассматриваются знаки и символы, ставшие культурными архетипами. Прослежены истоки художественного первообраза, этапы становления композиции в изобразительном искусстве от архаичных времен до XX века. Показано

появление синтетических форм в искусстве, родство «первобытной» и детской художественной картины мира.
Ключевые слова: знак, символ, изобразительное искусство, первообраз, композиция, детское художественное творчество

Abstract. The article discusses signs and symbols that have become cultural archetypes. The origins of the artistic prototype, the stages of the formation of composition in the art of art from archaic times to the XX century are traced. The appearance of synthetic forms in art, the relationship of the "primitive" and children's artistic worldview is shown.
Keywords: sign, symbol, fine art, prototype, composition, children's artistic creativity

От хаоса к гармонии

Рассуждая с точки зрения антологии и антропологии, можно проналюдать таинственное родство «первобытной» и детской художественной картины мира. Такое рассуждение позволяет нам легче проникать в суть истоков художественного первообраза.

Известно, что изобразительное искусство началось с появлением на земле человека. И мы можем смело утверждать, что изобразительное искусство старше науки и религии. Но согласно марксистским суждениям, труд — отец всего человечества.

Охотничий ритуал

В основе охотничьего ритуала лежала так называемая «охотничья магия». Магический акт был как священным, так и одновременно утилитарным, именно потому, что вера в его немедленный результат была абсолютной. Потому что изображение зверя было символом его живого Двойника.



Пещера Альтамира (Испания) Изображение бизонов на потолке Альтамирской пещеры. Верхний палеолит. 40-45 тыс. лет до н.э.

Композиция полностью хаотична, здесь можно провести аналогию с рисунком совсем маленького ребенка, который и не пытается согласовать изображение с форматом листа. Осознанность связей почти отсутствует в

композиции. Но в отдельных изображениях животных мы видим изображение зверя с удивительно точным ощущением его анатомии и пропорций, предельно реалистично.

Это изображение сотворил человек — охотник, хорошо знавший свое дело. Человек-мастер, выстоявший в условиях жесточайшей борьбы за существование.



Верхний палеолит

Эпоха Неолита — «Рождение композиции»

20-10 тыс. лет спустя производство орудий формировало интеллект человека и волю к познанию. Общение людей позволило осознать себя членами сложного коллектива. В изобразительном искусстве происходит прогресс. Оно становится более схематичным, но в нем появляется композиционный смысл. Композиционные сцены становятся связанными по смыслу и изображение в них человека начинает занимать главное место.



Фрагмент наскальной живописи. Неолит.

Высокая организация — массовость человеческих сообществ требовала новых коммуникативных связей, понятных и доступных большинству людей. Так стали появляться знаки и символы.

Знаки и символы стали править миром, потому что действовали на подсознание. Появление мифологии порождало петроглифы и пентограммы, например, изображающие:

Солярные знаки;
Звездное небо, зверей, человека;
Стороны света.

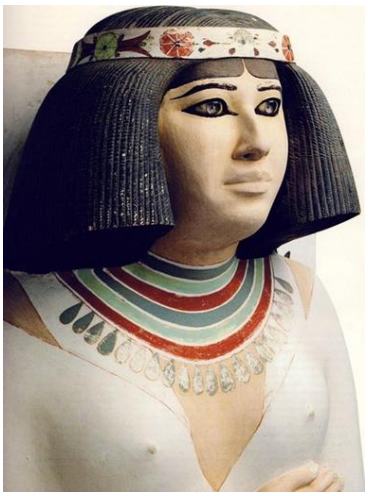


Развиваясь не только во времени, древняя история перемещалась в пространстве. То один, то другой народы становились носителями человеческого прогресса, то угасая, то появляясь в виде новых твердынь. Переход к цивилизации породил иерархии в общении между людьми, появилась религия и государство.

Среди древних государств, было одно, которое просуществовало, почти без изменений, более 3-4 тыс. лет. Религия и культура этого государства напитала собой религию и культуру Ассирии, Финикии, Иудеи и Греции. Это государство Древнего Египта в долине Нила.

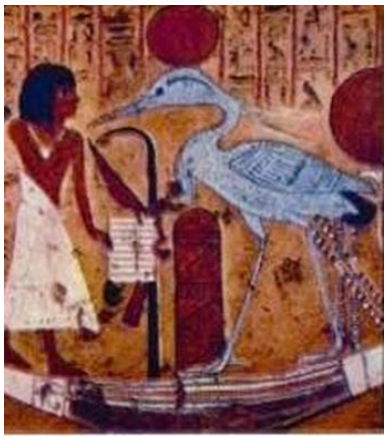
Древний Египет.
Появление синтеза изображения и знака

Знак, в виде иероглифов, сопровождает, поясняет изображение. Искусству изображение отводилась важная роль: оно должно было дарить бессмертие.



Статуя царевны «Царевна Нофрет» 3 тыс.лет до н.э.

Синтез скульптурного и знакового изображения в виде иероглифики.



Царство «Поклонение Солнцу» 2 тыс.до н.э. Роспись гробницы Иринофера

Из древнеегипетского гимна, записанного иероглифами:

«Чудесен восход твой, о Атон,
Владыка веков единосущий!
Ты — светел, могуч, лучезарен,
В любви бесконечно велик,
Ты — бог, сам себя пожелавший,
Ты — бог, сам себя создающий,
Ты — бог сам все собой породивший,
Ты — все оживил, все проник!»
(гимн Солнцу перевод А. Чижевского)

Солнце встает на востоке, и мир невидимый становится видимым — проявленным. День побеждает ночь.

Искусство Древнего Египта, повлиявшее на всю средиземноморскую цивилизацию, находит свое прямое отражение и в христианскую эпоху.

Разделение Др. Римской империи на Западную и Восточную породило византийскую иконопись. В знаках произошло несколько революций от иероглифа до клинописи. От клинописи — к появлению алфавита и букв.



Православная икона «Спас в силах»

Икона «Спас в Силах» — синтез изображения и текста, выраженного словами. «Христос — солнце правды» сияет над непроявленным миром и делает его видимым и проявленным, ромб и круг (сфера)

Эпоха Возрождения — культурная революция западного мира.



Гравюра А. Дюрера «Меланхолия» 13-16 вв.

Изображение содержит в себе комплекс символов и знаков от солярных, космогонических до метафизических, включая в себя Пифагорейскую нумерологию.

«Клянусь восходом и закатом,
Клянусь чётом и нечётом»
(сура Корана)

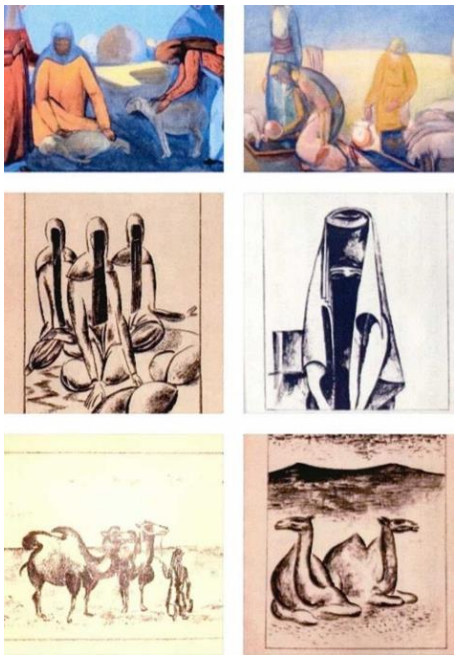
Из произведения Вяземского:

«И на земле Мир» — разговор правителя Августа с Юпитером.
«Правит Юпитер сводом небесным,
Август же правит Земным и властители оба».

Художники-символисты XX века

В основе символизма лежит понятие «символа» — универсального образа, знака, количество знаний и смыслов которого неисчислимо.

В искусстве символизм — это попытка ограниченными средствами разума выразить невыразимое, интуитивно нащупать бездну, которая находится за пределами зримого мира. Сделать невидимый мир проявленным.



Художник П.Ф. Кузнецов, несколько работ из серии «Туркестанские сюиты»

После посещения пещеры Альтамира испанский художник-символист П. Пикассо — автор «Герники» — заявил, что за 45 тыс. лет мы (художники) не создали ничего «нового». И если мы спросим себя «Как рисуют дети?», — то станет понятно, что изобразительное искусство сразу же начинается с совершенства.

Литература

1. *Дмитриева Н.А.* Искусство Древнего мира — М., 1986
2. *Муньос. П.М.* История искусств Первые цивилизации — Барселона, 1998
3. *Эйзенштейн С.* О методе в искусстве // Журнал «Искусство в школе» — №6. — 2013
4. *Соловьев В.Д.* Русские художники XVIII-XX вв. Справочник. — Днепропетровск, 1994
5. «Пабло Пикассо» «Директ-медиа». Том 42. — М., 2010
6. *Дмитриева Н.* Краткая история искусств. — М., 2014

Видья Сварге-Мадане,
г. Мумбай, Индия

МУЗЕИ ГОРОДА МУМБАИ (ИНДИЯ)

Аннотация. В статье рассказывается о музеях города Мумбаи (бывшего Бомбея) в Индии, связанных с историей и культурой города, таких, как Музей принца Уэльского, Музей Доктор Бхау Даджи Лад, Музей М. Ганди.

Ключевые слова: Мумбаи, Музей принца Уэльского, Музей Доктор Бхау Даджи Лад, Музей М. Ганди

Abstract. The article tells about the museums of the city of Mumbai (former Bombay) in India, connected with the history and culture of the city, such as the Museum of the Prince of Wales, the Museum of Dr. Bhau Daji Lad, the Museum of M. Gandhi.

Keywords: Mumbai, Prince of Wales Museum, Dr. Bhau Daji Lad Museum, M. Gandhi Museum

Мумбаи (Бомбей до 1995 года) – самый большой индийский город, который в своё время португальские колонизаторы подарили англичанам как свадебный подарок, тогда это были семь островов. Сегодня город играет важную роль в экономике страны. Это столица индийского штата Махараштра, а также коммерческая столица страны. Это невероятно шумный, роскошный, и в то же время духовный и простой город, переполненный контрастами. В этом году исполняется пятидесятипятилетие с тех пор, как Мумбаи и Санкт Петербург стали городами-побратимами. Из десятка музеев, имеющихся в Мумбаи, я выбрала музеи, связанные с историей и культурой моего родного города.

Музей принца Уэльского

В 1904 году знатные лица города Бомбея приняли решение создать музей в память о визите принца Уэльского, будущего короля Георга V (George V) в Бомбей. (Принц Уэльский – Георг V – был по линии матери двоюродным братом русского царя Николая П). Первый камень в основание был положен самим принцем Уэльским 11 ноября 1905 года, и музей был официально назван «Музей принца Уэльского Западной Индии». Музей был создан после того, как городу вернули историческое местное название

Мумбаи. Сегодня музей называется Чхатрапати Шиваджи Васту Санграхалая в честь Шиваджи — основоположника империи Маратхов.

Музей находится в самом центре южного Мумбаи недалеко от Ворот Индии. Здание музея построено в индо-сарацинском стиле из местного серого базальта и светлого трахита. Здание прямоугольной формы имеет три этажа, центральный купол окружают башни с миниатюрными куполами. В 2000 году по программе модернизации в восточной части музея планировали дополнительно создать пристройку для размещения реставрационной мастерской, выставочной галереи, конференц-зала.

В музее находятся около 50 000 экспонатов древней индийской истории, которые объединены в три коллекции: искусство, археология и природная история. В музей представлены артефакты цивилизации долины Инда и другие реликвии индийской цивилизации династий Гуптов, Маурья, Цалукья и Раштракута.

Кроме трех названных выше секций (искусство, археология и природная история), в музее есть секция лесоводства, где экспонируются образцы древних пород, выращенных в Бомбейском президентстве, а также небольшая геологическая коллекция местных горных пород, минералов и окаменелостей. В Галерее Морской славы музея представлены экспонаты морской навигации в Индии. В 2008 году в музей были открыты две новые галереи, в которых демонстрируются коллекции Карла и Мехенрбая Кхаделвала и монеты Индии.

В художественной секции представлена коллекция сэра Пуршоттама Мавджи, которую приобрели в 1915 году, а также коллекцию сэра Ратана Таты и сэра Дорабджи Таты, которые появились в 1921 и 1933 годах.

Коллекция миниатюр включает произведения главных школ индийской живописи, таких, как как монгольская, раджастханская, пахарийская и деканская. В этой коллекции есть манускрипты на пальмовых листьях, датированные XI-XII веках, пахарийские рисунки начала XIX века, а также рисунки султанского периода. Из них самые известные манускрипты «Анвар-Сухайли» с иллюстрациями, которые выполнены в студии монгольского императора Акбара Первого, и рукопись 17 века индийского эпоса «Рамаяны» из Мевара. В фондах музея присутствуют декоративные артефакты, такие, как ткани, могольские изделия из нефрита, изделия из золота и серебра, художественные изделия из металла, артефакты из слоновой кости правителя Гуптов. Также есть коллекция европейской живописи, китайского и японского фарфора и экспозиции, посвящённые оружию и амуниции (доспехи Акбара I, датированные 1581 годом).

Археологическая секция

Толчок к развитию археологической коллекции музея дали скульптуры и монеты, переданные из музея в Пуне, а также коллекция Бомбейского отделения Королевского азиатского общества. Сейчас коллекция содержит

рыболовные снасти, оружие, украшения, орудия народов индской цивилизации (2600-1900 до н. э.). Кроме того, музей имеет артефакты с раскопок буддийской ступы в Мирпур-Хасе, скульптурную коллекцию времён империи Гуптов (280-550 гг.), терракотовые фигурки из Синда начала V века, артефакты, датированные временами правления Чалукья (VI-XII века, Западные Чалукья и Раштракуты), а также скульптуры Раштракутов (753-982гг.) из пещер Элефанты.

Коллекция естественной истории

Помощь в создании секции естественной истории оказало Бомбейское общество естественной истории. Секция содержит инсталляции естественной среды обитания отдельных групп животных, диорамы, иллюстрирующие индийскую дикую природу. Среди экспонатов секции – фламинго, птицы-носороги, индийские бизоны и тигры.

Музей Доктор Бхау Даджи Лад

Музей Доктор Бхау Даджи Лад — это бывший музей Виктории и Альберта – самый старый музей. Идея создания музея в Мумбаи обсуждалась в 1850 году, когда готовились к первой «Великой выставке» работ промышленности всех наций, которую пройдёт в Хрустальном дворце в Лондоне в 1851 году. Принц Альберт и его супруга королева Виктория хотели представить миру промышленное декоративно-прикладное искусство из колоний Великобритании и таким образом стимулировать торговлю. В 1855 году дубликаты предметов декоративно-прикладного искусства и сырьё, из которого они были изготовлены, были направлены на Универсальную выставку в Париж, а сами оригиналы сформировали ядро коллекции нового музея. Музей был создан в 1855 году в городе Казармах (Town Barracrs) как «Центральный музей естественной истории, экономики, геологии, промышленности и искусства». Для посещения музей был открыт в 1857 году.

Бомбей тогда был самым богатым торговым центром в Индии. Он считался «Окном в Восточные земли», или «Урбс прима» и имел честь представлять миру богатую культуру страны. В музее демонстрируется богатое культурное наследие и история города через редкую коллекцию изобразительного и декоративного искусства. Эти предметы отражают искусство раннего и нового времени, а также мастерство разных общин Бомбейского президентства.

Постоянная коллекция музея включает в себя миниатюрные глиняные модели, диорамы, карты, литографии, фотографии, редкие книги, миниатюрные картины, искусство раннего и нового времени, текстиль, а также великолепные изделия ручной работы, которые наглядно представляют жизнь жителей Мумбаи и историю города с конца XVIII в. до начала XX в.

1 ноября 1975 года музей был переименован в музей доктора Бхау Даджи Лад музей – в честь человека, чьё видение и самоотверженность поз-

волили создать данный культурный центр. Доктор Бхау Даджи Лад был первым индийским шерифом Мумбаи, филантропом, историком, физиком, хирургом и впоследствии возглавил Комитет музея.

Заброшенное здание музея было отреставрировано компанией ИНТАЧ при поддержке Муниципальной корпорации Гретар (Большого) Мумбаи и Фонда Джамналал Баджадж. В 2005 году этот проект получил международную премию ЮНЕСКО за выдающиеся достижения в области сохранения культуры. Музей вновь открылся в 2008 году и проводит обширную выставочную программу, которая исследует важность коллекции, уделяя особое внимание современному искусству и культуре. Он также сотрудничает с международными организациями, демонстрируя работы талантливых художников со всего мира. В данном музее каждый найдёт себе что-то по душе, от интенсивной аспирантской дипломной программы по современному и новейшему искусству, семейных мероприятий выходного дня, праздничных забав и мастер-классов для взрослых до экскурсионных программ, которые связывают школьную программу с коллекцией музея и выставками. Программы и экскурсии в музее проводятся на английском, хинди и маратхи.

Еще в начале 1900-х лет кураторы хотели, чтобы в музее была представлена история города, поэтому была закуплена коллекция фотоизображений карт, планов города, гравюр и фотографий острова Бомбей. Эта коллекция, датированная 1600 и 1900 годами, была открыта для публики в 1918 году, она отражает архитектурную историю города и ее эволюцию от семи островов в оживленный городской центр в середине 19-го века. Это также хроника эволюции в географии, полученной в результате нашествий, экономического роста и городского планирования. На выставке представлены карты, изображающие развитие Бомбея с конца 17-го до начала 20 века.

Коллекция включает в себя модель первых лодок в гавани города, первые текстильные фабрики в Worli и диорама Bombay замка, административную штаб-квартиру в центре британского форта. Кроме того, в коллекции присутствует более 1500 стеклянных негативов и документов различных аспектов города, включая архитектуру, информацию об известных гражданах, архитектуре города.

Музей оказал большое влияние на культуру и развитие изобразительно и декоративно-прикладного искусства Индии. Известно, что торговли всегда был доминирующим импульсом в колониальной Индии. Международные выставки для показа промышленных товаров из британских колоний, задуманные принцем Альбертом и его супругой королевой Викторией, стимулировали торговлю индийским изобразительным и декоративно — прикладным искусством, что увеличивало международный интерес к индийскому дизайну и мастерству. По мере роста торговли проводились эксперименты по модификации индийского изобразительного и декоративно-

художественного искусства в соответствии со вкусом европейской и англизированной индийской элиты. Англичане начали создавать рабочие и технические школы, в которых обучались индийские ремесленники и мастера. В этих школах и мастерских создавались изделия для торговли, в которых соединился индийский дизайн с европейскими тенденциями в искусстве.

Ядро коллекции промышленного искусства в галерее музея образуют. копии продуктов промышленного искусства, посланные на Всемирную выставку в Париже в 1855 году. Коллекция Раннего Современного периода, представленная в виде необычной коллекции моделей и диорам, отражает жизнь и культуру Мумбаи в 19 веке и является важным продолжением колониального проекта, показывающего в мельчайших деталях жизнь населения Индии. Авторы этой коллекции, кураторы музея Эрнст Ферн и Си Л Бернс, воплотили принципы сэра Дже Дже школы искусств, которая существует до сих пор. Эту школу искусств отличает стиль миниатюрной живописи, который развился в Индии во второй половине 18 века и отражал европейское влияние на индийское искусство. поэтому он считается гибридным.

Картины были выполнены акварелью на бумаге и на слюде. Любимыми сюжетами были сцены повседневной жизни Индии, жизнь местных правителей, а также изображения фестивалей и церемоний, в соответствии с “культом живописности”, существовавшим в то время в британских художественных кругах. Используется для документирования различных аспектов индийской жизни, таких, как фестивали, профессии, общины, местные правители и памятники, стиль был натуралистическим и отображает европейское влияние на индийское искусстве.

С середины 19-го века школы искусств и технической подготовки, созданные англичанами в Индии, испытали влияние западного художественного образования на индийских художников и мастеров.

В 1856 году в Мумбаи открылась сэр Джамшетджи Джиджибхай школа, которая известна как Бомбейская школа искусств с целью обучения студентов «науке искусства», или технических навыков, необходимых, чтобы стать мастерами-чертежниками. Школа имела тесную связь с музеем и впоследствии стала известна как музей Виктории и Альберта, которые были кураторами музея. В результате музей стал площадкой для новых стилей, проявившихся в декоративных художественных изделиях, в произведениях живописи и скульптуры, которые были созданы студентами школы. Некоторые из этих студентов позже стали наиболее известными художниками в Бомбее, такие, как Рао Бахадур, М.Б. Дхурандхар, Бхаурао Садавлекар и П. А. Дхонд.

В 2003 году музей дополнил свою постоянную коллекцию новыми экспонатами, которые воссоздавали искусство и культуру города начиная с 19 века и кончая 20 веком. Коллекция картин художников начала 20-го

века Дже Дже школы содержит ценную информацию о периоде становления индийского искусства и начале индийского модернизма. Эти работы отражают «Индийский Ренессанс» — движение искусства того времени, которое черпало вдохновение из классических индийских художественных практик, в частности традиций раджпутов в живописи.

В 2005 году музей получил поддержку ЮНЕСКО на реставрацию как памятник наследия Азиатско-Тихоокеанского региона (Asia Pacific Heritage). В соответствии с новым стандартом в области сохранения музеев для Индии и региона. особое внимание уделяется восстановлению декоративных деталей здания. В настоящее время здание музея является ценным памятником викторианской архитектуры 19-го века в Индии.

Музей М. Ганди

Музей М. Ганди Мани Бхаван — это историческое здание, памятник Махатме Ганди, повествует о борьбе за независимость Индии от британской колонии. В настоящее время Мани Бхаван — это музей и исследовательский центр, в котором расположена библиотека, картинная галерея и памятные вещи, связанные с национально-освободительным движением. Между 1917 и 1934 годами здесь располагался центр политической активности Махатмы Ганди. Это место стало свидетелем того, как в 1921 году Ганди решил голодать, пока в Мумбаи не наступит мир. Именно здесь он начал активно работать с прялкой и готовить ткани для своей одежды. Нельзя не обратить внимание на то, что в этом историческом здании произошло становление таких известных движений, как гражданское неповиновение, Сатьяграха, Свадеши, Кхади и Движение в поддержку халифата. Прогулка по его величественным коридорам возвращает нас к той политической борьбе, которая велась во время Индийского национально-освободительного движения. Тем, кому интересна история Индии, следует изучить отдел в музее с фотографиями и описаниями прошедших событий.

Рядом со входом в Музей Ганди — Мани Бхаван — возвышается статуя Махатмы Ганди. Здание имеет два этажа и выполнено из дерева. Здание очень простое. На первом этаже музея выставлены многочисленные фото вождя, включая детские и юношеские снимки, а также вырезки из старых газет с информатвными заметками и объявлениями, касающимися его деятельности. Здесь же можно увидеть детали интерьера рабочего кабинета и письменные принадлежности Ганди, а также его труды.

На втором этаже особняка находится спальня Махатма Ганди, где он отдыхал от работы и читал книги. Рядом размещается терраса, на которой в 1932 году народный лидер был арестован. В целом интерьер второго этажа практически не изменился с тех пор, как тут жил Махатма Ганди, поэтому атмосфера, существующая в этой части дома, полностью передаёт события тех дней.

Мумбайцы, гости города, иностранные туристы обязательно приходят сюда и узнают, как жил индийский лидер, которого сейчас весь мир уважает с его принципами «ненасилия». Интересно, что самым известным из посетителей был общественный деятель Мартин Лютер Кинг младший в 1950 году, а после него Барак Обама, посетивший музей вместе с супругой в 2010 году, когда он был президентом США.

Известно, что знаменитый русский писатель Лев Толстой и индийский лидер Махатма Ганди переписывались. Им удалось написать всего несколько писем. В то время М. Ганди жил в Южной Африке. Когда Ганди получил последнее письмо Толстого, великого писателя уже не было в этом мире. Махатма Ганди называл Толстого своим «Гуру», то есть учителем. В этом музее есть эти исторические письма. Приблизительно лет пять назад музей посетили Екатерина Толстая, директор музея Ясная Поляна и праправнучка Льва Толстого, приехавшие из Ясной Поляны. И мне удалось с ними познакомиться.

Национальный музей индийского кино

Мумбай — столица индийской киноиндустрии, где располагаются павильоны Болливуда. Болливудом называют все индийское кино или все фильмы на языке хинди. В Мумбаи снимают кино на Маратхи, на урду, на пенджабком, на английском языках.

В 2013 году индийский кинематограф праздновал свой столетний юбилей, который также отмечался и как столетие Болливуда. Однако это название было дано мумбайской кинопродукции лишь во второй половине 20 века, когда была одержана убедительная победа над Голливудом по количеству выпускаемых фильмов.

И поэтому в Мумбаи существует Национальный музей индийского кино, который был открыт 19 января 2019 года. Этот музей расположен в двух зданиях – новом здании музея и здании наследия девятнадцатого века Гулшан махал — оба в комплексе Фильм Дивизион. Музей демонстрирует историю индийского кино и имеет множество артефактов, цифровых элементов, включая интерактивные цифровые экраны, информационные экранные интерфейсы, реквизиты и костюмы для фильмов, старинное оборудование, плакаты, копии важных фильмов, рекламные листовки, звуковые дорожки, трейлеры, диапозитивы, старые киножурналы, статические данные о создании и распространении фильмов и т д. Музей не только предоставляет кладезь информации неспециалистам, но и помогает кинематографистам, студентам, энтузиастам и критикам узнать и оценить развитие кино как средства художественного выражения.

Говорят, что «чем больше вы знаете о прошлом, тем лучше вы подготовлены к будущему». Мумбай — это уникальное сочетание старого, нового и современного, а знакомство с городом и его музеями — это и есть лучший способ понять культуру Индии.

Чан Куок Тхинь,
МГАХИ им. В.И. Сурикова при РАХ
Хуонг Тхи Тху Чанг,
Институт иностранных языков при ХГУ

ОБЩИННЫЙ ДОМ — КУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В ЖИЗНИ ВЬЕТНАМЦЕВ

Аннотация. Образ общинного дома глубоко укоренился в сознании вьетнамцев на протяжении тысячелетий, идиллического пространства, связанного с повседневной жизнью жителей региона водного рисоводства. В рамках статьи авторы анализируют аспекты и факторы, подтверждающие, что общинный дом является символом вьетнамской культуры. В статье упоминается ряд изысканной резьбы по дереву — уникальной особенности архитектуры деревенских общинных домов.
Ключевые слова: общинный дом, культура, вьетнамец, декор

Abstract. The image of the communal house has been deeply ingrained in the minds of Vietnamese people for thousands of years, an idyllic space associated with the daily life of residents of the wet rice farming region. In the framework of the article, the authors analyze the aspects and factors that confirm that the communal house is a symbol of Vietnamese culture. The article mentioned a number of exquisite wood carvings — a unique feature in the village communal house architecture.
Keywords: community house, culture, vietnamese, decor

В жизни вьетнамцев место обитания является достоянием материальной и духовной культуры народа. Строительство дома – это большой труд не только хозяина, но и ремесленников и народных мастеров. Дом становится архитектурным сооружением с «лицом» хозяина, и, с другой стороны, своей типичностью свидетельствует о *социальной и национальной* общности.

Динь (вьетн. Đình) — общинный дом, культовая постройка, представляющая собой типичную архитектуру в сельской местности во Вьетнаме.

Общинный дом динь здесь издревле считается общественным центром деревни. Динь выполняет три социальные функции: административную, культурную и религиозную. В образе общинного дома как во Вьетнаме в целом, так и на его северных равнинах в частности, отобразилась картина народной жизни Вьетнама и эстетического мировоззрения социума. Общинный дом — не единственное место духовной и культурной деятельности древних людей. Он сосуществует с пагодами и храмами в традиционном деревенском пространстве, дополняя друг друга для развития. Это духовный символ общественной культуры.

Во Вьетнаме истоки происхождения общинного дома динь связаны с династией Ли (1009-1225 гг.) Выбор места для строительства павильона динь считался святым делом. Динь обычно размещен в центре деревни или

за ее пределами. Сам общинный *дом, как и* алтарь, в идеале должен быть обращен «*лицом»* на *юг*. Перед павильоном и с флангов обычно было открытое пространство, за которым открывается живописный вид на деревья, пруд, озеро.

В отличие от западных стран во Вьетнаме при создании архитектурного сооружения особое внимание обращают не на его высоту, а на ширину. Под строительство павильона динь выбирают свободное пространство, где можно реализовать систему *последовательных дворов*, разделенных крытыми переходами. В торцах переходов - свободное пространство, за которым обычно открывается живописный вид на водоем. Грандиозный деревянный павильон динь со вспарушенной крышей, стоящий на берегу *озера*, отражается в гладкой поверхности *воды.* Это типичный пейзаж вьетнамской деревни с водным компонентом, придающим ансамблю построек особый колорит и изысканность.

Триада «Фикус священный[1] – причал – павильон динь» становится собирательным образом центра вьетнамской деревни, представляющей архитектурную гармонию с природой, окружающей старинный динь. (Рис. 1)



Рис. 1. Триада «Фикус священный – причал – павильон динь»

Архитектура общинного дома на севере Вьетнама продолжает и закрепляет традиции народной архитектуры, достигнув вершин национального зодчества. С XVI века образ диня с изогнутой крышей, которую украшают керамические фигуры драконов – обязательный компонент пейзажа вьетнамской деревни. Он становится символом вьетнамской культуры северных регионов страны.

Каждый общинный дом – художественная сокровищница, в которой отражаются повседневная жизнь людей, а также уровень народной скульптуры на момент его создания. Исследователь изящных искусств древних

[1] Фикус священный – долгоживущее дерево, специально высаживаемое у буддийских храмов, пагод, общинных домов

вьетов, художник Фам Кам Тхыонг отметил: *«Скульптура общинного дома считается народной, поскольку эти скульптурные сооружения сотворились не по воле феодальных династий, или религий, а по воле местных жителей и появились именно в сельской жизни. В архитектуре общинных домов отражается жизнь населения в XVI-XVIII веках. Скульптура общинных домов представлена двумя видами: вырезанный из дерева орнаменты и узоры с вырезанными из дерева в виде листьев, драконов и облаков, или рельефы, изображающие людей в сельской жизни, к примеру, во время охоты, пахоты, свидания влюбленных...»* [1].

Одной из уникальных архитектурных черт общинных домов является отражение реальной жизни вьетнамской деревни в XVI-XVIII веках. Многие исследователи считают самыми красивыми рельефы общинных домов, созданных в XVII веке. Вьетнамские рельефы по-своему талантливо и живо изобразили реальную сельскую жизнь: это – оживленные праздничные мероприятия, горячая любовь и свидание влюбленных, счастливые минуты в кругу семьи, веселый банкет.

Национальные мотивы в украшениях общинных домов – это отражение духовной жизни вьетнамского народа. Резная скульптура не только свидетельствует о высоком уровне искусства изображения сюжетных мотивов и орнаментального декора, уместно вписанных в интерьер сооружения, но и представляет своеобразную летопись общины, так как воспроизводятся картины реальной деревенской жизни Вьетнама в эпоху феодализма.

Каждый мастер приобретал творческий опыт собственными экспериментами, накапливая умение создавать шедевры пластики, уникальные в своем роде. Осваивая одну и ту же скульптурную тематику, плотники, жившие в разное время, создавали свои приёмы пластической моделировки, избегая сходства с произведениями других мастеров.



Рис 2. Барельеф «Гребля»

Одним из самых популярных сюжетов, расположенных на частях общинного дома (XVI-XVIII вв.), являются сценки «*заплыв на лодках*» или «*гребля*». На консолях и опорных столбах павильонов Тэйданг (Бави, быв-

шая Хатэй) расположен барельеф «*гребля*» (Рис.2), на котором представлены простой сюжет с виртуозной техникой обработки изображений. Резчики пользовались подготовленным эскизом с изображениями внешнего облика персонажей, их современной одежды, связанной с сельскохозяйственной работой. Простыми *резными* приемами на архитектурной детали ограниченного размера незатейливо *представлены* соревнования по *гребле. Гребец активно погружает весло в воду, по которой расходятся мелкие волны,* набегающие на *борт лодки*. Барельеф превращается в живую картинку.

В павильонах, построенных в XVI веке, можно встретить такие сюжетные мотивы, как «*драконы»* (динь Тыонгфиеу – бывшая Хатэй), «*танцующий феникс на фоне кудрявых облаков»* (динь Тэйданг – бывшая Хатэй). Образ феникса с красивыми глазами и наклонённой полной фигурой, но без горбатого носа изображен народными мастерами в динь Лохань – Бакзянг. Изображение феникса, распускающего хвост в виде закрученного облака, имеет священное значение.

Сценки "*борьба силачей*" в дине Лиенхиеп (Ханой) виртуозно отображает динамику тел борцов, показанных в разных ракурсах, что создает впечатление живого движения. Эта картинка дает зрителю магическое ощущение, будто персонажи выходят из многоплановой композиции в открытое пространство.



Рис. 3. Барельеф «Борьба силачей»

Самое торжественное место в дине — это место, где находится янтарь. Если в жилом доме главный зал, находящийся в центре, всегда представляет собой священное пространство, где стоит наследственный алтарь, то в павильоне динь — это место поклонения духу-хранителю ("предку" всей деревни). Отсюда открывается пространство, декорированное с мистической гармонией, соединяющее небесный и земной мир. Именно оно является духовным пульсаром для всей деревни.

Итак, что все архитектурно-скульптурные произведения в общинных домах носят яркий народный характер. Благодаря таланту мастеров народ-

ной скульптуры эти художественные произведения в общинных домах стали очень живыми, так в них естественно отражена реальная жизнь вьетнамской деревни в древние времена.

Литература

1. *Лан Ань.* Общиный дом вьетнамской деревни – уникальное архитектурно-скульптурное сооружение / VOVword от 19 августа 2014 г.
2. *Нгуен Ван Кыонг* Искусство общинных домов динь на Севере Вьетнама. – Ханой: Культура и информация, 2006

В. А. Изакар,
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,
Санкт-Петербург

ОБРАЗ ХРИСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА НЕМЕЦКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ МИХАЭЛЯ ОСТЕНДОРФЕРА

Аннотация. В статье рассматривается образ Христа в творчестве Михаэля Остендорфера на примере трех живописных работ мастера.

Ключевые слова: Немецкое Возрождение, живопись, Германия, Реформация

Abstract. The article is devoted to the picture of Christ in three works of Michael Ostendorfer.

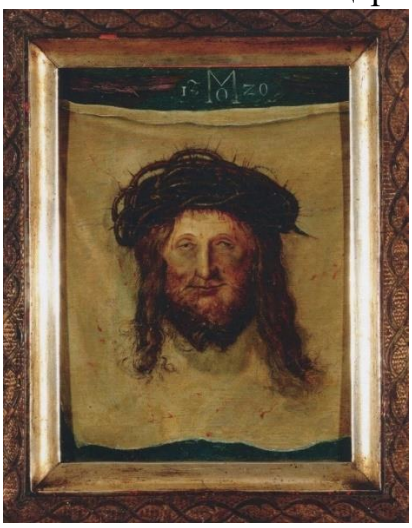
Keywords: German Renaissance, painting, Germany, Reformation

Михаэль Остендорфер художник немецкого Возрождения первой половины XVI века. Его картина «Христос» 1530 года экспонируется в Воронежском областном художественном музее имени И.Н. Крамского. На сегодняшний день это единственная известная живописная работа мастера в отечественных музеях.

В своем творчестве Михаэль Остендорфер обращался к различным иконографическим типам изображения Иисуса Христа. Для того чтобы проследить влияния, которое испытывал художник, а также увидеть различия в изображениях Спасителя, рассмотрим несколько образов Спасителя, которые писал мастер.

Картина «Плат Вероники» (1520 г.) является примером иконографического типа “vera icon” (лат. «истинный образ»), который распространен в западноевропейской религиозной живописи. Данный тип восходит к нерукотворному образу Иисуса Христа, который, согласно преданию, появился на вуали или плате благочестивой иудейской женщины – святой Вероники. Она сопровождала Христа в его пути на Голгофу и дала Ему свой платок, чтобы Он смог утереть пот и кровь со своего чела [1; с.238]. Так на ткани

запечатлелся лик Спасителя, который сейчас хранится в соборе святого Петра в Ватикане и почитается католической церковью как реликвия.



«Плат Вероники» (1520 г.) Михаэль Остендорфер

Изображение плата Вероники — одно из ранних произведений, написанных Михаэлем Остендорфером. Нестандартный формат картины объясняется тем, что изображение «Плата Вероники» ранее являлось частью алтаря регенсбурской гильдии ювелиров (1520 г.) (“Das Regensburger Goldschmiederetabel”). Плат с ликом Христа, поддерживаемый ангелами, располагался в пределле ретабло. Теперь, когда изображение было отделено от алтаря, «Плат Вероники» стал независимой религиозной картиной. Художник расположил дату создания картины «1520 г.» по центру над головой Христа, между цифрами он поместил свою монограмму.

Мастер показал лик Христа, измученного палачами. По его челу стекают капли крови, а лицо обезображено ссадинами. Борода и ниспадающие волосы, написанные тонкими мазками, отбрасывают зеленоватые тени на светлый фон. Художник изобразил следы крови на ткани, что позволило усилить драматический характер картины. Благодаря рентгену произведения, стало известно, что под изображением, которое мы можем увидеть сейчас, было второе лицо Христа с другими пропорциями: с глазами, расположенными глубже, и совершенно другим ртом [3; S.288].

Специфическая способность Остендорфера к эмоциональному усилению также предопределила его выразительное усиление образа Христа на картине «Плат Вероники». Образ, созданный Михаэлем Остендорфером, соответствует иконографическому канону «Плата Вероники». В изображении этого нерукотворного лика художники часто подчеркивали мученический и истерзанный вид Христа, поскольку сам образ на ткани появился из пота и крови, когда Иисус переживал страдания. Кроме того, в первой половине XVI века в немецком искусстве образ Иисуса Христа претерпевает «очеловечивание», его образ становится более приближенным к изображе-

нию реального человека, у художников появляется интерес к физиологичности и натуралистичности в изображении страданий Христа.

Образ Христа, созданного Остендорфером может брать начало из гравюр Альбрехта Дюрера. В его работе «Плат св. Вероники» (1510 г.) изображены апостолы Петр и Павел, держащие плат с нерукотворным образом, за которым стоит Дева Мария. На плате – лик Христа, лицо которого выражает страдания, на его голове – терновый венец. Если присмотреться к глазам Спасителя на картине Остендорфера, то можно заметить их сходство с глазами, изображенными Дюрером. Кроме того, объемный терновый венец тоже имеет некоторое сходство с гравюрным изображением. Влияние Альбрехта Дюрера на немецкое изобразительное искусство было достаточно значительным уже в начале XVI века, и поэтому можно предположить, что Михаэль Остендорфер мог брать его гравюры за основу для своих работ.

В том же 1520 году была создана частная религиозная картина «Муж скорбей» Остендорфера за много лет до того, как эта тема стала одной из ключевых иконографических тем в искусстве Реформации. Это пример обращения художника к другому одноименному иконографическому типу. Свое название «Муж скорбей» данный тип получил из Ветхого Завета, а именно из «Книги пророка Исаии».

На картинах, относящихся к этому типу, мы можем увидеть одиночную фигуру Иисуса Христа, которая изредка окружена ангелами. На его теле Христа – следы пережитых бичеваний: стигматы на руках и рана от копья под правым ребром. Взгляд Христа, опущенный, обращенный к небу или же смотрящий прямо на зрителя, выражает скорбь, нередко из его глаз текут слезы. Голова Спасителя увенчана терновым венцом, который оставляет раны на челе. Иногда Иисус предстает в царских одеждах или с орудиями пыток в руках.



«Муж скорбей» (1520) Михаэль Остендорфер

Стоит отметить, что этот иконографический тип можно отнести к «благочестивому образу» (нем. Andachtsbild), которые были особенно рас-

пространены в Северной европейской живописи XIV-XV веков. Важно, что «Муж скорбей» не является иллюстрацией какой-либо сцены из Евангелия, это собирательный образ Христа, показывающий его живым после Распятия, но не Преображенным.

Многие изображения такого типа могут приблизиться к пониманию Мартином Лютером «Мужа скорби» через их эмоциональную привлекательность для зрителя. Он полагал, что стигматы Христа, как их изображают художники, утешительны, поскольку они напоминают о Воскресении. «Необходимо писать эти картины, – говорил Лютер в своей проповеди, – для обычного человека, чтобы сформировать у него память и образ, которые напоминали бы ему о страданиях и ранах Христа» [3; S.317]. Безусловно, Мартин Лютер предпочитал одни живописные темы другим, но в целом лютеранское понимание образов скорее обеспечило рамки для общей допустимости образов в религиозной практике, чтобы дать для художников определенные правила.

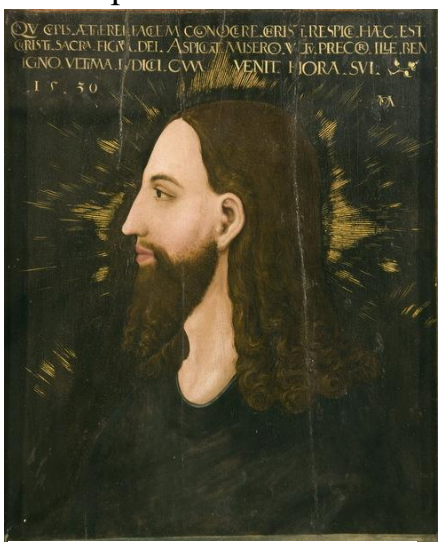
Картина «Муж скорбей» Михаэля Остендорфера представляет собой погрудное изображение Христа, голова которого повернута на три четверти влево. Он увенчан терновым венцом, по шее и плечам текут капли крови. Христос Остендорфера не смотрит прямо на зрителя, страдая, он смотрит вверх, слегка приоткрывая рот. Несмотря на нынешнее состояние картины, стоит отметить удачно реализованный иконографический тип Христа: благодаря позе и крупному плану Остендорфер передает боль в непосредственном обращении к зрителю. Только лицо и грудь со следами пыток выступают из темноты, а терновый венок подчеркивает культовый характер картины. В своей картине Остендорферу удалось создать форму представления, которая усилилась с точки зрения эстетического воздействия. Эмоциональность изображения строится непосредственно на возможностях живописи, несмотря на небольшой размер картины. Почти нейтрально окрашенное лицо, обращенное вверх в бледном свете, а также верхняя часть тела, пронизанная детальными следами крови, окружены всеобъемлющей тьмой, которая находится не только на заднем плане, но и в области тернового венца, волос, темно-серого плаща и даже в тенях на лице и, наконец, в темных губах Христа. Михаэль Остендорфер изобразил бледное мерцание вокруг головы Христа, обозначив тонкие золотые линии ореола.

К сожалению, оценка и классификация работы затруднительны из-за различных вмешательств в инвентаризацию материалов: картина была уже описана в Каталоге коллекций Нойбурга 1894 года как «сильно поврежденная», и такое мнение о плохом состоянии ее сохранности существует и по сей день [3; S.350]. Искусствоведами было сделано предположение, что картина была частью диптиха с копией молящейся или скорбящей Девы Марии. Кроме того, инвентарный материал был впоследствии изменен: монограмма Дюрера «AD» в верхнем левом углу является более поздним до-

полнением и была сформирована из оригинальных букв Остендорфера «MO» [3; S.350].

Стоит отметить тот факт, что поза, в которой Остендорфер изображает Христа, практически не встречается в живописных работах его современников на ту же тему. Однако и в данной работе Михаэля Остендорфера отразилось влияние Альбрехта Дюрера. В его гравюре «Христос с распростертыми руками» (около 1500 г.) Иисус показан в полный рост и соответствует иконографическому типу «Муж скорбей». Стоит обратить внимание на то, как художник изобразил голову и лицо Христа. Несмотря на состояние картины Остендорфера в ней можно отметить общие черты с гравюрой Дюрера: объемный терновый венец, поворот головы и взгляд, поднятый к небу. Учитывая, что изображение Альбрехта Дюрера появилось на двадцать лет раньше «Мужа скорбей» Остендорфера, можно предположить, что Михаэль Остендорфер опирался на его гравюру в своей работе.

Работа «Христос» (1530 г.), которая находится в Воронежском областном художественном музее имени И.Н. Крамского, является примером редко встречающегося иконографического типа Иисуса Христа. Изображения Спасителя, Богородицы и святых в профиль встречаются обычно в сюжетных произведениях, посвященных сценам из Ветхого и Нового Завета, а также житий. Однофигурное, приближенное к портрету или иконе, погрудное изображение Христа обычно представлено в анфас или же в три четверти. Кроме того, профильное изображение практически не встречается в работах художников первого ряда и не является популярным среди живописных работ. Из-за этого достаточно сложно проследить под каким влиянием сложился образ профильного Христа. Так, изучив иконографический тип данной картины Остендорфера, мы сможем понять истоки и значение данного образа.



«Христос» (1530 г.) Михаэль Остендорфер

Историком искусствоведения М.Я. Либманом при изучении картины Остендорфера было сделано предположение, что подобное изображение Христа имеет свою иконографическую традицию, которая берет свое начало во второй четверти XV века в Нидерландах. Либман отметил, что в это время возникло профильное изображение благословляющего Христа, являющееся фрагментом композиции. Также искусствовед предположил, что создателем этого образом может быть Ян ван Эйк. На сегодняшний день это изображение приписывается художнику из круга Яна ван Эйка. По мнению Либмана, этот прототип стал пользоваться

большой популярностью и являлся примером для подражания в медальках и гравюрах [2; с.219]. Также в XV веке возникла легенда, связанная с таким профильным изображением. Согласно ей, Пилат повелел сделать портрет Иисуса Христа и прислать его императору Тиберию с описанием внешности и личности Христа. Этот же текст приписывался и проконсулу Лентулу. Либман утверждал, что примерно до начала XVI века профильные изображения Христа в гравюре складывались под влиянием прототипа, представленного работой художника из круга ван Эйка [2; с.219]. Приблизительно с 1510-х годов складывается более идеализированный профиль Иисуса Христа. Это предположение основывается на изменении образов Спасителя в гравюрах Ганса Буркмайра. В одной своей гравюре около 1510 года гравер изобразил профиль Христа, схожий с образом, созданным художником из круга ван Эйка. В то же самое время Буркмайр создал гравюру с профилем Иисуса, который больше похож на образ в картине Остендорфера: классический профиль линия лба плавно переходит в линию носа, такой профиль так же называют греческим, аккуратная борода, спокойный взгляд.

Однако, скорее всего, профильное идеальное изображение Иисуса Христа более древние истоки, чем фрагмент картины XV века. Из работы «Катакомбы Рима и их свидетельства о раннем христианстве» (“The catacombs of Rome and their testimony relative to primitive Christianity”) канадского журналиста Уильяма Генри Уитроу мы узнаем, что в римских катакомбах святого Каллиста находилось древнее профильное изображение Христа, которое было вынесено и сейчас находится в Музее Пио-Кристиано [4; p.346]. Оно выполнено как имитация мозаики в натуральную величину и отличается от изображений Иисуса Христа в композициях на фресках и скульптурах других катакомб. Спаситель изображен в зрелом возрасте с длинными каштановыми волосами, разделенными пробором и падающими крупными локонами на плечи. Глаза Христа большие и задумчивые, нос длинный и узкий, борода выполнено мягко, выражение лица преисполнено спокойствия. У. Уитроу утверждает, что этот профиль стал прототипом для многих благородных изображений более позднего итальянского искусства и вдохновил таких гениев, как Леонардо да Винчи, Рафаэля и Караччи [4; p.347].

Идеальный образ Христа, предстающий на произведении из катакомб святого Каллиста, соответствует тому, каким изображен Спаситель на картине Михаэля Остендорфера и других похожих профильных изображениях. Так как сделано несколько графических копий этой раннехристианской работы, можно предположить, что данный профиль Христа был распространен и многие художники были с ним знакомы. И, следовательно, из него развился профильный иконографический тип Иисуса Христа, который позже был дополнен легендой про Лентула. И если типы «Плат Вероники» и «Муж скорбей» были востребованы как католиками, так и протестантами,

то профиль Христа, скорее всего, пользовался популярностью только у представителей католического вероисповедания, так как являлся идеальным и был схож с иконой.

Таким образом, на примере трех работ Михаэля Остендорфера мы смогли проследить то, как воплощался образ Христа в его творчестве. Если изображения «Плата Вероники» и «Мужа скорбей» по своему значению предполагали образ страдающего Спасителя, то профильная картина является представлением идеального прекрасного образа Сына Божьего.

Литература

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 544 с.
2. Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология. Ежегодник. 1984 / под ред. Д.С. Лихачева – Ленинград: Наука, 1986. – С.217-221.
3. *Wagner C.* Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg / Christoph Wagner, Dominic E. Delarue (Hrsg.). – Regensburg: Verlag „Schnell&Steiner“, 2017. – 512 S.
4. *Withrow W.H.* The Catacombs of Rome: And Their Testimony Relative to Primitive Christianity / W.H. Withrow – London: Forgotten Books, 2019. – 566 p.

Г. Ф. Ковалев,
Воронежский государственный университет

ТАК КТО ЖЕ ОНА — «НЕИЗВЕСТНАЯ» И. Н. КРАМСКОГО?

Аннотация. В статье изучается история портрета И. Крамского «Неизвестная». Предлагается и доказывается версия о том, что прототипом знаменитой картины была Софья Ивановна Крамская, единственная дочь художника. Художественные открытки с копиями шедевров мировой живописи и графики рассматриваются как средство приобщения к мировым художественным ценностям.

Ключевые слова: И. Крамской, картина «Неизвестная», прототип, художественная открытка

Abstract. The article studies the history of the portrait of I. Kramskoy "Unknown". A version is proposed and proved that the prototype of the famous painting was Sofia Ivanova Kramskaya, the only daughter of the artist. Art postcards with copies of the masterpieces of world painting and graphics are considered as a means of familiarizing with world artistic values.

Keywords: I. Kramskoy, painting "Unknown", prototype, art postcard

В романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» есть образ художника Михайлова, который писал портрет Анны, когда она с Вронским была в Италии. Прототипом этого художника и стал уроженец воронежской земли живописец И. Н. Крамской.

Известен портрет Л. Н. Толстого, выполненный И. Н. Крамским. История создания этого портрета, которая и поспособствовала тому, что И. Н. Крамской тоже стал одним из прототипов его романа. И. Н. Крамскому было известно о желании Третьякова иметь портрет Л. Н. Толстого. Историю о написании портрета Н. В. Зайцева излагает так: «Все началось с небольшого биографического факта. Летом 1873 года Крамской поселился на лето с семьей на даче на станции Козлова Засека, в трех верстах от Ясной Поляны.

Узнав о том, что по соседству находится имение Толстого, художник решил уговорить его позировать для портрета. 1 августа 1873 года Крамской, отвечая на просьбу Третьякова, в письме обещал ему: "...употреблю все старания, чтобы написать портрет графа Толстого"» [1; с. 191]. В начале сентября 1873 года Крамской посетил Толстого. Как пишет автор статьи, Крамской работал с необычайным подъемом. Толстому художник тоже был интересен. Они много беседовали об искусстве, литературе, о своих замыслах, одновременно наблюдали друг за другом. И, как оказалось позднее, писатель тоже писал портрет художника, только литературный (Там же).

Я с детства собирал художественные открытки с копиями шедевров мировой живописи и графики. Естественно, что главное место в сложившейся за более чем 60 лет коллекции открыток занимали открытки, отражавшие русское живописное искусство. А вот среди них я старался максимально полно приобрести открытки с произведениями таких воронежских художников, как И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, А. П. Рябушкин, А. А. Бучкури, Е. А. Киселева, А. В. Куприн и др.

