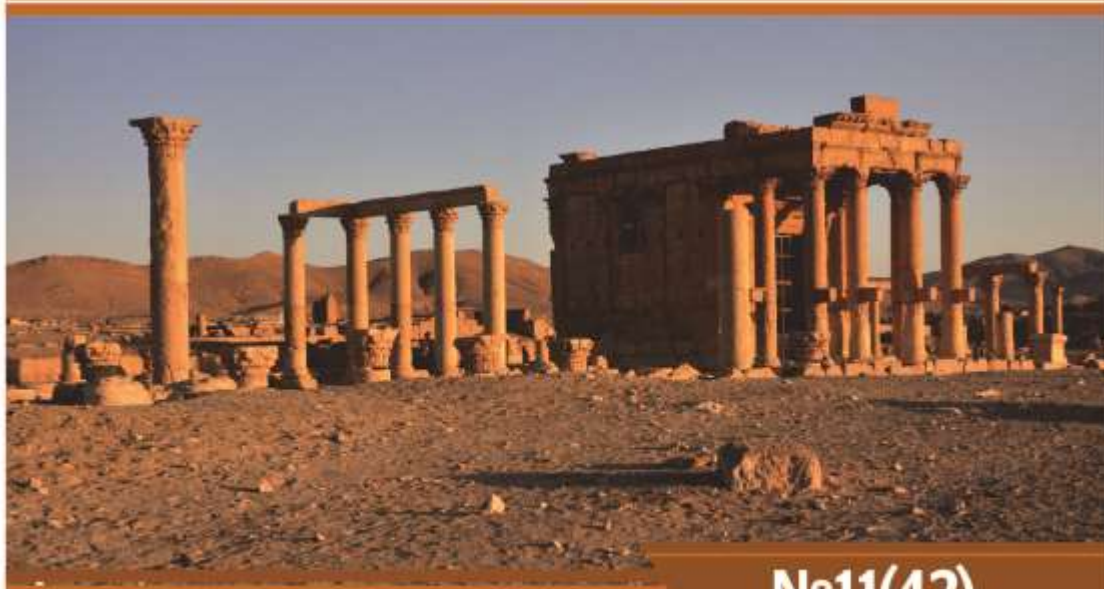




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№11(42)

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

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 11 (42)
Ноябрь 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLII междунар. науч.-практ. конф. – № 11 (42). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 100 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	5
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ КАК АПОФЕОЗ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ПОПКОВА В ЦИКЛЕ "МЕЗЕНСКИЕ ВДОВЫ" Горелов Михаил Вячеславович	5
КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ И ОБРАЗНАЯ СИМВОЛИКА ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПОПКОВА Горелов Михаил Вячеславович	19
СТИЛЕВЫЕ И КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА ФИНЛЯНДИИ Горелов Михаил Вячеславович Столяров Олег Викторович	30
ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И КОМПОЗИЦИОННО-ЖИВОПИСНОГО ПОСТРОЕНИЯ КАРТИН В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПОПКОВА Горелов Михаил Вячеславович	43
1.2. Музыкальное искусство	58
КОНЦЕРТ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА С ПРИМЕНЕНИЕМ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ Акашева Малика Арсеновна Стебляк Виктор Вадимович	58
ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА Акашева Малика Арсеновна Стебляк Виктор Вадимович	63

Раздел 2. Культурология	68
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	68
ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЕЙ СВОДА МАЛОЙ БИБЛИОТЕКИ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА Несветаило Татьяна Николаевна	68
Раздел 3. Литературоведение	73
3.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	73
СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА ТЕНИ В НОВЕЛЛЕ А. ШАМИССО «УДИВИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ПЕТЕРА ШЛЕМИЛЯ» Нунаева Иман Нурдыевна Сулейманова Эльбика Мовладовна Мурадова Асет Каменовна	73
Раздел 4. Языкознание	88
4.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	88
О СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ ГРАММАТИКАЛИЗАЦИИ И ЛЕКСИКАЛИЗАЦИИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ Авагян Асмик Арменовна	88
4.3. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии (с указанием конкретного языка или языковой семьи)	96
ИЗУЧЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ Хераскова Екатерина Андреевна	96

РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ КАК АПОФЕОЗ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ПОПКОВА В ЦИКЛЕ "МЕЗЕНСКИЕ ВДОВЫ"

Горелов Михаил Вячеславович

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

ARTISTIC IMAGES AS THE APOTHEOSIS OF VICTOR POPKOV'S CREATIVITY IN THE CYCLE "MESENIAN WIDOWS"

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье рассматривается поиск пластических и образных характеристик сюжетных живописных произведений представителя "сурового стиля" 1960-х годов Виктора Попкова на основе его цикла "Мезенские вдовы". В приведенном материале показывается, что сам образ поднимается от иллюстративной повествовательности, от бытийного предела к поэтичному строю, к символу –

этот уровень символа, притчи Попков первым ввел в советское искусство 1960–1970-х. Также определяются основные композиционные и колористические, пластические и графические поиски и достижения автора, с помощью которых он был способен высказать глубинный философско-иносказательный смысл своих произведений монументальной живописи. Материал, представленный в статье, показывает преемственную взаимосвязь творчества мастера с древнерусской живописью, иконописью, и, наряду с этим, способность художника интерпретировать символический обобщённый смысл своих работ с помощью определённых колористических установок, эмпирически открытых им в своём творчестве.

Abstract. This article examines the search for plastic and figurative characteristics of the subject paintings of the representative of the "severe style" of the 1960-s Viktor Popkov based on his cycle "Mezen widows". The material shows that the image itself rises from illustrative narrative, from the limit of being to the poetic structure, to the symbol – this level of symbol, parables Popkov first introduced into Soviet art in the 1960-s and 1970-s. It also defines the main compositional and coloristic, plastic and graphic searches and achievements of the author, with the help of which he was able to express the deep philosophical and allegorical meaning of his works of monumental painting. The material presented in the article shows the continuity of the master's work with ancient Russian painting, iconography, and, along with this, the artist's ability to interpret the symbolic generalized meaning of his works using certain coloristic settings that he empirically discovered in his work.

Ключевые слова: гротеск в монументальной живописи; аскетизм живописных форм; композиционный приём в живописи; эмоциональный художественный образ.

Keywords: grotesque in monumental painting; asceticism of pictorial forms; compositional technique in painting; emotional artistic image.

Виктор Ефимович Попков (1932–1974) – яркий представитель поколения шестидесятников. Он вошел в историю российского искусства стремительно и ярко. Три его работы из дипломной серии были куплены Государственной Третьяковской галереей, о нем писали в газетах и журналах, снимали на телевидении. В 1966 он был удостоен почетного диплома «Биеннале» на выставке работ молодых художников в Париже за работы «Полдень», «Двое», «Семья Болотовых». В.Е. Попков – наследник великой традиции русского реализма, подобно Петрову-Водкину или Коржеву, Попков работал

так, чтобы бытовую деталь и обыденную сцену сделать символом бытия вообще. Многие его работы ("Мезенские вдовы", "После работы", "Мать и сын", "Шинель отца") являются несомненными шедеврами живописи – он сделал то, чего не может сделать заурядный талант, а именно: он создал своего героя. Этим, собственно и замечательно пластическое искусство – в отличие от музыки или, например, философии – изобразительное искусство обладает способностью создать человека, наделить образ неповторимыми физическими чертами. Было бы затруднительно реконструировать наш мир по работам декоративного авангарда, – а по работам Попкова – можно. В мире отныне существует герой Виктора Попкова, так же точно, как существует герой Петрова-Водкина (рабочий интеллигент) или герой Корина (смятенный священник), герой Фалька (городской безытный интеллеktуал) или герой Филонова (пролетарий-строитель мира). Еще в середине, 1960-х, на острие поисков художественной и образно-пластической выразительности героев своих сюжетов, Попков замыслил написать какой-нибудь цикл, объединённый общей тематикой. Героями его произведений уже были простые рабочие люди из деревень, либо обыкновенные рабочие или интеллигентные семьи с городских окраин. В отличие от художников, посвящавших свои полотна ударному труду строек или военно-патриотической тематике в духе соцреализма, автор находил свое творческое выражение в сути бытия людей, в их сакральности, интимности, глубокой погруженности в свои повседневные мысли и дела.

О неисчерпаемых бедствиях прошедшей войны художники писали постоянно. Эта тема не затрагивалась Попковым напрямую, хотя оставила трагическую память в нем на всю жизнь – его отец ушел на войну в первые дни и погиб под Смоленском в 1941-м, мать осталась вдовой на всю жизнь, сохраняя веру в память погибшего мужа. Художник решил посвятить ушедшему лихолетью, а также памяти отца и любви к матери серию работ. В конце 1960-х автор осуществил свою идею – реализовал цикл, названный им "Мезенскими вдовами". Этот цикл – взлет в его творчестве, этими работами он прочно вошел в историю советского периода искусства. Это был обширнейший цикл, в котором мастер подошел к теме войны не сразу, а вобрав в себя и осознав всю глубину человеческого горя, все неизбежное наследие войны, ощущаемое не в одном поколении. Работая в окрестностях одной из деревень Архангельской области, Попков поразился пустоте домов, где жили одинокие женщины. Он увидел в них таких же вдов, как и его мать. Это обстоятельство послужило рождению цикла [3, с. 47]. Каждый из холстов, представляя

одну настойчиво звучащую скорбную ноту, имел свой особый оттенок, дополнялся и обогащался новыми красками, новыми мыслями. Художник намеренно отказывается от всего натурального, чтобы усилить эмоциональное звучание авторской боли. Он как бы дематериализует человеческие фигуры, читаемые бесплотными тенями некоего, когда-то плодотворного бытия, ушедшего и не вернувшегося более никогда ("Воспоминания", 1966). (Рис. 1).



Рисунок 1. В. Попков "Воспоминания" 1966 г.

Сила действия этих бесплотных фигур удивительна. Попков не разменивался на детали, хотя и любопытные с точки зрения повествовательного хода сюжета. Он ограждал себя от всего постороннего, ради выражения главного ощущения – строгой, даже торжественной печали-воспоминания. Другие холсты: "Одна", "Старость", "Ожидание" – пронизаны все подавляющим чувством боли за человечество, тянущим ощущением неизбывного скрытого страдания. Это мощное чувство, подобное восприятию страдальческих образов Ф. Достоевского, Попков распространил по всем своим "северным" полотнам. Он твердо держался истинно значительного, прекрасного, непреходящего. В своих работах художник насыщал натуру благородством и безоглядным уважением. Его "Мезенские вдовы" вырастают до огромного обобщения, до символа страдающего человечества – понятий самих по себе благородных и вечных [1, с. 205].

В работах Попкова совместились объективно существующее, реальное человеческое бытие и художественное переживание, настроение,

почерпнутое из народного представления о добре и горе, печали и сочувствии. Замысел картины "Воспоминание" возник, по воспоминаниям самого автора, из собственных наблюдений, когда в его присутствии пожилые жительницы деревни воспроизвели поминальные песни [2]. Этот случай раскрылся перед ним затаенным горем и одиночеством. Обращение к прошлому, к воспоминанию, было для женщин отрадой, источником, восполняющим силы для их современной жизни.

Большую роль в полотнах играет композиция. Центральная фигура, демонстративно поднятая во весь рост, монументально строга. Остальные персонажи заполняют тесное пространство избы, они сдавлены низким потолком и как бы вырастают не только в масштабе, но и в смысловом значении. Напряжение ситуации, за которой домысливаются сложные переплетения жизни людей, подчёркнуто красным цветом одежды, резко звучащим на фоне серых бревенчатых стен. Эта цветовая доминанта, разработанная в тоновых переходах, контрастирует с графическим решением аскетического фона. Убогая обстановка мало что может сообщить о жизни женщины. Но того, что изображено, вполне достаточно, чтобы представить скудное окружение. Автор не отвлекается на бытовые подробности, но вместе с тем не избегает "литературности" сюжета. Изображая женщин, поющих старинные песни, художник словно сам придерживается неторопливой формы повествования, принятой в фольклоре. Вместе с тем образам "Воспоминаний" присуща особая заостренность, противопоставленная медлительности описания персонажей, плавному течению сюжета, повествовательности вообще. Острота – качество не только смысловое, сюжетно-фабульное, но и изобразительное, придающее своим строем особое эмоционально-содержательное значение. Острые сухие фигуры, аскетичные лица, ломкие складки одежды, прямые линии пола, потолка, наталкивающиеся на параллели бревенчатых стен, – вся рисуночная часть картины представляет собой нечто готическое, колочее, отдающее забытым прошлым.

Центральным, может быть, лучшим произведением цикла, является "Северная песня" (1968). (Рис. 2). В картине "готически" угловатым старухам противопоставлены современные типы молодежи. Их отличают ярко выраженное благородство характеров, какая-то просветленность, интеллектуальность. Эти образы – блестящие находки автора. Они открыли в то время яркую серию интеллектуальных образов в искусстве. Две группы людей, старое и новое, даны в утонченном переплетении отношений. Два мира реального бытия сплетены и отгорожены. Они близки друг другу преемственными связями культур, нравственными традициями. Поводом для написания

"Северной песни" послужил реальный эпизод – в поезде Попков и его товарищи по поездке встретились с фольклорной экспедицией, собирающей старинные народные песни [1, с. 213].



Рисунок 2. В. Попков "Северная песня" 1968 г.

В подчеркнутом внимании молодежи к народной культуре видна приверженность к традиционным истокам. Попков проводит мысль о народной памяти, о преемственности поколений. В печальном пейзаже за окном, на фоне которого диссонирующе вспыхивает красный цветок на подоконнике, прозванный в народе "солдатская кровь", в колеблющемся свете бледной ночи повисла тревога. Это тревога художника за мир, за человека и человечность.

Попков обладал огромной мерой непосредственности восприятия, породившей в искусстве новые образные формы. В упомянутых выше полотнах "Одна" и "Старость" (1969) он пишет одиноких старых женщин. Это те же, что и в большой картине – мезенские вдовы. Эмоциональный лейтмотив – не только человеческое одиночество, вызванное войной, но также авторское соучастие, без слезливого сострадания и умиления. Эти картины – правда о жизни полузабытых деревенских женщин, о запустении северных деревень, где все здоровое молодое население перебралось в города и только ветхие старухи коротают век в родных местах. Авторское переживание в картине "Одна" (Рис. 3) раскрывается прежде всего благодаря композиционному построению произведения. Фигура женщины сдвинута к краю, в результате чего создается впечатление неустойчивости. Композиционные сдвиги имеют не только линейный, но и цветовой характер. Доминирующий красный цвет надвигает фигуру женщины на зрителя. Хотя пространственно она

занимает только четверть полотна, красная одежда довлеет над серым цветом антуража. Собственно действия в картине нет. Она казалась бы статичной, если бы не подвижное расположение цветочных пятен и сдвинутые основные композиционные вехи, сообщающие сцене некое колебание, наполняющее её диссонансами. Психологическим характеристикам Попков придает по-литературному подробную и внимательную обрисовку [5, с. 84].



Рисунок 3. В. Попков "Одна" 1966 г.

Но эти характеристики достигаются не жестами, позами или мимикой лиц, а совокупностью живописно-пластических приемов, среди которых выдвигается обостренная экспрессивность форм. В фигуре женщины подчеркнута угловатость, удлинённые руки. Внимательный, концентрированный анализ деталей, атрибутов не только не мешает психологическому углублению образа, но является одним из основных средств его графической выразительности. Нелепость внешнего облика женской фигуры не заслоняет, а подчеркивает, выявляет участливое авторское отношение. Эмоционально-психологические характеристики обостряются благодаря экспрессивности форм – композиционным ритмам, плоскостной живописи, противопоставлению графичных и живописных приемов. Художник прибегает к тональной живописи, но в современном её преломлении. Цветовой тон строится на высветлении и утмнении одного или нескольких немногих цветов. От этого фигуры и предметы теряют объёмность и тем более –

иллюзорность, они уплощаются. Пространство конструируется цветовым и тоновым чередованием планов: близкий красный цвет фигуры оттесняет на дальний план серые бревенчатые стены. Через серый подоконник открывается еще более светлое небо, на фоне которого рисуется плоский силуэт темной церкви. В живописи картин "Одна" и "Старость" подчеркнута противоположность двух приёмов пластической обрисовки образа: графического, которым исполнена часть интерьера и избы (стены) и, по контрасту с ним, ярко цветового. В "Старости" малиновый и красный цвета двери, печи, занавесок звучат драматично и напряженно. Попков во многих работах будет придерживаться намеренного противопоставления холодно-серых графичных оттенков живописи ярким, горячим. В композиции полотна "Старость" (Рис. 4) автор распахивает навстречу зрителю комнату, надвигающуюся на него раструбом, благодаря перспективным сокращениям линий. Тем самым раскрывается интерьер деревенской избы с её одинокой хозяйкой. Тёплые цвета, вплоть до оливково-красных, создают ощущение обжитости, замкнутости домашнего очага.



Рисунок 4. В. Попков "Старость" 1969 г.

Однако искусство Попкова преодолевает прозаизм изображаемой обстановки. Используя сюжет, художник выходит к широким, эмоционально насыщенным обобщениям, к образным понятиям о жизни, человеке, его судьбе, чему способствует условность предметных форм, словно отстраняющих конкретную оболочку реального мира от сути его проявления.

Образы "Мезенского цикла" отличаются от принятых и распространённых в искусстве 60-х годов XX века. Персонажи его произведений вроде бы "на одно лицо". Это означает, что художник отказывается от лепки характеров, поскольку его мало интересует сложность индивидуальности. По сути дела Попков пишет не характер, а выявляет характеристичность образа. Острота характеристик возникает благодаря утрированию внешнего облика, обнажающего основное свойство человеческой природы. Выявленный художником костяк женских фигур лишает их живой человеческой плоти, как в древнерусской иконописи. Для Попкова более важен типаж, нечто родовое, нежели индивидуальное. В этом заключался новый образный ход художника, воспринятый вскоре следующим поколением молодых живописцев (Струлёв, Назаренко, Нестерова, Рожнев, Решетникова, Романова и др.), к этому сводилось воздействие образной системы мастера на современное искусство [3, с. 67].

В "Мезенском цикле" имеется одна ясная, светлая работа – "Северная часовня" (1972) (Рис. 5), выпадающая из общего драматичного настроения серии. Сюжет: мальчик заглянул в часовню и увидел красочные росписи старых русских мастеров. Два мира – реальный и вымышленный не противопоставлены. Первый лишь дополняет, развивает другой. Северная деревня написана светло и солнечно. Пейзаж сверкает радужными красками. Мальчик полон удивления, соприкоснувшись с таинственным миром искусства. Картина покоряет не только своим эмоциональным строем, но конкретностью и достоверностью деревенского быта. Цветовая гамма уравновешена и сгармонизирована. Синее небо переходит в сине-зеленые луговины, затем в серые краски селения и коричневые в часовни. Росписи храма, как и надлежит им, зажжены ярким цветом, спорящим с ясностью солнечного освещения. Облик мальчика, найденный его тип, Попков повторил в другом произведении этого же времени – в "Ожидании". В "Северной часовне" художник вспомнил своё детство, мир простых, не балованных радостями подростков [3, с. 70]. Но идея картины глубже: она опять-таки в необычайной поэтичности деревенского бытия, в светлом мире познания, открытия нового, в радости перед неизведанным. Попкову удалось передать дух северной деревни, поэзию её неспешного ритма, незаметную прелесть её гармоничного бытия. Здесь видится нечто глубоко национальное, русское, лиричное и раздумчивое.



Рисунок 5. В. Попков "Северная часовня" 1972 г.

В. Попков воплощает мир в остром переживании, которое явно превалирует над точностью предметного обозначения. Удивительная проникновенность образов его картин последнего пятилетия жизни останется во времени примером высокого стиля искусства.

Для заострения образа художник часто прибегает к гротескной форме изображения. Художник не превращает изображение в шарж и вместе с тем наделяет образы повышенной выразительностью. Присущая гротеску ироничность видится не только в прорисовке персонажей, но и в ситуациях, в обстановке. Таким образом, гротеск автора вовсе не насмешка над изображением, а повышенная форма выразительности, истинности изображённого. Гротескный образ опирается на фольклорную основу, на народный примитив, к которому художник любил обращаться в поисках доходчивого языка. Он использует его выразительность, основанную на упрощении внешнего предметного вида, при котором ярче обнажается суть замысла. Мышление автора становится фольклорным, имеющим некую

изначальность в создании художественного образа. Аскетизм живописных форм, суровая и скупая цветовая гамма, острый рисунок сближает манеру художника с исконно старорусским, с фресками, с истоками национального искусства. В "Мезенском цикле" поэтический образ гротескового порядка близок к народному, в котором традиционно стремление к гиперболе, как это наблюдается в эпосе, в сказке, в фантастичности изображения мирской и загробной жизни русской фрески и иконописи. Элементы гротеска подчеркивают трагичность ситуации. Весь рассматриваемый цикл – это глубокая тревога за человека. В нём отчётливо выявился гуманизм Попкова-художника. Вместе с тем весь цикл вырастает в народную драму, эпическое толкование замысла которой потребовало создания серии картин [4, с. 23].