Когда просматриваешь открытки, то имеешь одно существенное преимущество перед просмотром картин в галерее. Перебирая открытки, вы просматриваете хронологию творчества того или иного художника на примере многих художественных галерей, где он представлен своими произведениями. Важно, что у вас перед глазами собирается образ создания того или иного полотна, поскольку вы рассматриваете рисунки, наброски, первые и последующие варианты окончательного произведения.

Такой просмотр позволяет часто аттрибутировать персонажей, изображенных на портретах, то есть узнать, с кого же на самом деле художник делал портрет. Таким образом мне иногда удавалось обнаружить прототипы портретных изображений. Здесь, чтобы научно закрепить находки, мне очень хорошо помогал другой ярый филокартист, блестящий агроном Николай Шахов. Он был еще и фотографом, поэтому он фотографировал портрет и предполаемый прототип, затем в одной фотографии совмещались их лица – полное совпадение лиц подтверждало гипотезу.

Один из примеров – портрет Казначейши работы В. А. Тропинина для иллюстрации поэмы М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». Как я и предполагал, прототипом для художника действительно послужила девушка из купеческой семьи Е. И. Карзинкина. Материал об этом был опублико-

ван в журнале «Филателия СССР» (1982, №3.) См. текст этой статьи на следующей странице. И таких случаев у меня было несколько. Просто я не придавал большого значения этому, поскольку воочию наблюдал полное бездействие музейных работников даже по атрибуции автора того или иного полотна.

В 1973 г. после трехлетней работы в якутской школе я проездом был в Якутске и, конечно же, посетил Музей искусств Якутской республики. Меня удивило множество неаттрибутированных полотен в музее. Приглядевшись, я начал подсказывать работникам музея авторство ряда картин. Но никого это не заинтересовало.



ОТВЕТ НА ДАВНИЙ ВОПРОС

В. А. Тропинин, замечательный русский художник первой половины XIX века, гордость отечественной культуры, является автором многочисленных портретов своих современников и нескольких произведений, которые принято считать жанровыми картинами. Эти картины, однофигурные по композиции, известны под названиями «Кружевница», «Прялка», «Золотошвейка», «Гитарист». К ним же относится «Казначейша» («Женщина в окне»), созданная в 1841 году в двух вариантах, принадлежащих ныне Государственной Третьяковской галерее и Государственному Русскому музею. Оба варианта «Казначейши» часто репродуцировались.

Картина Тропинина у многих ассоциируется с поэмой М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». В самом деле, живописная «Казначейша» вполне соответствует поэтическому персонажу. Кругломордых, пышнотелая, она выглядывает из окна, чтобы увидеть улан, вступающих в город. Ведь это целое событие для Тамбова, который «на карте генеральной кружком означен не всегда».

Известно, что для создания отвлеченных образов художникам служат вполне конкретные люди и поэтому вопрос, кто послужил Тропинину моделью для «Казначейши», давно волнует любителей живописи. Получить ответ на этот вопрос было сложно потому, что многие женщины на портретах, созданных художником, чем-то неуловимо напоминают друг друга. Г. Ф. Ковалев, преподаватель Воронежского университета, большой знаток живописи, высказал мысль, что «Казначейша» больше всего похожа на Е. И. Карзинкину. Портреты этой московской купчихи Тропинин писал неоднократно. Сличение изображений «Казначейши» и Карзинкиной было в пользу догадки Ковалева, которую предстояло еще доказать.

Найти это доказательство удалось благодаря рассказу Ираклия Андроникова «Портрет» о том, как методом идентификации на портрете неизвестного офицера был опознан Лермонтов. Если сличаемые изображения представляют собой портреты одного и того же человека, то при совпадении двух устойчивых точек лица должны совпасть и все остальные. Если же они не совпадут, то, следовательно, это изображения разных людей, ибо, как свидетельствует криминалистика, они и не могут совпасть. Случай, описанный Андрониковым, был первым в криминалистической практике, когда сличались не фотографии, а живописный портрет неизвестного лица и репродукция достоверного портрета Лермонтова.

Сходный эксперимент проведен мною с открытками-репродукциями «Казначейши» из Государственного Русского музея и портрета Е. И. Карзинкиной, хранящегося в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени. Изображения лиц обеих женщин были сфотографированы в одинаковом масштабе и при последующем совмещении слились в одно. Совпали глаза, брови, нос, губы, очертания лица. Это дает основание сделать вывод, что на картине «Казначейша» Тропинин действительно запечатлел Е. И. Карзинкину.

Так, с помощью открыток разгадана еще одна тайна в русском изобразительном искусстве.

Н. ШАХОВ

«Казначейша»

Портрет Е. И. Карзинкиной

Совмещенное изображение лиц казначейши и Е. И. Карзинкиной

Как-то, года три назад, я увидел телепередачу, посвященную истории портрета И. Крамского «Неизвестная». Я тогда вспомнил, что очень давно, разбирая свою коллекцию открыток, я был буквально ошарашен похожестью двух совершенно разных портретов, юноши и девушки, созданных нашим земляком. Как ни странно, мне показался портрет Незнакомки слишком мужественным (из-за пробивавшихся усиков над верхней губой), а портрет юноши слишком женственным. И все равно – они показались мне очень похожими, как родственники. Но тогда я не придал какого-нибудь значения этому сходству.



Пришлось только горько улыбнуться, когда в телепередаче в качестве прототипов Незнакомки го-

ре-искусствоведами упорно указывались любовницы представителей царской фамилии России (например, Екатерины Долгоруковой, любовницы Александра II). Как видим, глядя на фото Екатерины Долгоруковой, ничего похожего нет.

Более того, знаменитый критик В. В. Стасов назвал этот портрет ни больше ни меньше, а «кокоткой в коляске».

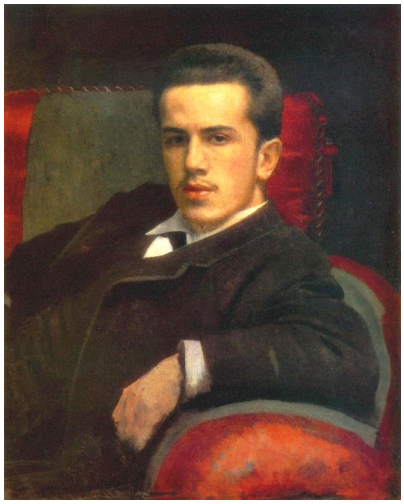
Дело в том, что коляска была двуместная, а в то время почтенной даме не прилично было разъезжать одной. Так, якобы, поступали либо проститутки, либо женщины, стремившиеся к эмансипации и бросавшие обществу вызов своим демонстративно независимым поведением. Да, но это совершенно не было похоже на портрет работы И. Н. Крамского.

А вот буквально накануне нового 2021 года телепередачу повторили с тем же подлым текстом. Меня теперь это уже задело за живое, и я, как филокартист с очень большим стажем, взялся за дело, попытался свести портреты Крамского вместе и выяснить, откуда же взялась их схожесть. Это легче было сделать, положив в один ряд открытки с тремя портретами:

1) портрет Юноши, 1882, хранящийся в Воронежском областном музее изобразительных искусств имени И. Н. Крамского;

2) этюдный портрет Незнакомки, 1883, хранящийся в частном собрании Д. Фридриха в Праге;

3) портрет Незнакомки, 1883, хранящийся в Государственной Третьяковской галерее.



И. Н. Крамской. Портрет сына художника А. И. Крамского. 1882.
Воронежский областной музей изобразительных искусств имени И. Н. Крамского.



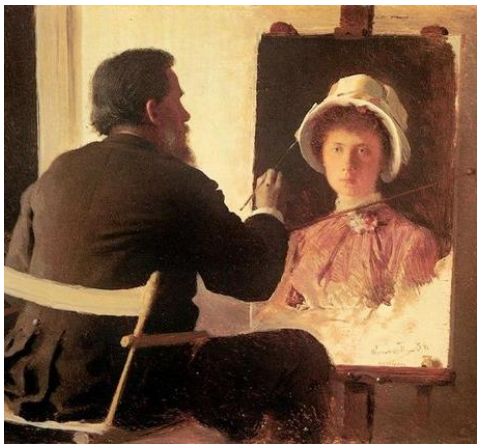
Этюд к «Неизвестной», 1883, который сегодня находится в частном собрании доктора Душана Фридриха в Праге.

На самом же деле, как я выяснил, прототипом знаменитой незнакомки была Софья Ивановна Крамская, единственная, любимая дочь художника (остальные дети были мальчиками). Есть даже картина, на которой И. Н. Крамской пишет портрет Софьи. Сходство с незнакомкой удивительное. Кстати, Софья, пошла вся в отца, была и прекрасной, и художницей.

Судьба ее оказалась весьма трагичной: к 16 годам она уже выросла из гадкого утенка в прекрасную девушку со стройной тонкой фигурой и изящным лицом. Она влюбилась в сына известного медика Боткина. Любовь была взаимной, прошла помолвка, по этому случаю И. Н. Крамской в 1882 году написал двойной портрет. Но Сергей Боткин внезапно полюбил другую и женился на Александре Третьяковой. Это был страшный удар. Поэтому тонкий ценитель русской живописи Павел Михайлович Третьяков не решился покупать для своей галереи этот несомненный шедевр и от комментариев по этому поводу воздержался. Именно поэтому же художник-отец отказывался от открытия прототипа портрета. А портреты Незнакомки и Юноши абсолютно похожи, даже одинаково пробивающейся темнотой над верхней губой, потому что это портреты родных сестры и брата. Правда, у Софьи, в отличие от Незнакомки, усики совсем не проглядывались. Видимо, они появились под влиянием работы над портретом сына.



Неизвестная. 1883 г. Государственная Третьяковская галерея



И. Н. Крамской рисует портрет своей дочери Сони.

А вот и портрет Незнакомки без прикрас: она очаровательна и прекрасна.



И. Н. Крамской. Портрет дочери художника Софьи Ивановны Крамской. 1882. Государственный Русский музей



Женский портрет, 1881.

Хотелось бы завершить статью хвалебным гимном простым и, в советское время, недорогим и вполне доступным школьникам художественным открыткам. Да, в советское время понимали, как важно, чтобы в каждой семье сохранялись шедевры мировой и отечественной живописи, пусть в малых копиях. Ведь эти открытки помогали приобщиться людям, проживающим даже далеко от художественных центров, познать воочию ценность произведений самых разных художников.

К сожалению, сейчас художественные открытки практически не выпускают. Изредка их можно обнаружить лишь на книжных развалах, но уже не по цене открыток, а по цене книг. Современные руководители нашей культуры должны озаботиться тем, чтобы школьники и студенты вновь смогли приобщаться к мировым художественным ценностям, хотя бы посредством открытки.

Литература

1. Лев Толстой и его современники: Энциклопедия / Под общ. ред. Н. И. Бурнашёвой. М.: 2008. – 504 с.

Аль Рубаиави Хуссейн Шайяль Аджлан,
Воронежский государственный университет

ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА В РОССИИ. ПЕРЕВОДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Аннотация. В статье рассмотрено значение историко-культурного, философского и литературно-художественного наследия мусульманского Востока. Обозначены основные этапы истории изучения мусульманского Востока в России. Названы деятели литературы культуры XIX и XX веков, в творчестве которых проявились интерес и влияние идей и образов мусульманского Востока и которые приближали возможность взаимопо-

нимания культур.

Ключевые слова: мусульманский Восток, история восприятия, переводы, художественные практики.

Abstract. The article considers the significance of the historical, cultural, philosophical, literary and artistic heritage of the Muslim East. The main stages in the history of the study of the Muslim East in Russia are outlined. The figures of literary culture of the 19th and 20th centuries are named, in whose work the interest and influence of the ideas and images of the Muslim East were manifested, and who brought the possibility of mutual understanding of cultures closer.

Keywords: the Muslim East, history of reception, translations, artistic practices.

В наши дни очевидна новая волна интереса к специфике воплощения образов мусульманского Востока в художественных практиках русских писателей. Исследователи обращаются к истории «взаимопроникновения культур», значительное внимание уделяется специфике восприятия мусульманского Востока русскими переводчиками, поэтами и прозаиками в имперскую эпоху, поскольку в «многонациональной, поликультурной и унитарной монархии, каковой была императорская Россия, именно переводчики и писатели во многом оказывались проводниками и инициаторами цивилизационно-религиозного диалога», в том числе осуществляемого помимо властных структур» [8, с. 3].

Со времен правления Петра I мусульманский Восток в своих глубинных составляющих начинал открываться русскому читателю благодаря путевым записям странников, сумевших на своем пути ко святым местам за повседневностью и внешней экзотикой мусульманских стран различать духовные основы цивилизации, исповедующей ислам. Пробудившийся интерес к ее ценностям, нравам, обычаям позволял увидеть в «Западе школу штукарей, заманчивых и бездушных, а в Востоке – еще неведомую обитель духовности, хранимую безыскусными душами» [21, с. 153].

По мнению И. Ю. Крачковского, выдающегося ученого-арабиста, интерес русского общества к Востоку усилился после знакомства с Кораном. По решению Петра Великого Священная книга мусульман была переведена с французского языка на русский и в 1716 году выпущена в Санкт-Петербурге отдельным изданием [16, с. 177-178].

На протяжении XVIII века — в результате расширения контактов со странами, расположенными на Ближнем и Среднем Востоке, — мир исламской цивилизации не переставал привлекать внимание образованных кругов России своей неповторимостью, необычной культурой. В то же время сохранялось недоверие к Востоку и «магометанам», обусловленное многовековым противостоянием Руси со степью и влиянием созданных европейцами стереотипов. По наблюдению П. М. Бицилли, со времен Геродота «под Востоком подразумевается Азия, под Западом – Европа, как выражаются

философы истории, антагонизм их раскрывался и раскрывается как борьба начал свободы и деспотизма, стремления вперед (прогресса) и косности» [6, с. 24-25].

Вместе с тем в Европе признавалось значение вероисповедания мусуль-манских стран для разных этносов и народов. Говоря о значении ислама и Священной книги правоверных для встречи культурных потоков, профессор Римского университета Ф. Габриэли отмечал: «Мусульманская цивилизация сложилась на основе веры в учение Мухаммеда и распространилась с расселением арабов на территории от Центральной Азии до Атлантического океана. К началу VIII века они подчинили себе все побережье Северной Африки, юг Пиренейского полуострова, Среднюю Азию, Закавказье, Северо-Западную Индию и Ближний Восток. Во всем этом регионе сложился единый тип цивилизации, основанный на религии ислама и арабомусульманской культуре, арабский язык получил распространение межнационального общения и вероисповедания. Нет никакого сомнения, что религия составляла не только общий знаменатель этой цивилизации, но и её основу, все остальные аспекты жизни – материальный и духовный, политический и литературный, экономический и социальный» [10, с. 14-15]. На более широкий контекст влияния «неевропейских культурных традиций на Европу» [15, с. 161] указывал известный филолог Вяч. Вс. Иванов, отмечая стадиальный характер этого явления.

В России значение историко-культурного, философского и литературно-художественного наследия мусульманского Востока стало очевиднее в конце XVIII и в первой четверти XIX веков. В 1790 году Коран был переведен с французского языка членом Российской академии наук М. И. Веревкиным. С английского языка Коран была переведен поэтом А. В. Колмаковым и опубликован в 1792 году.

На исходе XVIII и в первой трети XIX вв. российские журналы печатали различные материалы о Востоке, в том числе – переводы с персидского «Из Садия» («Приятное и полезное препровождение времени», 1794), «Восточная басня славного Саади» («Приятное и полезное препровождение времени», 1796), «Басни восточного философа Саади» («Библиотека учёная и экономическая», 1797) и другие. Журнал «Вестник Европы» на своих страницах помещал переводы с арабского. В том же журнале были опубликованы сообщение А. В. Болдырева «Могаммедово путешествие на небо» (1815), работа Симонда де Сисмонди «О литературе арабов» (1818). В 1827 году «Московский вестник» опубликовал «Сообщение о книге “Путешествие Фразера в Персию”».

Постепенно менялись подходы к восприятию мусульманского Востока. Составлялись антологии. В 1826–1827 года вышли в свет «Персидская хрестоматия» и «Новая арабская хрестоматия», подготовленные А. В. Болдыревым, впоследствии ставшего профессором восточной словесности.

Д. Ознобишин, продолживший эту работу, подготовил прозаические переводы поэзии Саади, Хафиза, Низами, Фирдоуси. «Количество и качество ориентального материала в русской литературе стремительно увеличивалось», что позволило говорить об избирательности и «качестве освоения созданных на Востоке произведений» [3, с. 67], – делает вывод современный исследователь.

Источником сведений о мусульманском Востоке в России служили не только хрестоматии, но и свод произведений под общим названием «Тысяча и одна ночь» (впервые в 12 томах был переведен с французского на русский язык А. Филатовым и опубликован в 1763–1771 годах). Круг чтения просвещенной части русского общества включал «Персидские письма» Монтескье, драматургию Вольтера, ориентальные исследования европейских ученых. Вместе с тем из-за чрезмерного доверия к западным концепциям, распространявшим книжные стереотипы, жизнь восточных стран часто представлялась русскоязычному читателю по литературным шаблонам. «Величайшее несчастие древней арабской поэзии, – сетовал редактор журнала «Библиотека для чтения», – состоит, конечно, в том, что те, кто старались нас познакомить с нею посредством переводов, не видели никогда аравитян и неспособны были чувствовать никакой поэзии <…> продолжали убивать ее в своих переводах, в которых отчаянная буквальность истребляет всю красоту, всю силу, весь характер оригиналов» [22, с. 97]. Известный исламовед В. В. Бартольд, много лет читавший в Петербурге лекции по истории востоковедении, с сожалением отмечал, что «сосед Востока, Россия, несмотря на это соседство, часто предпочитала чтение плохих западных книг о Востоке непосредственному изучению Востока, в особенности это относится к Востоку мусульманскому» [4, с. 235].

Большое значение для постижения исторических, языковых, этнографических, религиозно-философских, литературных и других реалий исламской цивилизации имели реализованные в императорской России образовательные и просветительские проекты. В 1787 году в типографии Российской академии наук был опубликован Коран на арабском языке, впоследствии неоднократно переиздававшийся.

Постепенно приходило понимание, что по «масштабам воздействия на духовное и общественное развитие народов Востока Коран принадлежит к культурному наследию всего человечества» [12, с. 7]. С 1800 года мусульманскую литературу в России (в отличие от католической Европы) разрешалось печатать без существенных ограничений. В 1804 году в Санкт-Петербургском, Московском, Харьковском, Казанском университетах были созданы кафедры восточных языков, вводилось преподавание арабского и персидского языков. Большое значение для российской ориенталистики сыграла статья «Мысли о заведении в России Академии Азиатской» (1811), опубликованная графом С. С. Уваровым. В годы его деятельности на посту

министра просвещения в учебные программы российских университетов и гимназий вводились курсы востоковедения. В 1815 году был учрежден Лазаревский институт восточных языков в Москве. В 1818 году в Петербурге открылся Азиатский музей при Академии наук, ставший в России признанным центром востоковедения.

В XIX веке в России предпринимались значительные усилия для массового выпуска Священной книги мусульман. В 1864 году был отпечатан Коран, переведенный с французского языка К. Николаевым (переиздавался в 1865, 1876, 1880 и 1901 годах). Результативная работа велась в Казани, одном из крупнейших центров российского востоковедения. В 1878 году в Центральной типографии Казани вышел Коран, переведенный с арабского языка Г. С. Саблуковым, переиздавался в 1894 и в 1907 годах на русском языке с параллельно отпечатанным арабским текстом. Этот перевод способствовал развитию исламоведения в России.

Внимание к восточной проблематике формировало значимый вектор национального самосознания: для многих русских поэтов «Восток был не отвлеченным далеким понятием, он постигался на собственном жизненном опыте. Кавказ с его внушительными традициями арабоязычной литературы и ислама, татаро-мусульманский Крым были своего рода мостиком, помогавшим проникнуть также и в более далекую культуру» [19, с. 8].

Мусульманский Восток, коранические образы, предания и символы были притягательны для русской литературы и философии. Благодаря стремлению понять философские и духовные составляющие этой культуры, непреходя¬щему вниманию к мусульманскому, в том числе «своему Востоку», исламские притчи и сказания увлекали и вдохновляли русских писателей. По замечанию Г. А. Гуковского, «Восточный стиль, выражающий восточное мировоззрение, “душу Востока”, стал играть в литературе чрезвычайно важную роль. <…> Коран становится модной книгой…» [13, с. 237].

Русских поэтов «привлекала органически свойственная текстам Корана образная система, выраженная в непривычной для европейского восприятия структуре смысловых и преобразующих смыслы конструкций языка. План выражения, явно преобладающий в Коране над привычным для европейцев планом содержания, делал священное писание мусульман необычайно широко открытой системой, новой незнакомой парадигмой» [8, с. 4]. Интерес к образам, аналогиям и высказываниям, почерпнутым в Коране, особенно очевиден в творчестве А. С. Пушкина, воплотившего в своих произведениях вдохновенные коранические мотивы. «Многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» [20, с. 358], – считал великий русский поэт. Мир исламской культуры открывал русским читателям М. Ю. Лермонтов, убежденный в том, что «на Востоке – тайник богатых откровений» [17, с. 250]. Разные стороны мифологии, традиций и жизни мусульман отражены в поэзии А. Ф. Вельтмана, П. А. Вяземского, Н.

П. Грекова, И. И. Козлова, А. И. Подолинского, Я. П. Полонского, А. Г. Ротчева, В. И. Туманского, Л. А. Якубовича и других.

С ростом внимания к исламской культуре и древнему искусству мусульманских стран изменялись прежние представления о жестоком и коварном Востоке, русским читателям открывался мир, исполненный фатализма и метафизической созерцательности, «разрушался сложившийся в западной литературе образ врага-агарянина, сарацина, становились понятнее противоречия и красота мусульманского Востока, его разнообразие, символические и духовные ценности» [11].

В первые десятилетия XX века многими русскими поэтами и художни-ками Восток воспринимался как “первоисточник” языка искусства. В одной из статей Р. Д. Тименчик сообщает, что художница Наталья Гончарова, готовя «обозначила свой путь “к Востоку”, в котором она видела истоки русского искусства: “Если восточное влияние попало к нам не по прямой дороге, то это ничего не доказывает, путь его был с Востока, и Запад, так же, как и теперь, служил только передаточным пунктом. Достаточно посмотреть на изображения арабские и индийские, чтобы установить происхождение наших икон и искусства, которое до сих пор живет в народе”. Петербуржец и акмеист Гумилев мог бы подписаться под каждым словом москвички и “футуристки” Гончаровой» [24, с. 129-130].

Вместе с этим нельзя не отметить, что образы и символы Востока актуализируются в русской литературе, философии, живописи и как ответ на деформации в этически упорядоченной прежде модели мира.

И. А. Бунин весьма критично отзывался о попытках «совершенно устранить из литературы этический элемент» [7, с. 14]. «Чего только ни проделывали мы за последние годы с нашей литературой, каким богам ни поклонялись? – сетовал писатель в 1913 году. – Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм» [7, с. 14].

Но характерное для рубежа веков «ощущение распада <...> преодолевалось надеждой, верой в реальную возможность нового, лучшего и долговременного» [18, с. 14].

Исторический путь и судьба России, ее место в дихотомии «Восток – Запад», культурно-национальная и всемирная идентичность и другие грани обширной проблематики, связанные с пересмотром эстетических и аксиологических векторов прежних эпох, высвечиваются в творчестве К. Д. Бальмонта, А. Белого, В. Я. Брюсова, И. А. Бунина, Н. С. Гумилева, Г. В. Иванова, М. А. Кузмина, С. А. Есенина, А. Б. Кусикова, других поэтов, обращавшихся в своем творчестве к Востоку.

При этом само понятие «Восток» в общественном сознании России все очевиднее приобретало не столько территориально-географические, сколько культурные коннотации – духовные и эстетические. Восток в рус-

ской поэзии понимался как «тема духовная прежде всего» [9, с. 430].

В. С. Соловьев – философ и поэт, оказавший значительное влияние на русских писателей и литературных критиков, большое значение придавал не только идее «всеединства человечества», но и особой всемирно-исторической роли России, ставшей страной людей разных этносам, конфессий и способной «служить нравственным “плацдармом” объединения жизни западной и восточной» [14, с. 182]. Выясняя специфику возникновения мировых религий, философ пишет очерк об исламском вероисповедании, избрав «Коран главным источником» [15, с. 5] своего повествования. Обращаясь к тексту Священной книги правоверных, русский мыслитель ищет истоки «единства человечества, связанного с Богом», духовные составляющие которых исключают непримиримость и ожесточенность в восприятии человека другой культуры. Следует признать, что В. С. Соловьев предвосхитил осмысление мусульманского Востока в русской поэзии первой четверти XX века.

Историософские концепции Древнего мира и мусульманского Востока, воплощенные в творчестве В. Я. Брюсова, отмечены вниманием к месту зарождения мировых религий, глубоким знанием фактического материала. Обращаясь – каждый по-своему – к «восточной теме», предпринимают поиски духовных истоков человечества символист К. Д. Бальмонт и реалист И. А. Бунин, футурист В. В. Хлебников и акмеист Н. С. Гумилев. Не довольствуясь одним лишь книжным знанием, поэты отправляются в странствия по Турции, Египту, Тунису, другим странам Леванта и Магриба.

В дальних странах русских писателей привлекает трепетное отношение людей к своей религии, священной Книге мусульман, основанных на ее заповедях традициях и культуре. «Внимание русских поэтов к Корану свидетельствует о том, что в многонациональной, поликультурной и унитарной абсолютной монархии, каковой была императорская Россия, именно поэты во многом оказались проводниками и инициаторами цивилизационно-религиозного диалога, ведшегося помимо официальных властных структур. Не ставя проблемы религиозного синкретизма, не впадая в «искушение Востоком» [1, с. 417] и «не выступая с позиций богословских споров, поэты своими средствами приближали возможность взаимопонимания культур» [25, с. 236], – справедливо отмечают современные исследователи.

Нельзя не оговорить, что исходные творческие позиции, художественные практики, средства и приемы у поэтов начала века существенно отличались. И. А. Бунин искал на Востоке истоки мировой культуры, первоосновы духовной жизни, роднящие людей разных вероисповеданий. Поэта интересовало и современность, и прошлое, отмеченной не дикой первобытностью, а торжеством духовной жизни в библейском значении этого слова [5, с. 289-295]. Тогда как Н. С. Гумилёв отправлялся под «чужое небо» на поиски «садов души» – жизни, не испорченной европейской циви-

лизацией, – не замеченной и почти не понятой древней культуры, «жемчужин Востока» и нерукотворных «драгоценностей ислама». С других позиций подходил к осмыслению мусульманского Востока А. Б. Кусиков, поэт армянского происхождения, вошедший в русскую поэзию под маской «двоеверца» – рожденного на Кавказе черкеса, исповедующего ислам.

Изучение и сопоставление разных способов воплощения мусульманского Востока в творчестве русских поэтов первой четверти XX века представляет собой предмет отдельного и перспективного исследования.

Литература

1. *Алейников О. Ю.* Искушение Востоком / О. Ю. Алейников // «Страна филологов»: проблемы текстологии и истории литературы. Сборник научных статей. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 417–427.
2. *Алексеев П. В.* Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / П. В. Алексеев. – Томск, 2015. – 39 с.
3. *Алексеев П. В.* Д. П. Ознобишин и Хафиз: проблемы перевода суфийской поэтики / П. В. Алексеев // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 2. – С. 66–75.
4. *Бартольд В. В.* История изучения Востока в Европе и России / В. В. Бартольд. – Л.: Ленинградский институт изучения живых восточных языков, 1925. – 318 с.
5. *Бердникова О. А.* Возвращение в «потерянный рай» (некоторые аспекты художественной антропологии И.А. Бунина) / О. А. Бердникова // Вестник Тамбовского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Филология. – 2008. – Вып. 5. – С. 289–295.
6. *Бицилли П. М.* Восток и Запад в истории старого света / П. М. Бицилли // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. – М.: Наука, 1993. – С. 24-25.
7. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 9 т. / И. А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1967. – Т. 9. – 621 с.
8. Взаимопроникновение культур: Коран в русской поэзии / [авторы-сост. Ю. А. Гаврилов, А. Г. Шевченко; отв. ред. М. П. Мчедлов]; Ин-т социологии РАН. – М.: Наука, 2006. – 181 с.
9. Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы – М.: Наука, 1985. – 507 с.
10. *Габриэли Ф.* Данте и ислам / Ф. Габриэли // Арабская средневековая культура и литература. – М.: Наука, 1978. – С. 14-15.
11. *Ганичев В. Н.* Восток и Россия. Православие и ислам / В. Н. Ганичев. – URL: http://www.rspp.su/articles/11.2007/russ_vostok.html (Дата обращения: 22.08.2022).
12. *Грязневич П.* Предисловие к изданию 1986 г. / П. Грязневич // Коран. Пер. с араб. акад. И. Ю. Крачковского. – М.: СП ИКПА, 1990. – С. 3–8.
13. *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М.: Художественная литература, 1965. – 355 с.
14. *Долгополов Л. К.* На рубеже веков / Л. К. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 352 с.
15. *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых…» / Вяч. Вс. Иванов // Труды по знаковым системам. 3. – Тарту, 1967. – С. 156–171.
16. *Крачковский И. Ю.* Русский перевод Корана в рукописи XVIII века // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 1. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – С.

177–178.

17. *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: в 10 т. – Т. 2 / М. Ю. Лермонтов. – М.: Воскресенье, 2000. – 622 с.

18. *Мущенко Е. Г.* Человек и мир в искусстве эпохи рубежа 1880–1916 / Е. Г. Мущенко // Русская литература XX века. – Воронеж: ВГУ, 1999. – С. 14–22.

19. *Пумпян Г. З.* Коран и арабо-мусульманские мотивы в русской поэзии XIX – начала XX в. / Г. З. Пумпян // Ад-Дейрави Н. М. Коран и Пророк Мухаммад в русской классической поэзии. – М.: Фонд исследований исламской культуры, 2011. – С. 6–19.

20. *Пушкин А. С.* Подражания Корану: Посвящено П. А. Осиповой / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений: В 16 т. – Т. 2, кн. 1. – 1947. –367 с.

21. *Родионов М. А.* Запад и Восток в записках пешеходца Василия / М. А. Родионов // Россия, Запад и мусульманский Восток в новое время. Сб. статей. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – С. 134–154.

22. *Сенковский О. И.* Поэзия пустыни, или Поэзия аравитян до Магомета / О. И. Сенковский // Библиотека для чтения. – 1838. Т.31. – Отд. 1. – С. 93–130.

23. *Соловьев В.* Магомет. Его жизнь и религиозное учение / В. Соловьев. – Алма-Ата, 1991. – 105 с.

24. *Тименчик Р. Д.* Николай Гумилёв и Восток / Р. Д. Тименчик // Памир. – 1987. – №3. – С.129–130.

25. *Цивелев А. А.* Влияние Востока на культуру и поэзию России / А. А. Цивелев // Молодой ученый. – 2010. – №9. – С. 236-241.

II

«ВОРОНЕЖСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Л. В. Вахтель,
Воронежский государственный педагогический университет

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ВОРОНЕЖСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Аннотация. В статье обоснована дата рождения Воронежской композиторской организации; представлены страницы истории и факты, связанные с периодом становления творческого союза; охарактеризована деятельность первых руководителей организации Григория Сметанина, Константина Массалитинова; выявлены направления творчества выдающихся воронежских композиторов Геннадия Ставонина, Юрия Воронцова, Михаила Носырева, Бориса Выросткова, Юрия Романова, Владимира Наумова и других.

Ключевые слова: Воронежская композиторская организация, союз композиторов России, композитор, Григорий Сметанин, Константин Массалитинов.

*Annotation.*The article substantiates the date of birth of the Voronezh composers' organization; pages of history and facts related to the period of formation of the creative union are presented; characterizes the activities of the first leaders of the organization Grigory Smetanin, Konstantin Massalitinov; the directions of creativity of outstanding Voronezh composers Gennady Stavonin, Yuri Vorontsov, Mikhail Nosyrev, Boris Vyrostkov, Yuri Romanov, Vladimir Naumov and others have been identified.

Keywords: Voronezh Composers' Organization, Union of Composers of Russia, composer, Grigory Smetanin, Konstantin Massalitinov.

До недавнего времени годом рождения Воронежской композиторской организации считался 1938, что зафиксировано в брошюре Ю. В. Воронцова, собранной в 1992 году, а также в книге Е. Б. Трембовельского и А. В. Шалагиной, вышедшей в 2010 году [3, 8]. Именно от этой отправной точки на протяжении многих десятилетий отсчитывалась история и юбилеи официальной деятельности творческого союза, о чем свидетельствуют буклеты юбилейных фестивалей разных лет и последние книжные издания. Среди них биобиблиографический справочник «75 лет воронежской организации «Союз композиторов России»: композиторы и музыковеды Воронежа», увидевший свет в 2013 году, коллективная монография «80 лет Воронежской композиторской организации. Страницы хроники» [2,1].

Однако более пристальный взгляд и изучение архивных документов, справочников, некоторых книжных изданий обращают внимание на более раннюю дату рождения организации, а именно, – 1933 год. Так, в тексте радиопередачи, подготовленной в 2022 году сотрудниками Государственного

архива общественно-политической истории Воронежской области, в соответствии с архивными документами, обозначено, что именно в 1933 году в Воронеже было учреждено Центрально-Черноземное отделение Союза Советских Композиторов СССР. Этот факт приводит и Ю. В. Воронцов в уже упомянутой брошюре. На эту дату указывает и Н. Н. Емельянова в своей книге «Композитор К. И. Массалитинов», увидевшей свет при жизни Константина Ираклиевича [5]. Следует заметить, что Нина Николаевна Емельянова – выдающаяся уроженка Тамбовской земли, музыковед, композитор, общественный деятель, инициатор создания дома-музея С. В. Рахманинова в Ивановке, входила в состав композиторской организации и была дружна с семьей Массалитинова. По свидетельству дочери композитора Н. К. Массалитиновой, Константин Ираклиевич вни-мательно читал книгу и отнесся к этому труду «с благодарностью», так как в книге «подводились итоги его многолетнего творчества» [5, с. 101].

И, наконец, завершая исследовательскую линию, подтверждающую правомерность считать годом рождения Воронежской композиторской организации 1933, необходимо указать на еще один важный документ – заметку в газете «Коммуна» от 6 февраля 1933 года, которая вышла под названием «Оргкомитет Союза Советских композиторов и музыковедов ЦЧО организован в Воронеже».

Появлению в Воронеже композиторской организации как творческого союза способствовало Постановление ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года и создание центрального органа – «Союза советских композиторов СССР». В этот период отделения Союза возникали в разных городах страны. Председателем Воронежского отделения в феврале 1933 года стал Григорий Александрович Сметанин (1894 – 1952). И это не случайно. Уроженец Тамбова, он в 1918 году окончил Саратовскую консерваторию по классу композиции профессора Г. Э. Конюса, в этом же году участвовал в создании Народной консерватории в городе Козлове (ныне Мичуринск), с 1919 по 1921 работал хормейстером тамбовского Пролеткульта, а с 1922 – вел класс композиции в Тамбовском музыкальном училище. В 1924 году из числа своих учеников он создал композиторский кружок, многие участники которого стали впоследствии профессиональными композиторами. Среди них – В. Желобинский, И. Мушель, И. Дзержинский, Н. Чаплыгин. 29 – 31 января 1930 года в Воронеже он провел первую конференцию композиторов Центрально-Черноземной области, положившую начало объединения композиторов Воронежа и Тамбова [4] и организации в Воронеже в том же году «Ассоциации композиторов и музыковедов Центрально-Черноземной области». К этому времени Г. А. Сметанин являлся уже автором трех симфоний, ряда романсов и песен, работал над оперой Гирей-хан [7].

В состав Воронежской организации в 1933 году вошли и новые члены К. К. Верещагин, Г. М. Богачёв, в этом году в нее был принят и К. И. Массалитинов [6, с. 170]. Ответственным секретарем Центрально-Черноземного отделения Союза Советских Композиторов СССР был назначен С. В. Попов.

Деятельность молодого творческого союза привлекала внимание прессы и широких слоев населения города. Композиторы устраивали авторские концерты, популяризируя свое творчество с помощью Дома народного творчества, областного радиокомитета. Регулярно проводили конкурсы на создание массовых песен и лучшее исполнение советской музыки. Уже в то время были изданы некоторые сочинения членов композиторской организации.

Важным событием в жизни организации стала премьера оперы Г. А. Сметанина «Гирей-хан», осуществленная 28 апреля 1935 года в форме концертного исполнения артистами Воронежского радиокомитета и симфонического оркестра (дирижер А. Г. Фридлендер) на сцене «Молодого театра». Как яркое событие жизни организации того времени, вошел в историю концерт в Доме Красной Армии 1 января 1936 года. В его программе прозвучали сочинения воронежских и тамбовских авторов, в числе которых поэма С. Попова «Петр Дьяков» для вокального ансамбля, солистов, чтеца и баяна, музыка К. Массалитинова к радиокомпозиции «Годы презрения» для солистов и симфонического оркестра.

Работа композиторской организации этого периода была связана и с информационной просветительской работой с привлечением широкого музыкального актива, и с сотрудничеством с самодеятельными коллективами, и с организацией вечеров любителей русской народной песни и радиопередач о музыке.

Однако в сентябре 1937 года в результате изменения административного деления Тамбовская область вышла из состава Центрально-Черноземной области, и, как следствие, в 1939 году произошло разделение композиторской организации на Воронежскую и Тамбовскую. Первую возглавил К. И. Массалитнов, который с 1937 года уже работал в должности секретаря организации, а вторую – Г. А. Сметанин [5, с. 11].

Начиная с 1939 года вплоть до ухода из жизни (1979) Константин Ираклиевич Массалитинов был бессменным и беспримерным руководителем Воронежской композиторской организации. Сегодня его имя вписано золотыми буквами в историю музыкальной культуры Воронежа и России. «Русский самородок», «личность исторического масштаба», «подвижник русской культуры», «певец родного края» – так называли его знаменитые современники К. Паустовский, В. Беляев, В. Казенин, Ю. Воронцов. Именно К. И. Массалитинову суждено было стать музыкальным кумиром своего

времени, повлиявшим на развитие художественного сознания и ставшим непререкаемым авторитетом на музыкальном небосклоне региона.

К. И. Массалитинов – уроженец Воронежа, выпускник Воронежского музыкального техникума (ныне Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей) по классам фортепиано и хорового дирижирования. Прошел войну, получив тяжелое ранение. Он стоит у истоков создания Воронежского русского народного хора, которым руководил с 1942 по 1964 год, ансамбля русской песни «Воронежские девчата» Воронежской филармонии.

Продолжая традиции М. Пятницкого, К. Массалитинов собирал и пропагандировал русское народное творчество, записав более пятисот песен. Именно народное песенное начало стало основой его масштабных сочинений, созвучных идеям времени, – оперы-песни «Земля поёт», оратории «Моя земля» (1970), кантаты «Песне русской слава», хоровых сюит «Край родной» (1958), «Мамаев курган» (1963), «На земле Волгоградской» (1964) и многих других.

В галерее выдающихся воронежских музыкантов, продолживших линию народно-песенного и народно-инструментального творчества, следует выделить Юрия Васильевича Воронцова (1914 – 2002) – основателя гитарной школы в Воронеже (ученик Л.В. Девятова С.М. Шевелёва, П.С. Агафошина), блистательного лектора-музыковеда, композитора, автора бесценных краеведческих трудов, которые складываются в летопись музыкальной жизни Воронежской губернии. В их числе – «Музыкальная жизнь дореволюционного Воронежа: исторические очерки».

В 1936 году Ю. Воронцов окончил физико-математический факультет Воронежского государственного университета, отделение народных инструментов Воронежского музыкального училища (1938), историко-теоретический факультет Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1952).

Неутомимый музыкант-просветитель, он преподавал музыкально-теоретические дисциплины и класс гитары в Воронежском музыкальном училище (1944 – 1975); выступал как солист-гитарист (1953 – 1959) и одновременно являлся художественным руководителем и лектором-музыковедом Воронежской областной филармонии (1953 – 1981). В его биографии есть страницы, связанные с преподавательской деятельностью в учебно-консультационном пункте Московского государственного института культуры (1963 – 1971), Воронежском государственном институте искусств (1971–1974). Огромный вклад Ю. Воронцов внес в развитие композиторской организации, являясь ее ответственным секретарем (1962 – 1973) и председателем (1981 – 1985).

Автор обработок русских народных песен, романсов, песен и хоров на стихи И. Никитина, С. Есенина, Р. Рождественского, воронежских поэтов, а также различных инструментальных сочинений и ансамблей. Его песня «На

воронежских просторах» долгое время служила позывными воронежского радио. Практически до самых последних дней Ю.В. Воронцов работал в Воронежском музыкальном колледже, воспитав целую плеяду талантливых музыкантов.

В полной мере направление народно-песенного и народно-инструментального творчества продолжено и в творчестве Юрия Борисовича Романова (1945 – 2015), выпускника Воронежского музыкального училища и Воронежского института искусств по классу баяна, совершенствовавшего мастерство в Петрозаводском филиале Ленинградской консерватории. Будучи солистом-концертмейстером Воронежской филармонии, он создал целый ряд ярчайших сольных и ансамблевых сочинений для народных инструментов. С 1977 года он взял руководство ансамблем «Воронежские девчата», а с 1998 года стал профессором Воронежской академии искусств.

Линия песенного творчества представлена и в сочинениях Владимира Наумова, переехавшего в Воронеж 1986 году. Автор симфонических поэм «Берег отчизны», «Воронежские просторы», «Нивхские зарисовки», сочинений для оркестра народных инструментов, в том числе «Северной рапсодии», «Концертной фантазии», он особенно выразителен в балладной и песенно-романсовой лирике. Песням Наумова присущи качества, отличающие лучшие произведения жанра массовой советской песни, – искренность и теплота интонации, содержательность, простота музыкальной формы, лирическая проникновенность, естественность мелодики. Именно эти особенности творческого почерка В. Наумова отмечали такие мастера песенного жанра, как А. Новиков, Т. Хренников, Я. Френкель. Поэтической основой его сочинений явились стихотворения русских классиков – Пушкина, Лермонтова Кольцова, Веневитинова, Есенина, а также современных поэтов, в том числе и воронежских.

Заметное влияние на развитие музыкальной культуры Воронежского края оказал Геннадий Трофимович Ставóнин (1935 – 1995). Выпускник Ленинградской консерватории по классу композиции В. В. Волошинова (1960), он является автором опер «Олеко Дундич» (1972), «Виват, Россия!» (1986), оперетт «Заветное колечко» (1965), «Звезда любви» (1980), пяти симфоний, Концерта для голоса и симфонического оркестра (1984), Двойного концерта для флейты, валторны и симфонического оркестра (1990) и многих других сочинений.

Особую роль в культурной жизни Воронежа сыграл композитор Михаил Иосифович Носырев (1924 – 1981), в судьбе которого отразились трагические перипетии советского политического строя. Ленинградец по рождению, окончив десятилетку при Ленинградской консерватории, в 1941 году был без экзаменов принят в консерваторию. В блокадном Ленинграде в возрасте девятнадцати лет был арестован по доносу, приговорен Военным трибуналом к расстрелу. Смертную казнь заменили десятью годами лаге-

рей. Первое сочинение «Сонатину для фортепиано» написал в камере, где ему позволили читать учебник инструментовки Римского-Корсакова.

После освобождения М. Носырев работал дирижером в Сыктывкаре, в Коми республиканском театре драмы. В 1958 году, несмотря на «политическое клеймо» репрессированного, его взяли на работу дирижёром Воронежского государственного театра музыкальной комедии (позднее государственного театра оперы и балета), где он прослужил двадцать три года. Рекомендацию в члены СК СССР он получил от Д. Шостаковича.

Среди выдающихся сочинений М. Носырева четыре симфонии, фортепианный и скрипичный Концерты, оперетта «К звездам», балет «Песнь торжествующей любви» по повести И. С. Тургенева, который не сходил со сцены театра почти два десятилетия. М. Носырев реабилитирован Верховным судом СССР в 1988 году посмертно.

Панорама композиторского творчества Воронежского края второй половины двадцатого столетия, повлиявшего на развитие музыкальной жизни города и заложившего основные блоки фундамента в обучении композиции одаренных музыкантов, была бы не полной без имени Бориса Дмитриевича Выросткова (1931 – 2011), ставшего в 1964 году членом Союза композиторов.

В 1957 году Б. Выростков окончил Московское музыкальное училище, до 1962 года обучался на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории у профессора С.А. Баласаняна, затем преподавал музыкально-теоретические дисциплины и композицию в Воронежском музыкальном училище. Уроки композиции Б. Выросткова, требовательного к себе и ученикам профессионала, высоко эрудированного музыканта, с мастерски выверенным симфоническим письмом оказали влияние на формирование стиля его учеников – Юрия Романова и Дмитрия Ушакова.

Умение точно изложить в музыкальном тексте эмоционально-художественный образ, масштабность симфонического мышления, изысканность оркестровки, глубинность содержания, которые так явственно прослеживаются в его симфониях и симфонических поэмах, нашли отражение в принципиальных ориентирах композиторского стиля Д. Ушакова. А красочность, виртуозное взаимодействие инструментов в его произведениях для народного оркестра по-своему трансформировались в творчестве Ю. Романова.

Страницы истории становления и развития Воронежской композиторской организации, как и творчество воронежских композиторов, требуют сегодня тщательного изучения и популяризации.

Литература

1. *Ботникова А.Б., Вахтель Л.В., Фомина Е.Н.* 80 лет Воронежской композиторской организации. Страницы хроники: коллективная монография. 1-е изд. Воронеж: Кварта, 2018. 224 с.
2. *Вахтель Л.В, Лютая Р.В.* 75 лет воронежской организации «Союз композиторов России»: композиторы и музыковеды Воронежа (биобиблиографический справочник). Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2013. 160 с.
3. *Воронцов Ю.В.* Воронежская организация Союза композиторов России: 1962 – 1992 / Ю. В. Воронцов. – Воронеж, 1992. – 44 с.
4. Госархив Воронежской обл. Ф. № 1315. Оп. 1. Д. 42. Л. 1.
5. *Емельянова Н. Н.* Композитор К. И. Массалитинов / Н. Н. Емельянова. – изд-во «Советский композитор». М., 1976. – 158 с.
6. Константин Массалитинов. С любовью к русской песне // Составители Н. К. Массалитинова, Н. П. Красикова. Воронеж. – Центр духовного возрождения Черноземного края, 2005. – 238 с.
7. Тамбовская энциклопедия / Администрация Тамбовской обл.; гл. науч. Ред. А. Ю. Ильин. – 2-ое изд. – Тамбов: Центр поддержки музейного дела «Провинциальные усадьбы», 2020. – 1016 с.
8. *Трембовельский Е.Б., Шалагина А.В.* Территория творчества. Сообщество композиторов Воронежского края. Воронеж: Кварта, 2010. 240 с.

Н. Е. Бакина,
Воронежский областной художественный
музей им. И.Н. Крамского

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ДРЕВНОСТЕЙ ВОРОНЕЖСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. И.Н. КРАМСКОГО

Аннотация. Воронежский областной музей изобразительных искусств им. Крамского обладает редкой для региональных музеев по объему и качеству коллекцией предметов культуры Древнего Египта и Древней Греции. Коллекция египетских древностей О.Ф. фон Рихтера, насчитывающая более двухсот лет своей истории, стала первой в Российской империи. На сегодняшний день коллекция Рихтера остается основой музейной коллекции древностей. Антикварные предметы на протяжении всего XIX века систематически приобретались на европейских аукционах, передавались в дар или находились во время раскопок. Эта часть музейной коллекции пережила две эвакуации во время мировых войн с минимальными потерями.

Ключевые слова: О.Ф. фон Рихтер, египетские древности, коллекция произведений античного искусства, университетский музей, К.С. Моргенштерн.

Abstract. Kramskoy Voronezh Region fuseum of Fine Arts has a rare collection of cultural objects of Ancient Egypt and Ancient Greece for regional museums in terms of volume and quality. The collection of Egyptian antiquities by O.F. von Richter, which has more than two hundred years of its history, became the first in the Russian Empire. To date, the Richter collection remains the basis of the museum's collection of antiquities. Antique objects throughout the XIX century were systematically purchased at European auctions, donated or found

during excavations. This part of the museum collection survived two evacuations during the World Wars, with minimal losses.

Keywords: O.F. von Richter, Egyptian antiquities, collection of works of ancient art, University Museum, K.S. Morgenstern.

Собрание ВОХМ им. И.Н. Крамского, который в 2023 отметит свое 90-летие, имеет высокое историческое и культурное значение. Некоторые предметы обладают, без преувеличения, художественным значением мирового уровня. Кроме отдельных выдающихся произведений музейного собрания, огромный интерес и большое значение составляют целостные коллекции, возникшие неслучайно и имеющие собственную историю собирания и бытования. Таковы коллекция египетских и античных древностей, придающие уникальность Воронежскому музею среди других региональных собраний.

Обе коллекции происходят из музея изящных искусств Императорского Дерптского (1893-1918 – Юрьевского университета), основанного в 1802 г., а музей – в 1803, как неотъемлемая часть европейского университета, которым являлся университет в Дерпте. Музей призван был «знания, почерпнутые из книг, опереть на фундамент непосредственного изучения». В этом его смысл и назначение, в этом – объяснение того, что коллекции имеют внутреннюю систематику и при этом могут включать наряду с оригинальными предметами повторения, копии и муляжи.

Первым директором университетского музея, Карлом Симоном Моргенштерном (1770-1852, директор 1803-1837), были заложены основы музейного собрания. Приоритетным направлением музейной деятельности он считал приобретение предметов высокого художественного качества. Он же сделал первое научное описание коллекции музея. В период его директорства поступила в музей коллекция египетских древностей, собранная О.Ф. фон Рихтером и начала комплектоваться коллекция античных предметов и сегодня отличающих Воронежский музей среди региональных собраний.

Основой музейного собрания египетских древностей стала коллекция, собранная коллекция египетских древностей, собранная О.Ф. фон Рихтером в 1815 году. Возникнув на заре египтологии, она стала первой коллекцией древнеегипетских предметов в Российской империи. Небольшая в количественном отношении, изначально – около 130 предметов, собранных Рихтером, она объединила предметы высокой художественно-исторической ценности. Собранная им коллекция при своей компактности вполне репрезентативна целостностью представления древней культуры периода Нового царства: в ней представлены основные формы египетского искусства, главные боги египетского пантеона. Значительное место в ней занимают предметы, происходящие из Дейр-Эль Медина

Биография и деятельность Рихтера были предметом исследований эстонского египтолога С.А. Стадникова (1956-2015) [14, с. 27]. Получив прекрасное домашнее образование, Рихтер продолжал учиться в Москве, Гейдельберге и Вене, где испытал сильное влияние теоретика немецкого раннего романтизма Фридриха фон Шлегеля. В силу полученного образования и, видимо, склада характера, Рихтера волновала романтическая идея обращения к наследию древних восточных культур, противопоставляя его наскучившей формализованной европейской жизни. В 1814 году он начал свое путешествие, отправившись из Одессы в Стамбул, где познакомился со шведским проповедником Свеном Фредриком Лидманом, который стал его компаньоном в путешествии по Египту.