Близка по содержанию к "Мезенским вдовам" картина "Хороший человек была бабка Анисья" (1973). Несмотря на то, что написана она по другому поводу, вне связи с поездками художника на Север, а возникла в Велегоже, полотно родственно мезенскому циклу проблематикой и образным языком. Попков работал над картиной 5 долгих лет, периодически возвращаясь к ней [5, с. 117]. В какой-то мере эту грандиозную картину можно посчитать заключением серии. Глубокий философский замысел сообщает "Бабке Анисье" (Рис. 6) особую значительность, делает её как бы итогом целого периода в творчестве художника.



Рисунок 6. В. Попков "Хороший человек была бабка Анисья" 1973 г.

В картине Попков поднимается до понимания безграничной ценности жизни. Мотив картины – людская признательность, дарующая бессмертие даже маленькому человеку. Эпизод, вроде бы предельно обыденный, в силу извечных нравственных законов обретает

эпический смысл. С особой ясностью проявилось в картине побуждение мастера к крупномасштабному видению явлений, к обобщению. Как уже отмечалось, Попков обладал редким дарованием композитора. Этот дар сказался прежде всего в том, как органично он заложил в живописную пластику замысел картины, прибегнув к символике. Все главные компоненты полотна: крона дуба, деревья в балке, группы людей, провожающих человека в последний путь, – представляют замкнутый круг, как бы вторящий завершённому жизненному кругу бабки Анисьи. Обобщение происходит благодаря концентрации, нагнетанию душевного волнения, выражаемого оранжевым цветом пейзажа в сочетании с малиновыми и охристыми оттенками в нём. Из напряжённого оранжевого цвета скорбным диссонансом выбивается анилиновый цвет зеленого намогильного венка, привлекающего внимание безвкусицей и неорганичностью в сравнении с прекрасной природой. Умение художника-композитора, свободно извлекающего цветовые созвучия, чувствуется в мертвенно-зеленом цвете старого памятника, кроне дуба, холмистых лугах. Пространство перестало быть "словесным", все внимание обращено на людей. Построение картины плоскостно, явно не натурно, изображение намеренно условно, нереально. В этом заложено стремление художника преодолеть единичность частного и выйти к пониманию всеобщности содержащегося в картине смысла. Изображены вовсе не какие-то конкретные похороны, а похороны вообще. Но даже в названии картины автор нашел некое сочетание частности и обобщения. Но была в творчестве мастера и иная тенденция. Художник, вроде бы пренебрегающий натурой, уделял много времени изучению частностей. Не удовлетворённый тем, как он первоначально написал дубовую крону (обобщенно, не выделяя листву), он уходил на пленэр, писал, зарисовывал листья, удивлялся их природной узорчатости [5, с. 119].

В этом полотне намеренно сохраняются интересные натурные наблюдения. Художник стремится увлечь зрителя постепенным рассматриванием деталей, сочностью предметного изображения, любопытными жестами, позами присутствующих на похоронах людей, затейливыми орнаментами на платках, анатомическим исследованием морщин ствола дуба и прожилок бронзовых листьев, тяжёлых форм старых памятников и т. д. Попков старается сделать картину зрелищной, организовать визуальный контакт со зрителем посредством виртуозно соединённых элементов и натуральных наблюдений. На протяжении всего времени, потраченного автором на это полотно, ему пришлось выполнить серию этюдов с фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре, постигая закономерность льющихся линий и перетеканий цветовых пятен [3, с. 84].

Изучение потребовалось для использования традиций древнерусской живописи в последующем творчестве. В "Бабке Анисье", развивая живописное наследие старых школ, художник сочетал его с современными пластическими достижениями искусства, вырабатывая свой, несколько условный образный стиль. Фресковые и иконные истоки чувствуются в композиционном приёме сближенных фигур старух, приникших друг к другу в едином чувстве горя. Ощущаются они и в резких физиономических характеристиках, в ритмически повторяемом силуэте голов, в плоскостной, тональной живописи фрескового характера. Материал, которым работал художник, тоже был иконописным – темпера, от масляных красок в этой работе он отказался [4, с. 56].

В творчестве художника, равно, как и в "Мезенском цикле", и в этой картине, немалое значение имела стилизация. Несколько стилизованы фигуры людей, дуба, однако стилизация вовсе не сводилась к прямому повторению приёмов искусства прошлого. Она имела свою особенность. Сложная структура произведений Попкова сочетала обобщение и конкретность. Обобщение тяготело к символу. Конкретность выражалась стилизацией предметов. Можно сказать, что в "Бабке Анисье", являющейся как бы переходным произведением к завершённому иносказательному, ассоциативному решению картины, символичность образов достигалась посредством стилизации. В сцене похорон видно, что жизнь берет своё. Смерть заставляет философски отнестись к жизни, к цели человеческого существования на земле. Преодоление трагедийного смысла заметно и в колорите. Сочетание оранжевого цвета с малиновым, с охрой создаёт мажорное звучание. В этих цветах явственно слышны просветлённые интонации. В неожиданном сцеплении трагического и жизнеутверждающего видится сложная непрерывность жизни на земле. Авторский рассказ о траурном действии ведётся с подчёркиванием житейских подробностей, будто речь идёт о близких художнику людях. В какой-то мере это действительно так, ибо в правой группе изображена мать автора. Интимность рассказа художника перемежается торжественным пафосом трагедии, выраженным монументальными формами пейзажа. В данной картине трагедия в конце концов поглощается грандиозностью земной жизни, красотой, заложенной в живой природе. Чем же в итоге знаменателен цикл "Мезенские вдовы"? Что Попков высказал российскому изобразительному искусству, зрителю, в первую очередь, конечно, силой своего воображения, таланта? В 1960-х годах явственно обозначился "деревенский уклон" в творчестве В. Иванова, Н. Андропова, Стожарова и братьев Ткачёвых. Однако сразу же выявились специфичность их живописного языка, различие осознания действительности. Виктор

Попков "подключился" к деревенской теме обширным циклом, рассмотренным в этой статье. В его полотнах сельская действительность раскрывается в социально-нравственном плане. Попков показал деревню в ракурсе драматических коллизий времени, отягчённых к тому же последствиями войны. Он даёт образ морального состояния человека деревни в трудностях быта, философском осмыслении бытия [5, с. 137]. Творчество Попкова, Ткачёвых, Андропова вместе с широким потоком "деревенской прозы", отмеченной именами В. Шукшина, В. Белова, А. Яшина, Ф. Абрамова, Е. Носова, составляет целое историко-культурное направление, где главное – это забота об участии сельского труженика. Неизмеримое уважение к матери, женщине из деревни, Попков переносил на старых колхозниц, к которым питал особое любовное пристрастие. Старые женщины, стойкие и мужественные, остаются для него предметом почитания и бесконечного уважения. В "Северной песне" и "Воспоминаниях" он видит глубокую народную нравственность и самобытную, удержавшуюся во времени культуру, которую женщины передают молодым современникам. И хотя персонажи автора повсюду словно олицетворяют собой патриархальный образ жизни, некий атавизм, нигде в его картинах нет культа патриархальности, его воспевания. Для художника отсталый быт – это боль за человека, и боль эта ощутима во всей трактовке деревенских женщин, высохших от горя, послевоенной разрухи, от скоростного полёта времени. В тревожной живописи Попкова постоянно остаётся видимое побуждение к человечности, к добру, к заботам о человеке. Можно смело сказать, что этот цикл работ позволил вдумчивому зрителю увидеть в художнике мыслителя, в нём содержалось множество задатков, в нём постоянно возбуждались тенденции к творческим откровениям. Впитывая творческие влияния, он поднимался до оригинального художественного видения мира, что, безусловно, является очень ценным качеством художника-философа, каковым и был Виктор Попков.

Список литературы:

1. Козорозенко П. Виктор Попков. – М.: АРТ, 2012.
2. Маркина Т. Мастер социалистического пессимизма. Виктор Попков в Академии художеств. // Коммерсант – 18.12.2013.
3. Манин В.С. Виктор Попков. – М.: Советский художник, 1979.
4. Манин В.С. В. Попков. – СПб., 2009.
5. Художник В. Попков. Сб. документов. – М., 1998.

КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ И ОБРАЗНАЯ СИМВОЛИКА ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПОПКОВА

Горелов Михаил Вячеславович

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

COLORISTIC AND IMAGINATION OF THE PORTRAIT GENRE IN THE WORKS OF VICTOR POPKOV

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow*

Аннотация. В приведённой статье даётся понимание образности и символичности портретного жанра в живописи В. Попкова, подчёркивается метафоричность колористических, композиционных и пластических характеристик его работ не только в рамках данного жанра, но и в целом его творчества. Определяется дифференциация авторского портретного жанра на собственно сам портрет и на автопортрет. Вместе с этим отмечается новаторское качество, которое внес Попков в современный портрет: интерес к интенсивной интеллектуальной деятельности в совокупности с внутренней силой души человека, что раскрывает перед потенциальным зрителем возможность воспринимать окружающий мир в контексте его философских размышлений о смысле бытия. На этом фоне сам автопортрет трансформируется в сложную тематико-композиционную картину, смысл которой в раскрытии соучастия художника в духовно-нравственных процессах, происходящих в обществе.

Abstract. This article provides an understanding of the imagery and symbolism of the portrait genre in V. Popkov's painting, emphasizes the metaphorical coloristic, compositional and plastic characteristics of his works, not only within this genre, but also in the whole of his work. The author defines the differentiation of the portrait genre into the portrait itself

and the self-portrait. At the same time, the innovative quality that Popkov brought to the modern portrait is noted: the interest in intensive intellectual activity is combined with the inner strength of the human soul, which opens up the possibility for a potential viewer to perceive the world around them in the context of their philosophical reflections on the meaning of being. Against this background, the self-portrait itself is transformed into a complex theme – a compositional picture, the meaning of which is to reveal the artist's participation in the spiritual and moral processes taking place in society.

Ключевые слова: портрет; психологический строй полотна; тематико-композиционная картина; символика в жанре автопортрета.

Keywords: portrait; psychological structure of the canvas; thematic and compositional painting; symbolism in the genre of self-portrait.

Судьба, как и творчество Виктора Попкова, созвучны судьбам многих шестидесятников, тех, кому так называемая "оттепель" дала возможность раскрыть свое творческое "я" и кто так и не успел договорить чего-то, возможно, самого основного. В отечественной литературе это относится, вероятно, прежде всего к Шукшину и Вампилову. В судьбах этих людей, как в зеркале, отразились суровые, жесткие 30-50-е годы, стремительные по своей духовной наполненности 60-е, до этого времени еще не понятые, но уже обозначенные нами как "застойные" 70-е... Они были детьми войны, они были достойными детьми своего века и своей великой Родины.

Значительное место в искусстве Попкова занимает портрет.

При этом сразу следует отметить, что в рамках портретной живописи творчество художника дифференцируется на два её вида – собственно на сам портрет, каким мы привыкли его понимать на протяжении всей истории искусства и на автопортрет. Эти два вида проходят по всему творчеству мастера особым путём.

В этом жанре он старался представить этический идеал человека. Портретный образ Попкова – хрупкий резонатор духовных токов, такой сейсмограф глубинных нравственных колебаний. Художник относится к портрету, как к особо любимому и интимному жанру. Говоря о своеобразии портретных образов Попкова, хочется произнести слово "заострённость". Автор выявляет в портрете главную, поражающую особенность природы, несколько утрирует черты внешнего облика. Все его образы – в основном люди творческого труда. В 1970 году он завершил портрет художника Н. Ерышева, годом позже – Р. Бабаева [2, с. 53].

Первой работе присуща внутренняя погруженность. Фигура как бы бесплотна, её текучие очертания выражают излом и духовную хрупкость. Пластичность объемов уступает место почти дематериальности предметов. Индивидуализация портретируемого, отсутствие стандартного общего обнажают духовный мир человека исключительно в присущем только ему качестве. По контрасту с анемичным обликом Ерышева жизненными силами наделяются только листья осеннего сада, видимые в проёме окна.

В "Портрете Р. Бабаева" ощутима прежде всего увлечённость художника. Шаткая, опрокидывающаяся поза, словно демонстрирующая погруженность в работу человека "не от мира сего", стремительные ритмы линий, изящная гамма синих, сиреневых, зеленовато-белых цветов придают образу утончённость, некое сопереживание со стороны зрителя.

Каждый раз Попков намеренно обостряет внешние черты портретируемых, и каждый раз в этом проявляется неожиданное открытие человека, его нравственной сущности, незаурядности натуры. При этом художник вовсе не отвергает портретной точности, но главное: он старается проявить в человеке то ценное качество личности, которое в обычных условиях трудно обнаружить.

В картине "Андрей в Прилуках" автор снимает с портретируемого оболочку повседневности и выявляет существенное для него свойство изумляться миру, поэтический порыв. Это видно по изображённой позе, по повороту головы [2, с. 57]. Способность Попкова проникать в суть духовной жизни человека, выявить это существо в несколько гиперболичной, подчас гротесковой форме – редкий дар художника-психолога. Предельно "напрягая" психологический строй полотна, художник ищет пластический адекват личности, характера. Интерес к интенсивной интеллектуальной деятельности в совокупности с внутренней силой души – это новаторское качество, которое внес Попков в современный портрет. В записях, которые вел художник на протяжении своей жизни, есть такая строчка: "Важны не типы, а их порыв к непонятному" [1, с. 64]. Силой своего таланта он проникал в это "непонятное", открывал в нём нечто его удивляющее. Видимо, поэтому его портретные образы не "типы", а возвышенные герои, некое открытие в контексте психологии восприятия действительности человеком.

На редкость оригинален парный портрет супругов из деревни Уланово. (Рис. 1). Художник увлёкся несколько обострённой формой, благодаря чему в характерах людей подчеркнул что-то едкое и значительное, как у Диего Веласкеса. Даже внешне супруга напоминает парафразу инфанты великого испанского портретиста XVII века. Здесь

Попков открывается ещё одной стороной своего таланта: скрытой ироничностью, не затмевающей, впрочем, благородства и современности изображенных характеров. В каждой картине последнего десятилетия своей жизни мастер – неизменный соучастник создаваемого им образного мира.



Рисунок 1. "Портрет молодой пары из деревни Уланово" 1974 г.

Может быть, потому он так любил изображать в картинах себя, поскольку не мог отделить судьбу изображаемых им людей от своей судьбы. Автопортрет не просто занимает огромное место в его творчестве, но локализуется в особый жанр. Во все времена автопортрет являлся способом авторского осознания собственной личности, своего места в жизни, представления о себе. В автопортретных картинах Попкова всё это, безусловно, присутствует, но оно дополнено к тому же более широкими размышлениями иного порядка. Художнику приходится выходить за границу жанровой определённости. Он обогащает традиционные формы автопортрета сюжетной завязкой, осложняет элементами, присущими другим жанрам.

Первой работой, в которой художник "завязал" вокруг себя интересное действие, был "Мой день" (1968). Затем последовали "Художник в деревне", "Мать и сын", "Воскресенье", "Шинель отца".

Имеются еще такие: "Мне 40 лет", "Три художника", где автор представляет себя в качестве основного персонажа или участника сцены. В "Октябре", "Художник в лесу" он – основной герой повествования. Меньше всего в творчестве Попкова автопортретов, как бы отражённых в зеркале. "Зеркальное" изображение облегчало задачу автохарактеристики, прямого натурного видения. Многие композиции представляют сложные многофигурные сцены, в которых автор предстает с одной стороны, как бы в толпе, незначительной персоной, а с другой – иногда наблюдателем, нередко скромно присутствующим, где-то в стороне от основного действия, с третьей – и это чаще всего, всё-таки активной фигурой, участвующей в изображаемой им жизни. В полном смысле автопортретом такие работы назвать нельзя. Через своё состояние Попков показывает характерные настроения времени. Благодаря этому личность художника как бы перерастает себя, вбирает нечто присущее другим, что в свою очередь не требует точного воссоздания авторского облика. Портретность уступает место другой задаче, где портретирование служит лишь средством реализации творческого замысла, а не его целью. По сути дела автопортрет трансформируется в сложную тематико-композиционную картину, смысл которой состоит в раскрытии соучастия художника в духовно-нравственных процессах, происходящих в обществе. Жизнь художника – составная часть жизни человечества и демонстрирует невозможность отделить его от роли резонатора общественных настроений. При сохранении внешней повествовательности усиливается и голос самого автора. Автопортретность переакцентируется с внешнего вида, облика художника на его духовное состояние [2, с. 55].

К примеру – "Воскресенье" (1967). Автор изобразил себя лежащим на спине на крыше и увиденным как бы с высоты птичьего полета. Вокруг ни души, только крыши домов в качестве фона, неожиданный силуэт храма вдалеке, да кружащиеся голуби. Серые дома обступают и небольшую, кажущуюся видением церковь на заднем плане и самого художника. В своем унылом однообразии они воспринимаются как олицетворение серой массы, лишь усугубляющей одиночество человека. Обнаженность художника (он словно лежит на сером песке или плывет на плоту по серому житейскому морю) символична и равнозначна душевной обнаженности и незащитности перед жизнью. Небо высоко, храм далек, а края крыши близки, и настоящая свобода есть только у птиц, которые парят в небе, тогда как художник лежит на крыше и завидует их легкости и возможности улететь от всего ненужного, наносного, фальшивого. Потому и фляга с

вином рядом – как традиционный способ забыться и уйти от проблем [1, с. 70].

Далее необходимо остановиться на двух самых значительных произведениях Попкова. Первое – "Работа окончена" (1972) (Рис. 2). В этой работе найдена точная интонация в передаче духовного состояния человека. Вся вещь звучит как бы на одной пронзительной ноте. Попков изобразил себя в забытии, в тяжёлом, тревожном сне, уставшим от работы. Мертвенные серо-зеленые "тающие" городского пейзажа, разбиваемые зыбкими светло-жёлтыми цветами огней, создают тревожное ощущение. Живописная фактура подобна сфумато, лишаящего предметы чётких очертаний. Нервно-экспрессивный протяжённый мазок в небе, в зданиях и на улице наполняет картину "осязанием" тревоги. Светом выделены неровные цепочки огней, косые очертания зданий. Плоскостная, будто нереальная панорама города за окном противопоставлена объёмно моделированной светотенью фигуре автора на переднем плане. Реальность ощутима в тщательно написанных руках, в босых ногах.



Рисунок 2. "Работа окончена" 1972 г.

Картина даёт основание толковать её достаточно широко, как беспокойство о хрупкой жизни человека, не суживая её до непосредственного бытового изображения. Удивительное чувство незащищённости дополняется чувством одиночества. Мастерская – это зыбкая реальность, готовая опрокинуться в призрачный мир городского пейзажа. Кажется, что между ними нет твёрдой преграды. Диван с художником, две лампочки, словно подвешены над бездной темноты, рассеиваемой лишь тусклыми городскими огнями. И только штора, материально осязаемая, как бы предохраняет мир реальности от мира призрачного. Пейзаж подавляет комнату своим размером, он надвинут на лежащего художника. Его фигура прижата, почти раздавлена городом. Проблемы, поднятые в картине, выходят за пределы традиционного жанра автопортрета. Самовыражение является и целью, и поводом для почти буквального отражения нервного сознания художника, обеспокоенного тревожным бытием человека в мире. Круг идей картины вроде бы выходит за скромные границы автопортрета. В действительности это не совсем так, ибо внутреннее состояние художника идентично его внешнему облику. Автор уподобляет себя рядовому звену более масштабных понятий: понятий человечества и его тревог, понятий времени и его забот. При видимой конкретности автопортрета, картина в некоторой мере условна, иносказательна.

В автопортретах автора, также и в автопортретных композициях, художник познаёт современность через себя. Авторская личность рассматривается как пример в череде более общих явлений. Попков изображает себя то внимательно вглядывающимся в жизнь, то анализирующим самого себя, то вспоминающим пройденный путь или судьбу близких людей. Всё это находит отражение в длинном ряде произведений, обозначенных выше. Собственно, эти работы – некий синтез автопортрета и сюжетной композиции. Это обособленный жанр, вмещающий в себя сюжетные компоненты и пейзаж. Более того, в творчестве Виктора Попкова эволюция автопортрета развивается по фазам, постепенно [3, с. 41]. Заметно, какой жгучий интерес к жизни проявляет мастер в "Моём дне" (1968) (Рис. 3), как проникается он различными категориями-символами: девушки и старухи, – представленными как бы антиподами времени.

Активное желание постичь суть явлений почти демонстративно обнажается сюжетной риторикой. Однако даже при такой риторической расстановке персонажей и их замысловатом сопоставлении очевидно, что функция символа эквивалентна идеям и внутреннему переживанию автора. Он не давал точного психологического среза с действительности, поскольку она сложна и многозначна. Попков выбирал свой отчётливый

путь её психологического анализа. В автопортретах он словно допрашивает себя и, не давая не давая иногда ясного ответа, косвенно выражает своё сочувствие.