За четыре месяца, с апреля по август 1815 г., когда продолжалось египетское путешествие, Рихтеру и Лидману удалось пройти от Александрии на севере вверх по течению Нила до Каср-Ибрима на юге. Путешественники вели дневники, где делали записи и зарисовывали древние памятники. К сожалению, полностью записи Рихтера до сих пор полностью не изданы. Записи С. Лидмана, по сведениям, приводимым С.А. Стадниковым, хранятся у потомков, они не опубликованы. Значимость этих документов велика, не только как источников о путешествии 1815 г., но и свидетельств о том, как выглядели древние памятники в начале XIX в., поскольку за два века многие из них существенно изменились. Трудно переоценить значимость этих документов, будь они опубликованы.

Важнейшим результатом экспедиции стала, собранная Рихтером за очень короткий срок, коллекция высокого художественного уровня. По завершении экспедиции в августе 1815 года коллекция древностей была доставлена в Дерпт. Рихтер продолжил свое путешествие, побывав в Дамаске, Тире, Иерусалиме, Пальмире. Однако 13 августа 1816 года он скончался в Смирне (совр. Измир) по пути в русскую дипломатическую миссию, где его ждала почетная должность.

В память о сыне Отто Магнус фон Рихтер передал библиотеку и коллекции древностей, принадлежавших молодому исследователю, Императорскому Дерптскому университету. «Опись ориентальных коллекций Отто Фридриха фон Рихтера, отданных по случаю смерти его Дерптскому университету» [1, л. 2-3], составленная в 1819 году, является самым ранним списком этой коллекции. Опись охватывает и книжную часть коллекции Рихтера, ценимую в то время более, чем предметы древности. Судя по этому описанию, составленному слишком обобщенно и затрудняющему идентификацию предметов, коллекцию Рихтера составили порядка 130 предметов, не считая книг, рукописей, монет и резных камней.

Важным пополнением университетского собрания египетских древностей стали памятники, поступившие из т.н. «дара хедива». В 1894 году в дар русскому правительству хедивом Египта Аббасом Хильми-пашой были

переданы предметы из тайного захоронения фиванских жрецов и жриц времени XXI династии (ок. 1070-945 гг. до н. э.), в Баб эль-Газусе, обнаруженного в 1891 году. Переданные хедивом в дар Российской империи египетские древности (лот № 6) были распределены между университетскими музейными собраниями в Москве, Киеве, Казани, Одессе, Харькове, Варшаве, Юрьеве (Тарту), Гельсингфорсе (Хельсинки), а также Общества поощрения художеств (Санкт-Петербург) и Центрального училища технического рисования барона Штиглица (Санкт-Петербург). Коллекция египетских древностей Юрьевского университета обогатилась 1 мумийной крышкой (2 ДВ) и 9 ушебти [16, с. 230].

В 1899 г. выдающийся русский египтолог Б.А. Тураев (1868-1920) опубликовал описание Юрьевской коллекции [17, с. 154-163]. Благодаря этой описи мы хорошо представляем, какие предметы входили в коллекцию уже с учетом предметов, переданных в Юрьев из дара хедива. Таковыми отмечены «крышка деревянного саркофага, желтого типа» и семь фигурок ушебти [17, с. 159]. Всего в публикации фигурируют 124 предмета, при этом в списке отсутствуют мумии, сандалии из пальмовых листьев, упомянутые в списке 1819 года, в настоящее время хранящиеся в музее Тартуского университета, а также четыре глиняных бардака и поддельные предметы из Воронежского музея, так же привезенные Рихтером. На основе описания Б.А. Тураева в 1915 г. перед эвакуацией университетских ценностей шнуровая опись была составлена. Таким образом, музейное собрание египетских древностей сформировалось уже в первые годы, в дальнейшем прирастая редкими и немногочисленными поступлениями. Примечательно, что свою коллекцию Рихтер собрал еще до дешифровки Ж.-Ф. Шампольоном иероглифического письма Древнего Египта, положившей начало египтологии.

Иначе сложилась история комплектования коллекции античных предметов. Она формировалась на протяжении всего XIX столетия, благодаря активной собирательской деятельности директоров университетского музея К.С. Моргенштерна (1803-1839), Л. Мерклина (1851-1863), Л. фон Швабе (1863-72), Е. Петерсена (1873-1879), Г. Лешке (1879-89), В.К. Мальмберга (1890-1907). С самого начала она собиралась как учебная, поэтому включала и оригинальные предметы античности (вазы различных типов, скульптура, мелкая пластика и бытовые предметы), и слепки произведений греческих и римских мастеров.

Основными источниками пополнения коллекции были поступления из частных коллекции, покупки на европейских аукционах и находки в ходе археологических исследований, проводимых в Крыму, близ Керчи. Моргенштерн, благодаря своему авторитету и широким связям в Петербурге и Германии, смог получить для музея высокохудожественные произведения. В 1831 году доктор К.М. Бартельс, работавший в Петербурге, подарил му-

зею 1831 г. 48 предметов керамики и две мраморные скульптуры, в том числе греческий женский мраморный торс V до н.э. [11, с. 86]

Каждый из последующих директоров музея университета внес свой вклад в пополнение коллекции античных памятников. Л. фон Швабе, специалист по истории классической филологии, археолог, один из авторов многотомной «История римской литературы», приобрел наиболее ценную в художественном отношении часть коллекции. Всего им было приобретено 82 древних предмета, в т.ч. сосуды различных типов из Коринфа, Пестума, Этрурии, Апулии, с черно- и краснофигурными росписями. Г. Лешке, следуя своим научным интересам, в 1888 г. приобрел на аукционе в Париже 30 предметов, по преимуществу, сосудов геометрического стиля. Профессор К.В. Мальмберг, приобретя в 1905 г. у наследников баронессы Елены Энгельгард 76 предметов, найденных в результате археологических раскопок близ Керчи, расширил географию музейной античной коллекции, от Северного Причерноморья до италийских земель [11, с. 86-87].

С 1850-х годов пополнению коллекции слепков уделяли особое внимание, т.к. считалось, что гипсовые слепки выдающихся произведений античного искусства необходимы для его систематического преподавания [18, V]. Слепки, как правило, заказывались в мастерских Германии, Англии, Франции, Италии. В университете действовал рисовальный кабинет, где рисование античных гипсов было необходимым методическим приемом. В результате активного приобретения слепков музейная коллекция в начале XX века насчитывала 307 единиц и была третьей по объему и полноте среди подобных российских собраний, после коллекции слепков музея императора Александра III в Москве и коллекции Императорской Академии Художеств в Петербурге [18, VI].

В списке 1915 года, незадолго до эвакуации университета из Юрьева указывается 253 античных предмета и 12 – имитаций предметов эгейской культуры.

В 1918 г. была проведена эвакуация из Юрьева основной части университетского имущества, в июле того же года собрание музея древностей и изящных искусств было доставлено в Воронеж. Сразу же возникла проблема сохранения и размещения музейных коллекций, а в обстановке гражданской войны эта задача требовала особых усилий. Невозможно переоценить труд музейных сотрудников, которые в этих непростых условиях обеспечивали учет и хранение бесценных памятников. Инвентарные книги музея древностей и изящных искусств Воронежского университета содержат сведения о 171 предмете египетской коллекции, включая слепки и имитации. Некоторые предметы (детские мумии, мумии собаки, ибисов, сандалии из пальмовых листьев) не были эвакуированы в 1915 – 1918 годах и ныне хранятся в Художественном музее Тартуского университета. Необходимо учитывать, что характер этих записей, выполненных не специалистами-

египтологами, не всегда позволяет точное сопоставление с описаниями предшественников [2]. Тем не менее, наиболее ценные предметы хорошо прослеживаются по этим описаниям. Античная коллекция была эвакуирована не полностью, а только самая ценная часть собрания – подлинные предметы, слепки остались в Эстонии и сейчас экспонируются в музее Тартуского университета. Изучение этих инвентарных книг позволяет сделать вывод о том, что первая эвакуация музейных предметов (1915 – 1918) прошла без потерь. Все предметы, вывезенные из Юрьева прибыли в Воронеж.

К 1924 году была развернута постоянная экспозиция университетского музея. Её состав описан в статье хранителя музея Н.М. Беззубцева, опубликованной в том же году в «Воронежском краеведческом сборнике». Экспозиция включала кабинет древностей, где выставлялись «несколько статуй, стелы, прекрасной сохранности деревянные саркофаги, коллекция ушебти, амулетов, статуэток божеств, скарабеев т.п.» [8, с. 45] и кабинет античных древностей с расписанными керамическими вазами, терракотовыми и бронзовыми статуэтками, украшениями, мраморными скульптурами, а также имитациями микенских предметов [8, с. 45-46]. Записи в инвентарных книгах содержат сведения о топографии коллекции, по которым можно частично реконструировать состав постоянной музейной экспозиции.

После учреждения Воронежского областного музея изобразительных искусств в 1933 г. экспозиция переместилась из главного корпуса университета в бывший «Дом губернатора». Еще насколько лет в университете еще оставались коллекции искусства древнего мира, в том числе античные экспонаты. Имитации двух кубков из Вафио были похищены из музейной витрины, о чем свидетельствует акт от 3 ноября 1936 г.

Музейное собрание египетских и античных древностей окончательно сложилась в 1938 г., после передачи группы предметов археологии, живописи, античного искусства т.н. группы «Б» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, [5, л. 49]. Среди них 17 древнеегипетских предметов мелкой пластики, в том числе ожерелье «усех» (ДВ 126) и статуэтка мужчины (ДВ 83), а также 45 единиц хранения античной коллекции, как оригинальная бронзовая мелкая пластика (2 фигурки римских императоров, гиппокамп), так и гипсовые слепки (3 слепка фрагментов рельефов Парфенона).

Во время Великой Отечественной войны из фондов Воронежского музея изобразительных искусств было утрачено около 1300 предметов. Однако потери коллекции древностей не столь велики: потери составили 36 египетских предметов, среди которых мелкая недатированная пластика (3 ушебти, амулеты, бусина, 20 скарабеев), кроме этого, 30 гипсовых слепков египетских капителей с изображениями разных божеств [13, с. 36-38]. К сожалению, среди утрат оказалась каменная плита с рельефным изображением, относящаяся к коллекции О.Ф. фон Рихтер, о которой упоминают Б.А. Тураев, А. Видеманн [20, с. 154]. При сопоставлении списков предме-

тов античной коллекции от 28 ноября 1939 г. (323 единицы хранения) и от 15 декабря 1947 г. (311 единиц хранения) очевидно, что утраты в количественном отношении невелики и представляли собой предметы мелкой пластики.

Музейные коллекции египетских и античных древностей на протяжении своей истории вызывали интерес со стороны научного сообщества. Всего через несколько лет после путешествия Рихтера и передачи собранных им древностей и библиотеки, были изданы фрагменты его путевых дневников с выполненными им зарисовками, издание сопровождалось комментариями Г. Эверса, ставшего к тому моменту ректором университета [19]. В издании приводится описание коллекции Рихтера, выполненное К. Моргенштерном. Отдельные, наиболее ценные памятники не раз становились объектом изучения египтологов. Альфред Видеманн опубликовал описание и транскрипцию надписей обеих стел из собрания Дерптского университета, пирамидиона, гири из серпентина, а также рельефной плиты. [20; 11, с. 62-63]. До настоящего времени большое значение имеет труд Б.А. Тураева по описанию музейной коллекции. Составленное вскоре после «дара хедива», описание дает основание для изучения изменения её состава, идентификации отдельных предметов, изучения их происхождения и дальнейшей истории. Основательное исследование памятников, происходящих из поселка ремесленников Дэйр эль-Медина осуществил Е.С. Богословский. В 1972 – 1973 годах на страницах Вестника древней истории им опубликован ряд статей под общим названием «Памятники и документы из Дейр эль-Медина, хранящиеся в музеях СССР». В своей публикации он описывает стелы (ДВ 156 и ДВ 157), саркофаг (ДВ 1). Древнеегипетская коллекция из Воронежского музея нашла широкое представление в знаменитом каталоге, составленном российскими египтологами О.Д. Берлевым и С.И. Ходжаш. В 1991 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина состоялась выставка египетских древностей из 50 музеев СССР. Как результат и продолжение этой выставки в 1998 году во Фрайбурге был издан каталог, в который вошли сведения о древнеегипетских памятниках, хранящихся в музеях бывшего Советского Союза [9].

Изучение отдельных предметов и истории коллекции в целом попрежнему остается актуальным. В сфере внимания украинского египтолога Н.А. Тарасенко находятся различные аспекты истории «дара хедива». «Воронежская» мумийная крышка (ДВ 2) убедительно атрибутируется как часть погребального комплекса фиванской жрицы XXI династии Неситауджатахет, рассеянного по музейным собраниям разных стран [15, с. 730-753].

Началом систематического изучения античной коллекции стали публикации В.К. Мальмберга и Э.Р. Фельсберга [6; 7; 18]. Эти публикации содержат важные сведения об истории коллекции, полные списки на момент составления и научные описания наиболее ценных предметов и на сего-

дняшний день остаются наиболее полным описанием коллекции. Материалы музейной коллекции использовали в своих исследованиях А.И. Немировский [12], Г.Я. Веллас [21], специальных исследований отдельных предметов или коллекции в целом не проводилось.

Т.о., коллекции произведений культуры древнего мира являются ценнейшим разделом музейного собрания, придавая ему универсальный характер. История его формирования отражает особенности разных этапов истории науки и музейного дела за более, чем два столетия. Современное состояние музейной коллекции художественных предметов Древнего мира является следствием влияния глобальных и местных исторических событий. На сегодняшний момент она остается одной из лучших среди российских региональных собраний.

Литература

1. РГИА. Ф. 733. Оп. 56. Д. 242.
2. ВОХМ им. И.Н. Крамского. Оп. 1. Д. ИК 4, 5, 6.
3. ВОХМ им. И.Н. Крамского. Оп. 1. Д.14.
4. ВОХМ им. И.Н. Крамского. Оп. 1 ИК. Д. 39.
5. ВОХМ им. И.Н. Крамского. Ф. 2288. Оп. 1Н. Д. 17.
6. Античные вазы и терракотты / Вл. К. Мальмберг и Э. Р. Фельсберг; [Предисл.:] Э. Фельсберг. - Юрьев: Тип. К. Маттисена, 1910. – 40 с.
7. Античные мраморы и бронзы / Вл. К. Мальмберг и Э. Р. Фельсберг; [Предисл.:] Э. Фельсберг. – Юрьев: Тип. К. Маттисена, 1911. – 24 с.
8. *Беззубцев Н.М.* Музей древностей и изящных искусств Воронежского государственного университета / Н.М. Беззубцев. // Воронежский краеведческий сборник. - Воронеж, 1924. – Вып. 1. - С. 44 – 48
9. *Берлев, О.Д.* Каталог египетских памятников из музеев Российской Федерации, Украины, Белоруссии, Кавказа, Средней Азии и Прибалтики: Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica, 17/ Берлев, О.Д., Ходжаш, С.И. - Friburg – Gottingen. 1998.
10. *Богословский Е.С.* Памятники и документы из Дэйр эль - Медина, хранящиеся в музеях СССР. Вып. 2. Стелы №№ 156 и 157 Воронежского областного музея изобразительных искусств. / Е.С. Богословский. // Вестник Древней истории. – 1972. - № 2. – С. 62 – 92.
11. Дерпт – Юрьев – Тарту и Воронеж: история университетской коллекции: каталог. Т. 1. / Сост.: А. Хиндикайнен, И. Кук, Е. Пшеницына, А. Вилков. Тарту, 2006.
12. *Немировский, А.И.* Этруски. Введение в этрускологию / А. И. Немировский, А. И. Харсекин. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1969. – 192 с.
13. Сводный каталог культурных ценностей, похищенных и утраченных в период второй мировой войны. Т. 10. Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского / Сос. В.Л. Бунеев, Е.Г. Новичихин, В.Ю. Устинов, Е.И. Пшеницына и др.- М.: Арт-Родник 2003. – 182 с.
14. *Стадников С.А.* В стране пирамид. Жизнь и труды Отто Фридриха Фон Рихтера / С.А. Стадников // Вышгород. - № 1-2. Таллинн, 2003. - С. 27-39.
15. *Тарасенко Н.А.* Погребальный инвентарь египетской жрицы Неситауджатахет / Н.А. Тарасенко // Вестник древней истории. - 2019. - Т. 79 (№ 3). - С. 730 – 753.

16. *Тарасенко Н.А.* Новые сведения о распределении египетских древностей из «дара хедива», 1894 – 1895 гг. (по документам из РГИА) / Н.А. Тарасенко // Восток (Oriens). Афро-Азиатские общества: история и современность. - 2020. - №6. - С. 223 – 241.

17. *Тураев Б.А.* Описание египетских памятников в русских музеях и собраниях / Б.А. Тураев // Записки Восточного отделения Императорского Русского археологического общества. - 1899. - Т. 11. - С. 154 – 163.

18. *Фельсберг Э.Р.* Гипсовые слепки Музея изящных искусств при Юрьевском университете / Э.Р. Фельсберг. - Юрьев: тип. К. Маттисена, 1913. - 159 с.

19. *Von Richter, O.F.* Wallfahrten im Morgenland. Aus seinen Tagebuchern und Briefen dargestellt von J.P. G. Ewers / O.F. von Richter. - Berlin. - 1822.

20. *Wiedemann, A.* Egyptian Monuments at Dorpat / A. Wiedemann // Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. - 1894. - XVI. - P. 153 – 154.

21. Βελλα. Γ.Ι. Ή Έλλαδα εκτος Έλλαδος. Το Μουσείο Βορονεζ / Γ.Ι. Βελλα // Αεροποζ. – 1996. - οκτώβριος. – σ. 32 - 35.

О. А. Бердникова, С. А. Чунихина,
Воронежский государственный университет

ПОЧЕМУ ГЕРОИНЯ РАССКАЗА «НАТАЛИ» ИЗ ВОРОНЕЖА? ВОРОНЕЖСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Аннотация. В статье рассмотрен рассказ И.А. Бунина «Натали» из книги «Темные аллеи» как произведение «воронежского текста» русской словесности. Писатель делает героиню представительницей дворянского рода Станкевичей, внесшего заметный вклад в культурную жизнь Воронежа и России. В Натали аккумулированы лучшие черты «дворянской складки» характера и поведения, сохраняющие память о том «роде-племени», из которого вышли выдающиеся деятели русской культуры.

Ключевые слова: И.А. Бунин, рассказ «Натали», воронежский код, дворянство, культура

Abstract. The article considers the story of I.A. Bunin "Natalie" from the book "Dark Alleys" as a work of the "Voronezh text" of Russian literature. The writer makes the heroine a representative of the noble family of Stankevich, who made a significant contribution to the cultural life of Voronezh and Russia. Natalie accumulates the best features of the "noble fold" of character and behavior, preserving the memory of that "clan-tribe" from which outstanding figures of Russian culture came.

Keywords: Bunin, story "Natalie", Voronezh code, nobility, culture

Воронежская земля – родина Ивана Алексеевича Бунина. Он относился к родному краю с особой теплотой, а потому именно это чувство находило яркое отражение в творчестве автора.

Свой единственный роман, принесший ему Нобелевскую премию, писатель начинает словами: «Я родился пятьдесят лет назад в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» [1, с.7]. И эти – ключевые слова его художественного мира – можно включить в своего рода воронежский код: средняя Россия, деревня, отцовская усадьба.

Первые годы его жизни прошли в отцовском доме на улице Большая Дворянская (пр. Революции, 3) в Воронеже. Писатель неоднократно указывал на значимость факта рождения в городе, представлявшем в самой полной мере среднюю Россию: «Я родился в Воронеже, прожил в нем целых три года. а кроме того, провел однажды целую ночь, но Воронеж мне совсем неизвестен, ибо в ту ночь, что провел я в нем, я его не мог видеть: приглашен был воронежским студенческим землячеством читать на благотворительном вечере в пользу этого землячества, приехал в темные зимние сумерки, в метель, на вокзале был встречен с шампанским… А те три года, что я прожил в Воронеже, были моим младенчеством» («Автобиографические заметки») [VI, с. 222].

В другой заметке И.А. Бунин подчеркивает культурную значимость средней России как места своего рождения и детства: «Я рос в средней России, в той области, откуда вышли не только Анна Бунина, Жуковский и Лермонтов, — имение Лермонтова было поблизости от нас, — но вышли Тургенев, Толстой, Тютчев, Фет, Лесков... И все это: эти рассказы отца и наше со всеми этими писателями общее землячество, все влияло, конечно, на мое прирожденное призвание. Мне кажется, кроме того, что и отец мой мог стать писателем: так сильно и тонко чувствовал он художественную прозу, так художественно всегда все рассказывал и таким богатым и образным языком говорил. И немудрено, что его язык был так богат. Область, о которой я только что сказал, есть так называемое Подстепье, вокруг которого Москва, в целях защиты государства от монгольских набегов с юго-востока, создавала заслоны из поселенцев со всей России» [2].

Средняя Россия – это местность, находящаяся посередине, в середине России как большого по территории государства. Из этого следует, что здесь не было заметных влияний севера, юга, востока и запада, то есть это та часть страны, которая в большей степени сохранила национальную самобытность. При этом надо иметь в виду, что Елец и елецкий уезд, где будущий писатель учился в гимназии и жил в отцовской (и материнской) усадьбе, входил в то время в Воронежскую губернию. Кроме того, он часто гостил у родных и знакомых в деревнях под Ельцом, соответственно также пребывал на «воронежских просторах».

Образ и топосы средней России художественно воспроизведены в лучших произведениях И.А. Бунина: крестьянских рассказах 1910-х годов («Веселый двор», «Худая трава», «Захар Воробьев» и др.), в повести «Суходол», в романе «Жизнь Арсеньева».

Так «средняя Россия» становится образом, в котором закодирована идея о глубинной национальной и культурной самобытности.

«Деревня», второе ключевое понятие, входящее в «воронежский код», содержит образы почвы, земли, «хлеба насущного», представляющие еще одну основу национальной жизни. Отсюда и еще одно утверждение авто-

биографического героя «Жизни Арсеньева» о том, что с детства он был приобщен «самой земле», всему тому «чувственному», «вещественному», «из чего создан мир» [V, с.17].

Однако и «почва» преобразуется у Бунина в культурологическую категорию. В статье «Памяти сильного человека» (По поводу 70-летней годовщины со дня рождения И. С. Никитина – 21 сентября 1824 г.) И.А. Бунин прямо пишет о земле и землячестве как географическом, но в большей степени культурном феномене: «Всё это умел делать Никитин, этот сильный человек духом и телом. Он в числе тех великих, кем создан весь своеобразный склад русской литературы, её свежесть, её великая в простоте художественность, её сильный простой язык, её реализм в самом лучшем смысле этого словами. Все гениальные её представители – люди, крепко связанные с своей почвой, с своей землею, получающие от неё свою мощь и крепость. *Так* был связан с нею и Никитин, и от неё был силён в жизни и творчестве. Кажется, переводятся такие люди» (курсив И.А. Бунина. – О.Б., С.Ч.) [VI, с.590].

Образ «отцовской усадьбы» – сквозной в поэзии и прозе писателя. Уже в годы революции 1917 года, возмущенный противопоставлением по сугубо классовому признаку дворянского сословия народу, в «Окаянных днях» он восклицает: В «Окаянных днях», уже в эпоху глобального исторического слома всех традиционных устоев исторического бытия России, писатель вновь вернется к проблеме дворянства и еще раз заявит о принципиальной невозможности деления одного народа по сословно-классовому признаку, потому что «душа у тех и других – одинаково русская»: «Народ, давший Пушкина, Толстого». А белые не народ … А весь цвет русской литературы? А ее герои? ... *Ни одна страна в мире не дала такого дворянства*» (курсив И.А. Бунина. – О.Б., С.Ч.) [3, с.108]. Еще в 1910-е годы он утвердился в убеждении, что «душа у тех и других одинаково русская».

Таким образом, «отцовская усадьба» в осмыслении писателя соединяет национально-психологическую и культурную традицию, содержит идею укорененности, наследия, памяти.

Иван Алексеевич Бунин родился в черноземном крае, провел в нем детство, а затем объездил полмира, но в душе пронес воспоминания о родном городе, нашедшие отражение в позднем творчестве автора в сборнике «Темные аллеи».

Эти воспоминания воплотились в одном из самых известных произведений Бунина из этого цикла рассказе «Натали». Вероятно, это единственный в полной мере воронежский рассказ писателя, где воронежские реалии и сам губернский город Воронеж четко названы и обозначены.

Вместе с тем само сочетание имени и фамилии главной героини – Натали Станкевич – является своего рода воронежским кодом.

Попробуем его разгадать!

Фамилия героини рассказа «Натали» – Станкевич – представляет один из известных родов Воронежского дворянства, оставивших заметный след в культурной жизни Воронежской губернии и всей России. Именем Станкевича названа одна из центральных улиц современного Воронежа, недалеко от этой улицы установлен памятник И.А. Бунину.

Архивы, свидетели жизни рода Буниных, дают данные, на которые опирался писатель: «О роде Буниных я кое-что знаю. (…) о начале нашем в «Гербовнике дворянских родов» сказано (…). Всё сие доказывается бумагами Воронежского дворянского депутатского собрания о внесении рода Буниных в родословную книгу в VI часть, в число древнего дворянства...» [2]. Вот почему фамилия Станкевич столь важна для Бунина: данная фамилия отсылает нас к старинному дворянскому роду Станкевичей, внесенному во 2-ю родословную Воронежской губернии, который берет свое начало в России в 1757 году. Родоначальник – Иван Семенович Станкевич – выходец из Сербии, перешедший в 1769 году в русское подданство. И.С. Станкевич, обосновавшись в Острогожском уезде, заводит семью и у него рождаются сыновья – Николай и Владимир. В данном контексте наиболее актуальна родословная линия Владимира, поскольку именно он обосновался в селе Удеревка Бирюческого уезда (в настоящее время Курская область). Среди его детей есть множество выдающихся (Николай Владимирович, Александр Владимирович, Иван Владимирович), оставивших заметный след в истории и культуре Воронежской губернии[4].

Но для нас будет более интересна женская линия рода. На протяжении всего текста Натали Станкевич несколько раз называется автором «воронежской»: «Наша воронежская, из прекрасной семьи, очень богатой когда-то, теперь же просто нищей. В доме говорят по-английски и по-французски, а есть нечего… Очень трогательная девочка, стройненькая, ещё хрупкая. Умница, только очень скрытная, не сразу разберёшь, умна или глупа…» [V, с. 374]

Натали в одноименном рассказе И.А. Бунина – одна из главных героинь, воплощающая в себе черты духовной цельности, сдержанности, загадочности и истинной внутренней красоты, гармонии, которые рождаются рядом с нею. Не случайно и то, что героиня выглядит похожей на ангела: «…прелестная головка, так называемые «золотые» волосы и черные глаза. <…> Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица…» [V, с. 372]. Изобилие золотого цвета, светлые волосы, большие темные глаза придают образу Натали черты иконописности.

Рассмотрим женскую линию рода Станкевичей с точки зрения сходства с героиней рассказа И.А. Бунина «Натали». Менее походят на нее сестры Надежда Владимировна и Любовь Владимировна. Из «Воспоминаний» Александры Владимировны Щепкиной: «Старшая сестра Наденька… была высока и стройна, красив был ее лоб и правильный нос с легкой горбин-

кой… и к ней шли ее темные волосы. И неправильность одного глаза, слегка скошенного, — не портила мягкость ее взгляда, — особенно в молодые годы… она возбуждала общее уважение к её уму и солидности… и могла служить образцом живой деятельности и теплого отношения к окружавшим её!..» [5, с. 38]

О сестре А.В. Щепкина пишет, что она резко отличалась от всех сестер оригинальным характером, большой живостью, «… можно сказать живой страстностью, отличалась веселостью и до конца не изменившими ей шутливостью и остроумием. В письмах ее встречались меткие характеристики и заметки, оригинально изложенные…» [5, с. 39].

Но более походят на Натали Бунина сестры Александра и Мария. Если посмотреть на портрет Александры, то мы увидим тонкое лицо, обрамленное темными волосами, которое при этом светлое и немного печальное. Печальны и глаза. Во взгляде, проницательном и спокойном, светятся ум и доброта. Руки изящно сложены на коленях. Фигура скромно сидящей молодой женщины в темном платье со светлым кружевным воротничком полна обаяния и достоинства.

Мария Владимировна – миловидная женщина, удивительно похожая на свою сестру Александру, которая отмечала, что черты лица Маши «тонки, правильны и ясно обозначены, что она нравилась всем знакомым… Из всей семьи нашей она особенно выдавалась своими разнообразными талантами… С годами она становилась всё интереснее, у неё проявлялись новые способности. Так, был скоро замечен её прекрасный голос, и способность хорошо рисовать…» [5, с. 40].

Можно предположить, что Бунин мог прочитать вышедшие в 1915 году «Воспоминания» А.В. Щепкиной и описания сестер Станкевич, но и в тех характеристиках, которые даны в воспоминаниях А.В. Щепкиной, проступает портрет дворянской девушки в наиболее типичных ее проявлениях. В Натали И.А. Бунина представлен собирательный образ светлой красавицы, миловидной, изящной и скромной девушки, обладающей при этом глубоким внутренним миром.

В этой связи также можно упомянуть о мысли П. Флоренского о том, что имена собственные выражают тип личности их носителей, поэтому в них содержатся предсказания судьбы: «В литературном творчестве имена суть категории познания личности…». [6, с. 26] Соответственно, узнав об этимологии имени героини, мы сможем узнать многое о внешнем и внутреннем облике героини.

Попробуем проанализировать особое значение антропонима Натали в одноименном рассказе. Натали – французский вариант традиционного русского имени Наталия, возникшего в первые века от Рождетсва Христова. Оно происходит от латинского Natalis Domini, что означает «рожденная в Рождество», «рождественская», «благословенная» [7, с. 102]. Соответствен-

но героиня, названная Буниным в честь одного из центральных праздников христианского календаря, наделяется чертами особого света и чистоты. Но эта красота носит и роковой характер, поскольку судьба героини трагична.

Своего рода «Натальин текст» сумела увидеть в творчестве И.А. Бунина современная воронежская исследовательница. Автор статьи исследует, каким образом реализуется в данных антропонимах категория «рода» на примерах Натальи из «Суходола» и «Натали» из одноименного рассказа. Этих героинь объединяют мотивы тайны и трагической любви, а также мотивные связи с главной Натальей русской литературы – Наташей Ростовой из романа «Война и мир» [8].

И.А. Бунин тонко обыгрывает эти грани значения имени героини. «Благословенная» Натали в конце рассказа умирает во время родов: «В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах» [V, с. 396]. Печальный финал произведения раскрывает поддерживаемую автором идею мимолетности счастья. В подтверждение данной мысли О.А. Михайлов пишет: «Позднему Бунину близость любви и смерти, их сопряженность представлялась частным проявлением общей катастрофичности бытия, непрочности самого существования» [9, с. 263] Кроме того, со смертью Натали пресекается тем самым один из воронежских дворянских родов, как пресеклась после революции 1917 года связь писателя с родными местами и Родиной.

Отметим, что образ Натали созвучен образу «тургеневской девушки», сочетающей в себе внешнюю хрупкость и внутреннюю силу, мудрость и сердечность. Уже при первом упоминании Натали в тексте отмечается неземная красота героини: «…действительно красавица <…> прелестная головка, так называемые «золотые» волосы и черные глаза» [V, с. 372]. Примечательно, что героиню чаще всего называют на французский манер, как это было принято в дворянских семьях. Сочетание глубинной русскости и французского имени может символизировать особенность русской дворянской усадебной культуры, где французские произношения и имена подчеркивали изящество манер, европейскую образованность и принадлежность именно «старобарской складке поэтической наклонностей», как точно охарактеризовал своеобразие Бунина критик начала XX века [10].

Это своего рода способ поэтизации, возвышения героини, не случайно любовь Виталия к Натали является чувством поистине возвышенным, «чистым любовным восторгом» [V, с. 391]. И такой Натали остается на всех этапах жизни: в девичестве, в замужестве, в последующих встречах с героем рассказа.

Наконец, все, писавшие об этом рассказе, конечно, отмечают, что в рассказе «Натали» И.А. Бунин упоминает о своем приезде в Воронеж. В январе 1907 года И.А. Бунин был приглашен на бал студентов, который проходил в здании Дворянского собрания на углу Малой Дворянской улицы

(ныне ул. Ф. Энгельса): «В январе следующего года, в Татьянин день, был бал воронежских студентов в Благородном собрании в Воронеже. Я, уже московский студент, проводил Святки дома, в деревне, и приехал в тот вечер в Воронеж» [11, с.153] Бунин подробно описывает тот морозный вечер, мелькающие сквозь вьюгу огни фонарей, свое настроение и охватывающие его на тот момент чувства. В архивах сохранилась программа вечера, на которой рукой Бунина сделана пометка: «Воронеж 8 янв.07», и на этом вечере он читал свой перевод поэмы А. Теннисона «Годива» [12, с.632].

Виталий Мещерский «повторяет» эту ситуацию: приезжает в Воронеж, посещает бал и гостиницу. В тексте рассказа гостиница именуется «Дворянской», но на самом деле Бунин останавливался в гостинице «Центральная», которая сохранилась на проспекте Революции и в наше время. Сцена бала в Дворянском собрании в Воронеже, по словам жены Бунина, описана на основе этого реального события: «Этот вечер, вернее, вся его обстановка, дана в его рассказе „Натали“» [2, с. 272] Это и обстановка шумного веселья, и танцы, и громкая музыка вальса, о которой упоминается в тексте: «Когда я приехал, бал только что начался, но уже полны были все прибывающим народом парадная лестница и площадка на ней, а из главной залы, с ее хор, все покрывала, заглушала полковая музыка, звучно гремя печально-торжествующими тактами вальса» [V, с. 389]. Здесь герой И.А. Бунина увидит среди прочих пар свою возлюбленную с мужем и осознает, насколько глубока его любовь к Натали.

Из вышеизложенного следует, что рассказ И.А. Бунина «Натали» содержит в себе воронежский код. Это имя главной героини и ее сходство с женской линией дворянского рода Станкевичей. Использование данного кода не только указывает на необыкновенное мастерство автора, виртуозно вплетающего в ткань художественного произведения конкретные отсылки, но и дает возможность рассмотреть текст в культурно-историческом, биографическом и, конечно, краеведческом аспектах.



А. Станкевич. Портрет Александры Владимировны Щепкиной-Станкевич (1824-1917)



Надежда Владимировна Станкевич. Фотография. Начало 1870-х гг.



А. Ефремов. Портрет Марии Владимировны Станкевич, в замужестве Фроловой (1822-1850)



Любовь Владимировна Станкевич, в замужестве Томилина (1818-1895).
Фотография. Москва. 1887 г.

Литература

1. *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 6-ти томах. М.: «Художественная литература», 1988. Т.5. Тексты произведений Бунина цитируются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).
2. *Бунин И.А.* Воспоминания Бунина [Электронный ресурс]: И. А. Бунинъ. Воспоминанія. Париж 1950. Автобіографическія заметки / И. А. Бунин. – 6с.

Режим доступа:http://bunin.niv.ru/bunin/bio/vospominaniya-bunina-1.htm.

3. *Бунин И.А.* Окаянные дни. Воспоминая. Статьи. – Москва: Советский писатель,1990.
4. См.: *Акиньшин А, Ласунский О.* Воронежское дворянство в лицах и судьбах. Историуо-генеалогические очерки с приложением Перечня дворянских родов Воронежской губернии. – Воронеж: «Петровский сквер», 1994. 192.с.; Воронежская историко-культурная энциклопедия. Персоналии. Главный редактор О.Г. Ласунский. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2006.
5. *Луповская Х.П.* Портреты напоминают (из иконографии семьи Станкевичей) / Х.П. Луповская // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук – Москва, 2015. – №9-10 – С.30-41.
6. *Флоренский П.А.* Имена / П.А. Флоренский. – СПб: Азбука: Авалон, 2011. 314 с.
7. *Дзуцева Н.В.* Роль антропонимической семантики в рассказе И. А. Бунина «Натали» / Дзунцева Н.В. // Вестник КГУ имени Н.А. Некрасова. – Кострома, 2016. –№1. – С.101-103.
8. *Котикова А.А*. «Натальин текст» в прозе И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. Вып.4. 215 с.
9. *Михайлов О.Н.* И.А. Бунин: Жизнь и творчество. / О.Н. Михайлов – Тула: Приокское книжное издательство, 1987. – 317 с.
10. *Ветринский Г.* Журнальные заметки // Нижегородский листок. 1900. № 310. 11 ноября.
11. *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью / В.Н. Муромцева-Бунина – М.: Вагриус, 2007. – 509 с.

12. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т.1 (1870-1909) / Сост. С.Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 944с.

Н. В. Фролова,
Воронежский государственный университет

СТИЛЬ МОДЕРН В АРХИТЕКТУРЕ ВОРОНЕЖА

Аннотация. В статье речь идет об архитектуре эпохи модерна в городе Воронеже. Сделан вывод о том, что Воронеж обладает богатым архитектурным наследием. Имея провинциальный характер и ориентируясь на столичные тенденции, воронежский модерн развивался в двух направлениях, модерн – неоклассика и модерн-конструктивизм.
Ключевые слова: стиль модерн; архитектура; Воронеж.

Abstract. The article deals with the architecture of the Art Nouveau era in the city of Voronezh. It is concluded that Voronezh has a rich architectural heritage. Having a provincial character and focusing on metropolitan trends, Voronezh Art Nouveau developed in two directions, Art Nouveau – neoclassicism and Art Nouveau-constructivism.
Ключевые слова: art Nouveau style; architecture; Voronezh.

Город Воронеж ведет свою историю с 1586 года, поэтому по праву может называться одним из старейших и интереснейших городов. Архитектурное наследие города, несмотря на значительные разрушения во время Великой Отечественной войны, велико и разнообразно. На примере города Воронежа можно проследить развитие архитектурных стилей, характерных для провинциальной России, которые начинают свою историю с конца XVII века.

Архитектуру допетровской эпохи представляет колокольня Алексеево-Акатово монастыря (1674 г.), петровского времени – Успенская церковь (1699-1703 гг.), которая тяготеет к московскому зодчеству. Стиль барокко появляется в Воронеже спустя 70 лет. Для архитектуры барокко характерно – усложненность формы, парадность, декоративность, крупный масштаб. В этом стиле построены, например, Дом губернатора Потапова (Здание Областного Художественного музея им. И.Н. Крамского) (1777-1779 гг.), Введенский храм (1770-е гг.) и др. На смену пышному стилю барокко пришел строгий классицизм – художественное и архитектурное направление в мировой культуре XVII-XIX веков, где образцом для подражания и творческим ориентиром стали эстетические идеалы античности. Зародившись в Европе, стиль достигает своего расцвета именно в России. В позднем классицизме в Воронеже построены Дом врача Мартынова (1770-е гг., 1820 г.), Дом Тулиновых (1813 г.) и др.

Воронеже в стиле эклектика строятся здания с 1870-х. В большом количестве и в невероятном разнообразии (неорусский стиль, необарокко,

неоклассика) строятся доходные дома: Дом Самофалова, Капканщикова, Харина (1880-е гг.) и др. и гостиницы «Центральная» (1880-е гг), Гранд-отель и Гостиница Воищева (1870-1880-е гг.).

Бурное строительство конца XIX – начала XX века повлияло на формирование архитектурного облика города Воронежа. Его украсили здания в стиле эклектики, а затем в стиле модерна. По причине широкого распространения, активного строительства, а, следовательно, наличию большого наследия, архитектура эпохи модерна представляет особый исследовательский и гражданский интерес. Стиль модерн (от фр. moderne — современный) — последний стиль в изобразительном искусстве, в том числе и в архитектуре, распространённый в Европе, а затем и в России в последнем десятилетии XIX — начале XX века (до начала Первой мировой войны). Отличительными особенностями архитектуры модерна являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, использование новаторских материалов (металл, бетон, стекло) и технологий (железобетонные перекрытия), которые позволили увеличить площадь помещений, высоту этажей и оконные проемы, отрицание предыдущего стиля — эклектики, однако модерн соединяет в себе множество тенденций предыдущих эпох: классицистическую, романтическую, национальную, готическую.

Новый стиль воплощал в себе переосмысление европейского наследия, синтез различных исторических традиций, наложенных на идею прогресса и целесообразности. Он пытался преодолеть противоречия между рациональностью и изяществом, красотой и пользой.

Модерн в России развивался в несколько этапов: (временные рамки условны). Ранний модерн в России (1880-1900) имел несколько проявлений, (в частности неорусский стиль) причудливо орнаментированный, непривычный для обыденного восприятия, символический и претенциозный.

Зрелый (рациональный) период (1900-1905), в котором появляются более или менее устойчивые и неизменные идеи. Поздний модерн (1906 - 1917) в России создал вполне конкретный тип зданий и базу для будущего конструктивизма. Данная периодизация архитектуры эпохи модерна в России отражает переход от архитектуры прошлого к новой, очищенной, функциональной форме архитектуры XX века. Архитектуру модерна провинциального Воронежа целесообразно изучать методом сравнения, например, со столичными городами. В Воронеже модерн появился значительно позже, чем в Москве и Петербурге, имеет временные рамки 1906-1917 годы, где 1910-1914 гг. — пик строительства, поэтому иррациональный и рациональный модерн развивались здесь параллельно. Поисковый, экспериментальный характер модерна породил небывалое многообразие произведений архитектуры — от особняков преувеличенно пластичных форм до строгих конструктивно-аскетичных общественных сооружений, а также предопре-

делил использование форм других стилей (неоклассицизм) Москвы и Петербурга, которые оказали влияние на формирование стиля в нашем городе.

В относительно короткий срок в городе было построено большое количество зданий (жилых – доходных домов, особняков, общественных – банков, гостиниц, больниц, учебных заведений), отражающих это разнообразие.

В процессе восстановления города после Великой Отечественной войны, многие фасады архитектуры модерна были перестроены и получили иной облик, в стиле неклассицизма или «сталинского ампира». Некоторые здания были снесены по причине значительных разрушений или в процессе реконструкции объемно-пространственной структуры исторического центра Воронежа. Но не только война уничтожила историческую архитектуру Воронежа. В 60 -70-е годы XX века было снесено ряд построек стиля модерн, представляющих архитектурно-художественный интерес, например, Дом Мысакова по ул. Куцыгина.

Одно из самых лучших сооружений в стиле модерн — бывшая гостиница «Бристоль», каким вполне могли бы гордиться столичные города. Проект гостиницы в 1909 году выполнил Михаил Фурманов. Строительство новой гостиницы продолжалось 1 год и 3 месяца. В 1910 году не только внешность этого здания, но и внутреннее наполнение было необычным и инновационным. В строительстве использовались исключительно самые современные технологии: железобетонные плиты, пассажирские и грузовые лифты. Сам фасад гостиницы до сих пор впечатляет. Он очень богат разнообразными формами. С особой силой изящество стиля модерн проявляется в разнообразной конфигурации оконных и дверных проемов, усложненном и измельченном рисунке оконных переплетов, а также плавно изогнутых линиях балконных решеток.



Гостиница «БРИСТОЛЬ», 1910 год

Еще одно здание, построенное в стиле модерн, невозможно пройти мимо — это знаменитый дом архитектора М. Н. Замятнина.

«Дом с совой» – одно из самых известных детищ Михаила Замятнина. Архитектор спроектировал особняк для своей семьи, лично следил за ходом строительства. Дом построен в 1912-1913 годах. Фасад здания выполнен в стиле неоклассицизма с элементами модерна.



Дом архитектора М.Н. Замятнина, 1912 год

Стиль модерн выразился в таких конструктивных и декоративных элеметах, как: выступающий карниз над центральной частью фасада опирается на объемные консоли, рельефный декор с растительными мотивами, маскароны, скульптура совы. «Спрятавшаяся» под балконом второго этажа сова на еловой ветке является символом семейного благополучия. До наших дней сохранился вход с парадной лестницей, интерьер которой также украшен рельефным растительным декором и маскаронами. Примечательно, что мотив маскарон (декор в виде женской головки) многократно повторяется в проектах архитектора.

М. Н. Замятнин является самым ярким и талантливым архитектором эпохи модерна, ему принадлежит около двух десятков проектов жилых и общественных зданий в Воронеже и области. Именно на посту главного архитектора, в течении 8 лет (с 1911-1918 годы) по проектам архитектора стоится максимальное количество зданий, которые сформировали архитектурный облик города начала XX века. Такие как: Дворянский и крестьянский банк, доходные дома З. Н. Ивановой, М. М. Сомова, А. Ф. Петрова, Н. Т. Шуклина, здание Глазной больницы и многие другие.



Доходный дом Н. Т. Шуклина, 1915-1917 год

Так же в эту эпоху трудились такие архитекторы и инженеры как: Ю.С. Лещинский, П. И. Медведев, М. Фурманов.

Помимо растительного декора, кованных решеток, разнообразных фактур на фасаде, выделяется группа зданий, фасад которых декорирован майоликовой плиткой. По разнообразию применяемой плитки выделяется доходный дом купца Т. Н. Лагутина.

Еще одна группа зданий выделяется по схожему линейно-геометрическому декору, характерному для позднего, рационального модерна. Его называют "вагнеровская деталь" — три тонких каннелюры на поверхности плоской пилястры (Отто Вагнер — австрийский архитектор эпохи модерна). Пример такой детали вы найдете на фасадах домов Х. А. Вартанова, В. Н. Березникова.

Многие здания, построенные в эпоху модерна, имеют сходную архитектурную композицию (симметричные или асимметричные фасады членятся легкими ризалитами с лопатками, завершающиеся аттиком) и отличаются лишь декором.

Здания эпохи модерна в Воронеже часто гармонично сочетают в себе два стиля — модерна и неоклассицизма (доходные дома архитектора М. Н. Замятнина, А. Ф. Петрова, А. П. Ковыряловой и др.).



Доходный дом А.П. Ковыряловой, 1912 год

В последние годы с 1914 по 1918 отмечается преобладание неоклассики, с сохранением одной из характерных черт модерна — использование современных материалов и технологий в строительстве (Волжско-Камский банк, доходный Н. Т. Шуклина и др.)

Подводя итог, можно уверенно сказать, что воронежский модерн, имея провинциальный характер и ориентируясь на столичные тенденции, развивается в двух направлениях:

- Модерн – неоклассика – сочетание новых элементов (растительного декора, кованных решеток, пластики линий) с традиционными для классицизма формами (колонны, арки, портики).
- Модерн – конструктивизм (рациональный модерн) – где в традиционных формах модерна уже прослеживаются идеи нового стиля – конструктивизма (с его пристрастием к геометрии и скромности).

В качестве декора используются: стилизованный растительный орнамент, подвески и маскароны, скульптурные изображения на тему античности. Материалы и приемы в отделке фасадов: сочетание различных фактур, вставки из майолики, ковка.

Многие здания начала XX века утрачены в разные годы, но те, которые сохранились, поражают своим величием и гармонией.

Н. Н. Тимофеев,
Воронежский государственный академический
театр драмы имени А. Кольцова, г. Воронеж

ВОРОНЕЖСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА Э. И. ПАШНЕВА

Аннотация. Автор даёт краткий обзор творческого пути известного российского писателя с воронежскими корнями, поэта, драматурга, киносценариста, общественного деятеля, лауреата Государственной премии РСФСР Э. И. Пашнева. Показана его роль в качестве сотрудника журнала «Подъём», а позже и председателя Воронежской писательской организации, в литературной и театральной жизни Воронежа в 1970-е – начале 1980-х. Во второй части очерка автор обращает внимание читателя на не изученные до сих пор публикации произведений писателя в «Ямской слободе» и журнале «Подъём», начиная с 2014 года и по 2021 год, созданные в годы его жизни за рубежом. Особый акцент на мемуарном романе «Когда мы были великими», в котором содержится большой объём информации об известных писателях, поэтах, режиссёрах, учёных Воронежского госуниверситета.

Ключевые слова: литературная жизнь Воронежа, журнал «Подъём», Кольцовский театр, Г. Троепольский, Ю. Гончаров, А. Жигулин, Воронежский университет.

Abstract. The author gives a brief overview of the creative path of the famous Russian writer with Voronezh roots, poet, playwright, screenwriter, public figure, laureate of the State Prize of the RSFSR E. I. Pashnev. His role as an employee of the «Podiem» journal, and later

chairman of the Voronezh Writers' Organization, in the literary and theatrical life of Voronezh in the 1970s - early 1980s is shown. In the second part of the essay, the author draws the reader's attention to the publications of the writer's works in the «Yamskaya Sloboda» and the magazine «Podiem», which have not been studied so far, since 2014 and until 2021, created during his life abroad. Special emphasis is placed on the memoir novel «When we were Great», which contains a large amount of information about famous writers, poets, directors, scientists of the Voronezh State University.

Keywords: literary life of Voronezh, magazine «Podiem», Koltsovsky Theater, Troepolsky, Goncharov, Zhigulin, Voronezh University.

Цель моего выступления – предложить ввести в научный оборот творчество поэта, прозаика, драматурга, сценариста, публициста, общественного деятеля, лауреата Государственной премии РСФСР Эдуарда Ивановича Пашнева. Есть для этого, по крайней мере, две причины. Для потомков представляет интерес не только многогранное творчество самого Пашнева – его поэзия, повести, пьесы, киносценарии, публицистика, кстати, многое из этого с воронежскими корнями, – но, в такой же степени, особенно в мемуарах последних лет жизни, большой объём интереснейшего материала о культурной, литературной жизни Воронежа в 1960-е – 1980-е годы, записки о творчестве многочисленных современников Пашнева, таких, как Гавриил Троепольский, Юрий Гончаров, Анатолий Жигулин, Евгений Дубровин, Алексей Прасолов, Фёдор Волохов, Владимир Гордейчев, Евгений Титаренко и многих других, в своё время весьма известных.

Итак, биографические данные Эдуарда Ивановича Пашнева. Родился в Воронеже 15 августа 1933 года. Детские впечатления – жизнь в оккупированном немцами Воронеже. Об этом его повесть «Дневник человека с деревянной саблей» [2]. В 1950-м окончил ремесленное училище. Служил в армии на Дальнем Востоке. Там же начал писать стихи. Возвратившись в Воронеж, работал на заводе фрезеровщиком. Почувствовав в себе творческое дарование, устроился «поближе к искусству»: с 1952 по 1958-й работал в драмтеатре – грузчиком и рабочим сцены. Между делом писал стихи. О военном детстве, о прекрасных девушках и, конечно, о коммунизме. Темы диктовали время и молодость. Для того, кто знает, куда плыть, рано или поздно попутный ветер найдётся.

Поэтическое дарование Эдуарда Пашнева оценил поэт-песенник Лев Ошанин, в 1959-м приняв в свой семинар в Литературном институте. Поняв, что прозой можно сказать больше, Эдуард Иванович вскоре перешёл в семинар прозы Льва Кассиля, хорошего писателя для детей и юношества. Окончил Литинститут в 1964-м. В том же году вышел его поэтический сборник «Рождается солнце» [3]. Тираж – 3 тыс. экз., цена - 13 коп… А уже в следующем 1965-м в Центрально-Чернозёмном книжном издательстве выходит сборник повестей Эдуарда Пашнева «Хромой пёс» [4] тиражом 50 тысяч экземпляров. В него вошли повести «Ньютоново яблоко», «Хромой

пёс», «Доктор Крауклис» и «Цветы из чужого сада». Книга предназначалась «для среднего и старшего школьного возраста». В предисловии Лев Кассиль с большой теплотой пишет об авторе: «Перейдя со стихов на прозу, автор по существу остаётся поэтом с весёлым и добрым взглядом на жизнь, с неутомимым лиризмом восприятия. Проза Пашнева, как и надлежит быть настоящей художественной прозе, поэтична и красочна» [4, с.5].