Рисунок 3. "Мой день" 1968 г.

Сам Виктор Ефимович объяснял картину так: «В общих словах, приблизительно и огрублено смысл картины следующий: художник – это я, написавший за последнее время картины: о старости – «Воспоминания» и о молодости «Двое», картины, которые уже ушли от меня. И я опять остаюсь один на один с новым холстом, и мне нужно снова искать ключ к новой работе. Это пояснение очень приблизительно. В картине мне хотелось наряду с конкретным, материальным, выразить нечто неясное, духовное, неосознаемое. Но одно дело хотелось, а другое – что получилось. И если вы видели работу, то ваше мнение и есть главное...» [1, с. 128].

Нужно отметить одну очень существенную деталь в творчестве художника. Преобладание автопортрета в ряду других жанров не случайно, а показательно. Он глубок в своём содержании и часто охватывает многие стороны проблематики композиционно-тематической картины. Среди ярких тому примеров – замечательное полотно "Шинель отца" (1972) (Рис. 4). Художник изобразил себя примеряющим отцовскую шинель и как бы устанавливающим внутреннюю связь с погибшим. Картина – нечто большее, чем личное воспоминание. Она содержит не только благодарную дань воспоминаниям, но и духовное родство поколений, преемственность героических традиций.



Рисунок 4. "Шинель отца" 1972 г.

В образном обобщении Попков стремится к символике, воплощая её в условности живописного построения. Воспоминаниями проходят бесплотные тени вдов, витающие на дальнем плане картины. Сама шинель – это символ всех скорбящих по ушедшим, это наследие, вызывающее философское размышление о жизни. Цвет картины, тёмно-зелёный, напоминает цвет солдатских шинелей. В контрасте с ним звучит скорбно-малиновый, сообщающий сцене трагический оттенок. В череде автопортретов мастера эта работа во многом квинтэссенция в данном жанре. Она аккумулирует в себе размышления автора о собственной судьбе, судьбе своих соотечественников, о смысле и назначении творчества. Именно по этой причине в автопортретах художник выступает двойником настроений своего времени и людей, его окружающих. Он как бы представляет лицо современности. Но в таком широком толковании автопортретного жанра происходит разрыв с ним, поскольку мир пропускается через художника, а последний, предстывая духовным эквивалентом этого мира, словно растворяется в нём. Автопортрет, ещё сохраняя портретный облик автора, обогащается его прозрениями мира, рисуящими реальную картину эмоционально-психологического состояния человека. В картинах "Приезжайте к нам на дачу", "После работы", "Воскресенье" изображён сам Попков и в то

же время уже не он лично, а человек, отдалённо с ним схожий [4, с. 83]. Таким образом, произведения становятся неким "мерилом" в выражении личности автора и психологическом состоянии времени, преломленного сознанием художника. В этом заключена определённая новизна автопортретов автора, настроение которых нередко распространялось на тематические работы, и тем самым, автопортрет будто расширил область своей экспансии на другие композиции. Их можно трактовать как жанр иносказания, где художник переносит на действующее лицо своё миропонимание, свою концепцию человека в действительности. В этом отношении стоит обратить внимание на картину "Осенние дожди" (1974), посвящённую А.С. Пушкину. Уже на стадии эскизных авторских разработок возникла изящная фигура поэта на фоне порывистого пейзажа и осенью, окрасившей природу в жёлтые и синева-зелёные тона. Ахроматичные, сближенные оттенки спокойного пейзажа с одинокой белой лошадью на его фоне, дрожащая рябь на реке и одинокая фигура великого русского классика, взирającego на осеннюю природу, соответствовали лирическому чувству самого Попкова. Синтез творчества поэта, природы в Михайловском, авторского мастерства и философского размышления о сущности бытия кристаллизировались в этой работе удивительным образом.



Рисунок 5. "Осенние дожди" 1974 г.

Живопись полотна полна изящества, присущего последним произведениям Попкова. Оно в изяществе линий фигуры Пушкина, нервных его пальцев, охвативших руки, в бледной цветовой гамме дальних лугов, тактичной желтизне округлых кустов с рельефно прорисованными листьями. Изящество – в пропорциях колонн и консолей, в соотношении их с масштабом человека. Историческая достоверность сюжета захлёстывается острой эмоциональной речью художника, повествующей о проникновенном восприятии им окружающего мира. Бесспорно, эта картина – не портрет, это – ассоциативный жанр, сложившийся из целого ряда портретов и автопортретов автора. Но именно тематика жанра, которому посвящен материал данной статьи, позволила мастеру символически, на ассоциациях, художественных метафорах выстраивать колористическое и композиционное построение всех своих полотен. Необходимость всматриваться в своё предназначение на земле как художника, с одной стороны, и как личность человека в социуме, с другой, побуждала его многократно возвращаться к этому жанру. Картины, как известно, пишутся для зрителя, также как для него снимается кино или пишется книга. Автор посредством своих работ призывал нас подчас остановиться в бешеном темпе жизни и задуматься о том, ради чего мы ходим по этой земле.

Список литературы:

1. Козорозенко П. Виктор Попков. – М.: АРТ, 2012.
2. Манин В.С. Виктор Попков. – М.: Советский художник, 1979.
3. Виктор Попков. Альбом / Вступ. ст. В.С. Манина. Сост. В.Г. Кисунько, М.А. Чегодаева. – Л., 1989.
4. Художник В. Попков. Сб. документов. – М., 1998.

СТИЛЕВЫЕ И КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА ФИНЛЯНДИИ

Горелов Михаил Вячеславович

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

Столяров Олег Викторович

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

STYLE AND COMMUNICATION FEATURES OF CONTEMPORARY FINLAND DESIGN

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow*

Oleg Stolyarov

*Professor,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье кратко рассказывается об истории сложения дизайна в Финляндии, его культурологических основах. В приведенном материале дается концептуальное понимание финского дизайна на современном этапе – это сочетание в архитектурных, мебельных или промышленных конструкциях исконных многовековых традиций и современного функционально-технологического стиля. Дается понимание того факта, что финский дизайн – это составная, неотъемлемая часть повседневного образа жизни, это продукт экспорта культуры и одновременно стратегический инструмент конкурентной борьбы. В статье даётся экскурс в тенденции современных профессиональных выставок в

рамках ознакомления зрителей не только с традициями финской культуры, но и с инновационными технологиями в области промышленного и графического дизайна и архитектуры, в том числе дизайна костюма и декоративно-прикладного творчества. В этой связи в приведенном материале приводятся имена известных дизайнеров и дается анализ их профессиональной деятельности и философская концепция их творчества.

Abstract. The article briefly describes the history of design development in Finland and its cultural foundations. This article provides a conceptual understanding of Finnish design at the present stage – a combination of architectural, furniture or industrial structures of the original centuries-old traditions and modern functional and technological style. The author gives an understanding of the fact that Finnish design is an integral part of everyday life, a product of cultural export and at the same time a strategic tool for competition. The article provides an excursion into the trends of modern professional exhibitions in order to familiarize the audience not only with the traditions of Finnish culture, but also with innovative technologies in the field of industrial and graphic design and architecture, including costume design and decorative and applied art. In this regard, the given material contains the names of famous designers and provides an analysis of their professional activities and the philosophical concept of their creativity.

Ключевые слова: финский дизайн; экологичность; функционально-технологический стиль; интеграция дизайн-образования в промышленность.

Keywords: Finnish design; environmental friendliness; functional and technological style; integration of design education in industry.

В первой четверти XIX века в Финляндии были открыты первые частные художественно-мануфактурные школы ремесел. Слова "дизайн" в привычном для нас современном понимании, естественно, в то время не существовало не только в скандинавском образовании или повседневном обиходе, во всем мире художники ремесленного производства мечтали о продвижении своих товаров в массовое производство. В 1871 году Александр III разрешил открыть первую государственную школу ремесел, где бы обучение искусству могло помочь подготовить художников для промышленного производства. Через три года было основано «Общество национального дизайна и ремесел». С 1878 г. изделия мастеров стали выставляться на международных выставках. В начале XX столетия у финнов уже был персональный павильон на

вернисаже в Париже. Этому способствовали достижения архитекторов страны.

Финские мастера не были "периферийными художниками" Российской империи. Вдохновение для своих идей, художественных образов они черпали из суровой, но по-своему прекрасной, окружающей их скандинавской природы. Настоящим стартом в дизайне можно считать 1890-е годы, именно в этот период появилось направление, вытекающее из художественного течения "карелианизм", то есть природные пейзажи Карелии и руны "Калевалы" [1, с.36]. Тесные массивные парадные, напоминающие вход в пещеру, черепичные крыши, совы и филины, устрашающие метаморфозы животных, северная флора и фауна на коколях превращают жилые дома в суровую северную поэму и напоминают крепости средневековья. Концентрация домов в этом стиле особенно высока в районах Katajanokka, Kruununhaka и Eiga. Из публичных мест в этом стиле построен вокзал Сааринена, Национальный музей, а также Национальный театр Финляндии. В середине XX века появилось понятие "разумный" дизайн, который ввел "основатель модернизма" архитектор Алвар Аалто (1898–1976) [2, с. 62]. Безусловно, именно благодаря природной и минималистичной концепции многие предметы финского дизайна стали не просто популярными, но и любимыми у людей, предпочитающих изжившему себя "украшательству" дизайн "натуральный".

Поэтому, неудивительно, что и современный финский дизайн, известный во всем мире, несет на себе узнаваемый отпечаток этих северных краев. Работы представителей школы финского дизайна сразу узнаваемы, эта кажущаяся простота формы и воплощения, переплетение природных и традиционных этнических мотивов карельских народностей, издавна населяющих эти территории. Особо тщательное внимание уделяется проработке формы, пропорциям и технической моделировке каждой детали изделия, ведь каждая работа делается на столетия. Финский подход к дизайну весьма показателен и поучителен – любая качественная дизайнерская работа неподвластна времени, ведь по-настоящему хорошо сделанная вещь становится только лучше со временем и никогда не устареет! Однажды Алвар Аалто изрек пророческую фразу, характеризующую финскую дизайнерскую школу и концепцию: «Если идея появилась однажды, то так или иначе она будет жить в той или иной форме» [3, с. 75].

Стоит отметить, что, по сути, дизайн не является чем-то из ряда вон выходящим или чем-то роскошным для финнов, это повседневная жизнь обычного рядового жителя страны, дизайнерские вещи может позволить купить себе каждый, а не только привилегированная прослойка

общества. Дизайн просто окружает всех на каждом шагу и используется ежесекундно, от мебельной обстановки дома и декора, до кухонной посуды и общественного транспорта. Зайдя в любой дом, можно обнаружить вещи производства известнейших на весь мир финских брендов. На кухне набор тарелок производства *Littala*, гостиную подсвечивают лампы от *Pentik* и можно спокойно почитать книгу, попивая горячий чай из чашек от *Arabia*. Несомненно, финны любят качественные вещи, красивый и функциональный дизайн, и не остаются равнодушными к отечественным производителям, а всесторонне поддерживают их. Это не вызывает удивления, Финляндии есть чему гордиться в сфере дизайна, ведь уже почти два столетия финские бренды задают тон в мировой дизайн-индустрии [7, с. 28].

"Финский дизайн" сегодня – это сочетание в архитектурных, мебельных или промышленных конструкциях исконных многовековых традиций и современного функционально-технологического стиля. В середине прошлого века этот термин употреблялся в отношении мебельных изделий Алвара Аалто, Илмари Тапиоваара (1914–1999) [3, с. 68]. Также, помимо них, к изготовлению особого вида керамики, бумаги декоративных образцов. Чтобы не сойти с занимаемых высоких позиций в области оформления, властями Финляндии был разработан и поддержан курс на развитие *Ni-Tech*-направлений. Роль дизайна в жизни Финляндии, отношение финского государства к дизайну видны, в частности, в финской политике образования, нацеленной на постепенную интеграцию дизайнерского образования с техническим и бизнес-образованием. В рамках проводимой национальной политики в 2010 г. Хельсинкская школа экономики, Хельсинкский технологический университет и Университет промышленного искусства и дизайна слились воедино, сформировав, таким образом, консолидированную инновационную силу Финляндии – Университет Аалто [7, с. 31]. На севере Финляндии образовательным центром в области дизайна служит факультет искусства и дизайна Лапландского Университета. Среди политехнических учебных заведений заслуживает внимания Институт дизайна в городе Лахти. Интересы финских профессионалов дизайна поддерживают и защищают две ассоциации: «Орнамо» (основана в 1911 г.) и «Графия» (основана в 1933 г.). «Орнамо» насчитывает около 1 700 членов, в их числе промышленные дизайнеры, дизайнеры по интерьерам, художники по текстилю, модельеры, мастера художественных промыслов. Дизайнеры графики являются членами ассоциации «Графия».

Для Финляндии характерно быстрое проникновение новых идей, рождающихся в сфере дизайна в коммерческие сферы, в область

коммуникаций и услуг, в цифровой дизайн и социальные сети. В современном мире дизайн является продуктом экспорта культуры и одновременно стратегическим инструментом конкурентной борьбы. Финский дизайн, как фактор конкурентоспособности, играет сегодня все возрастающую роль в укреплении позиций финской продукции и финских компаний на мировом рынке. Высокое качество и аутентичность финских материалов и продукции являются базовой платформой для будущего финского дизайна и индустрии финского дизайна в целом.

Финская столица Хельсинки вместе с ее пригородами Эспоо, Вантаа, Кауниайненом и Лахти стала столицей мирового дизайна 2012 года. Почетный титул столицы мирового дизайна присваивается один раз в два года решением Международного Совета по промышленному дизайну (ICSID) тому из городов, в котором наиболее зримо влияние дизайна на его социальную, экономическую и культурную жизнь. Хельсинки стал третьей столицей мирового дизайна вслед за Турином (2008 г.) и Сеулом (2010 г.) [5, с. 54]. Девизом столицы мирового дизайна Хельсинки стала фраза «Дизайн как часть жизни». Этот девиз отражает изменение роли дизайна в современной жизни, расширение границ его практического применения. Сегодня дизайн как творческая деятельность помимо отдельных предметов, охватывает самые различные стороны жизни человека, активно интегрируя, к примеру, в сферу социальных услуг, здравоохранения и иные области. «Дизайн как часть жизни» – это дизайнерский процесс с акцентом на функциональность, в котором потребности пользователя являются ориентиром на протяжении всего творческого процесса, начиная с самой ранней стадии проектирования объекта [5, с. 55].

В самом центре финской столицы есть место с особо высокой концентрацией креативности и творчества – дизайн-квартал Helsinki Design District. Здесь, на маленькой территории всего лишь немногим более квадратного километра, разместилось свыше 180 интереснейших объектов – магазинов дизайна и интерьерера, художественных галерей, мастерских, удобных бутик-гостиниц, концептуальных баров и ресторанов; рядом находятся Музей дизайна, Музей финской архитектуры и организация развития финского дизайна «Design Forum Finland». Роль популяризатора финского дизайна принадлежит организации «Design Forum Finland». В круг ее деятельности входит проведение выставок и семинаров, выпуск публикаций, сбор и распространение информации о дизайне, присуждение наград и премий дизайнерам, организация работы бутика Design Forum Shop. Деятельность «Design Forum Finland» осуществляется при поддержке финского Объединения прикладного искусства и промышленного дизайна, основанного, как

отмечалось выше, в 1874 году и являющегося одним из самых старейших дизайнерских объединений в мире [8, с. 103].

Один из современных примеров социальной функции финского дизайна – школа Кирккоярви (2011). Проект Verstas Arkkitehdit стал лауреатом многих международных конкурсов. Школа на 770 детей построена в столичном пригороде Эспоо, в районе, где живут малообеспеченные семьи и мигранты. «Мы хотели создать школу, которая работает как небольшой город, – рассказывает архитектор Юсси Палва. – Все классы выглядят как дома со своими лобби и входными зонами. Каждая зона имеет свою цветовую гамму, позволяющую детям лучше ориентироваться» [5, с. 86]. В холле есть круглые столы и даже диванчики, на которых школьник может устроиться с ноутбуком. Классы начальной школы ориентированы на утреннее солнце, а средней, чьи занятия дольше, – на дневное. У школы – обширные дворы (в Финляндии детям рекомендуется проводить все перемены на открытом воздухе), а деревянные фасады, обращенные к ним, защищены длинными карнизами. Здание использует геотермальную и солнечную энергию. Инновационный проект стоимостью 30 млн. евро реализовал концерн ЮИТ, известный в России как застройщик жилья комфорт-класса.

Отражением единой концепции дизайн-образования и наличия профессиональной среды в области архитектуры и промышленного дизайна во всём мире являются тематические выставки. Финляндия – не исключение. "Много дерева, мало пластика, много натуральных материалов и немного сказки" – под таким девизом проходила, к примеру, в Хельсинки в 2015 году выставка Habitare (Рис. 1). Выставка проводится с 1970 года и ориентирована как на профессионалов, так и на широкую публику.



Рисунок 1. Мягкая мебель от финских дизайнеров на Habitare-2015

В 2017 году, в Москве состоялась выставка «33 революции – 100 лет финского дизайна». В экспозицию вошли такие шедевры, как кресло, сконструированное Алваром Аалто для туберкулезного санатория Паймио (1930-е гг.) (Рис. 2) – его конструкция помогала выздоровлению больных (у откинувшегося на спинку кресла пациента санатория раскрывалась грудная клетка: устремив взгляд вверх он дышал полной грудью. Кресла стояли под потолком синеватого, как небо, цвета, чья блестящая поверхность отражала деревья за окном [2, с. 69]. Интересно было бы знать – применяются ли в период нынешней коронавирусной пандемии данные кресла в финских больницах?); новаторское кресло-шар Ээро Аарнио из стекловолокна (1960-е); стаканы Тапио Вирккалы Ultima Thule для авиакомпании Finnair и даже ожерелье «Астероидные долины» Бьорна Векстрёма, украшавшее принцессу Лео в фильме «Звездные войны».



Рисунок 2. Алвар Аалто. Paimio. Artek. 1932

Среди бюро, представивших экспонаты на выставке – Anttinen Oiva architects, Avanto Architects и другие. Часть объектов привезли из музеев Design Museum Finland и Museum of Finnish Architecture.

В сентябре 2019 года, в Хельсинки прошла очередная выставка дизайна – Habitare. Организатором её явился хельсинкский выставочный центр Messukeskus. За годы своего существования выставка превратилась в событие международного масштаба. С 2016 года программа Habitare охватывает все аспекты интерьерного дизайна: мебель, декор, предметы повседневного обихода, бытовую технику, отделочные материалы, а также инновационные интерьерные решения – все то, что формирует нашу повседневную жизнь. Habitare предложила взглянуть на дом как

на отражение личности его хозяина и в то же время как на пространство для экспериментов и развития творческих способностей его обитателей. Тема Habitare-2019 – “Mindspaces” («Пространства сознания»): пространства, существующие между материальным и нематериальным, подлинным и воображаемым. Впервые в истории Habitare дизайн-решение выставки предоставила посетителям возможность оказаться в фантастических мирах и попробовать технологии дополненной реальности. Мощная визуальная составляющая была объединена с интерактивным повествованием, персонажами которого смогли ощутить себя сами посетители. Главным дизайнером выставочного пространства Habitare Pro-2019 стал архитектор Микко Хейккинен из бюро Heikkinen-Komonen Architects. Проект Микко под названием “Lights” включил в себя архитектурные конструкции, спроектированные без использования строительных материалов. Ряды световых столбов создали образы древних храмов с массивными колоннами, на которые опирались в высоту потолочные своды. Это дополненная реальность в действии: иллюзия, построенная для того, чтобы скрыть повседневность окружающего выставочного пространства.

Традиции проведения конкурсов и выставок дизайна для признания талантливых мастеров принесли международное признание многим финнам, в числе которых такие звезды как Кай Франк, Тапио Вирккала, Тимо Сарапнева, Нэнни Стилл и Ойва Тойкка. Дизайн Финляндии известен своими фирмами, объединениями различных художников, чьи имена уже не один десяток лет входят в историю мирового дизайна. Вот некоторые из них.

Artek – это детище знаменитого архитектора Алвара Аалто и группы его сподвижников, компания основана в 1935 году. Бренд Artek является одним из старейших мебельных производителей в стране, дизайнеры компании по сей день радуют высококлассными моделями, сочетающими в себе высокое искусство и современную функциональность. Стоит отметить, что работы, созданные самим Алваром Аалто, производятся фабрикой до сих пор в неизменном виде [4, с. 43].