Впрочем, поэтическое творчество присутствовало в жизни Эдуарда Ивановича до последних дней его жизни. Редкое письмо приятелям в Воронеже даже ещё в 2020-м году обходилось без нового стихотворения. И стихи 87-летнего автора были свежи и оптимистичны, как и полстолетия назад.

С 1966-го Э.И. Пашнев – член Союза писателей СССР и член Организации российских библиофилов. С 1967 по 1973-й он заведует отделом публицистики и поэзии в литературно-художественном журнале «Подъём». Меня судьба свела с ним в 1968-м году. С 1967 по 1970-й в ДК им. К. Маркса существовал городской клуб поэзии «Арион», организаторами которого были Игорь Николаевич Зорников, Полина Андреевна Бороздина и Ксения Александровна Скворцова, известные Воронежскому университету деятели. Мне почему-то довелось быть председателем совета этого клуба. В мои функции входило в числе прочего и приглашение на встречи известных поэтов - воронежских и не только. По этой причине сами собой установились отношения с Воронежской писательской организацией. И вот в 1968-м гостем нашего клуба был поэт Эдуард Пашнев. А в 1970-м он стал моим первым публикатором. Тогда в юбилейном апрельском номере был опубликован мой очерк «Прикосновение» - о Ленине в сибирской ссылке в конце 1890-х. Очерк написан и по личным впечатлениям. Летом 1963 года, во время отпуска, я работал на турбазе в Минусинске и водил экскурсии в Дом-музей Ильича в Шушенском. Разумеется, в него не могла в то время войти информация о разговорах со старожилами, которые передавали весьма интересные факты о пребывании в тех краях «вождя мирового пролетариата» и его соратников.

Но вернёмся к Эдуарду Ивановичу Пашневу. В 1973-м главный режиссёр Кольцовского театра драмы Глеб Дроздов призвал его в театр, чтобы выполнить задание обкома партии – в короткие сроки написать сценарий постановки о событиях в Чили в том году, когда там к власти пришёл диктатор Пиночет, а избранный народом президент Сальвадор Альенде был зверски убит. Эта трагедия потрясла весь мир. Событие произошло 11 сентября 1973 года, а в середине февраля 1974-го, то есть всего пять месяцев спустя, на Кольцовской сцене состоялась премьера спектакля «Хроника одного дня». Спектакль стал событием не только воронежского масштаба. 15 мая того же года он был показан в Москве в здании филиала МХАТ на улице Москвина. На спектакль пришли ведущие критики столицы и представители латиноамериканских посольств. Через неделю в газете «Правда», цен-

тральном органе ЦК КПСС, появился эмоциональный отклик одного из ведущих театральных критиков России Инны Вишневской с названием «Герои уходят в легенду» [1]. Так воронежский театр оказался в центре внимания. 21 декабря 1974 года Постановлением Совета министров СССР «За спектакль «Хроника одного дня» Э. И. Пашнева и Г. Б. Дроздова, поставленный на сцене Воронежского АТД имени А. В. Кольцова, Эдуард Иванович Пашнев был удостоен Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского.

Так, с 1973 года начинается творческое содружество писателя Пашнева с театром и режиссёром Дроздовым, которое продолжалось четверть века. В 1975-м на сцене Кольцовского театра появляется спектакль по пьесе Пашнева «Размен», а затем «Барабан и флейта» в ТЮЗе. В том же году он заканчивает Высшие курсы сценаристов и режиссеров. В 1981-м по его сценарию на сцене Кольцовского театра появляется постановка «Посеешь ветер...» — о работе советских разведчиков в ставке Мао Цзедуна. Сценарий создан на основе документальных событий. По сценариям Пашнева были сняты также художественные фильмы: «Поле перейти» (1977, режиссёр Ю. В. Григорьев) и «Певучая Россия» (1986, режиссёр В. С. Панин).

С 1981 по 1983 год Э.И. Пашнев — председатель правления Воронежской писательской организации СП СССР. В 1983-м вместе с режиссёром Г.Б. Дроздовым покинул Воронеж. С 1983 по 1988 год — заведующий литературной частью Ярославского театра драмы имени Ф. Волкова. С 1988 по 1996 год — заведующий литературной частью и заместитель директора по репертуару «Тольяттинского драматического театра», в качестве режиссёра поставил там спектакль «Кентавры» по собственной поэме. Пашнев был инициатором создания Тольяттинской писательской организации Союза российских писателей. Результат 25-летнего творческого сотрудничества писателя Эдуарда Пашнева с режиссёром Глебом Дроздовым – книга «Иноходец» [5], в которой много воронежских страниц.

С 2001 года по семейным обстоятельствам (болезнь жены Наталии Кирпотиной) Э.И. Пашнев живёт в Сан-Франциско. Там продолжается его активная литературная работа – повести, романы, стихотворения, мемуары. Почти всё – о России, о воронежских реалиях пережитых здесь лет. Долгое отсутствие в Воронеже привело к тому, что имя писателя Эдуарда Пашнева стали забывать не только читатели, но и редакторы литературных изданий. Но вот в пятом номере альманаха «Ямская слобода» за 2014 год её редактор Дмитрий Дьяков публикует автобиографический рассказ Эдуарда Пашнева «Под железной звездой» [6]. Действующие лица в нём — уже ушедшие в мир иной и ныне живущие в Воронеже близкие автору люди. «Ямская слобода» снова вспомнила об авторе, живущем в далёкой Калифорнии, через четыре года, опубликовав в 2018-м сразу две документальных повести. Повесть «Колокол» [7] посвящена известному писателю Гавриилу Троепольс-

скому. А «Шурин Генсека и Федя из Орловки» [8] — трагической судьбе талантливого писателя Евгения Титаренко. К каждой из них можно применить крылатое выражение: «они созданы кровью сердца».

Вспомнил о своём сотруднике 1970-х годов Эдуарде Ивановиче Пашневе и всероссийский журнал «Подъём», издающийся в Воронеже с 1931 года. В сентябрьском номере за 2019-й год там появилась повесть писателя «Белка на балконе» [9]. Действие в ней происходит в 1970-е годы, когда писатель жил в Березовой Роще. А в двенадцатом номере за 2020-й год редакция начала публикацию «романа из дневников и записных книжек» Э.И. Пашнева под названием «Когда мы были великими» [10]. Публикация продолжалась и в трёх номерах журнала в 2021году, когда писателя уже не стало. Эта публикация заслуживает особого внимания, потому что в ней дана очень подробная, прочувствованная, изложенная пером честного и талантливого писателя-художника атмосфера жизни целой эпохи – по сути, полстолетия /с 1950-х до 1990-х/ минувшего XX века. Факты, события, их восприятие, даты, имена… Главное место в них занимают имена и события, происходившие в Воронеже. Воронежская городская топонимика присутствует в его повестях с начала 1960-х и до последних дней его жизни. Полстолетия его горячая, бурная творческая жизнь была связана непосредственно с Воронежем. А 20 лет его заграничной жизни, по сути, посвящены осмыслению прожитого и пережитого автором в первое пятидесятилетие воронежской жизни.

Эдуард Иванович Пашнев умер 1 января 2021 года на 88-м году жизни от ковида в клинике Сан-Франциско.

Перечисленные выше публикации Э.И. Пашнева за последние пять лет совершенно новое неисследованное явление литературной и общественной жизни нашей страны, нашей области и города Воронежа. Литературное наследие Эдуарда Ивановича Пашнева весьма значительно, как по объёму, так и по содержанию. Недаром в последнее десятилетие о нём вспомнили несколько известных издательств в Москве и Петербурге, выпустив великолепно, по-современному оформленные сборники его повестей и рассказов. А есть ещё и повод заняться изучением его поэтического творчества. Ведь он писал стихи буквально до последних дней своей жизни. Редактор «Ямской слободы» Дмитрий Дьяков представил в 2020-м году в своём альманахе весьма достойную подборку стихотворений Эдуарда Пашнева, созданных в последние два года его жизни. Наконец, представляет интерес эволюция взглядов мыслящего и чувствующего человека, который буквально сам себя сделал, в его публицистике и мемуарах, о которых сказано выше.

В 2023-м 90-летие писателя, поэта, драматурга, киносценариста, общественного деятеля Э.И. Пашнева.

Предлагаю в следующем году организовать в Воронеже Пашневские чтения.

Литература

1. *Вишневская И.* Герои уходят в легенду. — Правда, 1974. — 22 мая.

2. *Пашнев Э.И.* Дневник человека с деревянной саблей: Повести / [Ил.: С. Л. Аристокесова]. – [Воронеж]: [Центр.-Чернозем. кн. изд-во], 1969 г. — 254 с.

3. *Пашнев Э.И.* Рождается солнце: Стихи / Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1964 г. — 87 с.

4. *Пашнев Э.И.* Хромой пес: Повести / [Вступ. статья Л. Кассиля]; [Ил.: В. Прозаг]. – [Воронеж]: [Центр.-Чернозем. кн. изд-во], 1965 г. — 214 с.

5. *Пашнев Э.И.* Иноходец. История поражений и побед режиссёра Глеба Дроздова. - Тольятти: Современник, — 2000. — 463 с.

6. *Пашнев Э.И.* Под железной звездой. - Ямская слобода. Литературный альманах. Отделение 5. 2014. — С.121-133.

7. *Пашнев Э.И.* Колокол. — Ямская слобода. Литературный альманах. Отделение 9. – 2018. – с.271-298.

8. *Пашнев Э.И.* Шурин Генсека и Федя из Орловки. – Ямская слобода. Литературный альманах. Отделение 9. 2018. — С.308-330.

9. *Пашнев Э.И.* Белка на балконе. Повесть.- ж-л Подъём. - № 9, 2019. — С.31-94.

10. *Пашнев Э.И.* «Когда мы были великими», роман из дневников и записных книжек. Повесть.- ж-л Подъём. — № 12, 2020. — С.136-181.

Т. А. Тернова,
Воронежский государственный университет

ЖУРНАЛ 1920-Х ГГ. «ЖЕЛЕЗНЫЙ ПУТЬ»: ОБЛОЖКА ИЗДАНИЯ

Аннотация. В статье речь идет об оформлении обложки воронежского журнала 1920-х гг. Сделан вывод о том, что обложка содержит информацию о позиции и содержании журнала, во многом сформированными ориентацией на Пролеткульт. Представление о современной обложке зафиксировано на страницах издания в материале, посвященном другому воронежскому изданию 1920-х гг., - «Сирена». При анализе обложки «Железного пути» учтена точка зрения на оформление изданий, изложенная Э. Ф. Голлербахом в работе «Современная обложка»

Ключевые слова: русская литература 1920-х гг; «Железный путь»; «Сирена»; обложка журнала

Abstract. The article deals with the design of the cover of the Voronezh magazine of the 1920s. «Iron way». It is concluded that the cover contains information about the position and content of the journal, largely formed by the orientation towards Proletkult. The idea of a modern cover is recorded on the pages of the publication in the material dedicated to another Voronezh edition of the 1920s – «Siren». When analyzing the cover of the «Iron way», the point of view on the design of publications, set out by E.F. Hollerbach in «Modern Cover».

Keywords: russian literature of the 1920s; «Iron way»; «Siren»; magazine cover.

1920-е годы — специфический период в русской литературе и культуре. Становление новой общественной системы отразилось и на формировании корпуса журнальных изданий. Среди них практически не было изданий узкопрофильных: показательным для времени было желание отразить разные стороны действительности, в том числе дать место не только публицистическому, но и художественному слову.

В 1920-е гг. отчетливо осознавалась экономическая и военно-политическая значимость железных дорог, неслучайно поэтому одними из первых специализированных изданий стали журналы и газеты железнодорожников. В их числе существующая до настоящего времени газета «Гудок», а также «Вестник путей сообщения» (выходил до революции и возобновился в 1922 году), «Просвещение на транспорте» (издававшийся с 1922 года и впоследствии менявший название: с 1930 г. — «Кадры на транспорте», с 1933 г. — «Кадры на железнодорожном транспорте») и др. (См. [3, с. 67]).

Воронежский журнал «Железный путь» — региональное издание железнодорожников, орган главного культурно-просветительного отдела Юго-Восточных Советских железных дорог. Его историю для стремительных 1920-х можно считать долговременной. Он начал существовать в 1918 и издавался до 1923 года, пережив двухгодичный перерыв после номера 10.

Позиция журнала была идеологически выверенной. Журнал позиционировался как активный носитель и популяризатор «пролетарских мыслей и дел» [5, с. 2]. Тем не менее, это не означает жесткой эстетической закрытости издания. На страницах «Железного пути» преобладает творчество пролетарских поэтов и писателей (А. Гастева, Я. Бердникова, Ф. Михайлова и др.). Тем не менее, в нем нашлось место и для прозы с орнаментальным уклоном М. Бахметьева, и для выходящих за рамки литературы Пролеткульта ранних текстов А. Платонова.

Показательно, что в «Железном пути» была опубликована афиша воронежского журнала «Сирена», стоявшего совсем на иной эстетической платформе (достаточно сказать, что иллюстраторами издания были представители «Мира искусства»). Этот материал значим в логике наших рассуждений для выяснения эстетической программы печатного органа железнодорожников.

При всей доброжелательности к «Сирене» авторы «Железного пути» упрекают это издание в 1) невнимании к местным авторам (в т.ч. В. Бахметьеву); 2) чрезмерном увлечении формой: «автор, так удачно покончивший с формой на Западе, целиком переносит ее нам»; 3) выборе иллюстрации обложки: «Немного не гармонирует обложка» [4, с. 28]. Напомним, что на обложке «Сирены» — изображение женщины в античных

одеждах на фоне растущего современного мира. Такая обложка визуализировала идею непредвзятой эстетики, открытой для разных общественных слоев.

Автор «Железного пути» утверждает: современному пореволюционному изданию необходима обложка, «долженствующая изображать новую хлеборобную и рабочую Россию» [4, с. 28]. Об обложке речь идет и на том же развороте журнала, где помещена рецензия на «Сирену», в материале о московском издании «Рабочий мир». Он явно содержит полемические отсылки к материалу о «Сирене»: так, в нем отмечена «простая внешность» издания, обложка которого содержит изображение завода, нового солнца, четырех мускулистых рук, разрывающих цепь [4, с. 28]. Указанные образы-штампы эпохи были частотны и в художественных текстах, помещенных в «Железном пути» (И. Скромный «Оборвалась песня рабства…», А. Кайрович «Под тяжестью долгой невзгоды…», М. Пантюхов «Призыв», К. Голицынский «Бей барабаны тревогу» и др.).

На первый взгляд может показаться парадоксальным, что в 1920-е гг., в сложный и голодный послереволюционный период, большое внимание уделялось обложкам изданий. Возможно, этот интерес был продиктован развитием агитационного искусства, плакатной живописи. Обратимся к одной из публикаций этого времени — книге «Современная обложка: 75 воспроизведений» (текст Э. Ф. Голлербаха).

Речь в ней идет о книжной обложке, которая противопоставляется журнальной: «Дело в том, что журнальная обложка в подавляющем большинстве случаев носит характер “картинки”, это — чисто-живописное произведение, исполненное, чаще всего, акварелью, иногда маслом или другой какой-нибудь манерой. Журнальная обложка обычно не находится ни в какой связи с типографским строением журнала и не содержит обычно никаких графических элементов, кроме названия журнала, которое, большею частью, не находится ни в какой композиционной зависимости от “картинки”, а приставлено к ней совершенно механически (стереотипная “шапка” или “вделанная” в обложку надпись)» [7, с. 4]. Авторы издания упрекают создателей журнальных обложек за плохое владение техникой шрифта, отмечая, тем не менее, их умение «завлекательно» воздействовать «на читательскую толпу» за счет «ярких, красочных пейзажей … или портретов» [7, с. 5].

Оценка журнальных обложек носит явно субъективный характер, она жестка и тенденциозна. Более того, Э.М. Голлербах анализирует обложки умозрительно, в отрыве от реальности. Возражая автору издания, вспомним об оригинальных обложках, выполненных в экспериментальные по духу 1920-е гг. художниками-конструктивистами для журналов «Гостиница для путешествующих в прекрасном», Синяя блуза, ЛЕФ и т.п.

Тем не менее, в издании «Современная обложка» есть, что называется, и позитивная программа, предложены рекомендации по созданию обло-

жек, которые можно распространить не только на книжные, но и на журнальные издания. Так, предваряя перечисление сложившихся «канонов», автор «Современной обложки» констатирует: «Построение обложки типографским способом привело к выработке определенных канонов, единодушно признаваемых теоретиками и практиками типографского дела» [7, с. 5]. Итак:

1) Шрифт: необходимо набирать текст на обложке шрифтом одного типа; допускается сочетание косого и прямого шрифта, но не смешение разных гарнитур. «Крупнее всего выделяется название книги, причем желательно, чтобы оно уместилось в одну строку. Если название книги заключает в себе несколько строк, необходимо выделить крупнее самые существенные слова, так как набор длинного заглавия одним шрифтом редко удается и не всегда приятен. При наборе двух строк желательно сделать обе строки одинаковой длины» [7, с. 11].

2) Выделение: «Фамилию автора, помещаемую наверху посредине страницы, можно подбить (в зависимости от общего характера набора) тонкой или полужирной линейкой».

3) Оформление – максимально скромное, простое; «из всех существующих “украшений” можно пользоваться только линейками и некоторыми простейшими бордюрами» [7, с. 11].

4) Содержание: соответствие теме издания (обложка должна быть «способна обозначить тему, рассказать о сущности данной книги» [7, с. 20]

5) По сути, в рекомендациях по поводу создания обложки заявлены критерии смысла («Обложка это — **лицо** книги, это — некая **вывеска**, говорящая о содержании книги») и вкуса. Критерий вкуса выходит на второй план, но не отменен, например: «Ломаный набор, напр., выключение верхней строки двухстрочного заглавия влево, а нижней вправо, или помещение фамилии автора справа (а не посредине), и тому подобные способы “оживления” набора, рекомендуемые некоторыми типографщиками, разбивают присущую книге симметрию и производят впечатление безвкусия» [7, с. 11]. «К сожалению, в современных наборных обложках все еще встречаются иногда совершенно недопустимые типографские рамки и виньетки самого дурного вкуса» [7, с. 12]

Среди эстетических антипатий автора издания — «отвратительный модерн» и стилизация под него. Предъявляется «требование простоты и скромности» в соответствии с требованиями новой эпохи.

Книга воспринимается как элемент пропаганды чтения, которая возводится на государственный уровень, декларируется как одна из основ существования молодого государства: «Необходимость пропагандировать книгу, зазывать покупателя, заинтересовывать его — таковы моменты, обусловившие расцвет художественной обложки. В рабоче-крестьянском госу-

дарстве, где книга предназначается всем и каждому, особенно важна разработка ударного, броского типа обложки» [7, с. 12].

Этой цели должен послужить прием ассоциативности: «Вот почему художнику нередко приходится создавать обложки, рассчитанные на возбуждение известных ассоциативных представлений, напр., вызывающие впечатление пестрой ткани (крестьянину вид такой книги напоминает привычные ему в быту ситцы), лубочной картины или плаката (что, опять-таки, “провоцирует” определенные ассоциации) и т. д.» [7, с. 12].

Голлербах типологизирует обложки с точки зрения сюжетно-изобразительных задач и степени заложенной в них ассоциативности (иллюстративные – «имеют повествовательное содержание», символические – сочетают конкретные и абстрактные элементы, декоративные – «содержание игнорируется вплоть до полной беспредметности»).

По способу исполнения он выделяет два типа обложки: «канонический, двухмерный (плоскостной, плакатный, мозаический тип) и не канонический — трехмерный (выпуклый, стереометрический, перспективный тип)».

По цвету «все обложки распадаются на два типа — монохромный (рисунок отпечатан одной краской, черной или цветной) — полихромный (рисунок исполнен в две или три краски)».

Современными учеными книжная и журнальная обложки рассматриваются в русле теории коммуникации, как «мультимодальные, поликодовые, креолизованные тексты» [1]. Создание обложки осмысляется как сложный процесс моделирования, конструирования [3].

О.И. Рожнова отмечает в своей работе: «Стремление создать в журнале графический эквивалент понятия современность, сделать его адекватным моменту является ключевым моментом стилеобразования этого вида периодики» [6, с. 25].

Характерным примером обложки, вписанной в эпоху, является обложка воронежского журнала 1920-х гг. «Железный путь» (*Рис. 1*). Обложка выражает такую тенденцию, характерную для 20-х, как бурный расцвет плакатного искусства, мода на плоскостное изображение. Шрифт простой, без украшений, основное внимание – изображению.

Обложки изданий 1930-х гг. иные, нередко по сути они представляют собой фотоочерк, фоторепортаж, фотоколлаж. Изображение сменяется фотографией. Обратим внимание на обложку журнала «Железнодорожник» 1926 г. Она представляет собой фотографию, на которой запечатлен движущийся поезд (Рис. 2).

На обложке «Железного пути» тоже есть динамические образы, но это обложка рисованная, плакатная. На фоне пейзажа вырастает завод – вспомним, что строительство завода нередко становилось символом новой жизни и в художественной литературе послереволюционных лет. Символично

изображение широкой реки, дороги, пароходов, плывущих к городу. Даже птицы летят в ту же сторону!

Город живет своей индустриальной жизнью: трубы дымятся, мост оригинальной конструкции открыт для движения. Вдалеке видны строения: множество простых больших крыш.

Интересно, что объекты изображены не единичными: труб две, пароходов два, птиц четыре.

Изображение становится метафорой новой жизни, глобального преобразования в мире. Вспоминается очерк Артема Веселого «Дорога дорогая», в котором показано, как по широкой реке сплавляют лес, вдалеке виден призывно зовущий утренний город. Индустриализация показана как однозначно позитивный процесс, продолжение дела революции.

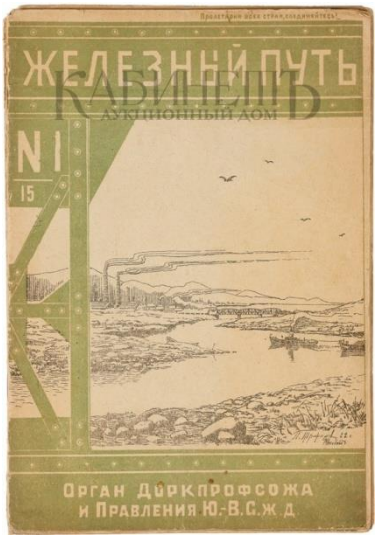
Тексты, которые перекликаются на уровне использованных образов и мотивов с обложкой издания, есть и в самом «Железном пути» (А. Гастев «Рельсы», М. Котомка «Мой кумир – Коллектив», А. Платонов «Вечер после труда», А. Юдольный «С молотом верным построим другое…» и др.).

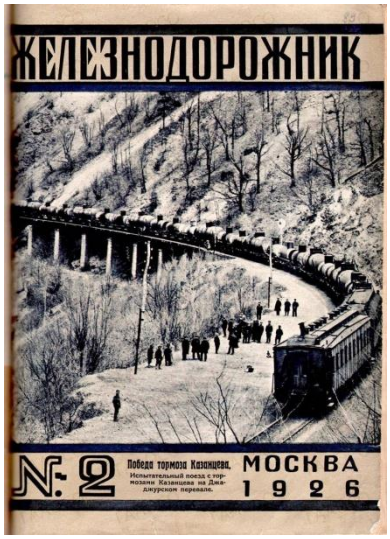
Шрифт обложки журнала графичный, рубленый. Единственный элемент декоративности – точки на первом плане, являющиеся одновременно и частью изображения (элементы моста или вагона, крепления).

Интересно задана точка зрения: пейзаж увиден с технической конструкции. Расположение элементов обложки симметричное: сразу видно и название, и изображение.

Вверху изображения — лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», что закрепляет ассоциированность обложки с плакатом.

Таким образом, обложка «Железного пути» информативна: она содержит и фактическую информацию, и информацию о позиции и содержании издания.





Литература

1. *Блинова О.А.* Обложка журнала как мультимодальный текст // Научный диалог. — 2019. — № 5. — С. 9-24.
2. *Галкин С.И.* Техника и технология СМИ: Художественное конструирование газеты и журнала
3. Железнодорожные журналы // Железнодорожный транспорт. — 1995. — № 7. — С. 67-69.
4. Железный путь. — 1918. — № 2. — С. 28.
5. Железный путь. — январь 1919. — № 5.
6. *Рожнова О.И.* История журнального дизайна. – М.: ИД «Университетская книга», 2009. — 271 с.
7. Современная обложка: 75 воспроизведений / Текст Э. Ф. Голлербаха. — Ленинград: Изд-во Академии художеств, 1927 – 27 с.

В. Н. Картавцев,
Воронежский государственный университет

КНИГА В. В. БУДАКОВА «ОТЧИЙ КРАЙ ИВАНА БУНИНА»: ОПЫТ РЕЦЕНЗИИ

Аннотация. Данная статья посвящена сопоставительному анализу художественных миров Ивана Алексеевича Бунина и Виктора Викторовича Будакова. Подробно обсуждается книга В.В. Будакова «Отчий край Ивана Бунина». Прослеживаются параллели в творчестве и мироощущении двух данных авторов. Особенное внимание уделяется образу Родины и теме исторической памяти в их произведениях. Делается вывод о наличии общих черт в отражении пространства и времени в произведениях двух писателей.

Ключевые слова: Буниноведение, художественный мир, пространство, время, русская эмиграция.

Abstract. The article aims at comparative analysis of the literary-artistic worlds created by Ivan Bunin and Viktor Budakov. The book “Ivan Bunin’s Fatherland” by V. Budakov is discussed in detail. Some parallels in I. Bunin’s and V. Budakov’s artistic creativity and views of life are established. The image of the Fatherland and the theme of historical memory in their works receive particular attention. The author concludes that ways of spatial and temporal world perception reflected in the works by I. Bunin and V. Budakov share a number of common features.

Keywords: Bunin studies, literary-artistic world, spatial world perception, temporal world perception, Russian emigration.

В 2000 году в Издательстве им. Е.А. Болховитинова вышла книга Виктора Викторовича Будакова «Отчий край Ивана Бунина». Книга состояла из двух частей: произведений писателя «Отчий край Ивана Бунина» и собрания стихотворений «Родина и чужбина», посвященных Бунину [1]. Первая часть книги перекликается названиями с книжной серией «Отчий край», основанной В.В. Будаковым. Эта серия представляет собой череду книг великих писателей Черноземья и формирует литературную сторону

понятия родного края (книги А.В. Кольцова, А.А. Фета, Н.С. Лескова и других выдающихся авторов). Важно отметить, что и рассматриваемая в данной статье книга представляет целый тематический ряд произведений. Сам Виктор Викторович пишет: «И мои книги о выдающихся земляках-воронежцах – «Отчий край Ивана Бунина», «В стране Андрея Платонова», «Одинокое сердце поэта», «Честь имею. Геополитик Снесарев: на полях войны и мира», «Летописец Воронежского края» многими своими страницами обращены к географии, истории, к событийной и именной стороне родного края» [2, с. 49].

Первая часть книги, «Отчий край Ивана Бунина», снабжена подзаголовком «лирическое путешествие» и является лирической по содержанию и прозаической по форме. Здесь биографически последовательно описываются бунинские места Черноземья, связанные с ними переживания Ивана Алексеевича, значимость этих мест в контексте творческой биографии писателя, их нынешнее состояние, деятельность по увековечению памяти И.А. Бунина. В.В. Будаков использует для обозначения лесостепного черноземного края особое слово – подстепье. «Подстепная полоса, широкая окраина степи, где горы исчезают, леса редеют», - так определяет это слово поместивший его в свой знаменитый словарь В.И. Даль [4]. Вторая часть книги, собрание стихотворений «Родина и чужбина», есть поэтическое осмысление судьбы Бунина и судьбы России.

В.В. Будаков поднимает в своих произведениях вопросы необходимости сохранения исторической памяти, восполнения ее недостатка на фоне духовного кризиса современности. В.П. Сергеев говорит о двух ключевых смысловых компонентах в творчестве данного литератора: пространственном (осмысление мира как триединства малой родины, большой Родины и Вселенной) и временном (осмысление трагического разрыва между многовековой традицией, корнями и современностью) [5].

Жизнь и творчество И.А. Бунина имеют ярко выраженный ретроспективный вектор, проходящий сквозь непоправимый разрыв в былую эпоху. Сначала разрыв состоял в уходе эпохи помещичьих усадеб, потом разрыв между настоящим и прошлым положили революционные потрясения, после которых достоянием прошлого стала целая цивилизация. При этом тяга к утраченному былому наложилась в судьбе И.А. Бунина на пространственный разрыв – эмиграцию. Поэтому для нас важно, как выразилась эта связь в пространственном отношении.

На наш взгляд, трехкомпонентная структура осмысления пространства в художественном мире В.В. Будакова в основе своей выстраивается в ту же модель, что пространство в художественном мире И.А. Бунина.

Да, Бунина всегда влекло к родному подстепью, но в то же самое время, подстепье было для него одним из важнейших слагаемых образа России в целом. Слагаемым важнейшим, но не единственным. Вспомним, напри-

мер, рассказ «Чистый понедельник», где Иван Алексеевич обращается к московским реалиям, и там, в хронологически удаленной от момента написания и безвозвратно утраченной Москве (семантика утраты показательно передана введением в сюжет в качестве одного из ведущих фоновых атрибутов Храма Христа Спасителя, уничтоженного к моменту написания рассказа), создает образ ухода в прошлое, в старинную православную, вплоть до старообрядческой, «дониконовской», традицию (сцена в Новодевичьем монастыре, вплетение в рассказ церковнославянского текста о Петре и Февронии).

В бунинском мире присутствует и третий концептуально важный компонент – Вселенная, но не в космополитическом ее понимании. Да, до роковых потрясений в России Бунин много путешествует, но при этом он обращается к древностям человечества и, что важно, к древним истокам христианской цивилизации, частью которой стала и Россия.

Вспомним, как воплотилась палестинская тематика в его творчестве в рассказе «Роза Иерихона»: рассказ фактически посвящен древним корням русской цивилизации, древним идеям, которые подобно иерихонской розе, восходят и расцветают в далекой от своей родины (Палестины) стране (Россия). Второе проявление Вселенского в Бунине, что отмечено В.В. Будаковым в «Отчем крае» – это присутствие космоса в конкретном, близком, родном, а точнее – выход через это конкретное в глобальное. «”В лилово-синем мире чернозема” может, дано ему было счастье: почувствовать землю как древнюю родину, где каждый ржаной, еще в древности росший колос и каждый, еще в древности живший человек родственны ему; ощутить исхоженную детскими ногами степную пядь как мир-космос» [1, с. 11].

В этом отрывке проявилось еще одно важное качество, замеченное В.В. Будаковым в Бунине: уметь видеть прошлое через чувственно-воспринимаемое настоящее. Вот пример уже из поэтической части книги, отрывки из стихотворения В.В. Будакова «Московский вяз»:

«Старинный вяз растет на Поварской… Лишь Бунин, гость недолгий городской, глядит на вяз с печалью и тоской – как будто видит образ давний, милый… Бывали здесь и Пушкин, и Жуковский, косила Бонапартова коса…

А вяз растет, и, может быть, коренья,
Как якоря во тьмине ледяной,
Взрывают глубину земли родной
И достают корней столицы древней… [1, с. 44].

Создаваемый эффект может быть назван эффектом дерева: мы наблюдаем дерево, которое подспудно – в конфигурации корней, ствола и ветвей, в количестве колец одновременно несет информацию о всей истории своего развития. Синкретизм пространственного и временного, выра-

зившийся в едином устремлении к прошлому и к географической Родине стал лейтмотивом бунинской судьбы.

Если же говорить об отражении связи Бунина с Родиной (и одновременно, как показано, с ее историей) в «Отчем крае…», то необходимо отметить следующие аспекты, в которых репрезентируется данная тема:

А. Малая родина – подстепье (стихотворения «Дом на Дворянской» (о Воронеже), «Дозорный жнец» (о Ельце), «Каменка», «Огневка», «Васильевское» и др. В стихотворении «Усадебный пепел» В.В. Будаков описывает трагический разрыв с прошлым; говоря о домике Буниных в Воронеже, он вводит через образы уходящего поезда и парохода мотив ухода и скитания, показывающий судьбу Бунина.

Б. Россия, Родина – вводится через конкретные образы бунинских и рахманиновских мест (стихотворение «Русская даль»), путем соотнесения судьбы Отечества и одного человека, литературного героя «Жизни Арсеньева» («Дозорный жнец»), описание скорби Бунина о Родине во время войны («Ночь в Грассе»), образ Дома и Бездомовья («Бездомовье»).

В. Еще один путь, по которому восстанавливается образ Родины, – включение ее в единство славянского мира. Так, в стихотворении «Сербский снег» песня сербских девушек способна вдали от горестной Отчизны пробудить в русском поэте силы. Идеей славянского единства отмечены также стихотворения «Купавин цветок» (белорусские мотивы), «В краю днепровском». Последнее посвящено поиску (И.А. Буниным) славянских колыбелей, а в биографическом плане – путешествию Ивана Алексеевича по Днепру. Еще одно стихотворение, в котором воплотилась славянская тема – «Родины древние стражи», где образ славянского городища на Ворголе – тоже признак древнего единства нашего подстепья со славянским миром.

Перечисленные выше смысловые блоки не исчерпывают всего многообразия нитей, связывающих И.А. Бунина с Родиной и подмеченных В.В. Будаковым. На их фоне можно говорить еще о многих нюансах, дополнениях и новых идеях. В их числе, например, образ Константинополя, откуда пришла на Русь вера Православная. Здесь можно вспомнить и семантически сложное стихотворение «Беженцы», в котором проступает образ изгнанника совести, вернувшегося, чтобы обустроить оставленный Дом, в котором современники могут увидеть образ А.И. Солженицына.

В целом, в настоящей статье лишь намечен вектор исследования бунинского присутствия в литературе современного Черноземья – столь дорогого для писателя землячества.

Литература

1. *Будаков В. В.* Отчий край Ивана Бунина. Родина и чужбина / В. В. Будаков. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2000. – 64 с.

2. *Будаков В. В.* Издательский проект «Отчий край»: начало и продолжение / В. В. Будаков // Берегиня. 777. Сова. – 2014. - №3 (22). – С. 42-51.

3. *Бунин И. А.* Собрание сочинений в 9-ти тт./ под общ.ред. А.С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. – М.: Художественная литература, 1967.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль – URL: < http://www.dic.academic.ru... >. (Дата обращения: 25.09.2021).
5. *Сергеев В. П.* Будаков Виктор Викторович / В. П Сергеев., А. М. Любомудров //Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. - М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 288-290.

III

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ В ВУЗЕ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ ДПО

А. Ю. Грязнова,
Воронежский государственный университет

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ СТУДЕНТОВ

Аннотация. Статья обобщает результаты социологического опроса, проведенного среди студентов и имевшего целью выяснить специфику восприятия современной молодежью русского национального характера. Опрос показал, что наряду с традиционными чертами русского национального характера студенты отметили такие черты, как деловая хватка, хитрость, молчаливость (сдержанность), что свидетельствует о том, что представления о русском национальном характере меняются под влиянием процессов глобализации культур.

Ключевые слова: русский национальный характер, автообраз, гетерообраз.

Abstract. The article summarizes the results of a sociological survey conducted among students and aimed at finding out the specifics of the perception of the Russian national character by modern youth. The survey showed that, along with the traditional features of the Russian national character, students noted such features as business acumen, cunning, silence (restraint). This indicates that ideas about the Russian national character are changing under the influence of the processes of globalization.

Key words: russian national character, autoimage, heteroimage.

Национальный характер сегодня является популярным предметом исследования для многих гуманитарных наук. В России интерес к нему обусловлен во многом тем, что, начиная с конца 1990-х – начала 2000-х годов, в общественной и научной мысли все более заостряется проблема русской национальной идеи, активизируется поиск некого «особого пути» России, чувствуется разочарование в западной модели развития, на которую переориентировалась страна в 1990-е годы.

Само понятие «национальный характер» является дискуссионным. Неоднократно ставился вопрос о возможности его изучения и о его существовании. Так, Д.С. Лихачев утверждал, что «национальные особенности — достоверный факт», а «отрицать наличие… национальной индивидуальности значит делать мир народов очень скучным и серым» [5, 40]. Питирим Сорокин, наоборот, говорил о принципиальной невозможности изучения национального характера и писал, что экстраполировать выводы, полученные при изучении психологических черт личности, на социально-

культурную общность так же неверно, как судить о свойствах человеческого организма по отдельным органам или тканям [10, 100].

Особенно остро вопросы, касающиеся национального характера, звучат в эпоху глобализации, когда активно идет процесс унификации культур. Конечно, национальный характер – это один из наиболее устойчивых этнообразующих признаков, он мало подвержен изменениям. Однако интенсивное взаимовлияние культур, усиленное постоянным совершенствованием средств коммуникации, общественные перемены в России конца XX века не могли не повлиять на массовое самосознание. В связи с этим актуальным становится изучение представлений о национальном характере современников, а в особенности молодежи.

Идея собрать данные о том, как видят современные студенты русский национальный характер, была подсказана нам практикой преподавания в вузе курса «Разнообразие культур в процессе межкультурной коммуникации». На одном из занятий студенты факультета прикладной математики и механики выполняли задание, которое содержалось в учебном пособии «Практикум по межкультурной коммуникации» под ред. Е. Бутениной [2, 80]. Авторы пособия предлагали студентам проанализировать 100 цитат иностранцев о русских, собранных авторами просветительского интернет-проекта Арзамас [9], с целью составить на основании этих высказываний гетерообраз русского человека, проанализировать, как он менялся со временем и какие черты – положительные или отрицательные – преобладали в этом образе в разные исторические эпохи. Студентам было предложено заполнить таблицу, разделив отмеченные иностранцами черты характера на положительные и отрицательные и отметив свое согласие или несогласие с их мнением.

В процессе обсуждения задания выяснилось, что студенты расходятся в оценке некоторых цитат. Наибольшие споры вызвали следующие из них:

1) «Московиты неловки и неуклюжи с виду, но обнаруживают великую смекалку в торговых делах». (Ян Янсен Стрейс, 1668 г.)

2) «Русский столь искусно умеет притворяться, что большею частью нужно употребить много усилий, чтобы не быть им обманутым». (Эрик Пальмквист, 1673 г.)

3) «Русский человек не делает карьеру на одном поприще: он вступает на несколько поприщ сразу и постоянно меняет занятия и ремесла». (Пьер Паскаль, 1916-1933 гг.)

4) «Русские любят держать вас в состоянии неопределенности. Такое впечатление, что они испытывают удовольствие, глядя на то, как вы волнуетесь». (Роберт Робинсон, 1930 г.)

5) «Основная единица времени – «сейчас». Это значит «тотчас». В зависимости от обстоятельств это слово можно услышать в ответ десять, двадцать, тридцать раз и часами, днями или неделями ждать обе-

щанного. Как и вообще нелегко услышать в ответ «нет»... Они делают каждый час предельно напряженным, каждый день изматывающим, каждую жизнь – мгновением». (Вальтер Беньямин, 1926-1927 гг.)

6) «Молчаливость русских совершенно особенная: они молчат, тогда как предмет их живо занимает». (Баронесса Анн-Луиз Жермен де Сталь, 1812 г.)

7) «Русские добры к ближним. Ненависть им чужда. Они снисходительны к преступнику, поскольку он уже беззащитен. Они охотно предаются сентиментальной жалости, готовы отдать справедливость всем без разбору». (Пьер Паскаль, 1916-1933 гг.)

8) «В России чашка весов не колеблется – она сразу получает решительное движение. Всё разом рушится, всё – образы, помыслы, страсти, идеи, верования, всё здание. Для большинства русских верхом счастья является постоянная смена декораций». (Жорж Морис Палеолог, 1914-1917 гг.)

9) «Русский стремительно переходит от одного настроения к другому: от отчаяния к безудержному веселью, от апатии к энергичной деятельности, от смирения к бунту, от возмущения к покорности». (Морис Бэринг, 1912 г.)

10) «Я могу сравнить русских с молодым конем, который не знает своей силы и позволяет малому ребенку управлять собою и вести себя на уздечке, несмотря на всю свою великую силу; а ведь если бы этот конь сознавал ее, то с ним не справился бы ни ребенок, ни взрослый человек». (Ричард Ченслер, 1553-1554 гг.)

11) «С этим народом так: чем круче месишь, тем тесто лучше». (Николаас Витсен, к. XVII в.)

12) «Россия – это ночь, где обновляются наши духовные силы». (Стивен Грэм, 1910 г.)

Опираясь на приведенные цитаты, можно выделить следующие черты русского национального характера, вызвавшие споры в студенческой аудитории:

- деловая хватка («смекалка в торговых делах»);
- хитрость («искусно умеет притворяться»);
- многозадачность («вступает на несколько поприщ сразу и постоянно меняет занятия», «верхом счастья является постоянная смена декораций»);
- низкая степень избегания неопределенности («любят держать вас в состоянии неопределенности», «можно… днями или неделями ждать обещанного»);
- молчаливость, сдержанность («они молчат, тогда как предмет их живо занимает»);
- доброта, снисходительность, всепрощение («снисходительны к преступнику»);

- импульсивность («стремительно переходит от одного настроения к другому»);

- отсутствие самоконтроля, преобладание иррационального над рациональным (сравнение с конем, не осознающим свою силу).

Из этих цитат нами был сформирован опросник с целью определить два момента: во-первых, свойственны ли, по мнению студентов, данные черты русскому национальному характеру и, во-вторых, являются ли эти черты положительными или отрицательными.

Анкета содержала 12 приведенных выше цитат, первые 10 из которых сопровождалась двумя вопросами: «Согласны ли вы, что это типичная для русского человека черта?»; «Положительная она или отрицательная?». Последние 2 цитаты сопровождались вопросами: «Что, на Ваш взгляд, имел в виду автор этого утверждения? О каких чертах русского характера свидетельствует эта цитата?» Всего было опрошено 104 студента, обучающихся преимущественно в Воронежском государственном университете на филологическом факультете и факультете прикладной математики и механики.

Результаты опроса представлены в таблице:

Цитата	Согласны Положительная	Согласны Отрицательная	Не согласны Положительная	Не согласны Отрицательная
1) «…обнаруживают великую смекалку в торговых делах»	68,3%	0%	31,7%	0%
2) «Русский… искусно умеет притворяться»	36,5%	23,1%	13,5%	26,9%
3) «Русский…вступает на несколько поприщ сразу и постоянно меняет занятия и ремесла»	58,6%	9,6%	18,3%	13,5%
4) «Русские любят держать вас в состоянии неопределенности…»	34,7%	50,9%	7,7%	6,7%
5) «…Они делают каждый час предельно напряженным…»	36,5%	49,1%	7,7%	6,7%
6) «…Они молчат, тогда как предмет их живо занимает»	45,2%	41,4%	6,7%	6,7%
7) «Русские добры к ближним… Они снисходительны к преступнику… Они… предаются сентиментальной жалости, готовы отдать справедливость всем без разбору	37,5%	22,1%	30%	14,4%
8) «…Для большинства русских верхом счастья является постоянная смена декораций».	45,2%	18,3%	8,6%	27,9%

9) «Русский стремительно переходит от одного настроения к другому».	18,3%	50%	8,7%	23%
10) «Я могу сравнить русских с молодым конем, который не знает своей силы и позволяет малому ребенку управлять собою…»	28%	27%	23%	22%

Анализ результатов опроса показал, что современные студенты считают, что русскому национальному характеру свойственны такие положительные черты, как деловая хватка, многозадачность, доброта и снисходительность, сдержанность и молчаливость, хитрость.

Отрицательными чертами русского национального характера, по мнению опрошенных, являются импульсивность и низкая степень избегания неопределенности.

Обращает на себя внимание то, что деловая хватка и особенно хитрость были отмечены большинством опрошенных как черты, свойственные русским, что расходится с традиционными представлениями о русском национальном характере, сформулированными в трудах А.С. Хомякова, Н.Я. Данилевского, Н.А. Бердяева, Н.О. Лосского и многих других. Так, например, Н.Я. Данилевский считал определяющими для русского народа религиозность, терпимость и ненасильственность, «перевес общенародного над индивидуальным» [3, 173-198].

Н.А. Бердяев отмечал религиозность и эсхатологизм русского сознания, максимализм, соборность, «жалость к падшим, униженным», нерациональность, которую философ обозначает как «индетерминированность (необусловленность ничем)», противоречивость («С одной стороны – сострадательность, жалостливость; с другой стороны – возможность жестокости; с одной стороны – любовь к свободе, с другой – склонность к рабству») [1, 307-308].

Наличие в русском национальном характере особенностей, обозначенных Н.Я. Данилевским и Н.А. Бердяевым, подтверждается и исследованиями философов, культурологов, лингвистов начала XXI века.

С.Г. Тер-Минасова [8, 120-141] на основе языковых исследований, проведенных в 1992-95 гг., выделяет такие черты национального характера, как гостеприимство, лень, доброта, честность, грубость, прямота, чувство юмора, простота, религиозность, открытость, непредсказуемость, выносливость, чувствительность, дружелюбие, неулыбчивость.

И.А. Стернин [7, 154], разделяя понятия менталитет и национальный характер, отмечал, что русским свойственны пассионарность, эмоциональность, созерцательность, импульсивность, соборность, бескорыстие, госте-

приимство, любовь к большому пространству и дикой природе, законо-небрежение, принцип «авось», доброта к окружающим.

В.В. Кочетков [4, 81-98] отмечает соборность, преобладание личностных отношений над формальными, ортодоксальность, консерватизм, эгалитаризм, пессимизм.

Наконец, среди недавних работ, максимально близких по тематике и методике к нашему исследованию, можно отметить работу Л.А. Поломошнова [6], в которой обобщены результаты социологического опроса среди студентов. По его наблюдениям, студенты считают доминирующими чертами русского национального характера гуманизм, открытость, силу духа, патриотизм, духовность, честность, мудрость, терпение, трудолюбие и оптимизм.

Как видим, хитрость и деловая хватка не являются типичными для русского сознания ни с позиций философов, стоявших у истоков изучения национального характера, ни в представлениях современных исследователей. Появление этих черт в ответах респондентов может быть обусловлено небольшим размером выборки. В то же время оно говорит о том, что представления современного студенчества о русском человеке уже несводимы к тому образу, который был очерчен еще в XIX веке и подхвачен последующими поколениями.

В заключение хотелось бы отметить еще 2 цитаты, вызвавшие неоднозначную оценку в студенческой аудитории в связи с тем, что их смысл амбивалентен: «С этим народом так: чем круче месишь, тем тесто лучше» (Николаас Витсен, к. XVII в.); «Россия – это ночь, где обновляются наши духовные силы» (Стивен Грэм, 1910).

Результаты опроса показали, что первая из них была истолкована респондентами преимущественно как «русские закаляются в беде» (68,2%) и как «русские понимают только жесткую авторитарную власть» (31,8%). Смысл второго высказывания часть студентов объяснила следующим образом: «духовные силы русского народа дремлют и ждут пробуждения» (72,7%), другие же обратили внимание только на первую часть цитаты, отметив в ней такие смыслы, как «безнадежность», «упадок», «тьма». Показательно, что большинство опрошенных увидели оптимистичный смысл в обоих высказываниях, что говорит о том, что в сознании студенчества сформирован в целом позитивный автообраз русского.

Работа с цитатным материалом представляется продуктивной как для дальнейших исследований, ставящих целью выявить изменения в представлении об основных чертах национального характера, так и для изучения соответствующей темы в курсах культурологии и межкультурной коммуникации. Большая часть опросов, нацеленных на выявление черт национального характера, предлагают набор абстрактных понятий (милосердие, максимализм, коллективизм и т.п.), с которыми респонденту предлагают согла-

ситься или не согласиться. Цитаты же дают определенный контекст, вызывают эмоциональную реакцию, помогают увидеть образ представителя своей нации глазами другого – и тем самым побуждают к более глубокому размышлению.

Литература

1. *Бердяев, Н. А.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского / Н.А. Бердяев. – М.: Издательство «Э», 2016. – 512 с.
2. *Бутенина, Е. М.* Практикум по межкультурной коммуникации: учебник и практикум для вузов / Е.М. Бутенина, Т.А. Иванкова. – М.: Юрайт, 2022. – 184 с.
3. *Данилевский, Н. Я.* Россия и Европа / Н.Я. Данилевский. – М.: Книга, 1991. – 574 с.
4. *Кочетков, В. В.* Психология межкультурных различий / В.В. Кочетков. – М.: ПЕР СЭ, 2001. – 416 с.
5. *Лихачев, Д. С.* Заметки о русском / Д.С. Лихачев. – М.: Сов. Россия, 1984. – 64 с.
6. *Поломошнов, Л.А.* Русский национальный характер глазами студентов / Л.А. Поломошнов // Вестник Донского государственного аграрного университета. – 2019. – №1-2. – С.10-14.
7. *Стернин, И. А.* Введение в речевое воздействие / И.А. Стернин. – Воронеж, 2001. – 227 с.
8. *Тер-Минасова, С. Г.* Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова – М.: Слово, 2000. – 146 с.
9. Что иностранцы говорили про Россию [Электронный ресурс]. – URL: https://arzamas.academy/materials/1326.
10. *Sorokin, P. A.* The Essential Characteristics of the Russian Nation in the Twentieth Century. – The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 370, Mar., 1967, pp. 99-115.

А. Е. Степынина,
Музей истории ВГУ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ВУЗА: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ МУЗЕЯ ИСТОРИИ ВОРОНЕЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Аннотация. В статье речь идет о Музее истории Воронежского государственного университета, его коллекциях и выставочной деятельности, тематике выставок.

Ключевые слова: Воронежский государственный университет, Музей истории, создание коллекции, выставочная деятельность, творчество преподавателей и студентов.

Abstract. The article deals with the Museum of the History of the Voronezh State University, its collections and exhibition activities, exhibition topics.

Keywords: Voronezh State University, Museum of History, creation of a collection, exhibition activity, creativity of teachers and students.

Музеи истории вузов начали создавать в Советском Союзе после Великой Отечественной войны. В 1945 году было принято решение об организации первого из них — Музея истории Ленинградского государственного университета (ныне СПбГУ). Музей истории ВГУ, открывшийся в 1968 году к 50-летнему юбилею университета, прошел долгий путь от небольшого корпоративного музея до музейно-выставочного комплекса, важное место в работе которого занимают выставки самой разной направленности и тематики. После недолгого перерыва в работе музея на рубеже 20-21 вв., с 2003 года он продолжил свою работу на новом уровне — наряду с созданием новой экспозиции активизировалась выставочная деятельность; каждый год музей открывает не менее 10-12 выставок. Помимо традиционных для музея истории вуза выставок, посвященных прошлому и настоящему ВГУ, его факультетам и кафедрам, выдающимся ученым и выпускникам, спортивной, культурной, международной деятельности университета, — организуются выставки живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, фотографии. Некоторые из них знакомят с творчеством студентов, сотрудников, выпускников нашего университета. На наш взгляд, и эти выставки, и выставки профессиональных живописцев, графиков, фотографов в стенах университета, являются не только важной составляющей научно-просветительской работы музея, но и вкладом в развитие корпоративной культуры и в формирование имиджа и репутации вуза. Корпоративная культура - совокупность идей, ценностей, общепризнанных моделей и норм поведения, присущих конкретной организации; совместный опыт членов организации, формирующийся в ходе коллективной деятельности и выраженный как материальными, так и духовными формами.

В ней можно выделить:

- стиль руководства;
- особенности поведения персонала;
- показатели удовлетворенности работников условиями труда;
- уровни взаимного сотрудничества и совместимости работников между собой и с организацией;
- обычаи и традиции.

Имидж – это собственный “продукт” организации, в данном случае - вуза, над созданием которого он целенаправленно работает и “продает” общественности.

Репутация – продукт общественности, возникающий как отклик на продвижение имиджа. Имидж можно создать, репутацией можно лишь управлять.

В рамках данной темы хотелось бы в основном остановиться на самых интересных, резонансных выставках периода 2018-2022 гг., так как в сентябре 2018-го, в юбилейный год 100-летия ВГУ, по инициативе ректора Д.А. Ен-

довицкого была официально открыта Ректорская галерея в холле 2 этажа главного корпуса университета. Сотрудники Музея истории с тех пор и по настоящее время занимаются планированием и организацией выставок и в Ректорской галерее, и в холлах 1 и 3 этажей главного корпуса, где также проходят выставки живописи и графики и фотовыставки.

Из опыта более ранних художественных выставок 2004-2017 хотелось бы остановиться на нескольких, непосредственно относящихся к теме данного выступления.

Во-первых, это цикл выставок, подготовленных вместе с кафедрой гуманитарных наук и искусств ВГУ (теперь - направление «Гуманитарные науки и искусства»). Музей истории организовывал выставки учебных работ студентов кафедры самых разных жанров — живопись, графика, ДПИ, скульптура, архитектурные проекты. Для Музея истории ВГУ это была часть его работы как корпоративного музея — рассказ о текущей учебной и одновременно — творческой, культурной деятельности студентов. Для участников выставки тоже были важным событием — нередко первым представлением их работ на суд зрителя. Для посетителей музея это была не только информация о наличии в вузе такой специальности, как «Искусства и гуманитарные науки», но и знакомство с творчеством студентов, с современной культурной жизнью ВГУ.

Во-вторых, это также многолетнее интереснейшее сотрудничество с поэтом, художником, журналистом, ученым и педагогом проф. В.В. Тулуповым, деканом факультета журналистики ВГУ. Выставки его живописных и графических работ проходили как в зале Музея истории, так и в холлах 1 и 2 этажа главного корпуса университета. Творчество Владимира Васильевича Тулупова тоже уже стало частью культурной жизни современного ВГУ — во многих кабинетах, на кафедрах висят его пейзажи и натюрморты, его картины всегда находят отклик как у его коллег, сотрудников ВГУ, так и у все новых поколений студентов.

И третье — выставка, посвященная художественному творчеству действительного члена РАН, профессора математического факультета МГУ А.Т. Фоменко «Математика в образах», с большим успехом прошедшая в 2017 году. 30 графических работ Анатолия Тимофеевича Фоменко выполнены в разные годы, большей частью – с 1967 по 1983 гг. Они показывают, как видит мир математик, при этом — человек с широким художественным кругозором, который в числе своих любимых художников называет Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего, Сальвадора Дали, Маурица Корнелиуса Эшера, Арнольда Беклина и Альбрехта Дюрера.

Высококачественные компьютерные копии графических работ Фоменко были переданы автором в дар ВГУ. Выставка заинтересовала всех ее гостей — от школьников до преподавателей исторического факультета, которым А.Т. Фоменко раньше был известен в основном как создатель «Но-

вой хронологии». Но особый интерес она вызвала у студентов факультетов ПММ, ФКН, физического и математического. Они читали и обсуждали подробные разъяснения, данные автором к каждой картине - математические и философские; к части работ, являющихся иллюстрацией к роману «Мастер и Маргарита», были даны и третьи — цитаты из М.А. Булгакова.

Одна из выставок юбилейного для ВГУ 2018 года — «Пространство современного Арта», представившая живопись воронежской художницы, выпускницы ВГИК им. С.А. Герасимова Ксении Тараканової. Яркая, экспрессивная живопись Ксении вызвала немало споров среди сотрудников, студентов и гостей университета, что нашло отражение в книге отзывов, — широкий спектр мнений от восхищения до полного неприятия: «эту художницу и организаторов выставки надо запереть в сумасшедший дом». Организаторам было не всегда легко отвечать на подобную критику, но больше было все же удовлетворения от того, что прямо рядом с картинами в холле 2 этажа главного корпуса изо дня в день шли оживленные дискуссии. Надо отметить, что вторая выставка картин К. Тараканової, прошедшая осенью 2021 года, прошла в более спокойной атмосфере — зрители уже привыкли к очень разным художникам, работы которых были представлены в ВГУ за 2018-2021 гг.

Некоторые выставки в Ректорской галерее были посвящены творчеству выпускников ВГУ, ставших интересными, самобытными художниками, членами Союза художников России. На открытии выставки живописи выпускницы экономического факультета Яны Панкратовой, оставившей успешную карьеру в банковской сфере ради художественного творчества, ректор ВГУ Д.А. Ендовицкий говорил студентам о том, что университет дает не только высшее образование по выбранной специальности, но и широкий культурный кругозор; поэтому неудивительно, что некоторые его выпускники уже во взрослом возрасте, будучи состоявшимися в полученной в ВГУ профессии людьми, резко меняют свою жизнь и становятся талантливыми художниками.

Не менее интересен пример Н.И. Третьякова — выпускника юридического факультета ВГУ, экс-руководителя регионального Следственного комитета. Параллельно со службой Николай Иванович занимался художественным образованием, обучался у известных воронежских и московских живописцев. После выхода в отставку он полностью посвятил себя живописи. Творчество Н.И. Третьякова нашло отклик и у сотрудников, и у студентов ВГУ — все отмечали, как много таланта, труда и души автор вложил в каждую картину.

Большой успех имела состоявшаяся в 2018 году выставка целого коллектива выпускников ВГУ — творческого объединения «Логос». Основателем этого творческого объединения был известный воронежский живописец Вячеслав Знатков. Изначально, в 1998 году, «Логос» создавался как ху-

дожественная студия, рассчитанная на студенческую аудиторию ВГУ. Учениками В. Знаткова стали математики, экономисты, историки и филологи – студенты самых разных специальностей, объединенные любовью к искусству. Представители этого неформального союза в течение ряда лет с успехом участвуют в выставках разного уровня. Большинство из участников выставки в ВГУ являются членами Союза художников России. Художники «Логоса» во время работы выставки провели мастер-класс живописи для студентов.

Среди преподавателей ВГУ есть профессиональные художники, их творчество тоже было представлено в Ректорской галерее. Владимир Гончаров преподает дизайн на факультете журналистики. Его выставка «Китай глазами художника» имела огромный успех в ВГУ — и не только. Художник три года провел в Китае в г. Цзинань, где преподавал дизайн китайским студентам по программе культурного сотрудничества Шаньдуньского института искусств с вузами Воронежа. Основная часть графических работ, представленных на выставке, была выполнена в Цзинане на китайской бумаге аутентичными материалами. Выставка экспонировалась в 16 городах России – Воронеже, Липецке, Смоленске, Орле, Белгороде, Ростове-на-Дону, Тамбове и других.

Нелли Васильевна Фролова преподает на филологическом факультете. Она не только талантливый художник-график, но и исследователь, автор книг об архитектуре города Воронежа. Выставка ее городских пейзажей была очень тепло принята в 2021 году не только сотрудниками и студентами, но и многочисленными гостями ВГУ — в том числе школьниками г. Воронежа.

Музей истории ВГУ в 2019 г запустил проект «Дебют», чтобы дать возможность представить свое творчество нашим студентов — молодых художникам и фотографам. В основном откликнулись начинающие фотографы, а из художников можно отметить выставку «От античности до современности» студентки фармацевтического факультета Дианы Мохаммад. Кроме портретов, пейзажей и натюрмортов Диана пишет также фантастические и философские картины, пробует разные направления – реализм, экспрессионизм, сюрреализм, разные техники — живопись масляными и акриловыми красками, акварель, темперу.

И наконец, самые юные художники, представленные на выставках в главном корпусе ВГУ — воронежские школьники, участники конкурсов детского рисунка, организуемого филологическим факультетом ВГУ. Каждый год конкурс посвящен юбилею одного из русских писателей-сказочников — А.С. Пушкина, Мамина-Сибиряка, бабушки Куприянихи. Хотелось бы отметить конкурс 2016 года, когда дети вдохновлялись сказками нашего земляка, замечательного фольклориста Александра Николае-

вича Афанасьева. Тогда участников и победителей конкурса приветствовал ансамбль ВГУ «Терем».

Разумеется, развитию корпоративной культуры способствуют и выставки художников, непосредственно не связанных с ВГУ. В Музее истории и Ректорской галерее университета проходили персональные выставки замечательных воронежских живописцев и графиков, известных и за пределами региона — Сергея Гулевского, Ольги Дмитриенко, Евгения Щеглова, Ирины и Александра Ворошилиных, Александра Лаврова, Ольги Арутюновой и других, а также передвижная выставка Воронежского отделения Союза художников РФ. Каждая из них становилась ярким событием в жизни вуза, а в целом выставки живописи и графики стали ее неотъемлемой частью; если несколько дней между выставками стены Ректорской галереи пустуют, на это сразу же обращают внимание.

В заключение хочется сказать, что выставки, проходящие в Музее истории ВГУ, Ректорской галерее и на других площадках университета, открыты для бесплатного посещения, их могут посмотреть не только студенты и сотрудники, но и жители, гости города Воронежа. Очень много проходит организованных экскурсий школьников; например, в феврале — мае 2021 года, когда были сняты связанные с пандемией коронавируса ограничения на посещение университета, художественные выставки наряду с музеями ВГУ посетили целые школы г. Воронежа, с 1 по 11 класс, всего более 3 тысяч детей. Здесь хочется отметить четкое, слаженное сотрудничество Музея истории и Отдела по довузовскому образованию ВГУ, организовавшего эти экскурсии. Это тоже часть нашей корпоративной культуры. Летом музей посещают школьные лагеря, большие группы детей из других регионов страны. Музей истории ВГУ внесен Туристско-информационным центром Воронежа в карту достопримечательностей города.

Таким образом, выставки изобразительного искусства, организуемые Музеем истории ВГУ, на которых представлено как творчество живописцев и графиков, имеющих непосредственное отношение к университету (сотрудники, студенты, выпускники), так и работы признанных и начинающих художников Воронежа и других городов, служат развитию корпоративной культуры вуза, созданию его положительного имиджа, укреплению репутации Воронежского государственного университета.

Т. Ю. Яровая,
Воронежский государственный университет

РУССКОЕ ИСКУССТВО ГЛАЗАМИ ИНОСТРАНЦЕВ (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ Б. М. КУСТОДИЕВА «КУПЧИХА ЗА ЧАЕМ»)

Аннотация. Статья посвящена проблеме восприятия русского изобразительного искусства представителями различных культур. Рассмотрены картина Б.М. Кустодиева и ее интерпретация студентами из КНР. Доказано, что различия в историческом и культурном контексте между представителями разных этносов являются основной причиной для появления лакунарности.

Ключевые слова: культура; живопись; Кустодиев Б.М.; картина мира; лакунарность.

Abstract. The article is devoted to the problem of perception of Russian fine art by representatives of various cultures. The painting by B.M. Kustodiev and its interpretation by students from China are considered. It is proved that differences in the historical and cultural context between representatives of different ethnoses are the main reason for the appearance of lacunarity.

Key words: culture; painting; B.M. Kustodiev; language picture of the world; lacunarity.

Наша статья посвящена проблеме восприятия иностранцами русской культуры, в частности, такого вида искусства, как живопись. В более широком формате проблема звучит как понимание человеком реалий иной культуры и относится к разряду важных и фундаментальных в современном мире.

«Русское искусство» — очень широкое понятие, включающее разные виды, жанры, направления в творческой художественной деятельности людей. К русскому искусству как феномену русской культуры и жизни в целом всегда существовал интерес со стороны иных культур, как западной, так и восточной. Иностранцев привлекают произведения самых разных жанров, авторов и эпох: образы святых на иконах и парсуны, западная техника пейзажа и русский реализм передвижников, искусство авангарда, соцреализм и современная эклектика. Однако изучение, освоение и понимание русского искусства для них оказывается делом весьма непростым. Почему происходит так, что представители разных культур, смотря на одну и ту же картину, видят разные изображения? Почему они внимательны к одним деталям, но совершенно не замечают других? И что формирует такие «искажения» в восприятии иностранцев? Ответить на эти вопросы мы попытаемся в нашей статье, исходя из многолетнего опыта работы с иностранной аудиторией в системе РКИ, а также достижений современных учёных в области наук о языке (в частности, лингвострановедения, психо-

лингвистики и др.), касающихся проблем взаимодействия языка, сознания и культуры.

Как указывает исследователь В. Красных: «каждый человек, являясь носителем культуры своей страны, наделён особым этническим сознанием. Этнолингвокультурное сознание (ЭС) — это культурно обусловленный инвариантный образ мира, соотнесённый с особенностями национальной культуры и национальной психологии… В основе мировидения каждого народа лежит своя система когнитивных схем и социальных стереотипов, определяющих этничность национального сознания, как общества в целом, так и отдельного индивида [4, с.103].

Близким к ЭС понятием является и *картина мира*: «Совокупность основанных на мироощущении, мировосприятии, миропонимании и мировоззрении, целостных и систематизированных представлений, знаний и мнений человеческих общностей и отдельного человека о мире и мироздании, а также о познавательных и творческих возможностях, смысле жизни и месте человека в нём» [3]. Картина мира бывает первичной, заложенной в человеческом сознании практически от рождения, и вторичной, приобретённой в процессе освоения другой культуры. Как указывает учёный С. Г. Тер-Минасова: «Культурная картина мира специфична и различается у разных народов» [8, с. 47].

В первичной картине мира русского человека ещё с детства существуют определённые знания о русском изобразительном искусстве. Они закладываются в семье, часто со школьной скамьи. Многие картины запоминаются благодаря урокам литературы, истории, живописи, походам в музеи. Лингвистическое пространство наших городов также активно напоминает об искусстве рекламой, городским дизайном, различными уличными инсталляциями. В повседневной жизни люди часто сталкиваются с названиями и изображениями самых известных произведений русской живописи, что также создаёт и закрепляет в их сознании устойчивые образы своей национальной культуры. Для нас, очевидно, что люди одной культуры не всегда одинаково могут реагировать на то или иное произведение живописи, у каждого складывается своё собственное, индивидуальное мнение. Однако если брать отдельные моменты понятного, адекватного, реалистического изображения (в особенности известных, знаковых) русских картин, то представители русской культуры смогут дать некий общий комментарий, основанный на тех знаниях, которые заложены с детства и воспринимаются людьми как данность.

Можно предположить, что для близких по культуре народов (например, европейцев) существует больше возможностей для одинакового восприятия и понимания отображённых реалий, им легче ориентироваться в общей системе ценностей, накопленной веками и основанной на таком мощном фундаменте как христианство. На наш взгляд, чем больше разли-

чий в историческом и культурном контексте между представителями разных этносов, тем больше причин для появления лакунарности.

Определение и подробный анализ лакун дан И. А. Стерниным в предисловии к книге «Межкультурная коммуникация: Россия – Китай (словарь лакун)»: «Лакуна представляет собой отсутствие межъязыкового соответствия в одном языке относительно другого. Единица одного языка, представленная лакуной в другом языке, определяется как *безэквивалентная*» [1, с.4].

Классические примеры русских лакун для иностранцев: «борщ», «балалайка», «Днепрогэс» и т.п. В настоящее время понятие лакунарности значительно расширилось, в него входят все явления, требующие дополнительного пояснения при контакте с иной культурой: «Лакуны в самом общем понимании фиксируют то, что есть в одной локальной культуре, и чего нет в другой», – считает И. Ю. Марковина [6, с.47]. Основными признаками лакун в данном широком контексте становятся следующие: непонятность, экзотичность, неточность.

Мы поставили задачу определить степень лакунарности в восприятии произведения русского искусства представителями европейской (русской / русско-православной) и восточной (китайской) культур. В эксперименте участвовало 120 человек, это студенты философского отделения МГУ и отделения русского языка Университета Санья. Для чистоты эксперимента мы сознательно не предоставили участникам лингвострановедческого комментария к картине. Он был дан после окончания эксперимента. Студентам необходимо было ответить на 10 вопросов анкеты и выразить своё отношение к увиденному на картине.

Объектом исследования послужило полотно художника Б. М. Кустодиева «Купчиха за чаем» (1918 г.). Выбор данной картины не случаен, для нас важны были следующие критерии:

1) **Известность (знаковость), популярность**. Картина «Купчиха за чаем» хорошо известна в России. Изображение молодой колоритной женщины из купеческого сословия на фоне московского быта конца XIX века узнали практически все русские участники эксперимента. Варианты картины или её фрагменты можно увидеть также на вышивках, одежде, изделиях народного промысла, марках, сувенирах и т.п.

2) **Реалистическое изображение**.

Ещё в девятилетнем возрасте Б. М. Кустодиев посетил выставку передвижников, был сильно впечатлён мастерством художников-реалистов, что навсегда определился с выбором своего жизненного пути. Как считают исследователи, всё творчество Б. М. Кустодиева (1878–1927) – это этапы «глубинного постижения мастером художественной культуры народа» [2, с.30]. И.Е. Репин писал о своём ученике: «На Кустодиева я возлагаю боль-

шие надежды. Он художник даровитый, любящий искусство, вдумчивый, серьёзный, внимательно изучающий природу» [2, с.6].



Всё, что мы видим на картине «Купчиха за чаем» изображено реалистично и понятно, без искажений пропорций, ярко, колоритно, в особой манере художника воспринимать жизнь – как радость, во всех её проявлениях. Некоторые исследователи замечают в картине некую сказочность, обобщённость, и с этих позиций трактуют образ главной героини. Она предстаёт как «лебёдушка», «княгинюшка», «писаная красавица», идеал русской женщины и даже «целый пласт общества, безвозвратно ушедшего в прошлое» [2, с.20]. В данном контексте персонажи приобретают символическое значение: кот уже не просто кот, а воплощение домашнего очага (или соблазнителя), «статный и сильный конь у ворот предвещает разлуку с родными или путь к венцу» и т.д. [2, с. 36]. Можно добавить и то обстоятельство, что художник написал «Купчиху за чаем» в 1918 г. в возрасте 40 лет, в то время, когда уже не осталось ничего из изображённого изобилия. Годы счастливой юности остались давно позади, а с приходом к власти большевиков эта жизнь была безвозвратно потеряна. В эти тяжёлые, голодные времена Б. М. Кустодиев писал режиссеру В. Лужскому: «Мы живем здесь неважно, холодно и голодно, все просто говорят о еде и хлебе ... Я сижу дома и, конечно, работаю и работаю. Вот и все наши новости» [2, с.203].

3) Национальный колорит.

Очень часто Б. М. Кустодиева называют художником русского быта. Связь его с народной художественной культурой своеобразна, уникальна: «…в каждодневность художник вносит монументальные, эпические начала, характеризующие исторические устои нации…» [2, с.31]. На картине Б. М. Кустодиева присутствуют знаки, приметы русского мира: это даже не сам

портрет и одежда героини. Такими чертами внешности, как голубые глаза, дородность, могла обладать любая европейская женщина. Прообразом героини картины как раз и послужила девушка из старинного немецкого рода – Галина Адеркас. Но что не будет делать немка, так это пить чай из блюдечка! Не окажется у европейца (немца, француза, бельгийца) и самовара на столе. Весь фон вокруг героини, наполнен приметами своей страны в определённое историческое время: купеческий, городок, православные церкви, которые строились на небольших возвышенностях равнинных земель, где есть реки. Это исконная Россия, относящаяся, к «речной цивилизации», как писал Лев Мечников в своём знаменитом труде «Цивилизация и великие исторические реки» [7]. Мы видим торговые ряды, базары и ярмарки, росписи стен, предметы сервировки стола – всё говорит о русскости картины.

Как восприняли героиню картины студенты? Много положительных эпитетов прозвучало с обеих сторон: *приятная девушка с чёрными изящными бровями, широкоплечая, полная, бледный цвет кожи, прямой нос, вдумчивый взгляд, красивая для того времени, видно, что здоровая и может родить много детей* (ответы россиян); *она белая и полная / толстая у неё голубые / синие глаза, высокий / длинный / большой / курносый нос / высокая переносица, белая кожа, светлые / кудрявые волосы, круглое лицо, густые брови, она носит русскую одежду / одевается красиво и модно, выглядит крепкой* (ответы китайцев).

Заметим, что из всех участников опроса только несколько человек-представителей восточной культуры написали, что девушка *красивая.* Слишком разнятся стереотипы восприятия женского образа в русской и китайской культурах [9, с.46-47, с.72]. Однако иностранцы отметили, что рот у девушки *маленький*, в китайской народной культуре считается очень красивым и сравнивается с вишней: «yin tao xiao zui» (дословно «маленький рот-вишня») [9, с.57].

Примечательно, что волосы купчихи названы *светлыми*, хотя в понимании русских людей, они скорее тёмного оттенка – коричневые / каштановые: «Ввиду своей расы китайские глаза и волосы бывают только чёрного цвета (пока не касаемся окрашенных волос, и в китайской традиционной культуре глаза и волосы эстетически оцениваются скорее по блеску и сиянию, а не по цвету…» [9, с.61].

Внимание студентов из России было приковано не только к внешности купчихи, но и к обстановке, в которой она находится: *«вероятно, изображена русская девушка, так как на заднем фоне храм».* Нельзя не отметить, что и некоторые китайцы также оказались внимательными, заметив на картине важные детали быта. Например, *большой сад*. По мнению китайцев, этот элемент картины говорит о том, что *его владелица богата*. Благосостояние девушки из купеческого сословия подчёркивается также в следующих

ответах: *она носит золотые серьги, у неё дорогая одежда, на столе дорогая посуда.*

Возраст купчихи определялся участниками эксперимента в рамках от 20 до 45 лет: 20-25 лет (34%), 30-35 лет (58%), 40-45 лет (8%). Натурщице, ставшей прототипом картины Б. М. Кустодиева, было около 20 лет. Большинство студентов воспринимают «купчиху» гораздо старше её реального возраста, видимо, в силу того, что её фигура кажется им слишком крупной, мощной. Дородность героини – это не только личный выбор художника, который говорил, что «худые женщины на творчество не вдохновляют» [5], но и отражение общенародного, русского представления о красоте женщины. Китайская картина мира отражает иной образ женщины, который ассоциируется с растительным миром. Образ девушки часто сравнивается с цветком, подчёркивается изящность, хрупкость, миниатюрность восточной красавицы [8, с. 57]. Доказательством того, что женщина на портрете русская является и тот факт, что *она пьёт чай и ест хлеб*, чего не встретишь в Китае. «Портить» вкус чая другими продуктами (сахаром, вареньем, конфетами), пить чай «в прикуску» для китайца немыслимо. Именно поэтому многие студенты написали, что на картине изображён *обед / ужин, она поела и пьёт чай/суп*. В Китае суп пьют, а не едят, как в России, и выглядит он несколько иначе.

Историческое время, отражённое на картине Б. М. Кустодиева, почти всеми студентами указано верно: XIX век / XX век (98%), XVIII век (2%). Время суток – утро (10%), день (70%), вечер (20%). Время года на картине – весна (4%), лето (92%), осень (4%). Для южных китайцев (особенно для хайнаньцев) оказалось непросто разграничить данные понятия. В их ментальной картине мира нет смены времён года в том понимании, которое заложено у европейца.

Расхождение во взглядах представителей двух культур особенно ярко проявилось в ответах на вопрос: «Что вы видите на столе?». Отличительной особенностью россиян явилось пристальное внимание к хлебу (названы: *выпечка, батон, кекс, пирог*), у китайцев – к фруктам, многие из которых не были изображены на картине (*яблоки, ананас, апельсин, лимон, персики, бананы, хурма, виноград).* Помимо *арбуза* китайцами замечен на столе *корень лотоса*! Картина Б. М. Кустодиева выполнена мастером в реалистическом духе, и продукты на ней изображены вполне узнаваемо. Но, если глаза китайца видят обед, то почему бы на стол не положить, например, картошку или помидор (данные овощи отмечены в ответах). Некоторые сорта помидоров считаются в Китае вполне «фруктами», ими украшают даже торты. Корень лотоса, как блюдо, для многих россиян – китайская лакуна, как кекс с изюмом для китайцев. Последний и был ошибочно принят ими за своё национальное блюдо по некоторому внешнему сходству на корень лотоса.

Было отмечено также, что купчиха *пьёт красное вино, на столе стоит рюмка / бокал / кубок / чарка.*

Сама традиция чаепития, столь любимая в Китае, не была поддержана в сознании китайских учащихся данной картиной, в их стране этот ритуал выглядит иначе. Немногие китайские студенты отметили такой важный атрибут русского чаепития, как самовар. Само слово «самовар» означает для китайца скорее название блюда, чем предмет для кипячения воды. Для россиян – это важный национальный знак: *«Мне нравится эта картина, потому что на ней изображён цвет русского мира – самовар и церковь»*.

В целом картина Б. М. Кустодиева «Купчиха за чаем» произвела положительное впечатление на современных молодых людей, вызвала разнообразные эмоции и чувства. Наш эксперимент наглядно показал, что описание картины может представлять собой уникальную возможность существования языка, поскольку служит наиболее ярким средством выражения национальной ментальности.

Анкетирование представителей разных культур показало, что явления лакунарности проявились прежде всего в ответах китайских учащихся. Культурологические лакуны в большинстве случаев возникали там, где китайцы не находили аналогий для предметов и явлений в своей родной культуре. Так, например, фон (церкви и весь купеческий быт старой Москвы), на котором изображена героиня картины, остался для китайцев зашифрованным кодом.

Заметим, что русская живопись – особая тема для иностранцев, действительно малознакомая. Восполнить языковые и лингвокультурные пробелы им помогают специальные лингвострановедческие курсы, которые, помимо грамматических знаний дают иностранцу возможность погрузиться в культурную среду народа-носителя изучаемого языка.

Русское искусство всегда высоко ценилось представителями различных культур: и западной, и восточной. В данном контексте можно сказать, что обоюдное изучение произведений искусства активно поддерживает диалог культур и участвует в укреплении межнациональной коммуникации.

Литература

1. *Быкова Г.В.* Межкультурная коммуникация: Россия – Китай (словарь лакун) / Г.В. Быкова, Н.Л. Глазачева, Лу Чуньюэ; под науч. ред. И.А. Стернина. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. – 208 с.

2. *Докучаева В.Н.* Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве / В.Н. Докучаева. – М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1991. – 206 с.

3. Картина мира. – URL: // www. ru.wikipedia.org

4. *Красных В.В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. / В.В. Красных. – Москва: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284с.

5. Купчиха за чаем // https://ru.wikipedia.org/wiki

6. *Марковина И.Ю.* Влияние лингвистических и экстралингвистических факторов на понимание текста: диссертация канд. филол. наук: 10.02.19 / Марковина И.Ю. – Москва, 1982. – 220 с. : ил.

7. *Мечников Л.И.* Цивилизация и великие исторические реки / Л.И. Мечников; [предисл., коммент., подбор ил. В. И. Евдокимов]. – Москва: Айрис-пресс, 2013. – 315 с.

8. *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – 3-е издание. – Москва: Изд-во МГУ, 2008. – 352 с.

9. *Хуа Ли.* Положительная эстетическая оценка в русском языке. *Красота* с позиции носителя китайского языка и культуры / Хуа Ли. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 112 с.

А. Е. Афанасьева,
Воронежский государственный университет

СКАЗКА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ

Аннотация. В статье речь идет о развитии творческих навыков детей 4-7 лет в учреждениях дополнительного образования на примере сказки «Лисичка со скалочкой» и подробно описываются уроки с использованием разных техник: росписи, аппликации, работы с пластилином, тканью, которые формируют коммуникативные, трудовые, графомоторные, творческие навыки детей.

Ключевые слова: дополнительное образование, развитие творческих навыков у детей 4-7 лет, сказка «Лисичка со скалочкой»

Abstract. The article deals with the development of creative skills of children 4-7 years old in institutions of additional education on the example of the fairy tale "Fox with a rolling pin" and describes in detail the lessons using different techniques: painting, appliqué, working with plasticine, fabric, which form communicative, labor, graphomotor, creative skills of children.

Keywords: additional education, development of creative skills in children aged 4-7, fairy tale "Fox with a rolling pin"

Данная тема **актуальна** в наши дни, так как современные технологии стремительно занимают ведущую роль в повседневной жизни. Упрощение жизни при помощи техники имеет место и в сфере образования. Мы с лёгкостью доверяем компьютеру и развивающей программе, чтобы обучить ребёнка базовым навыкам. Компьютер сможет научить различать цвета, узнавать формы, считать и даже составлять слова, но для полноценного развития человеку необходима работа с текстурами, материалами, тактильным восприятием форм и размеров, а также, важен элемент творчества и фантазии. В нынешних условиях **целесообразным** является развитие детей посредством занятий декоративно-прикладным творчеством, где все процессы «ставят» руку. Зрительное восприятие и координация, а также графи-

ческая активность способствуют формированию навыка письма определяет готовность ребёнка к письму и подготавливает к школе.

Кроме того, подобные занятия развивают т**ворческие** навыки – залог будущей креативности и индивидуальности. В процессе создания поделки или рисунка проявляется предрасположенность к нестандартным решениям. Здесь каждый индивидуален и при правильном поддержании творческого потенциала можно сформировать более широкий взгляд на мир и развить важные личностные качества.

Особенно это важно для детей дошкольного возраста (4-7 лет), возрастные особенности которых характеризуются быстрым физическим ростом, совершенствуются их движения, у них закладываются важнейшие навыки мелкой моторики и происходит быстрое запоминание, формируется картина мира при помощи всех полученных знаний, внимание становится более устойчивым. В 5-6 лет игровая деятельность сменяется познавательной, восприятие становится более детальным, активно прогрессирует аудиальная и зрительная память. Внимание ребёнка можно удержать только при помощи интересных ему предметов, поэтому лучше всего для занятий подойдёт не стандартная академическая **форма**, а уроки, объединённые сюжетом сказки. Рассмотрим, как сказка может служить средством развития художественных навыков учащегося на примере фольклорного сюжета «Лисичка со скалочкой».

К семи годам внимание детей можно удерживать до 25 минут. В таком случае, целесообразно разделить наш урок на две части по 25 минут, а между ними провести десятиминутную разминку

Можно предложить такой ход занятий:

Урок 1

Детям предлагается прослушать сказку «Лисичка со скалочкой» и представить некоторых персонажей. Им дается задание самим реализовать свою фантазию при помощи некоторых видов рукоделия.

Главный персонаж будет выполнен из пластилина. Показывая основные приёмы лепки, но предоставив ребятам свободу в деталях и компоновке техник, мы получим непохожие друг на друга фигурки лисы. Такой подход продемонстрирует разность мышления, поспособствует творческому началу у ребят, а занятие в целом поможет развить мелкую моторику рук, пространственное мышление, понятие о цвете, форме предметов, и благотворно повлияет на нервную систему.

Урок 2

На следующем занятии будет предложено поработать над следующим персонажем. Для «курочки» отлично подойдёт роспись — нанесение рисунков и надписей на предметы. Рассказ об известных видах росписи (гжель, жостовская роспись, хохлома и прочее) выполняет общеэстетиче-

скую и образовательно-просветительскую функцию. В такой работе закладываются первичные графо-моторные навыки, которые особенно важны в позднем дошкольном возрасте для постановки руки при письменных работах.

Урок 3

Хозяин дома, который вторым встретился лисичке на пути, будет выполнен в технике аппликация. Это свободная форма ДПИ, изображение создается с использованием подручных материалов, приклеенных к основе. Обычно в ход идут ткани, цветы, травы, каштаны, камни, бисер, кожа и многое другое. В нашем случае это будет объёмная конструкция из бумаги на картонной основе. Учащимся будет предложено украсить человечка каким-либо головным убором, подобрать разную одежду и придумать фон на основе нескольких вариантов.

Урок 4

Следующий герой — девочка. Это тряпичная кукла, он исторически выполняла функцию оберега или могла быть игрушкой, не сложна в исполнении, но вполне узнаваема внешне. Здесь мы познакомим детей с тканью, нитками и особенностями этих материалов, а также коснёмся традиций и истории, что так же полезно для эстетического воспитания и просвещения.

Урок 5

На заключительном занятии ребятам будет предложено выполнить собачку. Работа предстоит в интересной технике. Для начала нужно научить ребят делать из шерстяных ниток круглый помпон, который послужит телом нашей фигурки, а после при помощи клея добавить детали

После выполнения последнего героя необходимо полностью прочитать сказку, чтобы учащиеся отследили взаимосвязь между поделками при помощи визуализации истории. Нужно провести с ребятами анализ их работ и задать вопросы, отвечая на которые они бы сами похвалили свои работы. Таким образом, дети ассоциировать уроки ДПИ с положительным результатом, свой труд с положительными эмоциями, а плоды своей работы с интересной сказкой.

Фиксируя результат каждого обучающегося по каждому виду декоративно-прикладного искусства, мы можем судить о уровне их творческого потенциала. Каждую работу следует оценивать по следующим критериям и бальной системе:

1. **Выбор цвета**

1. Он выбирает и обосновывает цвет
2. Выбор цвета основан на показанных вариантах
3. Выбор случайный

2. **Уровень творческого решения при компоновке узоров и деталей на силуэте**:

1. Расположение рисунка соответствует силуэту
2. Выполняет по примеру
3. Узор не скомпонован

3. **Создание новых комбинаций из элементов:**

1. Составляет
2. Работа выполнена по примеру
3. Использует элементы разрозненно, не составляя общий вид

4. **Добавление новых деталей:**

1. Вносит более 1 предмета
2. Вносит только 1
3. Не добавляет вовсе

Оценка работ проводится по следующей системе:

3 - высокий уровень творческого развития;
2 - средний уровень творческого развития;
1 - низкий уровень творческого развития.
Низкий уровень (0-4 балла)
Средний уровень (4-8 очков)
Высокий уровень (8-12 баллов)

После первого анализа можно понять, на чём сделать акцент в следующем уроке, а сравнивая результаты с каждой следующей поделкой, легко отследить прогресс. Таким образом, занятия будут наиболее эффективными.

Благодаря подобной методике дети научились разным техникам: лепке, аппликации, росписи, созданию тряпичной куклы и помпонов из шерстяных ниток. Используя полученные знания, можно воплотить множество других поделок, для повторения результата и продолжения заданной программы.

При помощи пяти уроков можно помочь развить в детях необходимые в этом возрасте: коммуникативные, трудовые, графомоторные, творческие навыки. Такой подход положительно скажется на мелкой моторике, даёт обще-эстетическое воспитание и выполняет образовательно-просветительскую функцию. Проводя занятия в интересной для детей форме удается удержать их внимание на необходимое время и сформировать приятное впечатление о подобном виде деятельности, что приучает их к труду и познавательным занятиям. Идя от частного к целому, мы можем сказать, что ДПИ применимо в педагогике и имеет вполне весомый вклад в развитие детей, ведь на этом этапе важно познакомить ребёнка с материа-

лами и дать возможность проявить себя в творчестве, формируя индивидуальность.

Т. А. Бердникова,
Руководитель образцового коллектива «Волшебный карандаш»,
МБУДО Центр развития творчества детей и юношества

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЕТЕЙ В РАМКАХ УЧАСТИЯ В ПРАЗДНИКЕ РУССКОЙ СКАЗКИ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВГУ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Аннотация. В статье представлен опыт работы коллектива «Волшебный карандаш» по подготовке к традиционному Празднику русской сказки. Руководитель коллектива в течение восьми лет готовила детей к конкурсу детского рисунка, проводимого в рамках Праздника. Описаны все этапы подготовки и выполнения творческого задания к конкурсу детского рисунка, а также значение конкурса в патриотическом и эстетическом воспитании детей и подростков.

Ключевые слова: Праздник русской сказки, конкурс детского рисунка, патриотическое и эстетическое воспитание детей и подростков

Abstract. The article presents the experience of the "Magic Pencil" team in preparation for the traditional Russian Fairy Tale Holiday. For eight years, the team leader has been preparing children for the children's drawing competition held as part of the Holiday. All stages of preparation and execution of a creative task for a children's drawing competition are described, as well as the significance of the competition in the patriotic and aesthetic education of children and adolescents.

Keywords: Russian fairy tale festival, children's drawing contest, patriotic and aesthetic education of children and adolescents

Центр развития творчества детей и юношества начинал свою деятельность 1 декабря 1970 года как внешкольное учреждение – Дом пионеров и школьников Ленинского района г. Воронежа. На данный момент Центр включает 324 объединения, и в них занимается более 3500 обучающихся. Дополнительное образование детей – вариативная часть общего образования.

Согласно статье 75 федерального закона от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 11.06.2022) "Об образовании в Российской Федерации", дополнительное образование детей и взрослых направлено на формирование и развитие творческих способностей детей и взрослых, удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании, формирование культуры здорового и безопасного образа

жизни, укрепление здоровья, а также на организацию их свободного времени.

Дополнительное образование детей обеспечивает их адаптацию к жизни в обществе, профессиональную ориентацию, а также выявление и поддержку детей, проявивших выдающиеся способности. Дополнительные общеобразовательные программы для детей должны учитывать возрастные и индивидуальные особенности.

Это мотивированное образование, позволяющее ребенку приобрести устойчивую потребность в познании и творчестве, максимально реализовать себя, самоопределиться профессионально и личностно.

В изостудии «Волшебный карандаш» мы занимаемся художественным творчеством – особым видом творческой деятельности, связанным с эстетическим освоением действительности. Оно основано на преимущественной работе наглядно–образного мышления при тесной взаимосвязи с эмоционально–эстетическими переживаниями субъекта, продуктом которого является художественный образ, обладающий оригинальными эстетическими характеристиками [1, с. 381]. Дети с большим удовольствием рисуют, лепят, конструируют. Несомненно, изобразительное творчество приносит радость и положительные эмоции и от процесса, и от результата. Оно способствует развитию памяти, воображения, мышления, внимания. Развивает и укрепляет мелкую моторику, способствует воспитанию усидчивости, умение доводить начатое дело до конца.



Богачева Дарья, 12 лет

Обучающие объединения регулярно понимают участие в выставках и конкурсах детского изобразительного и декоративно-прикладного творчества различного уровня. И, конечно, наш коллектив постоянный участник конкурса детского рисунка «Праздник Русской сказки». Вообще сама возможность участия в таких мероприятиях – это прекрасный стимул для рабо-

ты педагога и воспитанников изостудии, ведь тематика всегда интересна и разнообразна, и, как правило, она связана с юбилеями любимых сказок или писателей, если это авторские сказки.

Праздники Русской сказки проводятся ежегодно с 2014 года и включают в себя несколько мероприятий: конкурс выступлений студентов с инсценировками по мотивам сказок (с участием иностранных студентов); конкурс детского и юношеского рисунка; выставки рисунков победителей и призеров художественного конкурса. Проводятся они на филологическом факультете ВГУ и в областной универсальной научной библиотеке им. И.С. Никитина.

Вот тематика «Праздников русской сказки»:

2014 год – любимые сказки русского народа: «Колобок», «Курочка ряба». «Репка».

2015 год – юбилей сказки П.П. Ершова «Конек-Горбунок»

2016 год – Сказки А.Н. Афанасьева (к 190-летию со дня рождения)

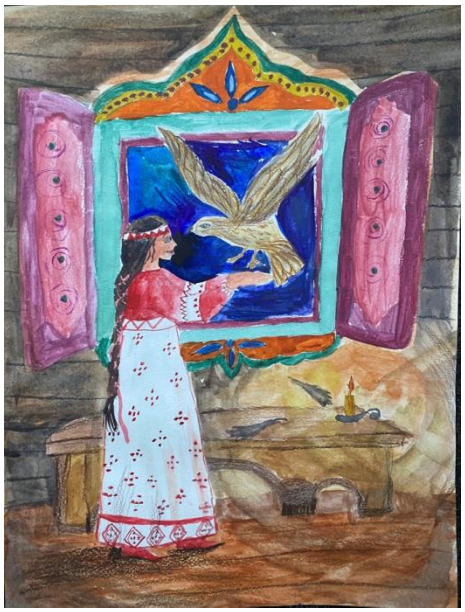
2017 год – «Аленушкины сказки» (к 120 юбилею выпуска книги Мамина-Сибиряка)

2018 год – Сказки бабушки Куприянихи (к 150-летнему юбилею А.К. Барышниковой)

2019 год – Сказки А.С. Пушкина (к 220-летию со дня рождения поэта)

2020 год – Любимые сказки советских писателей

2021 год – Сказки воронежской сказительницы А.Н. Корольковой (к 130-летнему юбилею сказительницы).



Киселева Василиса, 8 лет

Дети с огромным удовольствием принимают участие именно в этом мероприятии и особенно ждут выставку в главном корпусе ВГУ, а также выпуск календаря с работами участников, который создается студентами факультета. Чем интереснее они выполнят свою композицию, тем больше шансов попасть в экспозицию выставки и на страницы календаря, поэтому они очень ответственно относятся к созданию иллюстраций. Сам процесс работы включает в себя два основных этапа – замысел и воплощение идеи на бумаге.

Очень важной составляющей в работе над конкурсом является создание среды, которая бы повышала творческую активность. При подготовке к конкурсу на занятиях мы используем различные приемы: слушаем аудио сказки, сморим фильмы, знакомимся с творчеством различных художников, прежде всего, иллюстраторов. Так же посещаем музеи Воронежа, чтобы непосредственно познакомиться с материалами, которые могут пригодиться в работе над конкурсным произведением.

Тематика конкурса предполагает тщательный сбор материала, и в этом нашему коллективу часто помогает Музей народной культуры и этнографии ВГУ – одно из любимых мест детей и родителей. В нем замечательная коллекция предметов быта и одежды сельских жителей Воронежского края.

При работе с детьми всегда важно установить доверительные отношения с родителями. Практика показывает, чем теснее взаимосвязь педагога и родителей, тем больше успехов у ребенка. Родители помогают с изучением материала, настроем на саму работу. Ведь именно участие семьи в воспитании становится основным моментом в дальнейшем развитии ребенка.



Лесников Григорий, 12 лет

В словаре В.И. Даля сказано, что воспитывать – значит «заботиться о вещественных и нравственных потребностях малолетнего, до возраста его; в низшем значении вскармливать, взращивать (о растении), кормить и одевать до возраста; в высшем значении научать, наставлять, обучать всему, что для жизни нужно…» [2] Толковый словарь С.И. Ожегова описывает воспитание как «навыки поведения, привитые семьей, школой, средой и проявляющиеся в общественной жизни» [3].

Роль педагога в творческом процессе создания конкурсной работы - это, прежде всего, помощь, которая должна не навредить. Дополнительное образование доступно для всех детей, с разными творческими способностями, и очень важна доброжелательная, комфортная обстановка, умение принять даже самые необычные идеи ребенка и помочь ему воплотить их в своих работах.

Также у ребёнка должна быть свобода в выборе деятельности. Если воспитанник может подобрать комфортный материал для рисования, то это позволит избежать усталости, переутомления, позволит надолго сохранять интерес к выполнению самого задания.

Итак, после того, как материал собран и обработан, ребята создают эскиз. Вначале это небольшого размера листочек с легким рисунком без детальной проработки, где выполняется композиционный поиск, тональные отношения. Как правило, это два или три наброска. Затем наиболее удачный прорабатывается тщательнее, выделяется композиционный цент, второстепенные детали, и после именно его переносят на необходимый формат и рисуют саму работу. На данном этапе важно не упустить эмоциональное отношение к героям сказок, полностью воплотить первоначальный замысел.



Куницкий Олег, 10 лет

Участие детей в конкурсе «Праздник Русской сказки» оказывает благотворное влияние на изучение национальных традиций: ведь через сказки люди всегда пытались передать опыт подрастающему поколению. В них поднимаются извечные вопросы о семье, быте, государстве, искусстве, нравственности. На каждый вопрос даётся ответ: так поступать – правильно, а так – плохо. Воспитанники изостудии узнают о народной мудрости, материальной и духовной культуре русского народа и, конечно же, о любви к родной природе. Очень часто именно тема о животных и природе становится самой востребованной у детей. Они с любовью изображают травушку-муравушку, лисичку-сестричку, кота-мурлыку и других «героев» русских сказок.

Прекрасный опыт, приобретенный во время участия в данном конкурсе, может впоследствии найти отражение в активной жизненной позиции, и, конечно, выполняют важнейшую функцию социализации детей, уважение к своей культуре и истории. Дмитрий Сергеевич Лихачев отмечал, что «русский народ не должен терять своего нравственного авторитета среди других народов - авторитета, достойно завоёванного русским искусством, литературой. Мы не должны забывать о своём культурном прошлом» [5].

Литература

1. *Барышева Т.А.* Творчество: теория, диагностика, технологии. Словарь справочник Словарь–справочник для специалистов в области образования, инноваций и гуманитарных технологий в социальной сфере. Под общей редакцией Т.А. Барышевой. Санкт–Петербург, 2014.
2. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т.4. — М., 1990.
3. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. М., 1990.
4. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте М.: Просвещение 1991. – 89с.
5. *Лихачев Д. С.* Память преодолевает время// Наше наследие – № 1. – 1998.

Соу Умар,
Воронежский государственный университет

ПРЕПОДАВАНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ В ДАКАРСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ (СЕНЕГАЛ): И.ТУРГЕНЕВ, А.ЧЕХОВ

Аннотация. Литература как учебная и исследовательская дисциплина является предметом оживленных дискуссий. В Сенегале преподавание литературы занимает центральное место в образовательной системе. Литература считается одной из основных гуманитарных дисциплин, которые являются обязательными для всех учащихся. В статье предложены и охарактеризованы пути изучения этой дисциплины в иноязычных

аудиториях. Мы сосредоточили наше исследование на двух великих русских писателях - Тургеневе и Чехове.
Ключевые слова: преподавание литературы, творчество, иностранный язык, образовательная система Сенегала, исследование.

Abstract. Literature as an educational and research discipline is the subject of lively discussions. Literature is considered one of the main humanities disciplines that are mandatory for all students. Senegalese students are fond of Russian poetry in college. But Russian literature as an academic discipline is studied only at the university. The connections established between Russian literature and its teaching as a foreign language are shown. We will focus our research on two great Russian writers : Turgenev and Chekhov.
Keywords: teaching literature, creativity, foreign language, educational system of Senegal, research.

Преподавание литературы в Сенегале начинается ещё в колледже с изучения литературных жанров и форм, но только на французском языке. Учащимся доводится читать произведения классической литературы (французские и африканские) разных жанров, анализировать их с помощью разных литературоведческих методик, изучать язык автора. В нашей образовательной системе преподавание иностранного языка в качестве второго направлено на развитие учеников в области художественной литературы и художественного творчества через знакомство с классическими литературными произведениями. Они дают возможность познакомить учеников с разными культурами и разными литературными направлениями.

Активное изучение русского языка и русской литературы началось в Сенегале в 1967-ом году с заключения договора между Сенегалом и СССР о сотрудничестве в области науки, культуры и техники [См. об этом:1, с.44-47]. Договор открыл дипломатические и культурные перспективы, позволил развивать и укреплять отношения между странами. Русский язык вошел в образовательную систему Сенегала наряду с испанским, арабским, португальским, немецким, итальянским языками в качестве второго иностранного языка по выбору учащихся.

По направлению «Русская литература» на кафедре русского и славянских языков филологического факультета Дакарского университета изучаются следующие дисциплины: «Русские летописи», «Древнерусская литература», «Русский романтизм», «Русский сентиментализм», «Русский классицизм», «Русский реализм», «Русская литература второй половины Х1Х века», «Русская литература ХХ века», «Русская критика» и «Русский фольклор».

Общеизвестно, что литература и языки нередко рассматриваются как один учебный предмет. Оттого и литература как особая форма бытования языка изучается на занятиях иностранного языка в рамках «языковой

лаборатории» и как самостоятельный литературный объект. Такое изучение заключается в улучшении языковых и межкультурных навыков. Литература в процессе обучения воспринимается как инструмент культуры и играет большую роль в формировании языковых навыков студентов.

Изучение иноязычной литературы ставит определенные задачи, которые мы предлагаем здесь рассмотреть, чтобы определить педагогические подходы, которые может разрабатывать каждый преподаватель. Прежде всего следует выбрать литературные тексты для изучения. Первой задачей преподавателя является «десакрализация» литературы путем выбора доступного текста, который соответствует уровню подготовки учащихся. Тексты должны привлекать студентов, быть для них доступными, многофункциональными, должны различаться культурным, семантическим и словарным многообразием.

Все вышесказанное доказывает, что структура занятий русской литературы не ограничивается перечнем литературных произведений, предназначенных для чтения и изучения в аудитории. Следует предложить студентам активный подход, при котором изучение литературы должно быть направлено в практическую область, на формирование и закрепление филологических и грамматических навыков.

Для каждого уровня изучения сформулированы ключевые теоретические проблемы. Основные аспекты деятельности студентов должны определяться в зависимости от уровня сложности, целями, поставленными на каждом этапе литературного образования. Особое внимание в иноязычной аудитории следует уделить изучению биографии писателя, обстоятельствам его жизни, которые дают представление о стране и могут быть восприняты как дополнение к изучению страноведения. В связи с изучаемым произведением необходимо познакомить студентов с другими текстами автора, с иллюстрациями к ним. Важно уделять больше внимания изучению средств выражения авторской позиции, обращать внимание на заглавия, эпиграфы и т.д. Произведения анализируются в соответствии с их жанром и условиями написания.

Как правило, для изучения предлагаются самые яркие произведения национальной литературы, в том числе и русской классики, которые рассматриваются в контексте своей эпохи. В статье мы остановимся для примера на некоторых моментах изучения творчества двух крупных русских писателей – на произведениях И. Тургенева и А. Чехова.

Мы знаем, что ни один метод изучения литературного произведения не является универсальным, истинным или ложным. Он должен открывать новые стороны произведения и быть современным. Вот почему любой исследователь, желающий провести исследование в области литературы, должен выбрать и произведение, и метод анализа в зависимости от того,

окажется ли он актуальным для избранной темы. Расскажем о предпринятом нами исследовании в рамках заявленной темы.

Такой подход побудил нас выбрать из русской классики роман Ивана Тургенева «Отцы и дети». О творчестве Тургенева существует много исследований, но роман «Отцы и дети» остается все еще не до конца изученным. Диссертаций, посвященных этому произведению, все еще мало на кафедре русского и славянских языков Дакарского университета. В большинстве исследований уделялось особое внимание центральной теме, касающейся конфликта поколений, тогда как другие темы, такие как темы любви, дружбы, значение и роль художественных деталей, с нашей точки зрения, оказались отодвинутыми на второй план. Действительно, роман «Отцы и дети» иллюстрирует социальный раскол и семейную напряженность в аристократической семье. Он впервые анализирует нигилистическую философию и ее последствия для российского общества того времени. Таким образом, чтобы полностью понять этот роман, важно учитывать социально-исторический контекст времени его создания. И важно отметить, что Тургенев был современником и участником событий, изображенных в романе.