Littala – компания была основана еще в 19-м веке, а именно в 1881 году, и с тех пор производит изделия из стекла, которые не подвластны времени, можно сказать, они не привязаны к нему или какой-то конкретной эпохе. Именно по этой причине Littala благополучно пережила революции, гражданские и мировые войны, экономические кризисы и спады – сегодня фабрика прекрасно чувствует себя и занимает достойное место, можно сказать, что она является национальной гордостью Финляндии. Бренд Littala весьма известен во всем мире и

является своеобразным маяком в стекольном дизайне, а также ярким представителем скандинавского стиля. Достаточно вспомнить легендарные коллекции этой фабрики, которые уже стали иконой скандинавского дизайна – ваза Savoy, подсвечники Kastehelmi, посуда Ultima Thule и Tails, и многие другие прекрасные модели, произведенные за годы существования бренда [4, с. 47].

Marimekko – эта компания знаменита в Европе, да и во всем мире, в первую очередь благодаря яркому цветовому оформлению своей продукции. В дизайнерской среде даже появилось устойчивое выражение, достаточно сказать «надо в духе Marimekko» и все сразу понимают, что имеется в виду. Компания выпускает коллекции, изобилующими буйством ярких красок, олицетворяющих собой короткое, но жаркое финское лето. Современный стиль Marimekko начинает свою историю с шестидесятых годов, когда для уставших от войны и тяжелых послевоенных лет женщин, фабрика выпустила линейку одежды, выполненную как раз в ярких цветах. Сегодня компания, помимо одежды, предлагает разнообразный ассортимент посуды, декора, текстиля и других аксессуаров для домашнего интерьера [6, с. 31].

Nokia – бренд, под которым выпускались телевизоры, шины и даже бумага (немудрено: фирма была основана в 1865 году как фабрика по производству бумаги и картона). Однако большинство знакомо с Nokia как с маркой мобильных телефонов. Концерну удавалось долгие годы удерживать пальму мирового первенства в этой области. В конце 1980-х гг. компания начинает делать оборудование для скандинавских NMT операторов (а в будущем и европейских) – делая и базовые станции и сами мобильные телефоны. Позже содружество стран, которым Nokia делала оборудование и телефоны решили перейти на более модный стандарт – GSM, и уже в 1992 году Ноккиа выпускает в широкие массы свой первый карманный GSM Телефон – Nokia 1011. А за год до этого был совершен легендарный первый звонок в сети GSM. В этом же году Nokia получает свой легендарный слоган "Connecting People" – соединяя людей. В 1994 году Nokia окончательно отказывается от всего лишнего и занимается только телекоммуникациями и оборудованием, что позволило ей стать крупнейшим производителем мобильных телефонов в мире [10]. Nokia и поныне остается самой любимой у россиян маркой телефонов и занимает девятнадцатое место в списке самых дорогих брендов мира.

Pentik – компания ведет свое начало с 1971 года, когда её основатель, Ану Пентикин (род. 1942 г.), решила работать под собственным брендом. Имея огромный опыт работы с глиной, она вручную изготавливает чудесные коллекции посуды, которые приводят в

восторг ценителей подобных изделий по всему миру. В 1974 году был основан завод керамики – самый северный в мире, а в 1976 году первый магазин Pentik открылся в самом центре Хельсинки, на Esplanadi. Сегодня фабрика успешно продолжает свою работу и географически располагается на севере страны в местечке под названием Посио. За годы существования компании, она существенно расширила ассортимент предлагаемой продукции и выпускает сегодня не только изделия из керамики, но и различные предметы из стекла, металла, текстиль для дома и интересные коллекции мебели из натуральных материалов. Свою миссию бренд Pentik оценивает следующим образом – дарить красоту северной природы, скандинавскую одухотворенность и спокойствие всему миру (Рис 3) [5, с. 81]. На сегодняшний день Pentik – международный розничный поставщик предметов интерьера и дизайна, в год производственная мощность предприятия составляет более 300 тысяч изделий из керамики. Сезонные коллекции фирмы обновляются четыре раза в год. Мотивы мастерам подсказывает сама природа. Каждая коллекция выпускается лимитировано и никогда не повторяется. Над дизайном новых линеек трудится команда Pentik во главе с основательницей бренда Ану Пентикин.



Рисунок 3. Продукция компании Pentik

Клаус Хаапаниemi (род. 1970 г.) – яркий представитель графического финского дизайна, который создает сказочные иллюстрации, разрабатывает удивительные принты и занимается рекламой. Он сотрудничал с именитыми компаниями: Iittala и Marimekko, Cacharel,

D&G, Chanel, Christian Louboutin, Diesel, Levis, Valio и Fiskars, где впоследствии выработал свой, теперь уже, известный стиль. А линия посуды Таика пришла по вкусу не только финнам, но и людям далеко за ее пределами (Рис. 4). Рисунки автора используют в производстве посуды, одежды, аксессуаров типа зонтов, сумок, брошей и даже ножниц, а также постельного белья, декоративного текстиля, обоев. На стиль Хаапаниеми, по его же собственным словам, оказали влияние не только финские традиции и эпос «Калевала», но и славянская и японская культуры. Вот как он сам говорит о том, как рождаются у него идеи: «Я заново для себя открыл классические узоры, стили, в том числе такие, как русский авангард, который основан на языке геометрии. Также мои идеи рождаются во время прогулок, и многие корнями уходят в детство» [5, с. 92]. Своими единомышленниками и творцами, которые оказали на него влияние, он считает скандинавских дизайнеров Алвара Аалто, Ойва Тоикка и Туве Янссон.



Рисунок 4. Посуда и оформление упаковки для молочных продуктов от Клауса Хаапаниеми

Кая Франка (1911–1989) современники считают совестью финского дизайна. Он полагал, что для жизни по этическим принципам необходимо довольствоваться меньшим и стремиться к простоте. Для своего времени это была новаторская идея, уходящая корнями в традиционный уклад жизни. Именно он придумал демократичную альтернативу классическим сервизам, предлагая покупателям самим составлять, соответствующий их нуждам, набор повседневной посуды из ассортимента нескольких разностилевых серий. Его

концептуальная формула проста: долговечность, практичность, компактность, «ясная» чистая форма, насыщенный цвет или мягкое тонирование в духе палитры французского кубиста Жоржа Брака (Georges Braque), столь любимого дизайнером [9]. Франк долгое время возглавлял арт-департамент Arabia и преподавал в Колледже прикладных искусств в Хельсинки. За четыре десятилетия (с 1940-е по 1980-е годы) Франк делал эскизы для керамики для компании Arabia и стекла для Iittala и Nuutajarvi, создавая прекрасные предметы повседневного обихода, которые выдерживают проверку временем. Изысканные и чистые линии его произведений подняли планку и ознаменовали собой период стремления к совершенству (Рис 5). Наиболее известные работы дизайнера – серия предметов посуды Kilta из глазурованного фаянса для бренда Arabia, которая позднее была перевыпущена под названием Теема, и серия стекла Kartio для Iittala (1958). Обе линии выпускаются до сих пор. В Финляндии ежегодно присуждается премия имени Кая Франка (Kaj Franck Design Prize), которой отмечается дизайнер, работающий в традициях прославленного мастера.



Рисунок 5. Посуда, выполненная под руководством Кая Франка

Одним из широко известных финских дизайнеров одежды является Май Ниemi, создающая уникальную экологичную одежду. Она черпает своё вдохновение в народном эпосе «Калевала», часто использует в своих работах национальные орнаменты. Май давно уже делает ставку на вязаные вещи и это отразилось на характере её коллекции – она признана мировыми брендами.

В Финляндии дизайн по-настоящему стал образом жизни. Его суть – видеть красоту в простоте и украшать повседневную жизнь искусными объектами, сохраняя при этом прочную связь с живой

природой. Благодаря приверженности минимализму, финский дизайн не подвластен времени. Финны ценят наследие в сфере дизайна и бережно хранят сокровища ушедших времен, а развитие современных тенденций основывается на уважительном отношении к планете. Любая новая вещь должна служить какой-то цели – именно по этому принципу создают свои работы дизайнеры и архитекторы новой волны. В основе процесса дизайна должно лежать стремление к экономике замкнутого цикла и безотходному производству, а также принципы добросовестности, экологичности и этичности, однако это представляет значительные сложности. Тем не менее, наследие Финляндии в сфере дизайна и вековая любовь к природе служат проводниками на пути к красоте.

Список литературы:

1. Андреева Е.В. Финляндия: Творимый ландшафт. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017.
2. Володин Б.Ф. Аалто Алвар // Библиотечная энциклопедия / Гл. ред. Ю.А. Гриханов; Российская государственная библиотека. – М.: Пашков дом, 2007.
3. Кивилинна Х. Золотой век финского дизайна. Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне. (Каталог выставки). – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015.
4. Малич К.А. Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне СПб: Издательство Издательство Государственного Эрмитажа, 2015.
5. Нефёдов В.А. Дизайн как образ жизни: финская модель. – СПб: Издательство "Любавич" 2018.
6. Marianne Aav . Marimekko: Fashion and Design. Designmuseum, 2010.
7. Pekka Korvenmaa. Finnish Design: A Concise History. V&A Publications, 2014.
8. Sommar, Ingrid, Scandinavian Style. Carlton, 2005.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.designaddict.com/atlas/designers/Kaj-Franck> (дата обращения: 20.10.2020).
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: tech.onliner.by/2003/12/01/nokia_history (дата обращения: 20.10.2020).

ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И КОМПОЗИЦИОННО-ЖИВОПИСНОГО ПОСТРОЕНИЯ КАРТИН В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПОПКОВА

Горелов Михаил Вячеславович

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

THE SEARCH FOR THE ART AND COMPOSITION- PAINTING OF PICTURES IN THE WORKS OF VICTOR POPKOV

Michael Gorelov

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

Аннотация. В представленном материале рассматривается становление и развитие живописных, графических, композиционных качеств талантливого художника 1960-х - начала 1970-х годов Виктора Попкова с условной периодизацией его творчества. Это время характеризовалось тем, что в искусство пришли художники, творчество которых было названо "суровым стилем". Виктору Попкову были близки их творческие устремления - лаконизм цветовых решений, некоторая "плоскостность" пространства, стремление к символике и обобщенности образов. Однако с самого начала он пытался адаптировать "суровый стиль", стремился к максимальному проявлению своей индивидуальности. В статье дается определение художественной индивидуальности и, в то же время, универсальности образа человека, собранного художником на основе своих философских размышлений, обращаясь к проблемам человеческих взаимоотношений, к нравственно-психологическим аспектам бытия.

Abstract. The article examines the formation and development of pictorial, graphic, and compositional qualities of a talented artist of the 1960 s and early 1970 s, Viktor Popkov, with a conditional periodization of his work. This time was characterized by the fact that artists came to art,

whose work was called "severe style". Viktor Popkov was close to their creative aspirations - the laconism of color solutions, a certain "flatness" of space, the desire for symbolism and generality of images. However, from the very beginning, he tried to adapt the "harsh style", sought to maximize the manifestation of his personality. The article defines the artistic individuality and, at the same time, the universality of the image of a person collected by the artist on the basis of his philosophical reflections, addressing the problems of human relationships, to the moral and psychological aspects of being.