Итак, цель нашего исследования заключалась в том, чтобы соотнести содержание романа с реальностью, имея в виду общественную жизнь, ее историю и историческую эпоху в целом. Как утверждает Л. Бональд (Louis de Bonald), «литература – это выражение общества» [2]. Произведения, с его точки зрения, отражают социальную и культурную реальность эпохи. На наш взгляд, творчество Тургенева отвечает этому требованию. Важное место занимает в его творчестве формирование образа «нового человека». Если мы берём, например, Лаврецкого, Инсарова, Базарова, то можно говорить о сквозном персонаже в романах И. Тургенева. Это три знаковых тургеневских персонажа, написанные им в период с 1856 по 1863 год. Каждый из них представляет свою вариацию типа «нового человека», разработка которого занимала центральное место в творчестве Тургенева того периода.

Наша работа, выполненная в Дакарском университете, посвящена изучению художественных деталей в произведении И. С. Тургенева «Отцы и дети» и особенностям их использования. В результате анализа мы выявили, что в романе художественные детали являются мельчайшими единицами, несущими значительную идейно-эмоциональную нагрузку. При подробном рассмотрении этих деталей нет сомнений в том, что они становятся многозначными символами, имеющими психологический, социальный и философский смысл. Так, мы установили, что эти детали интересны потому, что не только связаны с изображением главных персонажей, но и помогают в раскрытии концепции нигилизма в целом.

Таким образом, выбранный нами подход позволил увидеть, что концепция нигилизма реализуется не только в прямом столкновении героев, но и во всей системе художественных средств. Последние настолько разнообразны, что их изучение может быть проведено по разным методикам. Наш анализ «Отцов и детей» позволил нам заметить, что Иван Тургенев использовал широкий спектр литературных приемов для воплощения идей и образов романа. Мы рассматривали художественные детали в их связи с главной мыслью произведения.

В романе И.С. Тургенева встречаются следующие виды художественных деталей: растительные, зоологические, библейские, портретные, мифологические и бытовые. Исходя из изложенного выше и для того, чтобы сделать выводы об особенностях использования Тургеневым художественных деталей, мы остановились на следующих вопросах:

1.Насколько важны художественные детали в этом романе?

2. Чем была вызвана потребность использования деталей?

3. Связаны ли они с основной темой этого романа – идеологическим конфликтом в русском обществе 50-е гг. XIX века?

4. Какие именно художественные детали автор использовал в своём произведении?

5. С какой целью используются эти детали?

6. Какова их роль? Помогли ли они в открытии этого идеологического понятия?

В связи с этими вопросами основные положения нашей гипотезы таковы:

- Художественные детали – это многозначные символы с психологическим, социальным и философским смыслом;
- Их введение дает дополнительный взгляд на понимание главного конфликта;
- Детали служат материалом для обогащения творческого аспекта в литературных произведениях.

Простой и прямой стиль делает Тургенева очень популярным за пределами России и сегодня, несмотря на то, что творчество его относится ко второй половине XIX века. Одной из причин популярности Тургенева за пределами Российской Империи, в Германии и особенно во Франции, является то, что он приехал туда, чтобы прожить свои последние годы и где он поддерживал тесные связи с литературными кругами. Ниже покажем доказательства популярности И. Тургенева на примере литературы Сенегала.

Рассматривая тему популярности творчества И.С. Тургенева, уместно провести параллель с раскрытием темы смены поколений в творчестве крупнейшего африканского писателя Сейду Кейта Бадиана (Seydou Keita

Badian), автора произведений «Кровоточашие маски» («Le sang des masques», 1976) и «Под грозой» («Sous l'orage»,1957). Оба вышеупомянутых писателя развивали тему конфликта поколений. Несмотря на то, что существует большой разрыв с точки зрения времени написания произведений, тем не менее можно сделать вывод о расширении взаимодействия литератур, о появлении новой области исследования. Русская публика, несомненно, с интересом познакомится с африканскими произведениями, написанными под влиянием романа И. Тургенева. Изучение литератур должно быть без границ.

Приведем еше один пример изучения произведений русской классики в Дакарском университете. Изучение идей русского общества, которую мы начали романом "Отцы и дети", продолжим в творчестве А. Чехова.

Чехов известен своей преданностью жанру рассказа. Он, как импрессионисты, умеет передать впечатление от своего героя, рисовать пейзажи, создавать атмосферу произведения. Его темы – будни, повседневность, убивающая идеал («Ионыч»,1898), «пошлость, довольная собой», но и любовь («Дама с собачкой», 1898), тяжелая жизнь крестьян («Мужики»,1897).

В 1890-е годы А. Чехов был самым читаемым автором в России, но именно его пьесы, не понятые и не принятые публикой во время первых представлений, принесли ему мировую известность. «Иванов» (1887), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904) – пьесы Чехова, которые по сей день ставятся на сценах всего мира. «Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» [3], – пишет Чехов. Но он не довольствуется тем, что является «беспристрастным свидетелем». Чехов писал свои произведения в России, переживавшей глубокие социологические изменения: традиционный образ заботливого царя исчезал, землевладельцы сталкивались с постепенным разорением своих владений, а страна, до этого подчинявшаяся национальным, православным и автократическим идеологиям, находилась в процессе глубокого обновления [4].

В произведениях А. Чехова мы остановились на образах женщин, которые, на наш взгляд, активнее других героев оказались под влиянием новых идей.

Творчество Чехова полностью вписывается в контекст женской борьбы за право самостоятельно решать свою судьбу. Хотя Чехов не стремился участвовать в активной общественной борьбе, он задавался вопросом о судьбах молодых русских женщин, стремящихся к идеалу обновления. Не создавая, однако, клише женщины-революционерки или эмансипированной женщины, Чехов стремился изобразить ее во всей

сложности и противоречиях, например, Надя в «Доме с мезонином». Он неоднократно подчеркивал необходимость изображать женщин такими, какими они представали в действительности. По словам автора, русская женщина конца XIX века оказалась в сложном промежуточном положении: «[она] больше не [была] [...] в высшей степени пассивным персонажем, передающим принцип гармонии, [...], освобожденная женщина, равная мужчине в своей деятельности [4, p.13-14]. В своем творчестве он показал, как в эпоху рубежа веков женщины оставались заложницами отчуждающей патриархальной системы, несмотря на их стремление к эмансипации. Таким образом, между отчуждением и эмансипацией русская женщина XIX века предстает перед нами существом, охваченным противоречивыми желаниями.

Продолжая ту логику, которая была заявлена выше, в перспективе было бы интересно провести эксклюзивное изучение творчества А. Чехова в этом направлении, которое, безусловно, будет очень полезно для студентов современного Сенегала. Короткие рассказы Чехова захватывающие и глубокие. Их читают и адаптируют для представления в театре во всех странах мира. Учитель литературы может разрабатывать произведения Чехова, реализуя свои педагогические цели.

Для нас на первый план при изучении произведений Чехова вышли женские персонажи. Исследования женских характеров могут быть продолжены. По нашему мнению, было бы интересно сделать сравнительное исследование между русскими и сенегальскими произведениями по этой теме. Найденные и проанализированные нами произведения позволят предложить следующую проблему исследования: феминизм, проблема женской эмансипации, неблагоприятное положение женщин в произведениях Мариамы Ба (Mariama Ba) [5] «Такое длинное письмо», 1979), Аминаты Соу Фаль (Aminata Sow Fall) «Призрак» («Привидение») / *Le Revenant*, 1976) [6], Усмана Сембена (Ousmane Sémbene) [7] (роман «Тростинки господа бога», 1960). Роль женских характеров в них можно сопоставить с произведениями Чехова и Горького

Предлагая миру произведения универсального значения, русская литературная классика, несомненно, как и любая другая, связывает свои судьбы с судьбами своей страны. Приверженность писателей своему времени – это фундаментальная черта русской культуры. Тексты, независимо от того, к какой эпохе они относятся, могут быть поняты во всех их значениях и масштабах только в том случае, если они будут соотнесены с историческим контекстом и общественными дебатами, в которых они были созданы.

Литература

1. *Ндяй М.* Русский язык в условиях образовательной системы Сенегала // Вестник РУДН, серия «Русский и иностранный языки и методики их преподавания» – 2008. – №4. – С. 44-47

2. *Louis De Bonald,* Entre archaïsme et modernité : contre-révolution et littérature, dans revue d'histoire littéraire de France, n ° 45, 1990, et dans ordre et désordre. La nation et la littérature de Louis de Bonald", dans Philologiques III. Qu'est-ce que la littérature nationale ? Approches de la théorie interculturelle du champ littéraire, Michel Espanyol, Michael Werner (éditeur), Paris, maison des sciences humaines, 1994.

3. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 2. – Москва: Наука, 1975. – С. 277–282.

4. *Darnal Lesné Françoise* L'image de femme dans l'œuvre d'Anton Pavlovitch Tchekov Paris, 2005

5. *Мариама Ба* (1929-1981) – сенегальская писательница и феминистка. В центре её творчества — проблема женской эмансипации. В 1980 награждена премией Нома. Активно защищала права женщин, выступала за их право на образование. Книга написана на французском, переведена на английский, русский языки.

6. *Амината Соу Фалль* (Aminata Sow Fall) (р.1941) – сенегальская писательница, пишет на французском языке. Филолог, преподавательница Дакарского университета. Лауреат ряда национальных премий. Кавалер национального Ордена Льва (Сенегал). Кавалер Ордена Плеяды (Франция). Почётный доктор колледжа Маунт-Холиок (США). Произведения писательницы входят в школьную программу.

7. *Усман Сембен* (1923-2007) является сенегальским писателем и общественным деятелем. Писал на французском языке и языке волоф. Считается одним из важнейших африканских писателей и «отцом африканского кинематографа».

П. В. Белоусова,
Воронежский государственный университет

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена исследованию мультипликации как интермедиальной практики репрезентации произведений детской литературы. В статье выявлены различия понятий «анимация» и «мультипликация», представлена краткая история развития советской мультипликации, рассмотрена специфика перевода литературного произведения в мультипликационное пространство на примере мультфильма «Вовка в Тридевятом царстве».

Ключевые слова: мультипликация, анимация, детская литература.

Abstract. The article is devoted to the study of animation as an intermedial practice of representing works of children's literature. The article reveals the differences between the concepts of "cartoon" and "animation", presents a brief history of the development of Soviet animation, considers the specifics of the translation of a literary work into an animated space using the example of the cartoon "Vovka in Faraway kingdom ".

Keywords: animation, cartoon, children's literature.

Мультипликация – это разновидность художественного кино;

технические приёмы создания иллюзии движущихся изображений с помощью последовательности неподвижных изображений, сменяющих друг друга с большой частотой. Основой мультипликации служат статические рисунки, именуемые кадрами и располагающиеся в четкой последовательности.

Различают понятия «мультипликация» и «анимация». Анимация – это более широкое понятие, обозначающее метод, при котором рисованными объектами манипулируют так, чтобы они выглядели как движущиеся изображения. Результатом использования приема анимации становится анимационный фильм, а мультипликации – мультфильм (мультипликационный фильм). Термин «анимация» более распространён в мире, однако в русском языке чаще используют термин «мультипликация». Возможно, это связано с названием приема, применяемого до появления мультипликации. Этот прием назывался «аппликация», он предполагал создание эффекта движущегося изображения путем наложения на лист рисованных элементов.

Востребованность мультипликации среди детской аудитории объясняется схожестью процессов ее реализации и специфики работы воображения ребенка. Художественные образы в мультипликации создаются методом съемки последовательных кадров, изображающих перемещение объекта, в результате чего создается иллюзия движения. Схожим образом формируются образы в воображении ребенка: от статики к динамике. Например, увидев иллюстрацию, изображающую героя сказки, ребенок далее в ходе знакомства с текстом сможет представлять этого героя в движении.

Мультипликация с момента своего возникновения была тесно связана с литературой. Первым советским мультфильмом стал «Сенька Африканец», созданный художниками Иваном Петровичем Ивановым-Вано и Даниилом Яковлевичем Черкесом по мотивам произведений Корнея Чуковского в 1926 – 1927 гг. За этим мультфильмом следует череда новых, в основе которых лежат рассказы, повести и стихотворения отечественных писателей и поэтов: «Тараканище» (1927 г.), «Мойдодыр» (1927 г.), «Почта» (1929 г.), «Органчик» (1933 г.) и др.

В отечественной традиции становление мультипликации связано с деятельностью киностудии «Союзмультфильм», основанной в 1936 году. Здесь сформировалась своя художественная школа и были созданы мультфильмы, получившие мировую известность, в основе большинства из них лежат литературные произведения. На первом этапе работы студия исследовала западные технологии, предложенные Уолтом Диснеем, а далее, применяя метод эксперимента, разработала свои собственные приемы. Это нашло отражение в двух мультипликационных фильмах 1950-х годов: «Каштанка» (1952 г.) и «Снежная королева» (1957 г.).

Второй этап работы студии пришелся на 1960 – 1990 годы, в это время были созданы самые известные мультфильмы, среди них: «Дикие лебеди» (1962 г.), «Крокодил Гена» (1968 г.), «Малыш и Карлсон» (1968 г.), «Винни Пух» (1969 г.), «Бременские музыканты» (1969 г.), «Трое из Простоквашино» (1978 г.) и др.

Мультипликаторы «Союзмультфильма» использовали различные техники, методы и приемы для «оживления» литературных героев, такие как:

- ротоскопирование (техника, при которой мультипликационный отрезок фильма создаётся путём покадровой перерисовки отснятой киноплёнки с реальными актёрами и декорациями);
- создание кукольной анимации (метод объёмной мультипликации, при создании которого используются сцена-макет и куклы-актёры);
- электрографию (метод копирования изображения, использующий для переноса тонера электрический заряд);
- компьютерное моделирование (прием, при котором создается эффект иллюзии движения изображения путем автоматизированного процесса воссоздания промежуточных кадров).

Например, техника ротоскопирования использовалась для создания мультфильма «Пропавшая грамота», созданного в 1945 году по мотивам одноименной повести Николая Васильевича Гоголя. С применением кукольной анимации в 1969 году был создан мультфильм «Крокодил Гена», в основу которого легла книга Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья». К методу электрографии прибегали при создании мультипликационного фильма «Малыш и Карлсон», выпущенного в 1968 году по мотивам сказки Астрид Линдгрен «Малыш и Карлсон, который живёт на крыше». Компьютерное моделирование активно используют на современном этапе развития мультипликации, например, данный прием применяют при создании мультсериала «Простоквашино», выпускаемого с 2018 года. Сериал создан по мотивам повести Эдуарда Успенского «Дядя Федор, пес и кот».

Перенесение литературного текста в мультипликационное пространство обладает своей спецификой, так как предполагает перевод одного медиа в другой. Все описания, присутствующие в тексте, сначала воссоздаются художником-мультипликатором в статичном изображении, далее они моделируются, преобразуются, уточняются. После этого необходимо определить характер движения того или иного героя, понять его мимику и жесты. Следующим этапом в создании образа героя становится поиск голоса для его озвучивания. В литературном тексте редко присутствуют какие-либо характеристики голоса, поэтому звучание определяют исходя из пола, возраста и характера героя. Финалом работы

становится самодостаточный комплексный образ.

Мультипликация является синтетическим искусством, сочетающим в себе медиа визуальных и вербальных искусств, что свидетельствует о том, что она является интермедиальной практикой. Создание мультфильмов на основе литературных произведений приводит к диалогу текстов, то есть, интертекстуальности, являющейся еще одним признаком интермедиальности. Так, например, в мультфильме «Вовка в Тридевятом царстве», вышедшем в 1965 году, появляются герои русских народных и литературных сказок (Василиса Премудрая, Царь, Золотая рыбка, Старуха, Молодцы, Печь). Здесь также появляются сказочные атрибуты: корыто, ларец, корона, скатерть-самобранка. В мультфильме сохранены характеры вышеупомянутых героев, но обстоятельства заданы совершенно новые.

Главный герой, школьник Вовка, ленивый и эгоистичный, приходит в библиотеку, чтобы сдать книгу сказок. Библиотекарь предлагает ему взять новую книгу под названием «Сделай сам», но мальчик отказывается, так как делать что-либо он не умеет и не хочет. Вовка говорит, что мечтает о сказочной жизни без каких-либо усилий. С помощью советов из книги «Сделай сам» библиотекарь обводит карандашом тень главного героя и создаёт его двойника, которого отправляет в Тридевятое царство. Здесь мальчик знакомится с Царем, который хочет отрубить ему голову за тунеядство. Затем Вовка попадает в «Сказку о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, где встречает Старуху, сидящую у разбитого корыта. Отказавшись ей помогать, Вовка направился к Золотой рыбке, которая в гневе смыла его волной в следующую сказку. На страницах новой сказки мальчик знакомится с Василисами Премудрыми и пытается обучиться у них волшебству, но осознав, что для этого нужно прилагать усилия, он отказывается от своей затеи. Василисы показывают Вовке дорогу в Тридевятое царство, где живут Двое из ларца, способные исполнить «любое желание». Познакомившись с этими героями, Вовка понимает, что без труда и упорной работы ничего добиться не получится. Сделав из дерева новое корыто для Старухи, он своим примером это доказывает. В финале мультфильма Старуха просит у Вовки новую избу, на что мальчик отвечает, что пока этого он не умеет, и открывает ту самую книгу «Сделай сам».

Таким образом, в данном мультфильме представлена репрезентация образов сказочных героев, служащая средством формирования новых смыслов: отказ от лени, самостоятельность, любовь к труду, помощь ближнему.

В эпоху визуализации мультипликация является одной из актуальных интермедиальных практик. Отвечая требованиям юного реципиента (красочность, динамика, звучность), она способствует адаптации литературного текста к восприятию его современным ребенком и позволяет передавать как уже существующие в тексте, так и новые смыслы.

Литература

1. *Александрова Ю.А.* Развитие российской мультипликации / Ю.А. Александрова, А.Р. Дятленко // Национальная ассоциация ученых. – 2016. - № 9. – С. 84-87.

2. *Алиева Т.И.* Развитие творческого восприятия литературных произведений у детей среднего дошкольного возраста: афтореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / Моск. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина. - М.,1991.

3. *Гуанцзе Ч.* Феномен интертекстуальности и интермедиальности в русском художественном нарративе для детей начала XXI века / Ч. Гуанцзе // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2019. - № 1. – С. 90-96.

4. *Лалетина А.Ф.* Культурообразующее значение мультипликации / А.Ф. Лалетина // Лингвокультурология. – 2009. - № 3. – С. 142-147.

5. *Лойтер С.М.* О детской литературе, детских поэтах и детском чтении / С.М. Лойтер, М.Д. Яснова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – С. 101-107.

IV

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ

Е. Х. Бондарева,
Тверской государственный университет

ПРОБЛЕМА ПРИСУТСТВИЯ В ИСКУССТВЕ ПЕРФОРМАНСА

Аннотация. В статье рассматриваются формальные и содержательные особенности искусства перформанса на примере проблемы производства присутствия. Доказывается парадоксальность перформанса, заключающаяся в том, что создаваемое им событие мало отличается от повседневных ситуаций из жизни.
Ключевые слова: перформанс, присутствие.

Abstract. The article examines the formal and substantive features of performance art by the example of the problem of presence production. The paradoxical nature of performance is proved, which consists in the fact that the event created by him is not much different from everyday situations from life.
Key words: performance, presence.

Перформанс как особая форма искусства имеет свои характерные черты, одной из которых является создание благоприятной ситуации для производства присутствия. Однако парадоксально то, что уникальное событие, создаваемое перформансом, мало отличается от привычного события из повседневной жизни. Из этого противоречия вытекает, что перформанс является способом не столько усиления эффекта присутствия, сколько методом его проблематизации. В этой статье мы попытаемся доказать, что через проблему человеческого присутствия и его производства могут быть поняты формальные и содержательные особенности перформанса.

Так что же такое перформанс и каковы его особенности? В наше время из-за некорректной интерпретации содержания иностранного термина «перформансом» называют как работы Й. Оно или М. Абрамович, так и публичный протест, акции болельщиков и т.д. Это приводит к появлению массового непонимания, усложняющего восприятие перформанса в качестве отдельного жанра искусства.

Считается, что важнейшим свершением «перформативного поворота» в эстетике, в результате которого и появился перформанс, стала замена «произведения событием» [3, с. 160]. Перформанс отказывается от создания какого-либо произведения или артефакта, к которому можно было бы многократно обращаться. Он производит уникальное событие, происходящее лишь единожды.

Это можно объяснить развитием в искусстве логики отказа. Импрессионизм отказывался от академических норм живописи, а для абстракционизма свойственен отказ от фигуративности или от изображения вообще. Так и перформанс оставляет свой след в истории отказов, не желая создавать артефакт, к которому можно обращаться многократно, зафиксировать, занести в архив и т.п.

Перформанс изменил роль музейной публики и утвердил новый механизм восприятия [1, с. 115]. Теперь прежде пассивный и невидимый зритель, смотрящий на результат материального произведения искусства (скульптуры, картины и проч.), приобретает новую функцию соучастника, разделяющего ответственность за происходящее и имеющего особую значимость, становясь объектом индивидуального внимания.

В зависимости от вида и типа перформанса может активизироваться пассивное восприятие, которое основано на эмоциональных переживаниях, приводящих к возникновению эмпатии или же, напротив, психологической непереносимости. Вспомним радикальные «Уста святого Фомы» М. Абрамович, в котором зрители были доведены до состояния катарсиса.

Второй тип восприятия – действенный, выражающийся в вовлеченности в процесс происходящего, непосредственном взаимодействии, т.е. в полноценном соучастии. Например, в перформансе Й. Оно «Cut piece» зрители резали одежду художницы. Таким образом, происходящий в настоящем времени и пространстве перформанс приобретает характер личного контакта.

Интерес перформанса сосредоточен на событии. Однако только ли формальным отличием от воспроизводимого артефакта он обуславливается?

Одной из характерных черт перформанса является стремление создать некую ситуацию, в которой интерпретация ее участников была бы в некоторой степени смущена [3, с. 161]. Так, например, в знаменитом перформансе М. Абрамович «Уста святого Фомы» участники не могли сделать выбор, руководствоваться в данной ситуации этическими или же эстетическими принципами.

Еще одна черта перформанса – стирание границ. В событии перформанса исчезают границы как между перформером и зрителем, так и между тем, что исполняет перформер, и тем, что в это время происходит вовне, т.е. на самом деле.

Также для перформанса характерна актуализация тела и прикосновений, к обмену которыми некоторые перформансы почти принуждают. Иными словами, зритель из привычного «созерцателя» превращается в «соучастника», на которого направлено обращение и который может нести ответственность за происходящее.

Помимо действий, которые совершает перформер, есть действия, совершение которых возлагается на зрителя. Перформанс исключает возможность неучастия, и если позволяет оставаться наблюдателем, то только внутри его пространства [2, с. 189]. Быть просто зрителем или слушателем невозможно, поскольку само присутствие уже признается актом соучастия.

Показательным здесь будет определение перформанса, которое дала одна из ключевых фигур жанра сербская художница Марина Абрамович: «Перформанс — это умственная и физическая конструкция, созданная вами в специальном месте и в специальное время перед аудиторией. И в момент, когда вы вступаете внутрь этой конструкции, начинается перформанс… Для перформанса особое значение имеет стопроцентная включенность, очень важно находиться в нем полностью телом и душой. То же касается зрителей — они должны на сто процентов телом и душой быть в нем… И задача художника — создать такой образ, такую энергетическую связь, которая не даст вам выбора, не позволит не быть "здесь и сейчас", в этом пространстве, с человеком, который обращается к вам, и тогда в вашем сознании больше ничего не остается — только "здесь и сейчас"» [1, с. 41]. Иными словами, перформанс являет собой визуализированное высказывание художника в реальном и обозначенном заранее времени и пространстве. Художник использует человеческое тело и энергию в качестве главных атрибутов, необходимых для прямого или косвенного присутствие и участия зрителя.

Таким образом, перформанс пытается создать нечто большее, чем простое физическое наличие зрителя. Он вовлекает каждого участника в сиюминутное событие и делает каждого ответственным за происходящее – создает ситуацию непосредственного присутствия.

Все эти черты объясняют стремление перформанса привести участников ко взаимодействию друг с другом. Именно это его желание скрывается за замещением артефакта событием. Именно взаимодействие участников и есть то, ради чего организуется событие перформанса. Люди постоянно взаимодействуют в пространстве коммуникации. Именно в данной сфере присутствие и осознается как проблема.

Для перформанса важно, чтобы создаваемое им событие переживалось участниками именно как что-то странное, как до конца не понятное, непредсказуемое «нечто». Воздействие этого «нечто» оказывается сильнее, чем возможные смыслы и значения, которые можно было бы вычленить из привычного эстетического созерцания [3, с. 161]. Это воздействие несет собой чистую открытость, однако заранее не известно, чем окажется и чем обернется эта открытость и обернется ли вообще.

Таким образом, мы можем утверждать, что событие перформанса стремится создать взаимодействие, позволяющее участникам производить свое присутствие, внедряться в жизненные пространства друг друга. Перформанс использует для этого все аспекты, которые могут способствовать

производству присутствия (взаимодействие, стирание границ, актуализация телесности и т.д). Важно, что присутствие не существует без его производства. Иными словами, присутствие – это всегда динамика проявления, а не просто статичное наличие.

Тем не менее перформанс хоть частично и удовлетворяет потребность в присутствии, однако не решает его проблему. Дело в том, что уникальное событие перформанса, призванное усилить эффект присутствия, по своей сути не отличается от обыденной жизни, а характерные атрибуты, которыми перформанс наполняет свое событие для производства присутствия, являются обычными атрибутами любого события из жизни. В этом и заключается, возможно, главный отличительный признак перформанса – его парадоксальность.

Как ни странно, создавая уникальное событие, отличное от повседневной реальности, перформанс в то же время делает и обратное. Погружая участников в «нечто» и побуждая их к взаимодействию, перформанс тем самым возвращает их к привычному способу проживания жизни, демонстрируя, что любая жизненная ситуация представляет собой неопределенное нечто, в котором варианты развития событий до конца не определены. Перформанс демонстрирует, что вся наша жизнь состоит из событий всегда с открытым сюжетом, и в этих событиях мы не можем ограничиться ролью сторонних наблюдателей.

Можно ли теперь утверждать, что перформанс, в отличие от жизненных ситуаций, создает более подлинное событие присутствия, более подлинное взаимодействие людей друг с другом? Как мы выяснили, присутствие, создаваемое перформансом, наполнено привычными жизненными составляющими, из которых перформанс складывает свое событие. Перформанс использует те же элементы, присущие ситуациям из обыденной жизни. Однако он лишь стремится иначе организовать их сочетание, чтобы внимание участников события было акцентировано на присутствии.

Перформанс стремится создать уникальное событие, которое по своей сути оборачивается одним из многих типичных событий, составляющих нашу жизнь. Только перформативный акт обозначения себя в качестве особого перформативного события являет собой единственное отличие перформанса от прочих жизненных ситуаций. Кардинально отличаясь от застывших артефактов, «осязаемых» произведений искусства, противопоставленных своей материальностью динамике жизни, событие перформанса ничем не отличается от жизни, кроме только принципа перформативного акта. Но если считать принцип перформативности, то есть принцип решимости совершать определенные поступки и совершать акты, которые требовали бы особой интерпретации, особенностью проживания жизни вообще, то зыбкая граница между жизнью и перформансом окончательно рушится.

Таким образом, перформанс заостряет внимание на проблеме человеческого присутствия. Участник перформанса, оказываясь в уникальном событии, прикасаясь к телам других участников и проходя через прочие атрибуты перформанса, осознает тем самым загадку человеческого присутствия в принципе. Перед нами, скорее, некие формальные признаки присутствия: наличие другого в форме тела, совместное проживание отрезков жизней, взаимодействие. Однако интерпретировать подобное заострение проблемы присутствия как погружение в «неподдельное» присутствие или как решение его проблемы было бы ошибочным.

Перформанс обращает наше внимание на то, что проблема производства присутствия должно решаться в жизни, а не в перформансе. Нет менее удачных или более выгодных моментов для его осуществления. В любой жизненной ситуации, в том числе в событии перформанса, присутствие поставлено под вопрос.

Литература

1. *Антонян, М. А.* Особенности рецепции перформанса: на материале работ М. Абрамович / М.А. Антонян. Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2015. – 239 с.

2. *Кривцова, Ю. В.* Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства [Текст] / Ю.В. Кривцова // Ярославский педагогический вестник. – № 4–2009 (61). – С. 188-191.

3. *Рыбаков, В. В.* Перформанс как способ проблематизации присутствия [Текст] / В. В. Рыбаков // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — № 11 (53) Часть 1. — С. 159–163.

В. В. Шамаева,
Воронежский государственный университет

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Автор статьи замечает, что в XX веке все чаще стала подниматься проблема необходимости возврата телу всех тех его подлинных качеств, что так упорно прятали за дисциплиной и нормами культуры. В статье анализируется новая задача тела – не быть схваченным и определенным, стать потоком, обрести перформативный характер.

Ключевые слова: тело; телесность; перформативный; перформанс; современное искусство.

Abstract. The author of the article notes that in the twentieth century, the problem of the need to return to the body all those genuine qualities that were so stubbornly hidden behind discipline and cultural norms began to rise more and more often. The article analyzes a new task of the body – not to be grasped and defined, to become a flow, to acquire a performative character.

Key words: Body; physicality; performative; performance; modern art.

Наступление XX века принесло за собой период кризисного бессилия и тревожности. Возникающие исторические катаклизмы наталкивали на вывод о трагизме человеческого существования. Человек стоял на пороге великих исторических перемен, но они несли за собой только смятение. Как следствие, начинает формироваться иное сопричастное происходящему мироощущение и новые запросы, сопровождаемые чувством одиночества и неприкаянности. Чудовищные политические потрясения XX века, такие как, Первая мировая война, а затем последующая за ней, Вторая мировая война, отдали человека на растерзание всеобъемлющего разрушения. Человека накрывало волной потерь, разочарований и предчувствия новых, еще более жестоких потрясений. Войны показали человечеству реальность конца цивилизации. Словно, если мы будем вторить последователям психоанализа, и скажем, что из глубин подсознания человека выбрались наружу все самые страшные демоны, все самые темные стороны души человека. В обществе начинают царить клише и штампы, формируется массовое сознание. Происходит процесс обезличивания, «деперсонизации» общества. События новейшей истории поставили вопрос о бессмысленности классических взглядов на человека и его дефиниций, обнаружив неустойчивость и хрупкость человеческого бытия. Подверглась переосмыслению и такая категория, как тело.

Для любого человека собственное тело предстает важнейшей частью его переживаний и размышлений. Тело является точкой отсчета для познания мира человеком. На протяжении всей истории философии и культуры существовали многочисленные трактовки и подходы. Например, тело как важнейшая составная часть человеческой природы и ее материальная основа; или же оно представало в виде «темницы» или «храма» для души, кто-то видел в нем «механизм» или, наоборот, высший метафизический смысл. Так или иначе, периодически основной вопрос состоял в определении соотношения тела с другими составляющими человека. Позже мы можем заметить тенденцию к трансформации представлений от дихотомического разделения на душу и тело к интеграции представлений о связи этих природ в человеке. А в XX веке, осмыслению начинает подвергаться не только само тело как таковое и его соотношение с душой или сознанием, но и его положение в мире и среди других людей. Философы начинают обращать внимание на глубокую «дисциплинированность» тела и его порабощение различными институтами, будь то власть или же законы массовой культуры. Современные мыслители делают вывод, что тело во многом теряет себя, отчуждается от «Я». Французский философ Мишель Фуко отмечал трансформацию наказаний, воздействующих на тело. Происходит усовершенствование рычагов давления власти в целях лучшего контролирования тел и душ граждан. Тело казнимое превращается в дисциплинарное, т.е. прямой физи-

ческий контакт заменялся на опосредованное воздействие. Появились процедуры контроля, воспитания, подведения под норму.

В XX веке все чаще стала подниматься проблема необходимости возврата телу всех тех его подлинных качеств, что так упорно прятали за дисциплиной, нормами культуры, медицинскими показателями и др. Тело человека «клеймят, муштруют, пытают, принуждают к труду, заставляют участвовать в церемониях, производить знаки» [5, с. 34]. Как правило, мы воспринимаем тело в системе бинарных оппозиций: нормальное/патологичное, молодое/старое, мужское/женское и др. Оно предстает напитанным культурными смыслами и функциями, которые необходимо исполнять сообразно предписаниям. Оказываясь замкнутым в подобном теле, человек утрачивает свои силы.

Как следствие начинает формироваться идея «освобождения» тела. К нему начинают применяться категории бессистемности и стихийности. Тело начинает вырываться из довлеющих над ним норм и канонов. Не быть схваченным, идентифицированным – вот новая задача тела. Оно активно начинает трактоваться как поток, а не готовый продукт. Философы, искусствоведы, режиссеры, исследователи танца и театра указывают на его текучесть и незавершенность. Джудит Батлер замечала, что раз тело непрерывно в своем конструировании, то можно говорить о его перфомативном характере. Теоретик современного танца Мэри Каннингем переосмысляет в подобном ключе танцевальное движение. Ему были интересны пути освобождения тела от канонов, созданных обществом и культурой. Он «методологически использовал случайность как принцип по созданию новой танцевальной телесности, лишенной целостного образа, становящейся потоком» [3, с. 53]. Немецкая исследовательница театра Эрика Фишер-Лихте в своей книге «Эстетика перформативности» также замечает, что телесность формируется посредством перформативных актов. «Телесные действия, называемые «перформативными», не служат выражению некой уже существующей идентичности, а скорее создают идентичность в качестве своего значения» [4, с. 52]. Она описывает увлекательные рассуждения польского театрального режиссера Ежи Гротовского. Тело должно избавиться от всего того, что его блокирует. Оно должно подвергаться каждый раз уничтожению и сгоранию посредством импульсов, как внутренних, так и внешних. Не нужно пользоваться актерскими приемами, они предстают лишь еще одним препятствием. С его точки зрения «…“иметь тело” всегда означает «быть телом». Тело не является для него ни инструментом, ни выразительным средством, ни материалом для создания знаков, ни чем-то другим в этом роде. Скорее его «материя» сжигается в процессе деятельности актера, превращаясь в энергию. <…> Гротовский не утверждает, что актер владеет своим телом, скорее наоборот, согласно его теории, именно тело сообщает

ему способность к действию — оно выступает как воплощенный дух (embodied mind)» [4, с. 155].

Тело-в-движении является одной из тем интересующих французского писателя и драматурга А. Арто. Затрагивает он эту идею и в своем размышлении о кардинальном преобразовании театра. Арто пытался преодолеть кризис театра через обращение к опыту ритуалов традиционных обществ. Им овладела мысль о необходимости найти способы освобождения современного человека. Арто критикует идеи логоцентризма, рациональности и индивидуализма, евпропейский человек должен впасть в состояние «до», до всех этих разрушительных, но ставших уже классическими идей. Британский дрматург Мартин Эсслин анализируя творчество А. Арто замечал, что «как Бергсон, Шоу или Ницше, Арто был романтическим виталистом, верящим в целительность жизненной силы, энергии природного инстинкта человека в противовес сухому рационализму, логическому рассуждению, основанному на лингвистической изощренности; он отдавал предпочтение сердцу, а не голове, телу и его ощущениям, а не рафинированным абстракциям разума. И если Ницше в «Рождении трагедии» заявлял о своей убежденности в том, что корни театра в дионисийском духе, темном, неистовом, разрушительном, буйном, страстном, нечленораздельном, в музыкальном экстазе, но смягченном и усмиренном аполлонической ясностью, мерой и разумом, Арто полностью отрицал аполлонические элементы и возлагал надежду на темные силы дионисийской жизненности со всей ее жестокостью и таинственностью» [1, с. 290]. Арто верил, что процесс омертвление человеческих инстинктов и жизненных сил мог бы быть остановлен, будь создан театр, основанный на подобных силах.

Человеческую плоть же следует обнажить, сорвать с нее все наслоения, оставив лишь вопль и «транс». Так, мы, наконец, сможем осознать ту пропасть, что лежит посреди тела и «я». Окружающее человека общество, с его навязанными правилами, сковывают и безобразят тело. Нужно вернуть его в пограничное состояние. «Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями» [1, с. 214]. Замученное и бесполезное тело должно возродиться. А. Арто сравнивает театр с чумой, который, как и она «ведет к смерти или к выздоровлению» [1, с. 122]. Это, своего рода, безумие, но только оно и может достичь подлинно зрителя и, что необходимо, заразить его тело откровением, открыть доступ в глубины. Чума воспламеняет, судорожно уничтожая все на своем пути, но тем самым очищает.

Нельзя не отметить и присутствие тела зрителя в театре. В традиционном театре зритель наблюдает спектакль, выносит оценку, т.е. его функция сведена к потреблению. Однако наблюдатель сталкивается и с телес-

ными переживаниями. Откликается не только его слух или зрение, но главным образом ощущения в теле. А. Арто высказывал идею, что тело зрителя должно отзываться на импульсы, доносящиеся со сцены точно так же, как змея реагирует на музыку заклинателя. Зритель бессознательно считывает потоки, исходящие от тела. И тут привычный нам традиционный театр столкнулся бы с проблемой тела-штампа, наполненного заученными знаками, реакциями и движениями. Актеры же должны быть готовы к слиянию воедино их сознания и инстинкта, быть готовы к небывалой прежде искренности тела.

Несомненно, влияние на «реабилитацию» телесности со стороны перфоманса, хэппенинга и различных представления художников-акционистов. Э. Фишер-Лихте замечает: «В искусстве перформанса тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности… вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении. Это конкретное индивидуальное тело исполнителя характеризуется всеми его материальными, физическими свойствами, такими как морщины или прыщи, оно наполнено и может исторгать присущие ему физиологические жидкости: пот, слюну или кровь» [2, с.101]. Так, Марина Абрамович, известная своими представлениями, направленными на исследования пределов тела и взаимодействия исполнителя и публики, периодически повергала зрителя в состояние кризиса. Нанося себе увечья, она заставляет тело смотрящего на нее человека отреагировать. При этом Абрамович не подавала каких-то конкретных знаков, например, боли, не позволяя зрителям додумать ее ощущения. Действия должны были проникнуть в тело наблюдателя. Однако это не только физиологические реакции (бросает в жар или холод, тошнит, учащается пульс или кружится голова). Тело зрителя ловило бессознательные сюжеты, потоки образов.

Театр стал действительно чуток к телесности человека. Однако возникновение уже в XXI «правил» неклишированного тела вновь заставляет его переживать заброшенность в несвойственный ему мир. Тотчас перед телом возникли опосредующие его – камера, сценарий, глаза отчужденного зрителя. Можем ли мы говорить, что это сигналы нового приближающегося кризиса человека?

Литература

1. *Арто А.* Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб.; М.: Симпозиум, 2000. – 442 с.
2. Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.
3. *Торопова, А. А.* Агендерная эстетика: тело не образ, а поток / А. А. Торопова // Corpus Mundi. – 2020. – Т. 1. – № 2(2). – С. 37–61.

4. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — М.: Международное театральное агентство Play&Play – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2021. – 384 с.
5. *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 416 с.

М. Ю. Шереметьева,
Воронежский государственный университет

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОЭМЕ «ПРО ЭТО» КАК ПРИМЕР ТВОРЧЕСКОГО СОЮЗА МАЯКОВСКОГО И РОДЧЕНКО

Аннотация. Речь идет о творческом сотрудничестве В. Маяковского и А. Родченко в процессе оформления текста поэмы «Про это». Книга иллюстрирована с помощью фотомонтажа. Каждый фотомонтаж Родченко — это не просто иллюстрация к конкретному эпизоду из поэмы, это сложный композиционный портрет автора или его возлюбленной. «Про это» —пример произведения, воспринимаемого как единое целое картинки и текста.
Ключевые слова: книжная иллюстрация; фотография; В. Маяковский, А. Родченко; Л. Брик; поэма «Про это»

Abstract. We are talking about the creative collaboration of V. Mayakovsky and A. Rodchenko in the process of designing the text of the poem «About This». The book is illustrated with photomontage. Each photomontage by Rodchenko is not just an illustration of a specific episode from the poem, it is a complex compositional portrait of the author or his beloved. «About This» is an example of a work perceived as a single whole of picture and text.
Keywords: Book illustration; photo; V. Mayakovsky, A. Rodchenko; L. Brik; poem «About it»

Впервые Александр Родченко увидел Владимира Маяковского в 1913 году в Казани, футуристы тогда ездили с турне по стране. Родченко привлекла яркость и эпатажность выступления, и он осознал себя приверженцем нового поэтического течения. Позднее Маяковский и Родченко познакомились лично и начали активно сотрудничать. С 1923 года поэт-футурист и бывший художник-беспредметник, а ныне конструктивист и производственник подписывают свои рекламные плакаты «Реклам-конструктор Маяковский — Родченко».

Общая торговая марка обозначала участие двух видов проектирования — словесного и графического — в создании того, что мы бы сейчас назвали продуктом рекламной коммуникации.

За относительно короткий срок Маяковский и Родченко создали порядка 100 эскизов рекламной графики и готовых плакатов. Благодаря рекламе Маяковского-Родченко советские граждане узнали о Моссельпроме, Резинотресте, Чаеуправлении, Госиздате, Ленгизе, ГУМе. Маковский совместно с Родченко создал слоган Моссельпрома: «Нигде кроме, как в Моссельпроме!»

Большой вклад в книжную графику внес А. Родченко внес большой вклад в развитие книжной графики.

Одним из первых в Советском Союзе Родченко осознает потенциал фотомонтажа в качестве нового вида искусства и начинает экспериментировать с этой техникой в области иллюстрации и агитации. Преимущество фотомонтажа перед живописью и фотографией очевидно: благодаря отсутствию отвлекающих элементов лаконичный коллаж становится самым ярким и точным способом невербальной передачи информации.

Работа в этой технике принесла Родченко всесоюзную известность. Он иллюстрировал журналы, книги, создавал рекламные и агитационные плакаты.

В первом номере журнала «ЛЕФ» в марте 1923 года состоялась первая публикация поэмы Владимира Маяковского «Про это». Иллюстрируя поэму, Родченко использовал технику фотомонтажа и фотографии Маяковского и Лили Брик. Это было новаторство художника: никто раньше не пробовал использовать документальные изображения автора как действующего лица.

Родченко позднее вспоминал, что идея иллюстрировать книгу с помощью фотомонтажа пришла к Маяковскому не случайно. Во-первых, уже были известны сатирические коллажи Родченко из заголовков, реклам и фотографий, помещенные в журнале «Кино-фот» в 1922 году. Второе обстоятельство связано с тем, что в октябре 1922 года Маяковский ездил в Берлин на открытие «Первой выставки Изобразительного искусства РСФСР». Оттуда он съездил в Париж и в декабре вернулся в Москву. Он не мог не заметить, что появляется все больше и больше изданий, в которых рисованная графика вытесняется фотографией и фотомонтажом. Свою только что написанную поэму он тоже хотел видеть в новом обличье.

В наборной и текстовой структуре поэмы есть традиционные для романа XIX века элементы — вынесенные из текста подзаголовки. Но при этом — нестандартная форма текста «лесенкой», «наэлектризованный» язык, доведенные до крайности события, сцены, настроения персонажей.

Поэма уже не раз переиздавалась именно как нечто целое — с фотомонтажами Родченко, с теми характерными для 1920-х годов верстkой, шрифтом.

Каждый фотомонтаж представляет собой самостоятельную глобальную тему, это концентрация эмоционального состояния поэта, а вместе с ним и лирического героя поэмы: Любовь, Ревность, Раздвоение, Быт, Праздное, Душа и полусмерть, Воскрешение, Райский сад.

Отрывистый, резкий, контрастный, гиперболизированный текст Маяковского, отражен в фотографическом зеркале. Логика Родченко как аналитика и конструктора обрела здесь еще одно измерение: логики парадоксальной.

Перед нами странные сочетания вещей: обозначенных словами и представленных фотографиями. Повторяющееся слово «подушка» в тексте и повторяющееся изображение льда, заснеженной льдины, на которой сидит, заткнув уши, Маяковский («я уши лаплю» [4, т. IV, с.132]) в фотомонтаже к теме «Раздвоение». Почти в каждом монтаже есть фотография какого-либо механизма или технического устройства: телефона, аэроплана, пушки, динамо-машины. Родченко осознанно повернул лирический образ Маяковского в чисто технологическую сторону.

На обложке поэмы «Про это» — фотографическое изображение Лили Юрьевны Брик в анфас. Взгляд Лили Юрьевны направлен прямо на зрителя, глаза буквально впиваются в смотрящего. Родченко вырезал ножницам снимок наподобие античного бюста, расположил его частично на белом, частично на черном фоне. Он ввел более крупные членения и убрал отвлекающие мелкие детали. Буквы стали единственным окружением портрета. Название «ПРО ЭТО» пересекается с контуром головы Л.Ю. Брик. Этот прием позволил объединить фотографию и шрифт, сделал обложку более скомпонованной. Слово «Маяковский» подано в нижней части и служит как бы подставкой под «бюст» Лили Юрьевны.

Работа над фотомонтажами включала подбор вырезок (фотоматериала), переговоры с Абрамом Штеренбергом, который специально снимал по заданию Родченко Маяковского и Лилю Брик в заданных постановочных позах, собственно монтаж (компоновку, склейку, подрисовку, ретушь).

Стих Маяковского фотографически конкретен в своих образах, поэтому обычные рисунки для иллюстрации его произведения кажутся устаревшими. Его лирика искренна, почти фактографична, поэтому естественно лучшими иллюстрациями к поэме «Про это» становятся фотомонтажи, населенные реальными людьми, заполненные узнаваемыми вещами быта тех лет.

Родченко при создании фотоколлажей использовал два приема, известных в фотоискусстве в начале 1920-х годов: монтаж-склейка с явными штыками и швами вырезанных ножницами по контуру фотографий и монтаж с добавлением фактур и элементов живописного коллажа и подрисовкой.

Каждый фотомонтаж Родченко — это не просто иллюстрация к конкретному эпизоду из поэмы, это сложный композиционный портрет либо самого автора, либо его возлюбленной. Все фотографии работают как элементы и буквы визуального языка. Соединение изображений – аналог построения фраз. Однако стоит упомянуть, что монтажи не буквально иллюстрируют текст, но равны ему по напряженности изображаемого. Далее я буду комментировать каждый из 8 фотоколлажей иллюстраций Родченко к поэме «Про это».

Первый фотомонтаж называется «Любовь» — здесь Лиля Брик изображена 4 раза. Портрет – она обернулась к читателю, она же стоит уже в полный рост на кровати, еще две героини расположились на диване. Бросается в

глаза крупно вычерченная тушью телефонная трубка – символ современного технического устройства для общения влюбленных.

Второй фотомонтаж — «Ревность» (телефонный разговор). Здесь Родченко использовал портрет сидящего Маяковского, сделанный Штеребергом. Позади Маяковского изображена гигантских размеров телефонная трубка, опутанная проводами. Динозавр буквально изображает здесь ползущее из шнура «чудище ревности», о котором упоминает Маяковский:

ползло
из шнура —
скребущейся ревности
времён троглодитских тогдашнее чудище [4, т. IV, с.142].

Город между поэтом и его возлюбленной изображен в виде тонкой полосы, панорамы зданий. Так Родченко представил метафору — туго натянутую линию горизонта. Домработница изображается у телефона на другом конце провода, видимо, взятая из какой-то рекламы. Родченко помещает около телефона рядом с домработницей медный раструб громкоговорителя, зрительно передающий мощь телефонного звонка, от которого, согласно тексту, даже случилось маленькое землетрясение.

Третий фотомонтаж — «Раздвоение» (с белыми медведями) — включает две фотографии Маяковского: стоящего с тростью на мосту и сидящего на льдине с закрытыми ладонями ушами. Одну фигуру Родченко помещает на мосту, а вторую располагает на льдине, проплывающей по Неве под мостом. Тот, что находится на мосту, должен изображать половину поэта, уставшую от безнадежности любви и жизни. Тот, что плывет на льдине, — вторая половина души лирического героя, спасающаяся на «подушке–льдине» от самого себя.

Четвертый фотомонтаж — «Быт» (с ложками и чашками) — два Маяковских — один за вазой, другой, маленький в чернильном приборе. Лирическому герою Маяковского должно быть неуютно среди всей этой пестрой мишуры мещанского быта. Здесь непрестанно пьют чай из самовара («Любовь заменяете чаем?!» [4, т. IV, с.158] — восклицает герой поэмы). Мы видим хорошо одетого, упитанного человека с пенсне — типичное изображение мещанина, различная дорогая посуда, ложки, чашки, железный подстаканник, ножик. Особенно интересен маленький плакат, на котором значится: «Еще стакан чаю!» Люди, пьющие чай, становятся рабами быта и заложниками этого действа. Тут опять видимое раздвоение поэта — он, хотя и ненавидит быт, входит в него, становится в этой среде своим, к своему стыду встречая здесь своего двойника — т.е. самого себя.

Пятый монтаж — «Праздное» — с танцующими парами; Этот монтаж необычен тем, что здесь Родченко незаметно на первый взгляд изображает самого себя. Если внимательно приглядеться к фигуре танцовщицы с оголенными руками, находящейся на заднем плане, нетрудно увидеть, что голова и

плечи у нее мужские. На небольшом фото — обернувшийся к зрителю Александр Родченко. Направлением взгляда он как бы отсылает нас на передний план монтажа — к вырезанной туфельки и стоящей даме в блестящем платье. Остальные фотографии — танцующие пары и заголовок «Джаз – банд» — вырезки из заграничных журналов. Вверху картинки также указано название танца, который танцуют гости в поэме:

и снова танцы, полами исшарканные.
И снова
стен раскалённые степи
под ухом звенят и вздыхают в тустепе [4, т. IV, с.163].

Для шестого монтажа — «Полу-смерть» — Родченко снова потребовалась постановочная фотография. Маяковский стоит, раскинув руки, изображая строчки из поэмы: «Ловлю равновесие, страшно машу». [4, т. IV, с.170] Для чего здесь колесо и колокольня? Быть может, для усиления эффекта шаткости положения героя, может быть, чтобы подчеркнуть масштаб и высоту, на которой стоит герой. Даже аэроплан пролетает ниже. А раскинувший руки поэт стоит вместо креста на маковке храма. Он действительно еле удерживает равновесие на высоте — одна нога у него выставлена вперед, другая находится позади. Внизу все пространство заполнено массой народа, в левом нижнем углу стоит Лиля Брик. Это единственный коллаж, где Он и Она изображены вместе.

Седьмой монтаж — «Воскрешение». Здесь Родченко использовал раннюю фотографию Владимира Маяковского. Вокруг поэта изображены дети: Джекки Куган из фильма Чаплина «Малыш», мальчик с прутиком, беспризорник, вылезающий из коробки, и белокурый младенец. Фотоаппарат на первом плане фиксирует их всех, «четырежды состарившихся, четырежды омоложенных». На заднем плане разместилась «машина воскрешений». В эти годы казалось, что наука вот-вот изобретет способ бессмертия.

Наконец, последний фотомонтаж — «Райский сад» — портрет Лили Брик, снятый Штеренбергом, она изображена в окружении зверей:

она зверей любила —
тоже ступит в сад [4, т.IV, с.176].

Тихая и умиротворенная улыбка Лили — и мягкие, пушистые звери вокруг нее. Видимо, Родченко никак не мог добиться нужного варианта этого фотоколлажа, всего он сделал 3 варианта этого сюжета. Два другие получились излишне динамичными, в них нет этого чувства спокойствия и уверенности, что и Она ступит в сад.

Необходимо отметить, что, вводя в полиграфию фотографическое изображение, Родченко намеренно шел к созданию синтетического произведения искусства — монтажа текстовой и изобразительной информации. Насыщение его фотомонтажей техникой 1920-ых годов создавало особый, динамичный мир на картинке.

Таким образом, поэма Владимира Маяковского «Про это» была не просто главным произведением поэта о главной теме, но и благодаря иллюстрациям Александра Родченко стала запоминающимся графическим памятником начала 20-ых годов. Пожалуй, «Про это» — лучший пример произведения, воспринимаемого как единое целое картинки и текста, родившегося из творческого тандема двух выдающихся людей той эпохи — Владимира Маяковского и Александра Родченко.

Литература

1. *Лаврентьев А.Н.* «ПРО ЭТО»: Маяковский – Родченко // Сборник статей. — Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — С. 45-66.

2. *Родченко А.М.* Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — Москва: Советский художник, 1982. — 224 с.

3. *Родченко А.М.* Мастера советского книжного искусства / А.М. Родченко, В.Ф. Степанова. — Москва: Книга, 1989. — 160 с.

4. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений в 13 т. — Москва: Государственное издательство худож. литературы, 1957.

И. А. Кубышкина,
Воронежский государственный университет

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ФРИДЫ КАЛО КАК ПРИМЕР РАБОТЫ ФОТОРЕМЕЙКЕРА

Аннотация. В статье исследуется актуальное социокультурное явление — фоторемейк. В статье прослеживается путь проникновения приема ремейка в различные сферы повседневности: от кино до социальных сетей, приведен пример фоторемейка, строящегося на основе творчества Фриды Кало.

Ключевые слова: ремейк, фоторемейк, Фрида, Кало.

Abstract. The article explores an actual socio-cultural phenomenon — a photo-remake. The article traces the way the remake technique penetrates into various areas of everyday life: from cinema to social networks, an example of a photo remake based on the work of Frida Kahlo is given.

Keywords: remake, photo-remake, Frida, Kahlo.

Фоторемейк — явление современной массовой культуры, которое предполагает воссоздание образов известных картин, скульптур, фотографий, кинематографических сцен. Данный термин образован от двух известных слов «Фото» и ремейк — (от англ. remake — «переделка») — выпуск новых версий уже существующих произведений искусства с видоизменением или добавлением в них собственных характеристик. Раньше всего завоевал популярность на телевидении (как переделка фильма, песни, любой музыкальной композиции или драматургической

работы). Ремейк не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым и актуальным содержанием, однако «с оглядкой» на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но при этом изображать их в новых исторических, социально-политических условиях.

Востребованность ремейка современной массовой коммуникацией как нельзя лучше подчеркивает специфику информационного потока, в котором всегда есть место для обращения к прошлому опыту. Ремейк сегодня становится важной частью повседневной жизни, что позволяет определить его как социокультурный феномен. Ремейк осваивает новые уровни существования человека. Поскольку сегодня трудно назвать сферу, куда не проник бы ремейк хотя бы на уровне упоминания или игры слов, то это обстоятельство лишь усиливает ощущение, что ремейк становится сегодня неотъемлемой частью социокультурной действительности человека и частью массовой культуры, в недрах которой он и зародился.

Американский исследователь Томас Лейч, рассматривая понятие ремейка в рамках «интертекстуального треугольника», образуемого ремейком, оригиналом и оригинальным литературным произведением/сценарием, выделял различные типы ремейков. При этом он выделял такие типы, как повторная экранизация (цель – перечитать текст и найти в нем то, что оригинал упустил из виду); up-dating (основан на стремлении «осовременить» сюжет или пересказать его на языке новых технологий); дань уважения (фильм, задуманный как посвящение оригинальному тексту; его отличительная особенность – скрупулезная транскрипция «первоисточника») и, наконец, «настоящий ремейк», который, по существу, содержит черты всех перечисленных типов. Эта форма выражает противоречивую сущность ремейка, ибо призвана «уничтожить» оригинал, то есть устранить потребность в его пересмотре. Именно поэтому и возникает вопрос о том, можно ли рассматривать ремейк как аналог экранизации, и тогда любая экранизация – это своего рода ремейк, либо такой союз в большей мере исключение, нежели норма. Ремейк стремится не только выглядеть столь же убедительно, как и оригинал, но и превзойти его, внушить мысль о собственном превосходстве.

С другой стороны, Е. Кутловская утверждает, что, несмотря на стремление ремейков к оригинальности и сложности цитирования, современные фильмы стали «одной единственной цитатой». Так или иначе, по мысли другого исследователя А. Усмановой, «фильм обращается к публике с другим культурным опытом и иначе структурированной памятью». Фильмы, выступая как культурные и исторические тексты, становятся знаковыми носителями характера своей эпохи. Схожесть фильмов на уровне сюжета, отдельных элементов еще не говорит об их идентичности.

Возникновение ремейка может быть связано со стремлением

режиссера дописать или переписать некоторые смыслы, которые в оригинале остались непроявленными. В итоге предлагаемые варианты ремейков отталкиваются от способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника; ремейк-сиквел – продолжение сюжетной основы оригинала. При этом драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, воспроизводя концепцию оригинала; ремейк-контаминация соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько; ремейк-стеб – такой способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики.

Таким образом, ремейк активно осваивает современное социокультурное пространство, выбирая для себя наиболее удобные формы существования. Так, наиболее уверенно сегодня ремейк чувствует себя именно в кино: всячески подражая своему киноисточнику, он стремится обновить скорее технологическую и эстетическую его стороны.

Фоторемейк становится популярным и актуальным благодаря проектам и флешмобам, запущенным в социальных сетях. Еще в 1999 году Екатерина Рождественская начала серию фоторабот под названием «Частная коллекция», публикуемых в журнале «Караван историй». На сегодняшний день их уже более 250. Перед ее объективом известные люди перевоплощались, вживались в различные образы и даже осуществляли свои детские мечты. Екатерина Робертовна с помощью грима, костюмов и декораций позволяла по-новому взглянуть на старинные полотна. Поэтому проект уже хорош тем, что каждый воспринимает его по-разному.

В 2018 году был запущен проект под названием «Сфоткай типа Рембрандт». Суть проекта заключалась в лучшем фоторемейке на картины известных художников. Участники проекта должны были воспроизвести на своих фотографиях известные произведения классического искусства. И нужно сказать, что многим удалось воспроизвести атмосферу шедевров до мельчайших деталей. В этом обзоре собраны самые яркие и интересные работы участников этого необычного проекта. На фотографиях оживают не только классические полотна, но и скульптуры, и средневековые миниатюры – фантазия участников проекта не ограничена абсолютно ничем.

Также находясь на карантине во время самоизоляции Эрмитаж запустил флешмоб: предложил интернет-пользователям сделать свои версии известных картин, создав образы и обстановку с помощью подручных предметов. Информация о флешмобе #эрмитаждома появилась в официальном аккаунте культурного учреждения с текстом: «Мы

предлагаем вам присоединиться к новому движению! Создавайте свои полотна и композиции, вдохновляясь работами из коллекции Государственного Эрмитажа, которые вы сможете найти на нашем сайте или на ваших книжных полках, или вспомнив ваш визит в Эрмитаж!» — говорится в публикации. В музее отметили, что вдохновились примером коллег из Бельгии, США (музей Гетте, Лос-Анджелес), которые запустили аналогичную акцию. По условиям флешмоба, репродукция должна быть не очень сложной, а для её создания можно использовать до трёх предметов.

Российские пользователи откликнулись на призыв Эрмитажа и опубликовали десятки снимков со своими версиями шедевров искусства, иногда выходящих за границы фондов музея. В частности, мною был сделан фоторемейк известной картины Яна Вермера «Девушка с жемчужной сережкой».

В настоящем исследовании в центре внимания находится явление фоторемейка на примере образа Фриды Кало.

Магдалена Кармен Фрида Кало Кальдерон (6 июля 1907 – 13 июля 1954) — известная мексиканская художница-сюрреалистка. Она стала знаменита благодаря многим портретам и картинам, а её необычный стиль стал одним из базовых в искусстве и культуре стран Латинской Америки. Фрида Кало — икона стиля, самая загадочная экспрессивная и сексуальная женщина XX века, Сальвадор Дали в юбке, отчаянная коммунистка и заядлая курильщица — это лишь малая часть эпитетов, которыми можно описать Фриду Кало.

Творческий путь Фриды, который впоследствии и привёл её к знакомому всем образу, начался с серьёзной аварии. Автобус, в котором ехала девушка, столкнулся с трамваем. Фриду собирали по кусочкам, она перенесла около 35 операций, а год и вовсе пролежала в постели. Ей было всего 18 лет. Именно тогда она впервые взяла в руки мольберт и краски и начала рисовать.

Большую часть работ Фриды Кало составляли автопортреты. Она рисовала саму себя. На потолке комнаты, где лежала обездвиженная художница, висело зеркало. И, как позже писала Фрида в своём дневнике: «Я пишу себя, потому что много времени провожу в одиночестве и потому что являюсь той темой, которую изучила лучше всего». Спустя год, проведённый в постели, Фрида вопреки прогнозам докторов, всё же смогла ходить. Но с того самого момента её верным спутником до самой смерти становится непрекращающаяся боль. Сначала физическая ноющий позвоночник, тугой гипсовый корсет и металлические распорки. А потом и душевная - страстная любовь к мужу, не менее великому художнику Диего Ривера. Чтобы как-то отвлечься от своей боли, Фрида окружает себя красотой и яркими красками не только на картинах, но и находит её в самой себе. Она расписывает свои корсеты, вплетает ленты в волосы, а пальцы

украшает массивными перстнями. Именно этот образ в будущем Фрида Кало и сделает своей визитной карточкой, оттачивая каждый элемент и создавая саму себя таким же объектом искусства, как и собственные картины.

Яркие краски, цветочные принты, вышивка и орнаменты филигранно переплетались в каждом ее наряде, выгодно отличая эпатажную Фриду от современниц, потихоньку начинавших носить мини, жемчужные ожерелья, перья и бахрому. Кало становится настоящим эталоном и законодательницей этнического стиля. Визитной карточкой Фриды становятся национальные костюмы, а она сама законодательницей этнического стиля. Краски, многослойность, обилие массивных этнических аксессуаров, цветы и ленты, вплетённые в волосы, со временем стали основными элементами неповторимого стиля художницы. Кало делала всё, чтобы окружающие ни на секунду не думали о её болезни, а видели только яркую, приятную глазу картинку. А когда ей ампутировали больную ногу, она начала носить протез с сапожком на каблуке и бубенцами, чтобы все вокруг слышали приближение её шагов.

Впервые стиль Фриды Кало произвел настоящий фурор во Франции в 1939 году. В то время она приехала в Париж на открытие выставки, посвящённой Мексике. Ее фото в этническом наряде поместил на обложку сам “Vogue”.

Что касается знаменитой «моноброви» Фриды, то это тоже было частью её личного бунта. Уже в начале прошлого века женщины начали избавляться от лишней растительности на лице. Фрида же наоборот специально подчеркивала широкие брови и усики чёрной краской и тщательно прорисовывала их в своих портретах. Да, она понимала, что выглядит не так, как все, но именно это и было её целью. Волоски на лице никогда не мешали ей оставаться желанной для противоположного пола (и не только). Она излучала сексуальность и невероятную волю к жизни каждой клеточкой своего израненного тела. Фрида умерла в возрасте 47 лет через неделю после собственной выставки, куда её привезли на больничной койке. В тот день она, как и подобает, была одета в яркий костюм, позвякивала украшениями, пила вино и смеялась, хотя испытывала невыносимую боль.

Всё, что она оставила после себя: личный дневник, наряды, украшения - сегодня являются частью экспозиции их с Диего дома-музея в Мехико. Кстати, именно её наряды муж Фриды запретил выставлять в течение пятидесяти лет после смерти жены. Человечеству пришлось ждать полвека, чтобы увидеть воочию одежду художницы, о которой до сих пор говорит весь модный мир.

После смерти образ Фриды Кало тиражировался очень многими дизайнерами. Для создания своих коллекций Фридой вдохновлялись Jean-n

Paul Gaultier, Alberta Ferretti, Missoni, Valentino, Alexander McQueen, Dolce & Gabbana, Moschino. Редакторы глянца тоже не раз эксплуатировали стиль Фриды в фотосессиях. В эпатажную мексиканку в разные времена перевоплощались Моника Белуччи, Клаудия Шиффер, Гвинет Пелтроу, Карли Клосс, Эми Уайнхаус и многие другие.

По сей день образы Фриды Кало вдохновляют на создание картин в стиле поп арт, эмоджи, картинок в графическом дизайне и фоторемейков.

Фрида — это про любовь, принятие себя и своего тела, про силу духа и творчества. Фрида Кало это история удивительной женщины, которой удалось сделать свой собственный внутренний мир произведением искусства.

Литература

1. *Петрова М. В.* Римейк как социокультурный феномен/ Ярославский педагогический вестник. — 2009. — №3. — С. 165-169.

2. *Эррера Хейден* Фрида Кало / Х. Эррера. — М.: Эксмо, 2011. — 336 с.

С. В. Азизова,
Воронежский государственный университет

ПРОСТРАНСТВО СМЕРТИ В ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»

Аннотация. В повести А. Платонова «Котлован» смерть рассматривается как пространство в двух смысловых планах, а именно в метафизическом и реалистическом, которые исследуются в данной статье. Определяется сущность смерти, ее мировосприятие героями произведения. Также описываются значимые в художественном мире А. Платонова мотивы гроба и утробы.

Ключевые слова: Андрей Платонов, «Котлован», пространство смерти, метафизика, экзистенциализм, мотив гроба, мотив утробы.

Abstract. In A. Platonov's novel «The Foundation Pit», death is considered as a space in two semantic terms – metaphysical and realistic, which are studied in this article. The essence of death, the way the characters perceive it are determined. In this work, the motives of the coffin and the womb which are significant in the artistic world of A. Platonov are also described.

Keywords: Andrei Platonov, «The Foundation Pit», death space, metaphysics, existentialism, coffin motif, womb motif.

Художественный мир А. Платонова обладает постоянством в сюжетном и композиционном планах, определенным мотивным рядом и разработанной типологией персонажей, что в совокупности образует единое текстовое полотно субъективного представления писателя. Как отмечает исследователь Л. В. Карасев в книге «Движение по склону. О сочинениях А. Платонова» (2002), «“Постоянное” у Платонова живет в его собственной

мифологии» [3, с. 11]. Однако в рамках данной работы термин миф будет использован в свете идей русского философа А. Ф. Лосева, который в книге «Диалектика мифа» (1930) определяет миф как «подлинная и максимально конкретная реальность» [6, с. 10].

Мифологический пласт произведений А. Платонова осложнен в пространственно-временном плане, который делится на две основные точки (жизнь-смерть) и обладает, по определению французского философа-интуитивиста А. Бергсона, длительностью времени (la durée). Специфичность категории времени отмечалась многими исследователями творчества А. Платонова. Применительно к повести «Котлован» (1930) исследователь Н. М. Малыгина в статье «Мотивы апокалипсиса в утопии А. Платонова» (1995) отмечает стремление героев в уничтожении времени и преодолении его власти над ним для того, чтобы обрести бессмертие [7, с. 22]. Ю. Пастушенко в «Поэтике смерти в повести “Котлован”» пишет о «разомкнутости» (1995) времени и о том, что «оно заканчивается вообще» [9, с. 194]. При этом для героев «Котлована» существенное значение имеет память и мимолетное воспоминание, которое они хранят внутри себя как что-то представляющее для них вечность и важную ценность. Вспомним, например, диалог «буржуйки», дочери владельца кафельно-изразцового завода, и ее дочери Насти, в котором первая умирает от чувства скуки. Ребенок же спокойно отпускает мать, зная, что она будет помнить ее «в своей голове» [10, с. 453]. Когда же Чиклин замечает и узнает уже мертвую «буржуйку», он стремится поцеловать ее вновь, но только лишь «для одного воспоминанья» [10, с. 458]. Как мы можем заметить, для героев А. Платонова понятия душа и тело представляют единство, что прослеживается и перед смертью Насти, ощущающей скуку во время болезни и потребность в материнском тепле, которое возмещают ей найденные Чиклиным кости «буржуйки».

Данная интерпретация временной категории обусловлена мироощущением героев, тяготящим к метафизическому пространству смерти, которое не воспринимается ими как абсолютный и безвозвратный переход в инобытие или в Чистилище. Например, Чиклин высказывает мысль о том, что «мертвые – это люди особенные» [10, с. 471], причем которым «нескучно меж собой» [10, с. 458], учитывая то, что перед своей смертью герои говорят именно об ощущении скуки. Прушевский же обеспокоен тем, что люди обречены жить на необустроенной «смертной земле» [10, с. 446], считая, что «ему лучше было иметь друзей мертвыми, чем живыми, чтобы затерять свои кости в общих костях и не оставить на дневной по-верхности земли ни памяти, ни свидетелей…» [10, с. 470].

Существенным в данной повести является мотив гроба. Исследователь Е. Касаткина в статье «“Прекращение вечности времени” или страшный суд в Котловане (Апокалиптическая тема в повести

“Котлован”)» (1995) замечает масштабность данного объекта: «Почти все его герои-мастера заняты (наряду с механизмами и паровозами) изготовлением гробов, другие – приготовлением к смерти» [4, с. 181].

Помимо метафизического смысла этого мотива, естественного в произведениях писателя-философа, в сюжете «Котлована» неожиданно появляется заготовка мужиками гробов «впрок». «У нас каждый и живет оттого, что гроб свой имеет: он нам теперь цельное хозяйство!» – объясняет мужик Елисей, упрекая строителей, что они отобрали их гробы, заготовленные «по самообложению». В контексте 1930-х годов «самообложение» – вид местного налога, направляемого на местные нужды. Устанавливался он в каждом селении по усмотрению властей. Горькая ирония ситуации, отмеченной А. Платоновым, заключается в том, что оставшиеся в окрестных селах единоличники владеют лишь собственными гробами, заготовленными ими же самими. Т. А. Никонова по этому поводу замечает, что платоновская повесть отражала не только метафизическую проблематику, но и историческую реальность: установка Сталина на то, «чтобы “индивидуалу в смысле усадебного личного хозяйства жилось бы хуже”, была выполнена с убийственной точностью» [8, с. 151].

Не менее глобальным мотивом является утроба, образующая длительное срединное пространство, нахождение в котором, как пишет Л. В. Карасев, является для героев А. Платонова настоящим счастьем, ведь после рождения они неизбежно становятся смертными и без их желания рожденными [3, с. 40]. «Иноформой базового смысла пред-детства, – отмечает Л. В. Карасев, – становится котлован, т.е. вырытая в теле земли огромная “утроба”-пустота» [3, с. 58], которая предполагает процесс рождения.

Так, жизнь и смерть у А. Платонова единые и взаимопереходящие понятия, однако первая категория представляет собой глобальность экзистенциального вопроса, который поднимается героем-философом Вощевым. Он пытается сознательно жить и стремится отыскать истину и смысл существования на протяжении всей повести, а не находиться в состоянии всеобщей терпимости «благодаря одному рождению» [10, с. 415], как пригородная собака, с которой он себя сравнивает. Герой обнаруживает утешение в том, чтобы стать частью коллектива и неразлучно жить с ними, преодолевая различные трудности во время процесса строительства общепролетарского дома, начинающегося с рытья котлована.

Вощев начинает верить в реализацию проекта на благо народа, о чем нам дает понять его история с внезапно умершей в воздухе птицей. Подняв и ощипав её, герой видит беззащитное тело, уставшее от труда и заставляющее его почувствовать свою вину перед ней, напомнить о том, что не стоит себя жалеть. Как мы во второй раз отмечаем, Вощев видит себя частью мира. Благодаря этому герой получает не только пищу для

длительных размышлений, но и пытается ощутить жизнь другого на себе и через себя, наполняя внутреннюю пустоту: «…он чувствовал иногда всю наружную жизнь как свою внутренность и по временам хрипел горлом, открывая рот для сообщения» [10, с. 431].

Так, герой имеет возможность осознать собственное бытие, приблизиться через интроспекцию к пониманию себя и смысла существования. Однако помимо раздумий, герои А. Платонова отличаются глубинным ощущением сомнения, не дающим им покоя. Герой определяет себя как «ничто», как предмет, вещь, в то время как, например, Чиклин называет себя «никто», имея в виду свою принадлежность к людям. Судьбоносным в поиске Вощева становится смерть Насти: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхожденья, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?

Вощев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и замучилась с теченьем времени» [10, с. 533].

Как мы можем заметить, Вощев приходит к глубокому сомнению и ощущению потерянности. Он переживает из-за факта смерти ребенка, ведь коммунизм, по словам Жачева, «это детское дело, за то я и Настю любил...» [10, с. 534]. Сомнение в финале повести обретает глобальный размах. Как отмечает В. Ю. Вьюгин в книге «Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля)» (2004), повесть А. Платонова – это текст-сомнение: «…в противоположность Федорову Платонов не утверждает, что человек способен спасти себя. Он задается вопросом и сомневается» [1, с. 296]. По мнению немецкого профессора Х. Гюнтера в статье «Котлован и Вавилонская башня» (1995), герои А. Платонова, стремясь построить общепролетарское жилище, «роют всепожирающую яму» [2, с. 148]. Исследователь добавляет, что повесть представляет собой «перевернутую пролетарскую утопию, в которую Платонов когда-то сам верил» [2, с. 148], подчеркивая его разочарованность в глобальных идеях революции.

Есть также и противоположная точка зрения. Например, К. Н. Крючков в статье «Финал повести А. Платонова “Котлован” в религиозно-философской перспективе» (2021) пишет о «Котловане» как о повести-надежде, на что указывают освящение фундамента, похороны на третий день и евангельский подтекст о надежде в воскресение Насти, чье имя с греческого трактуется как возвращение к жизни, возрождение [5, с. 134]. В приведенном выше монологе Вощева К. Н. Крючков отслеживает Евангельское содержание об ипостасной истине и жертвенном служении: «Потому-то Вощев, даже застав Настю умершей, прижимает ее к себе “с жадностью счастья” и находит “больше того, чем искал”, а медведь, ранее получивший от Насти новое имя, прикасается к ней на прощание, завершая

тем свое преображение» [5, с. 128].

В повести «Котлован» мы отмечаем наличие двух смысловых планов – метафизического, обращающего читателя к размышлениям о вечности, к евангельским истинам и прозрениям, и реалистического, связанного с преодолением конкретных трудностей социалистического строительства, нередко ведущего к гибели реальных его участников. Автор-повествователь ведет свой рассказ с «тревожным» чувством, с ожиданием нелегкого будущего и тяжелого труда, о чем идет речь в финале повести. Пространство же смерти, над которым размышляют герои А. Платонова, ощущая несовершенство социальной реальности, есть часть их существования, настолько же неизбежное, как и рождение.

Литература

1. *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюция стиля) / В. Ю. Вьюгин. – СПб.: РХГИ, 2004. – 440 с.
2. *Гюнтер Х.* Котлован и Вавилонская башня / Х. Гюнтер // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 2. По материалам конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17-19 октября 1994 года. – М.: Наследие, 1995. – С. 145-151.
3. *Карасев Л. В.* Движение по склону. О сочинениях А. Платонова / Л. В. Карасев. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2002. – 140 с.
4. *Касаткина Е.* «Прекращение вечности времени» или страшный суд в Котловане (Апокалиптическая тема в повести «Котлован») / Е. Касаткина // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 2. По материалам конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17-19 октября 1994 года. – М.: Наследие, 1995. – С. 181-190.
5. *Крючков К. Н.* Финал повести А.Платонова «Котлован» в религиозно-философской перспективе / К. Н. Крючков // Воронежская филологическая школа: Юбилеи, научные контакты, современная практика. Сборник научных статей. Вып 2. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2021. – С. 124-134.
6. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев; сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – 559 с.: портр. – (Философское наследие : ФН ; Т. 130).
7. *Малыгина Н. М.* Художественный мир Андрея Платонова. Учебное пособие / Н. М. Малыгина. – М.: МПУ, 1995. – 96 с.
8. *Никонова Т. А.* Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью: Монография / Т. А. Никонова. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 220 с.
9. *Пастушенко Ю.* Поэтика смерти в повести «Котлован» / Ю. Пастушенко // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 2. По материалам конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А. П. Платонова. 17-19 октября 1994 года. – М.: Наследие, 1995. – С. 191-197.
10. *Платонов А. П.* Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть / Под ред. Н. М. Малыгиной. – М.: Время, 2011. – 608 с. – (Собрание).

А. П. Цыплакова,
Воронежский государственный университет

ИЛЬЯ ГЛАЗУНОВ — ВЕЧНЫЙ ХУДОЖНИК "ВЕЧНОЙ РОССИИ"

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества И. Глазунова. В статье рассмотрена одна из самых известных работ художника – «Вечная Россия» 1988 года.
Ключевые слова: живопись, Глазунов, «Вечная Россия».

Abstract. The article is devoted to the study of I. Glazunov's creativity. The article considers one of the most famous works of the artist - "Eternal Russia" of 1988.
Key words: painting, Glazunov, "Eternal Russia".

В послереволюционной истории России 1988 год – год 1000-летия крещения Руси оказался поистине знаменательным. Празднование этой даты вылилось во всенародное торжество и показало, что народ постепенно, несмотря на запреты и определенные ограничения советской власти выходит на новый этап своего духовного существования. Всплеск национального самосознания ознаменовался важнейшей вехой в творчестве художника Ильи Глазунова [3].

Илья Сергеевич Глазунов (1930-2017) – известный российский художник, педагог, основатель Российской академии живописи, ваяния и зодчества, по сей день носящей его имя. В 1980 году он получил звание Народный художник СССР, четыре раза награжден орденом «За заслуги перед Отечеством». Глазунов – автор шести тысяч картин, реставратор и монументалист [2]. Думаю, всего перечисленного хватит для того, чтобы составить общую картину, а главное – понять, что список его заслуг, как и перечень тем, и художественных образов, над которыми он работал, бесконечен (иллюстрации к романам Ф.М. Достоевского, стихотворениям А. Блока, образы любимых женщин, Петербурга, детей, портреты знаменитостей, сюжеты городской жизни, иконы, а главное – образы из истории России). Однако, совершенно очевидно, что подобная известность чревата возникновением как почитателей творчества художника, так и его ярых противников. В частности, многие дерзнули сравнить его работы с «рекламными плакатами», полагая, что они не имеют ровным счетом никакого отношения к искусству.

Вот несколько отзывов о творчестве художника с различных сайтов интернет-источника (для примера): «– Глазунов, хочет соединить глаза с иконы со своим полусуррогатным реализмом, и получается выморочная эклектика. У Петрова-Водкина получилось создать синтез иконописного и реалистического стиля. Но там высокое понимание искусства. У Глазунова картины становятся просто плохими плакатами.» «– Художник от слова

"худо". Выставленные картины - посредственность. Есть конечно исключения, но их по пальцам пересчитать можно и уверен пальцев хватит! Часть экспозиции занимают "Билборды". Хотя на "Билборды" они не тянут потому как смысловое содержание этих "шедевров" непонятны простому обывателю. Есть картины больших размеров и у других художников: "Боярыня Морозова", "Козаки пишут письмо турецкому султану" – так это ж загляденье, и все понятно! Лично я думаю, что "Билборды" И. Глазунова нужно вывешивать там, где и положено – вдоль дорог, а освободившееся место предоставить нашим не столь именитым художникам, но ХУДОЖНИКАМ! Уверен, в России они есть!».

Слова «билборд» и «реклама» в адрес художника звучат оскорбительно-нахально, и, несомненно, находятся факты, опровергающие столь дерзкие заявления комментаторов. На терминологическом уровне разность в значениях «реклама» и «искусство» очевидно любому профессионалу, но не обывателю. В данной статье мы не ставили перед собой задачу разграничения данных понятий, однако стоит отметить, что для осознания ценности иного непривычного реципиенту искусства нужно обладать высоким эстетическим вкусом.

В данной статье приводится попытка погружения читателя в атмосферу творчества Глазунова. Творчество данного художника глубоко эмоционально, наполнено философским контекстом, осмысление его часто происходит интуитивно.

Исследуя творчество Глазунова, нам удалось прочувствовать, как далеко автор шагнул от, так называемых, «рекламных билбордов» в сторону глубочайшего смысла и сильнейшего эмоционального посыла.

В качестве примера «билборда» можно привести, на мой взгляд, наиболее значимую и масштабную работу (3 на 6 метров) художника «Вечная Россия» 1988 года, как бы обобщившую его творческие обретения в создании художественной летописи России. Картину Глазунов создавал в течение всей жизни, она была представлена в дни празднования юбилейной даты 1000-летия России на персональной выставке Глазунова. Художник, который, кстати сказать, никогда не искал в искусстве легких путей, в данном случае поставил перед собой цель решить невиданную по сложности задачу – выразить образ самой России и ее народа в контексте мировой истории [1].

Данное полотно, по сути, является «учебником русской истории». На нем изображены образы, полководцев, государственных и политических деятелей, деятелей науки и культуры России разных эпох. Рассматривать можно бесконечно, но не только потому, что оно буквально изобилует образами, и не только потому, что оно просто гигантских размеров. В картине Глазунова сразу же обращает на себя внимание особенность построения композиции. Она выстроена, выражаясь музыкальным языком, по закону

симфонизма, когда художественный замысел последовательно раскрывается в процессе противоборства, развития преобразования многих тем, рождая яркий, трагически насыщенный и, вместе с тем, цельный светоносный образ мирового значения [1]. То есть, по сути, главным своеобразием картины является тот факт, что все исторические деятели расположены в определенной последовательности, каждый из них на своем месте, каждый рядом с кем-то конкретным. Обращает внимание на себя даже поворот головы, даже поднятая правая, либо левая рука и прочее. Детальное внимание уделено абсолютно каждому образу с позиции костюма, орнамента, предметов в руках и много другого.

Рядом с горой Хараити у вод реки, которая символизирует путь «из варяг в греки», – группа храмов: храм святой Софии в Константинополе как колыбель христианской веры, начавшей утверждаться на Руси; далее храмы святой Софии в Новгороде и Киеве, другие знаменитые храмы, передающие величие и торжество православия через красоту архитектурных форм, отличающих разные российские земли и вместе с большой красной стеной – московским Кремлем рождающие впечатление некоего волшебного горнего града. Это ли не отображение истоков самой Руси, ее единства и вечности? [1].

Далее – святые. Огромное воинство, сплошь золотые нимбы… Мы видим множество ликов святых. Это есть русская культура, отображение ее ценностей, ее идеалов, ее сила. Православные иконы – удивительные миниатюрные копии известнейших работ русских иконописцев, выполненные художником с величайшим мастерством, а также святые князья и цари, – все это наполняет картину великолепным золотым свечением, без которого, быть может, все полотно было бы несколько мрачным, темным и призрачным. И это не было бы удивительным, ведь история России наполнена горестными и страшными событиями, и то, что во все времена спасало, двигало и направляло ее к свету – то и освещает картину нимбами, золотыми куполами и свечой в руке мальчика цесаревича Алексея на переднем плане.

Где-то между православным воинством художником изображены величайшие деятели русской истории: М. Кутузов, Екатерина Великая, Павел Петрович, А. Суворов, А. Грибоедов, И. Бунин, Петр Великий и многие-многие другие. Все они здесь неслучайно. Все они расположены в определенной последовательности, с определенной целью. Каждый может узнать здесь кого-то ему известного. Однако считаю нужным особо упомянуть здесь о некоторых из них.

Вот Федор Михайлович Достоевский, значение личности которого в новейшей российской и мировой истории ныне открывается во все более прогрессирующем масштабе. Приведу слова одного мыслителя русского Зарубежья профессора Владимира Ильина, как нельзя лучше подтверждающего значение данной фигуры на переднем плане картины: «Россия имеет

два великих сокровища: страдание ее праведников и мучеников – и Достоевского, эти страдания понявшего и истолковавшего. Революция сделала все возможное, чтобы оба эти сокровища, без которых Россия ничто, – отнять, растоптать, оплевать и уничтожить, и ей это почти удалось…» [1].

Глубокую и необычную разработку получила в картине такая большая и запутанная тема, как интеллигенция и Россия. Мы знаем, что лучшие представители творческой интеллигенции немало сделали для процветания и прославления Отечества. Но многие из них оказались среди тех, кто, подстегивая страшный разрушительный процесс, подбивая на смуту, подстегивал революцию. Так, на полотне особняком от общей массы персонажей выделяются фигуры трех известнейших писателей – «буревестника революции» Горького, Маяковского – певца «эпохи маузера» и столпа отечественной словесности из Ясной Поляны Льва Толстого [1].

Образ последнего особо примечателен. Он изображен как зовущий за собой первооткрыватель нового пути, но ведущего в другую сторону от того, по которому веками двигалась Россия. И неслучайно его призыв остался как бы не услышанным истинными духовными проводниками, а эффектный энергичный жест оказывается мертвым, лишенным духовной энергии и силы. А куда зовет Толстой – объясняет его главный философский тезис, выписанный на фоне масонской атрибутики. Такая совершенно неожиданная трактовка образа Толстого вызывает у публики состояние, близкое к шоку. Поэтому хотелось бы дополнить сказанное несколькими мыслями [1].

Глазунов неоднократно разъяснял, что полностью признает писателя Льва Толстого гением русской литературы. Но, тем не менее, не может согласиться с рядом проповедовавшихся им идей, как не соглашались с этим и другие деятели национальной культуры, что выражено в образе на картине [1].

А вот и по заметаемым пургой трупам мчится апокалипсическая тройка. Кто в ней? В возке сидит сам Сталин, а гармонист, вызывающий ассоциации с персонажем известного романа Г. Климова «Князь мира сего», красноармеец и Павлик Морозов. Над этими «ездоками» возвышается фигура Троцкого, демонстрирующего добычу – царскую корону [1].

Образы, которые были явно несимпатичны Глазунову запечатлены на полотне, дабы показать контраст, противоречие и всю сложность дороги, которой России пришлось преодолеть на пути своего исторического развития.

В целом, вся картина «пропитана» великими и тяжелыми периодами в истории России. На контрасте и противоречии основывается то единое и до конца не постижимое, что именуется историей государства. Само полотно позволяет нам завороженно прикоснуться к ней – вечно живой истории, почувствовать не через сухой текст учебника, но через визуальные образы все то, чем жила и живет Россия.

Подводя итоги, хочется процитировать русского философа Ивана Александровича Ильина: «…наша русская способность – незримо возрождаться в зримом умирании…» [1].

Этим настроением пронизана «Вечная Россия». И потому, несмотря на запечатленные на ней трагические события и потрясения – она, покоряющая своим колористическим богатством, осененная глубочайшей мыслью, – рождает чувства душевной гармонии, оптимизма и надежды. Вот почему картина была переименована в свое время. «Сто веков» (прежнее название) – этим периодом не будет ограничиваться история России. Она – вечна, во всех своих самых потаенных смыслах, а художник, как певец, воспевший ее славу и красоту также вечен, пока его творения живут и воздействуют на сердца и души зрителей [3].

Литература

1. *Новиков В.С.* И. Глазунов. Русский гений / В. С. Новиков. – Москва: Эксмо, Алгоритм, 2009. – 336 с.

2. *Колодный Л.Е.* Илья Глазунов. Любовь и ненависть / Л. Е. Колодный. – Москва: Эксмо, 2017. – 432 с.

3. *Глазунов И.С.* Россия распятая / И. С. Глазунов. – Москва: АСТ, 2017. – 1008 с.

П. В. Белоусова, А. А. Мовчан,
Воронежский государственный университет

ОБРАЗ ГЕРОИНИ В ПОВЕСТИ А. БОГОСЛОВСКОГО «ВЕРОЧКА»

Аннотация. Статья посвящена исследованию образа героини повести А. Богословского «Верочка». Важным в рассматриваемом образе оказывается противопоставление внешних и внутренних качеств героини. Образ рассмотрен в контексте взаимодействия героини с окружающими ее людьми.

Ключевые слова: образ, героиня, Богословский.

Abstract. The article is devoted to the study of the main heroine's image from A. Bogoslovsky's story "Verochka". Important in the observed image is the opposition of the appearance and internal characteristics of the heroine. The main heroine's image is explored in the contecst of comunications between heroune and people around her.

Keywords: image, heroine, Bogoslovsky.

Андрей Никитич Богословский – талантливый человек с непростой судьбой. Он был литератором и музыкантом, сыном известного советского композитора Никиты Богословского. У автора не так много произведений, но и в столь немногочисленном перечне ему удалось затронуть противоречивые и по сей день актуальные для детей и подростков темы. Первым его произведением стала небольшая повесть «Верочка». Она была написана в

1982 году и опубликована в пятом номере журнала «Юность». Это наполненное драматизмом произведение о детской жестокости.

Главный герой, он же повествователь, - незаурядный мальчик по имени Алёша. В его класс перевелась та самая Верочка, именем которой и названа повесть. Описывая героиню, Алеша отмечает: «Это была невысокая девочка, болезненно-рыхло-толстая, бледная-бледная, так что все жилки голубели под кожей. Лицо у неё было некрасивым, одутловатым и с какими-то очень неприятными бородавками на щеках. Но самыми странными, необычными были у неё глаза: совершенно белые». Это описание несет в себе субъективную оценку внешности героини, это та Верочка, какой ее видит рассказчик. На иллюстрациях В. Гальдяева мы видим робкую, светловолосую девочку с испуганным взглядом. Художник создает чистый образ, в нем нет ничего отталкивающего.

Изначальное отношение одноклассников к Верочке не располагающее, будто бы насмешливое и презрительное. Дети не смогли принять новую одноклассницу из-за её необычного внешнего вида и выделяющегося поведения. Для передачи отношения класса к новой ученице автор детально описывает первое появление героини: «А что это у тебя такое? — совсем брезгливо спросила Ира Мещерская и с гримасой на лице ткнула пальчиком куда-то новенькой в щёку. — Что это такое, эти, такие… — Ира морщила носик. — А это бородавки! — рявкнул весёлый Губенко. — У неё вся рожа в бородавках! Бородавка! Бородавка!» [1]. Из-за своего необычного внешнего вида Верочка надолго становится объектом насмешек класса. Все кроме Алеши издевались над ней.

Однажды девочка попросила главного героя проводить ее домой, так началась их дружба. Алеша вновь и вновь провожал Верочку домой, ходил к ней в гости, познакомился с ее семьей. В этой части текста перед читателем предстает образ положительного героя, сама Верочка воспринимает его как рыцаря («Здравствуй, добрый мой рыцарь»). В очередной раз, когда одноклассники вновь называют её «Бородавкой», Алеша вступается за неё: «Хватит! — сказал я вдруг твёрдо, памятуя о своём рыцарском достоинстве. — Что ты всё: Бородавка, Бородавка! У неё и имя есть, между прочим». Поступки героя кажутся сильными, героическими и добрыми, однако через мысли Алеши автор показывает его истинное отношение к Верочке и ее семье: «Стоило мне войти в их комнату, как я сразу понял, что ж такое меня настораживало всегда в Бородавке. Это был запах! Не знаю, как описать его, но именно он и вызывал во мне то чувство неприязни, которое я постоянно испытывал к Верочке…» [1].

Переломным моментом в произведении становится эпизод беседы главного героя с его одноклассником по фамилии Губенко. Мальчишка рассказал Алеше, что Верочка не ходит на физкультуру из-за того, что «у неё все ноги волосатые». На следующем уроке главный герой начал присматри-

ваться к ногам Верочки и мысленно рассуждать: «Я подсознательно искал в ней что-то звериное, животное, но ничего, кроме разве что сходства с лягушкой, не находил. Рождалось во мне ощущение противоестественности нашей с ней дружбы, ибо не может же человек, в самом деле, всерьёз дружить с енотом или слоном, и не может животное (да ещё и гадкое!) Читать ему стихи Пушкина! Не может!» [1].

Новая волна насмешек была вызвана слухом о волосатых ногах Верочки, ребята снова столпились и начали ее задирать. Верочка надеялась на помощь своего «рыцаря», однако Алеша показал свое истинное лицо и выкрикнул: «Ты дура и сволочь! У тебя волосы на ногах растут! У тебя все ноги в волосах! Дура! Сволочь! Дура!». В этот момент становится ясно, что внешние качества героини для него оказываются важнее внутренних.

Динамика событий в произведении выстраивается вокруг образа Верочки и его восприятия со стороны окружающих. Это редкий случай непрерывной визуализации образа героини на протяжении практически всего текста. Читатель, в отличие от Алеши и его одноклассников, «не видит» в героине ничего отталкивающего, не видит этого и художник-иллюстратор. Наоборот, черты ее образа: будь то «совершенно белые глаза», «болезненно белая кожа» или «рыхлое телосложение» - вызывают у читателя ноющее чувство в груди. Тот факт, что девочка называет друга «рыцарем», говорит об утонченности ее духа, о ее совершенно специфическом мировосприятии. Автору удалось создать противоречивый образ, в котором противопоставляется внешнее уродство и внутренняя красота. Персонажи повести видят только внешнее в этой героине, но читатель может разглядеть ее душу.

Литература

1. *Богословский А.Н.* – Опубликовано в журнале «Юность» в 90-х годах [Электронный ресурс]. URL:https://www.litmir.me/br/b=264237&p=1 (дата обращения 02.05.2022).

К. А. Котова,
Воронежский государственный университет

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ДРАМЫ Г. ИБСЕНА «ПЕР ГЮНТ» В ПОЭЗИИ А. БЛОКА

Аннотация. В статье рассмотрены основные образы и мотивы пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» в их рецепции в стихотворениях А. Блока. Выявлены мотивы весны, света, сна в текстах А. Блока периода «антитезы». Проводится сравнение образа Сольвейг с образом Прекрасной Дамы. Делается вывод о национальной основе образа Вечной Жены и Сольвейг у А. Блока и Г. Ибсена, что объединяет двух авторов.

Ключевые слова: Г. Ибсен, А. Блок, общие мотивы, образы, национальное своеобразие

Abstract. The article deals with the main images and motifs of H. Ibsen's play "Peer Gynt" in their reception in A. Blok's poems. The motives of spring, light, sleep in the texts of A. Blok of the “antithesis” period are revealed. The image of Solveig is compared with the image of the Beautiful Lady. A conclusion is made about the national basis of the image of the Eternal Wife and Solveig by A. Blok and G. Ibsen, which unites the two authors.
Keywords: G. Ibsen, A. Blok, common motives, images, national identity

«Последним великим драматургом Европы был Ибсен», – заявил А. Блок в статье «О драме» (1907), написанной после смерти драматурга в 1906 году. Особенно заметно увлечение А. Блока Г. Ибсеном в его творчестве периода «антитезы», то есть во второй половине 1900-х годов.

В данной статье будут рассмотрены стихотворения 1906-1907 годов, написанные поэтом под впечатлением от драмы «Пер Гюнт».

За год до написания вышеупомянутой статьи «О драме» Блок написал два стихотворения, в названии которых фигурирует имя главной героини ибсеновской пьесы «Пер Гюнт» — Сольвейг. Образ северянки Сольвейг является одним из воплощений Прекрасной Дамы для лирического героя А. Блока.

Стихотворение «Сольвейг», написанное 20 февраля 1906 года, А. Блок посвятил поэту Сергею Городецкому. Эпиграфом к стихотворению становится сцена третьего действия «Пера Гюнта», где Сольвейг прибегает на лыжах в лес к Перу, чтобы остаться с ним:

Сольвейг:
Теперь я сирота;
Без матери и без отца: со всеми
Я порвала.
Пер Гюнт:
Чтобы ко мне уйти!
О Сольвейг, милая!..
Сольвейг:
К тебе. Так будь же
Теперь мне всем на свете ты — и другом
И утешителем [3, с.98].

Главный мотив стихотворения А. Блока — мотив весны, вокруг которого разворачивается весь лирический сюжет: «Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне, / Улыбнулась пришедшей весне!» Имя Сольвейг с норвежского дословно означает «путь света»: она — олицетворение весны, символизирующей оживление, воодушевление, вдохновение. Ассоциации Сольвейг с весной вызывает не только её имя, но и фоносемантика стихотворения: «СольвЕйг! ПЕсня зЕлёной вЕсны!» (также, согласно исследованиям в

сфере фонемно-цветовой синестезии, звук [э] ассоциируется с зелёным цветом, символизирующим спокойствие, расслабленность) [5; с.102].

До появления Сольвейг жизнь лирического героя была мрачной и тяжелой: «Жил я в бедной и тёмной избушке моей, / Много дней, меж камней, без огней». Блоковский лирический герой воплощает в себе творца, для которого Сольвейг, как и для ибсеновского героя, — Муза с «весёлыми зелёными глазами». Он, как и Пер Гюнт (который, согласно авторской ремарке, рубит «старую сосну с узловатыми ветвями»), вырубает лес, как бы расчищая голубое небо над собой и Сольвейг. Под лесным пологом по многих стихотворениях А. Блока царит полумрак, поэтому поэт стремится внести как можно больше света в лесное пространство:

Я смеюсь и крушу вековую сосну,
Я встречаю невесту — весну!
Пусть над новой избой
Будет свод голубой —
Полно соснам скрывать синеву! [3, с.108]

Для лирического героя жизнь в зимнем лесу — сон, т.е. что-то нереальное, «неживое». Появление мотива сна здесь неслучайно, т.к. это один из ключевых мотивов «Пера Гюнта»: Пер хочет проснуться, находясь у троллей («Хоть проснуться б!»); в конце пятого действия Сольвейг поёт ему: «Спи, усни, ненаглядный ты мой, / Буду сон охранять сладкий твой!..»

У А. Блока лирический герой «пел молитвы сосне», что неестественно, неправильно, но лирический герой больше ничего не видел вокруг себя и над собой.

Стихотворение «Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!», лирической героиней которого тоже становится Сольвейг, написано уже в декабре 1906 года. В этом стихотворении замкнутое и загроможденное деревьями пространство леса сменяется такими открытыми пространствами, как луг и горы: «Знаю - в горах распевают рога, / Волей твоей зацветают луга». И сама Сольвейг представлена двойственно: она и высоко в небе, и в то же время во тьме. Её глаза уже не «весёлые», а «зелёные злые» (что может напоминать одеяние женщины в зелёном из пьесы Ибсена). Вспоминаются и стихотворения А. Блока о Прекрасной Даме, в которых он предчувствует раздвоение образа лирической героини: «Но страшно мне – изменишь облик Ты».

Появляется ещё один образ из «Пера Гюнта» — тролли. У А. Блока они символизируют низменные поступки, тролльский образ жизни, от которого нужно избавиться: «Чтобы лохматые тролли, визжа, / Вниз сорвались, как потоки дождя…». Это демоническая стихия врывается в светлый мир Сольвейг, символизируя дионисийские начала бытия.

Весенний мотив всё так же присутствует в стихотворении: лирический герой просит Сольвейг дать ему «вздохнуть, освежить» свою грудь. Он стремится наверх к Ней с уже «омытой душой», т.к. чтобы постичь Её нужно быть духовно подготовленным, избавленным от земного «мрака».

С образом Сольвейг связаны мотивы прозрения, духовного исцеления, познания сути жизни и обретения истинной любви. Ибсеновская героиня — это идеальный образ скандинавской женщины и в то же время символ величайшей любви и спасения.

Помимо двух вышеупомянутых стихотворений, в названии которых фигурирует имя Сольвейг, её образ встречается и в стихотворении 1906 года «Сын и мать». В нём можно проследить параллель с мотивом странствий Пера Гюнта: «Сын покидает отчий дом. / … Слышно, ходит сын во мгле…». Однако лирический герой стихотворения не тождественен Перу: он действительно возвращается героем, в отличие от Гюнта, который на своём пути сотворил немало подлых дел. В финале пятого действия ибсеновской пьесы Пер Гюнт возвращается к Сольвейг и находит покой на её руках: «Буду сон охранять сладкий твой, / Спи, усни, ненаглядный ты мой!» В этом стихотворении А. Блока ещё неявно, но уже проявляется образ Вечной Жены, который будет отчётливо представлен в цикле «На поле Куликовом», где А. Блок перефразирует строки из ибсеновского текста: вместо «О мать моя! / Жена моя!» появляется «О, Русь моя! Жена моя!».

А. Блок, как и его современники-поэты, интересовался литературой скандинавских стран как чем-то экзотическим для России (так же, как и культура стран Востока, увлекавшая деятелей искусства той эпохи). Образ Вечной Женственности в лице Сольвейг, который вдохновил Блока на создание ещё одной грани Прекрасной Дамы, пришёл к Г. Ибсену от И. Гёте. Автор «Пера Гюнта» в четвёртом действии пьесы цитирует гётевского «Фауста», а именно выражение: «Das ewig Weibliche». Аллюзия на текст И. Гёте очевидна, Ибсен меняет лишь одно слово в выражении немецкого писателя (в «Фаусте» фраза звучала: «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan» [14; с. 498] (пер. Б. Л. Пастернака: «Вечная женственность / Тянет нас к ней» [4; с. 439])): «…og, som der staar hos en agtet Forfatter: / «das ewig weibliche ziehet uns an!» [13; с. 37] (пер. А. и П. Ганзен: «…а как сказал когда-то / Какой-то уважаемый поэт: / Das ewig Weibliche нас привлекает!» [7, с. 529]).

Воплощение Вечной Женственности в образе норвежки, который не только отражает воззрения Г. Ибсена на национальный женский идеал, но и продолжает изучение женской природы и роли в мире, не мог не привлечь внимание А. Блока — творца Прекрасной Дамы. Но не философская интерпретация образа Сольвейг способствовала появлению трёх уже названных стихотворений, а национальная почва, из которой могла произрасти ибсеновская героиня. Именно национальная основа образа Вечной Женственности, Вечной Жены объединяют героинь Г. Ибсена и А. Блока.

Литература

1. *Адмони В.Г.* Генрик Ибсен: Очерк творчества / В.Г. Адмони. –Л.: Худож. лит: Ленингр. отд-ние, 1989. С.91-108
2. *Берковский Н. Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский // Азбука-классика. — 2002. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/ibsen.htm] — Дата обращения — 20.11.2022.
3. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. / А.А. Блок. — М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 2. — 98, 108, 126 с
4. *Гёте И.* Собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Фауст / И. Гёте. — М.: Художественная литература, 1976.
5. *Давыдов Г.* Пер Гюнт, герой нашего времени / Г. Давыдов. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-nor/davydov-per-gyunt-geroj-nashego-vremeni.htm] — Дата обращения — 20.11.2022.
6. *Журавлев А.П.* Звук и смысл / А.П. Журавлев. — М.: «Просвещение», 1991. 102 с.
7. *Ибсен Г.* Собрание сочинений в четырёх томах / Г. Ибсен. — М.: Государственное Издательство «Искусство», 1956. Т.2. С. 381-636
8. *Минский Н.М.* Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность / Н.М. Минский. — 1897. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/minskij-genrik-ibsen/index.htm] — Дата обращения — 22.11.2022.
9. *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока / З.Г. Минц. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 1999. С. 13-205
10. *Толмачёв В.М.* А. Блок и Х. Ибсен: опыт компаративного исследования / В.М. Толмачёв // Вестник ПСТГУ. — 2016. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [https://cyberleninka.ru/article/n/a-blok-i-h-ibsen-opyt-komparativnogo-issledovaniya/viewer] — Дата обращения — 20.11.2022.
11. *Туманова О.С.* «Скандинавский текст» русской поэзии XVIII-XXI веков: мифопоэтический аспект: дисс. на соискание уч. степ. кандид. филолог. наук: 10.01.01 / О.С. Туманова // Пермский государственный национальный исследовательский университет. — 2019. — Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.psu.ru/files/docs/science/dissertatsionnye-sovety/tumanova/tumanova.pdf] — Дата обращения — 19.11.2022.
12. *Туманова О.С.* Образ скандинавского севера в русской лирике 1890-1910 гг. / О.С. Туманова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2017. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-skandinavskogo-severa-v-russkoy-lirike-1890-1910-gg/viewer] — Дата обращения — 19.11.2022.
13. *Ibsen H.* Peer Gynt / H. Ibsen // Gyldendalske Boghandel Forlag. — 1867. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [https://www.rulit.me/books/peer-gynt-read-636419-1.html]—Дата обращения —22.11.2022.
14. *Goethe J.W.* Faust / J.W. Goethe. — Электронный ресурс. — Режим доступа: [http://www.gasl.org/refbib/Goethe__Faust.pdf] — Дата обращения — 22.11.2022.

К. О. Никитина,
Воронежский государственный университет

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ КЛЫЧКОВА

Аннотация. Материалом для анализа в настоящей статье стала лирика новокрестьянского поэта Сергея Клычкова. Объект исследования – фольклорные образы в поэзии, созданной им до 1917 года.

Ключевые слова: новокрестьянская поэзия, Сергей Клычков, фольклорные образы, славянская мифология

Abstract. The material for analysis in this article was the lyrics of the new peasant poet Sergei Klychkov. The object of the study is folklore images in poetry created by him before 1917.

Keywords: new peasant poetry, Sergey Klychkov, folklore images, Slavic mythology

Сергей Антонович Клычков (1889-1937) принадлежит к новокрестьянским поэтам, обратившимся в первой трети XX века к ценностям народной культуры, «понимаемой как совокупность мировоззренческих, нравственных оснований народной жизни и последовательное воплощение их в культуре быта и искусстве» [15, с. 153].

По мнению А.И. Михайлова, С. Клычков в художественном мире лирики 1910-х годов «реконструирует поэтическое мышление патриархального крестьянства», представляет художественную концепцию архаического, внеисторического бытия, в основе которой – «разрозненные элементы фольклора» [8, с. 95, 121]. Ю.А. Изумрудов в диссертации «Лирика Сергея Клычкова» (1993) пишет о том, что творчество поэта «находится на "стыке" фольклорности и книжности, мифа и реальности» [6, с.118]. Н.М. Солнцева справедливо отмечает такие черты поэзии Клычкова, как «пантеистическое восприятие природы, фольклорная символика, простота языка, песенная организация стиха» [11, с. 22].

Сам поэт указывает на фольклорные и опоэтизированно бытовые истоки своего творчества: «лесная бабка Авдотья», «речистая матка Фекла Алексеевна», «мудрый в своих косноязычных построениях» отец, «поле за околицей», «чертухинский лес», настаивая на отсутствии опосредованных звеньев между своим искусством и народной жизнью. Он ищет в народном искусстве «искренность и глубину», «прекрасное и простое» [7, с. 487].

Именно фольклор стал для Клычкова «вдохновителем и основой сюжетов и образов» [12, с. 79]. Проиллюстрировать эту мысль можно на примере символики, связанной с Велесом – Богом славянского языческого пантеона, Богом трёх миров (Прави, Яви, Нави), свободно перемещающимся между ними. Впервые он появляется в стихотворении «Детство» (1910) в

сопровождении ветра: «Прянет ветер на крыльцо…», «Завернется кучей листьев, / Закружится возле пня, / Поведет, тропы расчистив, / Взявши за руку меня…»).

В «стихотворении «В овраге под горою…» (1912-1913) появление Велеса выдают «вьющиеся» под окнами совы. Однако глагол «вьются» не подходит для описания поведения птиц. Возникает ассоциация с образом змеи – пресмыкающегося, которое в славянской мифологии было связано со стихией града и ветра и сопровождало божество [5, с. 280]. На присутствие Велеса может указывать и локус – «овраг под горою», так как бой громовержца со змеевидным врагом хтонического происхождения (в русской традиции Велесом / Волосом) был или у скалы, или под скалой, или посредством скалы.

В «Образе Троеручицы…» (1910) пунктирно представлена опоэтизированная «биография» Велеса. Место действия – пересечение трех дорог, что указывает на его сакральный характер. С перекрестком в мифологии связаны божества, имеющие многоликие образы. В частности, образ Велеса, которого называли многоликим и растили на пересечении трех дорог, соединяющих Явь, Навь и Правь. Гаврилов сопоставляет его с образом Яги: «Мы можем предположить, что Велес и Яга образуют такую же мифологическую пару в славянском эпосе, как Гермес и Геката – в эпосе древних греков…). Геката Трития – покровительница путей и перекрестков. Аналогичные функции имеет Яга» [5, с. 230]. В стихотворении пути ведут сначала к морю и «веселию» – к людям, затем «в лес да к темным елям в келию», а третий маршрут «нехоженый» («Кем куда проложенный, / То никто не знает»). Первая дорога, возможно, служит отсылкой к легенде о том, как Велес проводил на земле свою молодость, поэтому его еще называют «покровителем животной природы человека» [3]. Вторая указывает на воспитателя Велеса – Вия, который, управляя подземным царством, забрал молодого Бога к себе. Последняя, возможно, связана с тем, что Велесу закрылся путь на небеса после того, как он, по одной из версий, похитил у Перуна жену, а по другой – украл небесных коров. И поэтому дорогу эту, как и простые смертные, он никогда не найдет.

В стихотворении «Песенка о счастии» (1913) образ Велеса имплицитно присутствует через указание на такую художественную деталь, как гусли, на которых играет главный герой. В орнаменте гуслей присутствуют все три жизненных зоны: небо (птица), земля (конь, лев) и подводный мир (ящер). Ящер господствует над всеми и благодаря своей трехмерной скульптурности объединяет обе плоскости инструмента. Орнамент гуслей прямо указывает на связь этого культового инструмента со стихией воды и с ее повелителем, царем подводного царства – ящером [11, с. 579]. Следовательно, соединение гуслей со змеем, демоническим началом, связывающим миры, указывает на Велеса, которого, как уже говорилось, представляли в

образе ящера. Еще одним подтверждением присутствия в тексте этого божества является соловей («В том тумане сердце-соловей поет…»), почитавшийся священной птицей Велеса. Не случайно его в былинах называют Одихмантьевым сыном (в память о брате Велеса Одинце), а также Соловьем Будимировичем (в память о деде Боде). Соловей был близким родственником Велеса, одним из его воплощений [1, с. 103].

С фигурой Велеса в славянской мифологии связана стихия праздника, что находит отражение в ранней лирике С. Клычкова. Стихотворение «Запоют на пирушке обозы…» (1910) начинается со строк «Запоют на пирушке обозы / Сквозь березовый частый лесок… / Словно гость, под густые березы / Присядет причесанный стог…». Очевиден мотив праздника. Это Праздник урожая – Хлеба, он отмечался у славян с 7 августа по 21 сентября и служил началом активных полевых работ. Он связывался с поклонением культу Велеса, который являлся покровителем труда земледельцев. Описанный обряд совершался в разных областях России. Например, в Архангельской губернии, когда уже оканчивалась уборка хлеба, последние несжатые колосья связывали снопом на корню и сноп этот украшали цветами – получалась «хлебная борода». Куст несжатого хлеба, нарочно оставляемый в поле, в Костромской губернии назывался «волотка на бородку» (волот, волотка – верхняя часть снопа или охапка сена). В Курской и Воронежской губерниях во время жатвы оставляли на корню связанный узлом пучок ржи – в бороду; в честь плододавца Ильи-пророка это называлось «завязать Илье». В Переяславль-Залесском уезде оставляли на ниве несколько колосьев кудрявого овса на бороду св. Николе или самому Христу [2, с. 220].

В стихотворении «В золотом венце перелесица…» (1910) возника-ет образ, который похож на описание Велеса у славян. Это «старец с кошелками», который «проходит чащами». Из определения, которые даны в толковом словаре Ожегова, мы понимаем, что это человек пожилой, очень мудрый, может являться монахом, отказавшимся от всего ради религии [9, с. 766]. Велес же является покровителем мудрецов, обладает тайными знаниями, его, как правило, изображают человеком в возрасте [4, с. 215]. Появление героя сопровождается описанием «в золотых лучах полумесяца с кошелками». Следует напомнить, что одним из атрибутов Велеса, который нередко предстает на оберегах в образе быка, является полумесяц в форме рогов. Кошелка же – атрибут путешественников, которым он покровительствует. Символика золотого цвета предполагает отсылку к образу Волоса, ведь он отождествлялся с золотым, бронзовым, медным свечением.

В стихотворении «У деревни вдоль тропинок…» (1910) возникает образ «грустного инока», который ходит, «подпираясь подожком…». Имплицитное указание на возраст персонажа связывает его со «старцем с кошелками» из стихотворения «В золотом венце перелесица…». Внешность героя охарактеризована примечательной деталью – «серебряными ресницами».

Символика цвета, а также упомянутое событие – «По родителям поминок…» – заставляет вспомнить Велесову седмицу, праздновавшуюся славянами с 26 октября по 2 ноября [10].

Интересен в стихотворении и образ синицы. А.В. Гура отмечает двоякое его толкование в фольклоре. Синицу нередко приравнивают к сове или филину. Бытует мнение, что она первой встречает своим пением хозяина. Присоединение синицы к группе ночных птиц относит её к Велесу.

Стихотворение «В облаках заревой огонек…» (1910) раскрывает образ колдуна. Он идет «в онучах, / В онучах – серых тучах… / Борода у него – мелкий дождичек, / В бороде у него – дуга-радуга, / А в руках подожок-подорожничек! – / Собрался старина, видно, надолго…». Можно предположить, что «колдунок» – человек, который ходит, как и все, в онучах – длинной широкой полосе ткани для обмотки ног (при обувании лаптей) [9, с. 453], но при этом описание бороды указывает на причастность героя к лесному пространству, но не просто как жителя, а как органичной части природы. Клычков неслучайно называет его «стариной», вручает ему костыль («Над притихшим селом костылем…»). Эта деталь косвенно указывает не только на возраст, но и на героя, который воплотился в образе колдуна, ведь костыль может еще восприниматься в качестве посоха. Последний же был атрибутом Волоса, впрочем, как и сам колдун, так как Велес обладал даром магии, был покровителем «знающих». Следует заметить, что колдун появился с тучей, грозя селу костылем, что может обозначать, что он пришел «побесноваться». Велес же не отличался кротким нравом и тоже, когда жил в Яви, любил «попроказничать». К тому же самым дождливым месяцем в году является октябрь – время, когда леший впадает в спячку.

Образ лешего возник не случайно. Его символика оказывается связанной с символикой Велеса. Есть легенда о лешем и его противнике Боге Грозы, а, как известно, Перун был врагом и Волоса. Вместе с тем леший отождествляется в народном сознании с Огненным Змеем, который летает из лесу к девицам. Подобно «ползучим тварям», лешие уходят на зиму в иной мир, в Навь. Вместе с тем в Ярославской губернии – в местах, где некогда процветал культ Волоса, – лешего зовут Володька, что может расцениваться опять-таки как указание на связь с Волосом (болото – традиционное место пребывания лешего) [14, с. 98]. Кроме того, у славян образ лешего связан с ветром, который заметает его следы, и зайцами – его слугами («Быстрым зайцем шмыгнул ветерок, / Закричал, закачал ковылем…»). Такое воплощение Велеса встречается в стихотворениях «Детство», «В облаках заревой огонек…», «В золотом венце перелесица…». В «Сумраке синем» появляются синицы, которых Клычков сопоставляет с «лесным хозяином», как связывает их с Велесом в стихотворении «У деревни вдоль тропинок…». То же самое можно сказать и о совах, филинах – образах птиц из стихотворений «Детство», «В овраге под горою…». В «Лешем» возникает

образ пастуха-лешего. У славян леший считался покровителем пастухов. Они заключали с ним договор, по которому «лесной хозяин» должен был охранять стадо [13, с. 280]. При описании самого лесовика указывается возраст («Старичок преклонный…»), время года («…пылают клены…») – осень, цвет. Значимой деталью становится «небесный бычок» с «красными рогами», находящийся в охраняемом лешем стаде. В основе клычковской метафоры («А в тумане над лугами / Сбилось стадо в кучу / И бычок бодает тучу / Красными рогами») символ Велеса – бык, который помогает хозяину поддерживать порядок, пока тот отдыхает.

Обращение к народной культуре позволило поэту создать объемный и в то же время пластичный мир, гармоничный в своей основе, не различающий фольклорного персонажа и человека. «Фольклорная основа клычковской образности делает мир узнаваемым, что позволяет поэту затронуть глубокие культурные пласты национального сознания» [15, с. 134-135]. Как напишет С. Клычков в статье Лысая гора» (1923), «в поэтическом языке старости нет. Все слова молоды, здесь вечно бьет ключ вечной юности» [7, с. 482].

Литература

1. *Асов А.И.* Великие тайны Руси. История. Прародины. Предки. Святыни / А.И. Асов. – Москва: АСТ, 2014. –153 с.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 257 с.
3. Велес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mifolog.com /veles/
4. *Гаврилов Д.А.* Боги славян. Язычество. Традиция / Д.А. Гаврилов, А.Е Наговицын. – М.: Рефл-Бук, 2002. – 464 с.
5. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М.: Индрик,1997. – 762 с.
6. *Изумрудов Ю.А.* Лирика Сергея Клычкова: диссертация кандидата филологических наук / Ю.А. Изумрудов. – Нижний Новгород, 1993. – 254 с.
7. *Клычков С.А.* Собрание сочинений в двух томах / С.А. Клычков / [Сост., подгот. текста, коммент. М. Никё, Н.М. Солнцева]. – М.: Эллис Лак, 2000. – Т. 2. – 656 с.
8. *Михайлов А.И.* Пути развития новокрестьянской поэзии / А.И. Михайлов. – Л.: Наука, 1990. – 275 с.
9. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: ООО А ТЕМП, 2010. – 874 с.
10. Поминовение предков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rada13.livejournal.com/3763.html.
11. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 789 с.
12. *Солнцева Н.М.* Последний Лель: О жизни и творчестве С. Клычкова / Н.М. Солнцева. – М.: Московский рабочий, 1993. – 222 с.

13. *Толстая С.М., Агапкина Т.А.* Славянская мифология. Энциклопедический словарь. / С.М. Толстая, Т.А. Агапкина. – изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.

14. *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей / Б.А. Успенский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 248 с.

15. *Фролова А.В.* Художественная аксиология новокрестьянской поэзии. Дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук / А.В. Фролова. – Воронеж, 2006. – 189 с.

Д. С. Крашенских,
Воронежский государственный университет

ПОЭТИКА ЦВЕТА В СБОРНИКЕ Б. АХМАДУЛИНОЙ «ОЗНОБ»

Аннотация. В настоящей статье исследуется цветовая символика в сборнике стихотворений Беллы Ахмадулиной «Озноб». Установлен круг смыслов, связанных с семантикой белого, черного, синего, красного, желтого и зеленого цветов.

Ключевые слова: Белла Ахмадулина, «Озноб», цветовая символика, поэтика цветообозначений

Abstract. This article examines the color symbolism in the collection of poems by Bella Akhmadulina «Chills». A range of meanings associated with the semantics of white, black, blue, red, yellow and green colors has been established.

Keywords: Bella Akhmadulina, «Chill», color symbolism, poetics of color terms

Цветопись используется в литературе как яркое изобразительное средство, имеющее множество функций. Цвет «становится центральной категорией как концептуальной, так и языковой картины мира, соотносимой с морально-нравственной, эстетической оценкой, семиотической и ценностной картиной мира данной национальной культуры…» [3]. Логика его использования в лирике отражает мировосприятие поэта.

Символика цвета неоднократно становилась объектом исследовательского внимания. Так, известны работы по поэтике цветообозначений Ф. Тютчева, М. Цветаевой, А. Ахматовой, С. Есенина, А. Блока, В. Маяковского. Материалом настоящей статьи стал сборник стихотворений Беллы Ахмадулиной «Озноб» (1968).

Лирическая героиня Б. Ахмадулиной отличается особой чуткостью к окружающему, его краскам, звукам, запахам. Заметную роль в ее восприятии мира играет способность видеть его цветовую палитру. На диаграмме ниже можно увидеть, какие цвета и с какой частотностью упоминаются в сборнике «Озноб».

Заметно преобладание белого цвета, оттенков желтого. Также значителен состав колоронимов, обозначающих черный и оттенки синего.

В русской культуре белый – один из основных элементов цветовой символики, противопоставленный черному и красному. Он обобщенно представляет ряд цветов светлых тонов, обладает большой цветовой интенсивностью, обозначает отсутствие цвета, может быть превращен в любой цвет и получить любое толкование, а также способен восприниматься нейтрально. Большинство значений белый цвет заимствует от света, а это в христианстве и Бог, и слово, и разум, и всяческое благо [4, с. 52].

В лирике Ахмадулиной 1960-х гг. свет и цвет тесно связаны. В «Ознобе» больше восьми раз повторяется словосочетание «белый свет», а белый цвет упоминается 36 раз. «Белел» Бог в стихотворении «Случилось так что у двадцати семи…». Белый шрам ожога – метка, которой удостоен тот, кто занимается словотворчеством. Так как белый – это и цвет бумаги, тема творчества в «зимних текстах» сборника отмечена именно им: «Бумаги белый и отверстый зев / ко мне взывает и участья алчет». Свет, день, снег – все может сравниваться с чистым листом бумаги: «…и зимний день – как белый лист, / еще не занятый рисунком». Он является символом творчества, значимого для лирической героини: «Смущаюсь и робею пред листом / бумаги чистой. / Так стоит паломник / у входа в храм».

Белый цвет также имеет значение первопричинности, изначальности. В «Сказке о дожде в нескольких эпизодах с диалогами и хором детей» он связан с образом яйца – символом начала жизни. Другие цвета оказываются заключены в белый и ассоциируются с культурными знаками:

Вдруг в нем, как в перламутровом яйце,
спала пружина музыки согбенной?
Как радуга – в бутоне краски белой?
Как тайный мускул красоты – в лице?
Как в Сашеньке – непробужденный Блок? [1, с. 151]

Белый цвет может обладать и негативной семантикой. С ним связан ряд очевидных ассоциаций неблагоприятного свойства: саван, покойник, бледность. В поэме «Моя родословная» умирающая дворяночка просит: «Дайте, дайте мне белого льда». Пятикратный повтор передает тяжелое состояние бреда, в который впала героиня. В нем заключено предчувствие скорого конца.

У Ахмадулиной негативные смыслы белого связаны со смертью, болезнью, недугом, а потому оказываются в сочетании с черным цветом:

И с жадным страхом улица глазела,
как девочки ступали впереди,
как в отблесках дешевого глазета
белым-белели руки на груди.

Несли венки, тяжелые, скупые,
старушек черных под руки влекли.
Да, все, что на приданое скопили,
все превратилось в белые венки [1, с. 37].

Это отрывок из стихотворения «Абхазские похороны». Упоминание противоположных цветов аналогично присутствию старух и девочек на похоронах. Антитетичные знаки, частые в поэзии Ахмадулиной, подчеркивают переход границы между жизнью и смертью, что и представляют собой похороны.

Внимание Ахмадулиной часто сосредоточено на частях тела героини: руках, шее, лице. Подчеркивается и цвет кожи, почти всегда бледный. Он символизирует женскую слабость. В стихотворении «Чем отличаюсь я от женщины с цветком…» за внешним обликом лирической героини заметна суть человеческой души, которая проявляется в деталях, в том числе в белизне шеи:

О, Господи, как я ее жалею,
плечо ее, понурое плечо,
и беленькую, тоненькую шею,
которой так под мехом горячо! [1, с. 16]

В поэме «Сказка о дожде» белый цвет кожи семантически отличается от бледности, которая становится признаком болезни, душевных терзаний, сильных переживаний: «О, Господи, какая доброта! / Скорей! Жалеть до слез! Пасть на колени! / Я вас люблю! Застенчивость калеки / бледнит мне щеки и кривит уста». Экспрессия передается обилием восклицательных знаков, наличием междометия. Бледность – показатель пика эмоционального состояния героини. Неслучайно приведенная часть поэмы – фрагмент ее кульминации.

Серебряный цвет по оттенку к белому ближе всего, однако у него иная семантика. Он окрашивает предметы, символизирующие прогресс: самолеты, автомат с газированной водой, становится, таким образом, цветом времени: «Нас весело и жутко / растит двадцатый век». («Сказка о дожде»). Потому неслучайно серебряный соотнесен с семантикой мимолетного, преходящего, невесомого и отражается в пузырьках воды, мурашках, пылинках, облаках, оказывается связан с мотивом обмана:

Ты здесь огромным серебром
всех обманул – на самом деле [1, с. 102].

В сборнике «Озноб» частотен и черный цвет. Так, связанные с ним слова «тень» «темнота» упоминаются 34 раза. Черный в разных культурах предстает как цвет печали, трагедии. В русском народном языке он обозначает нечто старое, грязное: «черная старуха», «чернавка» (прислуга), «черный ход», «черное крыльцо»; нечто несовершенное, лишенное блеска: «черновик», «черный пол» (недостроенный и недоделанный пол). В противоположность этим обозначениям «белое» значит благородное, чистое, красивое: «белы ручки», «белолицый», «тело белое» [4, с. 61].

В лирике Ахмадулиной отражено подобное понимание. Черный цвет передает трагическое состояние героини, ее душевную боль: «Не умеет заплакать о нем / рана черная в горле моем». Печальную женщину из прошлого Ахмадулина облекает в черное платье, делает покорной, печальной.

Значение черного цвета у Ахмадулиной полярно. Наряду с негативными, он имеет и положительные коннотации. Так, поэт считает его благородным, красивым, подчеркивающим индивидуальность, способным восхищать, приковывать взгляд. Черный встречается при описании внешности: черные зрачки, черные волосы. Для Ахмадулиной это черты красивых девушек, людей, особенно ей полюбившихся, жителей ее любимого места. Грузинских женщин она сравнивает с черным лебедем:

Они переходили в лепет,
который к морю выбегал
и выплывал, как черный лебедь,
и странно шею выгибал [1, с. 40].

Черные глаза героини – признак ее странности, непохожести на других. Это связано с осознанием своего таланта: «За чернокнижье двух зрачков чернейших, / за звуки с уст, за косточки черешен, / летящие без всякого труда!» Творчество понимается лирической героиней как нечто святое, то, что отличает ее других. Черные зрачки, как и белый шрам, становятся меткой поэта.

Желтый, оранжевый – цвета естественные, природные, они встречаются в основном при описании осени. Для героини Ахмадулиной это время полноты жизни, сильного душевного подъема. Причем ее личная осень длиннее, чем календарная, отражает ее способ видения мира:

Отпразднуем последнюю беду.
Рябиновые доломаем ветки.
Клянусь тебе двенадцать раз в году:
я в сентябре. И буду там вовеки [1, с. 79].

Осень у Ахмадулиной – эмоциональное, наполненное жизнью, движением время. Отсюда смешение разных красок, оранжевого, красного, зеленого, желтого, передающих ликование героини, состояние душевного подъема: «Но все это, что желто и красно, / что зелено — пусть здравствует вовеки!»

В стихотворении «О, еще с тобой случится…» лирическая героиня рисует оранжевой краской человечка — себя. Выбор цвета может быть обусловлен ее внешним видом. Часто в сборнике упоминается такая портретную деталь героини, как рыжая челка, так что оранжевый в ее облике – самый значимый цвет. Этот выбор может быть объяснен и положительной семантикой цвета. Оранжевый — цвет огня, символизирующий энергию, тепло, жизнь.

Близким по значению к желтому оказывается золотой цвет. Он обозначает вечный круговорот жизни, связан с рождением ребенка: «Вершит всевечный свой восход во мгле / огромный, голый, золотой Ребенок». Вместе с тем желтый может быть противопоставлен золотому, быть только похожим на него и обозначать подделку. Так, в стихотворении «Бог» желтый – цвет обмана, иллюзии, заблуждения. Желтый медальон – не золотой, но похожий на золото. Герой кажется героине Богом, «глядит обманно».

Неоднозначной семантикой наделен зеленый цвет. С одной стороны, как цвет травы, зелени, он во всех культурах обозначает жизнь. У мотороллера, которым любуется лирическая героиня Ахмадулиной, зеленые крылышки. Этот яркий цвет подчеркивает преимущество перед медлительной героиней другой девушки, шумной, яркой, летящей с помощью этих крыльев.

С другой стороны, в русском фольклоре «зеленой царь» злой и коварный; в пословицу вошло выражение «тоска зеленая»; настой трав, называемый «зельем», — это обычно яд. Зеленое облако в лирике Ахмадулиной – мистический образ, обладающий негативной семантикой. Он встречается в стихотворении «Магнитофон» и сочетается с мотивами грязи, пошлости. Оно отсылает к гоголевской «Страшной мести», где зеленый реализован в мистическом аспекте и имеет негативную семантику: «Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи…» [2, с. 245], «…из днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы; волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю…» [2, с. 274].

Менее значимыми в лирике Ахмадулиной оказываются розовый, красный, оттенки синего.

Розовый цвет имеют недосягаемые предметы, объекты мечтания героини («О, мотороллер розового цвета»). Сказочные мотивы тоже сопровож-

даются упоминанием розового, как, например, в «Сказке о дожде» хрусталь описывается как Мертвая царевна из пушкинской сказки:

…мою царевну спящую — хрусталь.
Тот в семь румянцев розовевший спектр,
в гробу стеклянном, мертвый и прелестный [2, с. 145].

Пространство дома, в котором совершается действие, кажется окутанным сном, и цвета, которые упоминаются при его описании, – розовый и белый. Оживает дом лишь с приходом Дождя: «И ржавые, оранжевые знаки / вдруг выплыли на белый потолок. / И хлынул Дождь!..» Это замечание дополняет характеристику оранжевого цвета. Несмотря на то что его упоминание происходит в обстоятельствах, кажущихся трагичными, этот цвет позитивен.

У синего в сборнике «Озноб» многоаспектная символика. Он один из естественных природных цветов – цвет воды, неба. Герои Ахмадулиной отмечены им. В стихотворении «Гостить у художника» Хемингуэй – синеглазый старик, дети дарят «синее солнышко взгляда». Вместе с тем синий скрывает индивидуальность, и голубые глаза, в отличие от черных, являются показателем непримечательности (как у царевичей, пришедших к Несмеяне). Голубой ассоциируется с жертвенностью: «Гвозди забивают в голубые ладони ее».

Синий цвет Гете относил к «пассивным». Как самый холодный оттенок в спектре, он противопоставлен желтому. «О, желтого и синего вражда!» – пишет Ахмадулина в стихотворении «Мы расстаемся и одновременно…». Мотив вражды, многократно варьирующийся в нем – вражда берегов с рекой, правой руки и левой, людей друг с другом, – выражен через контраст двух цветов.

Красный преимущественно осознается как цвет позитивного мировосприятия. В сборнике «Озноб» он в основном связан с приятным, радостным, созидательным трудом на благо других людей.

Иль как печник, что краснотою труб
замаранный, сидит верхом на доме,
захохотать и ощутить свой труд
блаженною усталостью ладони [1, с. 131].

Красная глина в доме Художника становится знаком труда, творчества, эмоционального подъема:

Цветет акварели голубенький дух,
и глина краснеет, как толстый ребенок,

и пыль облетает с холстов погребенных,
и дивные рожи румяных картин
являются нам, когда мы захотим.
Проносимся!.. [1, с. 192]

Красный цвет лица вызван приятными эмоциями, связанными с переживанием полноты жизни: «Шуметь, краснеть и руки целовать» («Сумерки»).

В лирике Ахмадулиной почти нет промежуточных, тусклых красок. Символика цвета связана с творчеством, природой, жизнью, рождением. Нельзя не отметить многоаспектность колористической семантики в сборнике Б. Ахмадулиной «Озноб». Каждый цвет соединяет антитетичные смыслы, отражая полярность художественного мира поэта.

Литература

1. *Ахмадулина Б.* Струна / Б. Ахмадулина; ред. П.Г. Антакольский. – М.: Советский писатель, 1962. – 116 с.

2. *Гоголь Н.В.* Страшная месть // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937-1952. – Т. 1. – С. 244-283.

3. *Мартьянова Н.А.* «Символическое» цветообозначений в русской лингвокультуре / Н.А. Мартьянова // Филология и человек. – 2013. – № 4. – С. 12. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskoe-tsvetooboznacheniy-v-russkoy-lingvokulture (дата обращения: 11.01.2023).

4. *Миронова Л.Н.* Цвет в изобразительном искусстве / Л.Н. Миронова. – 3-е изд. – Минск: Беларусь, 2005. – 249 с.

Ю. В. Гранкина,
Воронежский государственный университет

К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ ФОРМЫ СОНЕТА В ПОЭЗИИ XX В. («СОНЕТИК» И. БРОДСКОГО)

Аннотация. В статье рассматривается трансформация жанра сонета в поэзии XX века на материале лирики И. Бродского. Предметом анализа является стихотворение «Сонетик». Полемично ставится вопрос о соотнесенности «Сонетика» с канонической формой сонета.

Ключевые слова: сонет, И. Бродский, трансформация жанра

Abstract. The article considers the transformation of the sonnet genre in the poetry of the XX century based on the material of I. Brodsky's lyrics. The subject of the analysis is the poem "Sonnet". The question of the correlation of the "Sonnet" with the canonical form of the sonnet is polemic.

Keywords: sonnet, I. Brodsky, transformation of the genre

XX век требовал от поэтов модернизации жанровых представлений. Жанр становится понятием размытым. Некоторые исследователи отвечают «жанровую смерть» [4, с. 313]. Жанр становится «особым эстетическим углом зрения» [7, с. 8], определяется как «способ видения и отношения к действительности» [7, с. 8]. В XX веке каноническая эпоха заканчивается, и на смену непреложному жанровому канону приходят новые характеристики: «строгая жанровая форма эйдетической поэтики (канон) сменяется сначала свободной жанровой формой (жанровым законом), а потом маргинальными жанровыми формами (противостоящими канону, не вписывающимися в закон и имеющими тенденцию к движению самоопределения способом выявления внутренней меры) в эпоху художественной модальности» [3, с. 15]. Как отмечает С.В. Горин, поэт «не воспроизводит готовые жанровые образцы, а ищет собственную уникальную форму, сочетающую принципы традиции и достижения личностного опыта» [6, с. 141]. С.Н. Бройтман обозначает это явление понятием «жанровая деканонизация»: «Жанры не умерли, но существенно трансформировались: из канонических они превратились в неканонические» [4, с. 313].

Очевидно, что жанр – это изменчивая категория, которая в разные эпохи будет проявлять себя по-разному. Стоит отметить, что авторы в XX веке продолжают маркировать свои тексты жанровыми заглавиями и подзаголовками. Таким образом, заглавие дает некоторое представление читателю о том, как стоит воспринимать художественное произведение. С.С. Аверинцев так говорил о взаимодействии автора с жанром: «Автору для того и дана его индивидуальность, его характерность, чтобы участвовать в “состязании” со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона, то есть по одним правилам игры» [1, с. 105]. Тогда жанр будет пониматься как «способ понимания предложенного текста» [3, с. 13]. При этом на жанр влияет не только внутрилитературный фактор, но и внелитературный контекст: «Эволюция всегда содержательно значимых жанровых форм зависит во многом от изменений социальной сферы. Действительно, узнавание жанровой природы произведения зависит от определенных условий восприятия, часто от внехудожественной реальности» [3, с. 13].

Безусловно, по сравнению с классическими жанровыми канонами «современные жанры кажутся “сломанными”, вывернутыми наизнанку» [2, с. 21]. Неслучайно во второй половине XX века «правилом становится само нарушение правил» [8, с. 74]. Ц. Тодоров, размышляя о природе жанра, подчеркивает, что «лишь массовая литература <…> соответствует понятию жанра» [9, с. 21], в то время как «литературный шедевр не относится ни к какому жанру, кроме, возможно, своего собственного» [9, с. 43]. Таким образом, речь идет об устаревании жанровых канонов и смене этих канонов

другими константными структурами, которые имеют разную степень жесткости.

Ярким примером трансформации жанра оказывается случай игрового использования самого жанрового обозначения – «сонет», как в стихотворении «Сонетик» (1964) И.А. Бродского:

Маленькая моя, я грущу
(а ты в песке скок-поскок).
Как звездочку тебя ищу:
разлука как телескоп.

Быть может, с того конца
заглянешь (как Левенгук),
не разглядишь лица,
но услышишь: стук-стук.

Это в медвежьем углу
по воздуху (по стеклу)
царапаются кусты,
и постукивает во тьму
сердце, где проживаешь ты,
помимо жизни в Крыму [5, с. 340].

Обозначение стихотворения жанром сонета, а тем более, уменьшительно-ласкательным «сонетик» позволяет говорить о том, что все произведение мы можем формально заключить в скобки, т.е. воспринимать его не как классический сонет. В данном случае жанровая игра является особым видом сознательной деятельности, освобождением, выходом из рамок жизни в область времени, имеющего собственную направленность. Названная стратегия определяет и жанровое сознание, и специфику трансформации жанровых структур сонета.

Безусловно, название «Сонетик» является примером жанровой игры. Обозначая произведение таким именем, поэт в очередной раз вносит изменения в каноническую сонетную форму. Происходит деканонизация жанра. Читатель, видя в заглавии обозначение жанра в уменьшительно-ласковой форме, готовится воспринимать информацию с иронической коннотацией. Однако уменьшительно-ласкательный суффикс -ик в данном названии стихотворения может иметь несколько смыслов:

Во-первых, как известно, произведение носит автобиографический характер. Затекстовая реальность – измена возлюбленной с близким другом. Это стихотворение пронизано ревностью лирического субъекта по отношению к возлюбленной. Адресат ревности виден уже в первых строках:

Маленькая моя, я грущу
(а ты в песке скок-поскок).
Как звездочку тебя ищу:
разлука как телескоп.

Однако, по-видимому, поэт понимает, что чувство ревности для зрелого человека деструктивно. Бродский, назвав стихотворное послание «Сонетиком», снижает пафос, скрывая свою уязвленность. Ведь ревновать – значит ощущать с кем-то особую связь и бояться, что эта связь может прерваться. Публичное признание в ревностных чувствах позволило бы всем утверждать, что человек зависим от другого. Но выбранное название не дает основания говорить так про субъекта в стихотворении. Таким образом, герой Бродского противопоставляет свои страдания легкомысленности и, видимо, безразличию возлюбленной.

Во-вторых, «Сонетик» отображает ироничное отношение И. Бродского к своей судьбе. Эта ирония позволяет поэту скрыть личную душевную боль за более свободными и ироничными формами слов: «…но услышишь: стук-стук»; «…а ты в песке скок-поскок», «звездочка».

В-третьих, уменьшительно-ласкательный «сонетик» может отражать теплые чувства поэта к возлюбленной. Это позволяет сделать вывод о том, что лирический герой, несмотря на предательство музы, все еще неравнодушен к ней. Так, Бродский называет возлюбленную «маленькой», сравнивает ее со «звездочкой», которую пытается найти. Более того, поэт использует метафору разлуки как телескопа. Драма заключается в том, что собеседница героя, беззаботно отдыхая в Крыму, не испытывает тех же переживаний. Возлюбленная равнодушна к нему, она не тоскует. Она не способна в телескоп разглядеть лица - только услышать биение сердца:

Быть может, с того конца
заглянешь (как Левенгук),
не разглядишь лица,
но услышишь: стук-стук.

Таким образом, название «Сонетик» И. Бродский выбрал неслучайно. «Сонетик», а не «Сонет» способен более полно выразить чувства самого автора: здесь одновременно синтезируются любовь и ревность поэта, а также ироничное отношение автора к происходящему. Поэтому здесь и может возникать полемика о соотнесенности «Сонетика» с каноническими законами сонета.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104-116.

2. *Артемова С.Ю.* Лирические жанры сегодня: монография. - Тверь: Издательский дом ТГУ, 2020. –153 с.

3. *Балашова Е.А.* Функционирование русской стихотворной идиллии в XX - XXI вв.: вопросы типологии. Дис... доктора филол. наук. - Калуга, 2015. - 626 с.

4. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2т. /Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

5. *Бродский И.* Сонетик // Бродский И. Сочинения в четырех томах. Т.1. – СПб.: «Пушкинский фонд». 1992. - С. 340.

6. *Горин С. В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 107. – С. 139-145.

7. *Пал И. С.* Вопросы теории жанра: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1966. 19 с.

8. *Субботин А. С.* О поэзии и поэтике / А.С. Субботин. Свердловск: Средне Уральское книжное издательство, 1979. 192 с.

9. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.

В. В. Комарова,
Воронежский государственный университет

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ И. ГРЕКОВОЙ «ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию экранизации Станислава Говорухина «Благословите женщину» (2003) с точки зрения сходств и расхождений с оригинальным произведением – повестью И. Грековой «Хозяйка гостиницы» (1983).

Ключевые слова: женская проза, И. Грекова, кинематографическая рецепция, Станислав Говорухин, «Благословите женщину», «Хозяйка гостиницы», экранизация

Abstract. The article is devoted to the study of the film adaptation of Stanislav Govorukhin's "Bless the Woman" (2003) from the point of view of similarities and discrepancies with the original work – the novel by I. Grekova "The Hotel Owner" (1983).

Keywords: women's prose, I. Grekova, cinematic reception, Stanislav Govorukhin, "Bless the woman", "The Hotel Owner", film adaptation

Вторая половина XX века для истории нашей страны является во многом переходным и переломным временем. Значительно изменяются привычные, укоренившиеся традиции, становится очевидно, что меняется сам человек, его мироощущение и восприятие действительности – всё это несомненно нашло отражение в искусстве этого времени.

На рубеже эпох нередко возникает интерес к экспериментам, связанным с синтезом различных видов искусств. Одним из наиболее успешных таких взаимодействий, на наш взгляд, является «союз» литературы и кинематографа, что предопределило появление новых феноменов творческой деятельности. Так, кинематограф обрел приметы литературного произведения: сюжетное построение фильма, ракурсное видение человека, использование монтажного принципа как одного из способов ёмкой передачи информации.

Разработкой теоретических основ синтеза литературы и кинематографа занимаются не только исследователи-киноведы, но и многие специалисты в области литературы, семиотики, художественного искусства. Однако особого внимания заслуживает семиотический подход, в рамках которого визуальное толкуется как своеобразный поиск эквивалентов в пространстве фильма и текста. Семиотика изучает «скрытое» киноязыка, то, что, как правило, ускользает от внимания простого зрителя. Для семиотики важна композиция, цвет, ракурс, семантика образов, появляющихся на экране. Знаками для нее являются не только визуальные образы, слова и звуки, но и монтажные склейки, затемнения, подсветка, движение камеры.

В отечественной семиотике особая роль в исследовании взаимодействия литературы и кино принадлежит Ю.М. Лотману. Рассматривая кинематограф как объект семиотического анализа, Ю. Лотман склонен относиться к кинопроизведениям как к своего рода литературным текстам. Он представляет кинематограф как повествование, рассказ. Технология кинематографа, по его мнению, заключается в том, чтобы «рассказывать истории при помощи движущихся картин» [3, с. 110]. Идея Ю.М. Лотмана состоит в том, чтобы анализировать фильмы подобно печатному тексту – с помощью расчленения его на так называемые «фильмические грамматические структуры» [3, с. 121]. Таким образом, при условии различия «кодов» становится возможным выявление аналогий понятий «читатель–зритель–слушатель» и «автор–писатель–говорящий режиссер».

Подобный взгляд на взаимодействие литературы и кинематографа обнаруживаем и в статье Ю.Н. Тынянова «Об основах кино». Его очень интересовала трансформация «видимого» материального лица в «стилистический прием», который, в свою очередь, преобразуется в «смысловой характер или смысловую вещь» [3, с. 407]. С этой точки зрения он и рассматривает основные выразительные средства кинематографии.

Представляет интерес повесть И. Грековой «Хозяйка гостиницы», написанная в середине 1970-х годов. Ее сюжет лег в основу сценария известного фильма Станислава Говорухина «Благословите женщину» (2003). Интересен тот факт, что первоисточник – повесть – оказался как бы в тени экранизации, остался малоизвестен широкому читателю/зрителю.

Ст. Говорухин досконально исследует первоисточник, стараясь сохранить и достоверно передать то, что И. Грекова считала фундаментом своего произведения. «Фильм "немодный", без крови и спецэффектов. Добрый, простой, о любви, о прошлом. Когда я наткнулся на нее (повесть И. Грековой), сразу понял: это то, о чем я мечтал всю жизнь. Как будто мне ее специально подсунули. Мне всегда хотелось снять ретро фильм и показать атмосферу тех лет. Не так, как ее показывают,» – признался сам Станислав Говорухин в одном из интервью [1].

И режиссеру, безусловно, удалось совершить задуманное. Для Станислава Говорухина было важно не заново написать историю Веры Ларичевой, а переосмыслить её в духе своего времени, и при этом показать так, как хотела бы этого сама И. Грекова. Режиссер долгое время изучал повесть, пытался понять характеры, выявить основные мотивы и образы, чтобы в своем произведении не допустить искажения авторского смысла.

Первый «успех» Ст. Говорухина – это удачно подобранный актерский состав. На роль Верочки Ларичевой была выбрана еще совсем не опытная первокурсница Щукинского училища Светлана Ходченкова. Она, подобно «игрековской» Верочке, нежная, робкая, со светлым взглядом и волосами цвета пшеницы – олицетворение настоящей русской красы. Молодая актриса нисколько не потерялась рядом со «звездными» коллегами, достойно исполнив свою роль.

Статный, высокий, обладающий пронзительным взглядом Александр Балуев как нельзя лучше подошел на роль сурового офицера Александра Ларичева. Природное обаяние актера порой затмевало даже отрицательные качества персонажа. Зрительницы влюбились в образ сильного, стойкого, немногословного мужчины, не увидев в этом характере личность подчас деспотичную и даже жестокую.

Первая часть фильма изображает жизнь Веры с мужем – Шунечкой, как она его называет. Ст. Говорухин точно передает настроение эпохи, тревожное предчувствие войны. Следуя сюжету повести, режиссер воспроизводит жизнь Веры, на экране изображая то, что И. Грекова описала на страницах произведения. Смятение, радость, предвкушение новой жизни, ощущение безграничной любви к мужу, внутреннее отторжение любого проявления насилия над собой собственной волей – все эти чувства юная Светлана Ходченкова играет тонко и профессионально, оттого что почти не играет совсем. В её образе, характере есть природная естественность, искренность, что является подлинным свидетельством не только внешнего, но и внутреннего сходства с оригинальной Верой.

Писательница помещает свою героиню в новые жизненные условия. Вера попадает в обстоятельства, где ее окружают искаженные ценности, утрачиваются представления о любви, нежности. На их место приходит армейская выправка, беспрекословное послушание и порой вынужденная

улыбка. Взаимоотношения с женой Ларичев строит по воинскому уставу. Эти отношения «полуподчиненности» и «полувражды» [2, с. 257] Ст. Говорухин передает при помощи дистанции между актерами: в кадре персонаж А. Балуева почти всегда «возвышается» над Верой, смотрит сверху вниз. Такая расстановка актеров изменяется лишь в середине кинофильма, когда Александр Ларичев уже тяжело болен и постепенно умирает. Тогда персонажи словно выравниваются, становятся «одного роста», что демонстрирует изменившийся характер отношений между супругами.

Важным становится то, что Ст. Говорухин в сценарии точно воспроизводит диалоги между Верой и Ларичевым, передавая динамику их отношений, являющихся в повести И. Грековой одной из главных сюжетных линий. Так, кульминацией сцены прибытия супругов на новое место службы Александра Ларичева становится монолог сурового офицера об обязанностях жены, в котором и обозначается лейтмотив их отношений: «– У тебя одно право: быть любимой. Или тебе этого мало?» [2, с. 271]. Оттого противоположным кажется настроение, с которым завершается эта сюжетная линия: жестокий, суровый при жизни Ларичев на пороге смерти смягчается, обнаруживает в себе нежную любовь к Верочке. Его последнее появление как в экранизации, так и в повести знаменуется словами, полными любви и нежности, произнесенными одними лишь губами, тихим шепотом: «Люблю…» [2, с. 308].

Вторая жизнь Верочки заканчивается вместе со смертью любимого мужа. Героиня оказывается потеряна, лишается верной опоры, которая бы держала её «ни под руку, ни за руку, просто держа собой» [2, с. 256], теперь она свободна. Но свобода оказывается мучительна для Веры. Долгие двадцать семь лет, проведенные возле и для мужа, оказываются словно вычеркнуты, аннулированы, что приводит к внутреннему слому героини. Нерастраченная любовь, долго копившаяся в ней, нуждалась в естественном выходе. Так рождается Вера Платоновна – хозяйка гостиницы «Салют».

Вторая половина фильма фабульно совпадает с событиями второй части повести. Здесь мы наблюдаем духовный рост Веры, её становление как цельной личности, способной нести ответственность не только за свою жизнь, но и за судьбу тех, кто встретился на её пути.

Возникает новое пространство – провинциальная гостиница. Примечательно, что И. Грекова больше внимания уделяет топосу гостиницы в произведении, чем Ст. Говорухин в фильме. Так, И. Грекова значительно расширяет это пространство, метафоризирует его, возникает оппозиция «вечное – временное», где пространство Гостиницы представлено временным, а Дом – вечным. Но впоследствии эти границы размываются. Дом и Гостиница на практике становятся единым пространством, что говорит об укорененности Веры в жизни, обретении новой почвы для устойчивого существования в мире. Внутренний свет героини, её безвозмездная любовь к

окружающим, желание «приютить» и окружить заботой постояльцев гостиницы приводят к выводу о том, что она сама становится своего рода Домом для всех нуждающихся («Вера Платоновна действовала на немолодых, усталых, жизнью и женами притесненных людей как волшебный напиток»; «В присутствии Веры всегда люди были склонны ценить самих себя и от этого становились лучше…» [2, с. 379]). Писательница детально изображает внутренне устройство «Салюта», его постояльцев, сотрудников. Такая точность создает впечатление наполненности жизнью, духовности пространства Гостиницы.

В экранизации пространство гостиницы сужается до фона, на котором разворачиваются события. Значимым в фильме представляется лишь образ Веры в гостинице. Для Ст. Говорухина все подчинено одной цели – формированию представления о характере Веры Платоновны, созданию цельного образа, который был бы не только понятен, но и близок зрителю.

Близость экранизации Ст. Говорухина к первоисточнику состоит не только в удачно подобранном актерском составе, но и в исключительно точной и подробной передаче атмосферы времени действия повести И. Грековой. При помощи одежды, предметов интерьера, музыкального сопровождения режиссеру удалось воссоздать картину того тревожного времени. Трудности кочевой военной жизни, которые претерпевала Вера, мастерски изображены Ст. Говорухиным в эпизоде обустройства нового дома четы Ларичевых. В «Хозяйке гостиницы» это передано при помощи быстро меняющихся сцен, где Верочке приходится применять смекалку, «изворачиваться» [1, с. 281], чтобы «создать уют» [1, с. 281], который требует от неё строгий Ларичев. Ст. Говорухин использует похожий прием: демонстрирует цепь кадров, где Светлана Ходченкова в окружении местных жителей учится готовить, набирает воду из реки для уборки, просит у соседей красивые занавески.

Необходимо отметить, что филь Ст. Говорухина, хотя сюжетно и повторяет первоисточник, имеет некоторые расхождения с повестью. Одним из самых важных изменений, которые внес Ст. Говорухин в экранизацию повести, стала смена названия. Вариант И. Грековой − «Хозяйка гостиницы» − непосредственно связан с личностью Веры, её исключительностью. За ним скрывается большой и сложный путь героини к обретению собственного «Я», путь духовного взросления. Хозяйкой «гостиничного» дома Ларичева Вера была большую часть замужества, затем она стала хозяйкой «гостиницы» в собственном доме и, наконец, хозяйкой собственной жизни.

Название фильма («Благословите женщину») разрушает эту систему. Ст. Говорухин демонстрирует свой взгляд на историю Веры Ларичевой, по-своему переосмысливает её. И тут уже, несомненно, обнаруживается отпечаток «мужской психологии». Произведение, изначально созданное женщиной для женщины и про женщину, видоизменяется под воздействием

мужской руки и мужского взгляда. В названии «Благословите женщину» явно читается призыв. Но к кому? Ответ на этот вопрос Ст. Говорухин помещает в начало фильма: «Нашим бабушкам и мамам посвящается». Так, он «обходит» исключительность героини, изначально заданную И. Грековой в названии повести. Вера Ларичева становится неким символом, собирательным образом того времени.

Кроме смены названия, обнаруживаем ещё ряд значительных расхождений между экранизацией и первоисточником. Так, важным становится изменение финала произведения. И. Грекова Верочке полноценного завершения истории, оставляет её на пороге выбора: «Нет слов…» [2, с. 413]. Вере еще предстоит решить, отправится ли она за возлюбленным в Москву или останется в родном городке с семьей. Ст. Говорухин же однозначен: экранизация заканчивается сценой воссоединения Веры с Юрловым (исполнитель роли – известный актер А. Михайлов). Такое изменение финала позволяет говорить о «патриархальности» взглядов самого режиссера: женщина может быть счастлива, только выполняя природное предназначение, будучи женой, матерью, хранительницей домашнего очага. И. Грекова же пока не готова дать ответ на вопрос, в чем же состоит женское счастье, оттого и оставляет Веру на перепутье.

Одним из заметных отличий между повестью И. Грековой и фильмом Ст. Говорухина является то, что режиссер намеренно изменил имя дочери лучшей подруги Верочки Маши Смолиной. В первоисточнике ее зовут Виктория (в честь победы в Великой Отечественной войне, которая пришлась как раз на рождение дочери). В экранизации её зовут Вера, что ещё раз подчеркивает интерес Ст. Говорухина именно к главной героине, желание обозначит важность этого образа.

Экранизация также «лишилась» и второго спутника Веры – Виталия Кораблева (Тали, как звала его сама Ларичева). В повести И. Греко-вой отношения с ним важны для демонстрации духовного роста героини. Писательнице было важно показать, что Вера больше не боится остаться одна, она обрела себя в работе, найдя в ней источник вдохновения. Оттого сцена расставания с Талей кажется актом «самостояния» Веры, обретением внутреннего «я»: «− На то я и человек, чтобы сердцу приказывать» [2, с. 320]. В экранизации же Тали нет, что как бы пропускает одну из ступеней духовного взросления героини.

Экранизация Ст. Говорухина, хоть сюжетно и повторяет все события повести, всё же нарушает ретроспективность, представленную в произведении И. Грековой. Сюжет фильма линеен, последовательно движется от юности главной героини до встречи с последней, истинной любовью в уже немолодом возрасте. Композиция повести представляется более сложной и оригинальной: поток воспоминаний Веры, передаваемый автором, который

то «прячется» в персонаже, говорит его голосом, то вновь обращается к отстраненному повествованию.

Литература

1. *Говорухин С.* «... Я стрелял из винтовки…» [Электронный ресурс] / С. Говорухин. – Режим доступа: http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya.htm. – Заглавие с экрана. – (Дата обращения: 19.01.2023).

2. *Грекова И.* Хозяйка гостиницы / И. Грекова. – М., 1983. – 413 с.

3. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 316 с.

4. *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. − М.: Наука, 1977. – 574 с.

Н а у ч н о е и з д а н и е

Актуальные художественные практики в вузе

Сборник статей и материалов

Издано в авторской редакции

Компьютерная верстка К. П. Пенского

Подписано в печать Формат 60×84/16.
Уч.-изд. л. Усл. печ. л. Тираж экз. Заказ

Издательский дом ВГУ
394018 Воронеж, пл. Ленина, 10
Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ
394018 Воронеж, ул. Пушкинская, 3