Ключевые слова: монументальная живопись; "суровый стиль"; художественный образ; символическое толкование явлений; советская живопись.

Keywords: monumental painting; the severe style; an artistic image; a symbolical interpretation of the phenomena in the Soviet art.

Рубеж 1950-1960-х гг. знаменовался эпохой обновления нашего искусства, это было время появления новых молодых художников, талантливых сил, определивших облик культуры страны 1960-1970-х годов. Одним из ярких представителей этого поколения являлся выпускник Московского института имени В. Сурикова Виктор Попков (1932-1974). В рассматриваемое в данной статье время, в советской монументальной живописи, патриархами которой бесспорно являлись такие корифеи, как А. Дейнека, К. Юон, С. Герасимов, Г. Нисский и др., плеяда молодых художников открыла простор творческому потоку, названному вскоре "суровым стилем". Этот стиль прослеживался не только в живописи, но и в скульптуре, прикладном искусстве (достаточно обратить внимание на мозаичные панно Московского метрополитена 1960-х), на объекты дизайна, выражающихся в своей простоте и аскетизме форм, и в то же время в их очевидном функционализме. Это был стиль абсолютной отрешенности от каких-либо декоративных излишеств, в то же время он стремился к глубокому осмыслению места человека в современном обществе. В. Попков, будучи художником, склонным к углубленному и конкретному знанию действительности, с самого начала своей творческой деятельности беспрестанно посещал разные уголки нашей страны, пытаясь понять – чем живет и что думает его современник. И тем самым, как взгляды людей трансформировать в свою живопись, как эти мысли довести до сознания зрителя? Маршруты его поездок начались с Сибири, с Иркутской ГЭС, с Братска, с целины. Это не были праздные посещения молодого художника, познанию современности он посвятил все свое искусство. Условно его творческий путь можно разделить на три периода.

В 50-х годах страна разворачивала гигантские стройки, и Попков был увлечен их грандиозностью. В первых его работах, где подчас проскальзывало поверхностное восприятие действительности, неизменно ощущалась радость обновления, переживаемого страной. Когда после Иркутской ГЭС Попков прибыл на стройку железнодорожной линии Абакан-Тайшет, она показалась ему скучной. Не хватало суеты огней, грандиозности новостроек, стремительной высоты кранов. И все же эта поездка вызвала к жизни целую серию работ, отмеченных новизной взгляда, необычностью ситуаций, смелыми композиционными решениями, придающими будничному мотиву исключительный, незаурядный характер ("Молодость", "Мальчик", серия "Абакан-Тайшет"). В них выявился цепкий взгляд и острая наблюдательность автора.

В *первом периоде* своего творческого пути автор заявил себя не только как оригинальный композитор, как пытливый искатель выразительных графических, художественных приёмов, но наметил свое, пока еще робкое отношение к персонажам и попытался дать новую трактовку привычным темам. В искусстве того времени рабочий человек порой излишне возвеличивался и романтизировался. Достаточно посмотреть не только на агитационные плакаты тех лет, но и на послевоенную живопись 1950-х годов. Образ рабочего, если и обретал жизненную достоверность, то одностороннюю. Всегда – героическую, парадную (Рис. 1, 2).



Рисунок 1. А. Дейнека "Тракторист" 1958 г.



Рисунок 2. А. Левитин "Портрет бригадира" 1960 г.

А ведь за этим стоял невероятный, тяжелый труд, который часто умалчивался, не освещался прессой, потому профессия рабочего любой классификации идеализировалась. В кинематографе в том числе. Никогда не обращали внимание на то, какие чистые, ухоженные руки у героя фильма Леонида Куравлева "Живет такой парень", сыгравшего обыкновенного шофера грузового авто, работающего на стройке? Потому мы и видим счастливый румяный взгляд тракториста на картине А. Дейнеки, в новенькой, без единого масляного пятна спецовке улыбчивого бригадира в картине А. Левитина. И везде руки и лицо – чистые, как у архитектора или ученого! Как парадный портрет для "передовицы"! Но в этом была своя государственная политическая агитационная установка, направленная прежде всего на молодежь – ну, а кому же как не ей восстанавливать разрушенную войной страну? Зачем нагнетать в прессе и воплощать, драматизировать в изобразительном искусстве трудности неустроенного быта молодых людей, которым в конце 1950-х было по 20-25 лет? Они, мало того, что, будучи детьми, потеряли своих родителей и близких. В их память навсегда врезались голод, бомбежки и обстрелы, 15-часовой труд на заводах или в колхозных полях, у многих – вражеская оккупация и послевоенная нищета. Но также они видели, что победившая держава, не смотря на тяжелые условия, дает им образование, медицинское обеспечение и надежду вырастить счастливое поколение.

Для Попкова рабочие – это не просто "свои парни", обязательные и открытые. Автор чувствует себя как бы равным с ними, членом их коллектива. Искренним и правдивым рассказом о человеке Попков, подобно другим художникам, его современникам, сумел освободить тему рабочего класса от идеологизированных мотивировок, перевести в план земной реальности. Автор закончил графический факультет вуза, потому уже в его первых работах превалирует плакатный стиль [1, с. 23-24]. Со временем он не отказывается от него, следует ему, вырабатывая свою лаконичную манеру. Графически четкому языку он учится у А.А. Дейнеки. Это заметно в работах, появившихся в результате поездки на строительство Братской ГЭС. Через частности, фрагменты стройки художник поразительно точно схватывает современные ритмы жизни, характерный облик индустриального строительства. Он обязательно находит оригинальный ракурс, превращающий прозаичный сюжет в необычную сцену. Новизна его языка – в особых ритмах плоскостей, разноокрашенных подобно плакату, в динамичных силуэтах строительных механизмов. В это время художник видел жизнь лучезарной, радостной. Его герои в движении, в активной преобразующей работе. Но если лаконичная его живопись похожа на живопись Дейнеки, то тему он трактует более лирично, тепло, интимно, лишая всякого намека на драматичность. В картинах Попкова этого периода творчества все на поверхности: его упоение от найденных сюжетных решений, его радостное настроение от появившегося живописного умения. И если в то же время художники "сурового стиля" задумываются над драматической передачей действительности, ее скрытой героики, нащупывают напряженный пульс времени, то Попков показывает эту же жизнь легко, по первому радостно воспринятому впечатлению [2, с. 110].

Картиной, принесшей художнику признание и известность, стали "Строители Братской ГЭС" (1961). (Рис. 3).



Рисунок 3. В. Попков "Строители Братской ГЭС" 1961 г.

Пораженный масштабами строительства и живописными эффектами освещенной прожекторами ночи, Попков сделал много эпизодов. Он считал, что нашел удачный колористический ход: темный густой фон и высветленные фигуры. Действительно, это ему представить своих героев как бы размещенными на подмостках грандиозной сцены. Цветовое решение подкреплялось композицией – взглядом снизу вверх – приемом, основоположником которого являлся великий Микеланджело, когда писал картину "Афинская школа". Этот прием был незаслуженно позабыт, но после демонстрации этой картины многие живописцы вновь восприняли его. В картине содержалось много по тем временам инновационного в трактовке человека: люди показаны здесь сосредоточенными и самоуглубленными. В каждом из персонажей автор сумел показать характер, полный достоинства, а не праздного умиротворения своей работой. В картине чувствуется уже знакомый подтекст – мотив обновления жизни. В этой работе соединились две тенденции, два различных художественных видения действительности.

Тенденция первая – "постановочное" композиционное решение с традиционной мизансценичностью расстановки персонажей. Обрисовка человеческих характеров проведена отчетливо, фигуры и предметы вылеплены объемно.

Тенденция вторая – обращение к плоскостному построению, при котором задний план смотрится глухим плакатным фоном, цвет картины не совпадает с натурным, предметным.

В конечном итоге некоторая условность колорита, темная цветовая гамма определили "суровое" построение полотна. В творчестве Попкова эта картина определила окончание старого и начало нового пути. По истечении времени видно, что она уступает в самостоятельности многим последующим работам. При всем при этом автор сразу же проявил характерное для него качество – чуткость и восприимчивость к новым решениям. Всегда оригинальные композиционные и живописные ходы позволяли художнику "оживлять" привычные сюжеты, вносить новизну в пластическую конструкцию картины [2, с. 129]. В начале 1960-х на Попкова стала оказывать непосредственное влияние не только живопись А. Дейнеки, но также переосмысленные ее варианты в творчестве таких художников, как Т.Т. Салахов, П.Ф. Никонов, братья Смолины. В 1962 году он пишет картины "Мост в Архангельске", "Белая лошадь" (Рис. 4), в полной мере отвечающих "суровому" стилю, успевшему распространиться в искусстве того времени.



Рисунок 4. В. Попков "Белая лошадь" 1962 г.

Художник до предела сокращает ассортимент изобразительных средств, увлеченный сложной задачей – выразить тему упрощенным цветовым решением, контрастным созвучием цветов. В его живописи сочетаются *локальный цвет и несложные тоновые модуляции*. Живописное решение картины близко графическим приемам. Попков использует локальный цвет как заливки, как плоскостную окраску в линогравюре. Предельное цветовое упрощение изображения фигуры одинокой лошади, смотрящейся чистым пятном на темном фоне лесного силуэта, её контрастное противопоставление красному зданию с высокой черной трубой заключает в себе драматическую выразительность. Цвет заключает в себе некий символический смысл. Яркий цвет котельной он сопоставляет с белой лошадьё, словно символизирующей чистоту и незащищенность жизни. Однако слишком упрощенная изобразительная символика обедняла образную структуру полотна, подменяла пластическую образность литературными подобиями. Особенно заметным это становится в картине "На Севере" (1965). Мысль о старой жизни и новой, о патриархальности и современности, выражена указующе. В этих работах уже намечается драматическая проблематика русской деревни, размышления над которой приведут позже Попкова к созданию грандиозной серии картин о русском северном крае [4, с. 26].

В работах 1960-1965 годов поразительно велики колебания художника между оптимистичным и драматичным восприятием действительности. Столь же значительна амплитуда колебаний его живописно-пластических средств: от сочной, почти натурной живописи ("Строители Братской ГЭС") до экспрессивного, лапидарного в цвете изобразительно-плоскостного языка. В последних картинах этого

периода творчества ощутимо желание автора уйти от конкретного, натурального видения в область синтетических образов, к раскрытию важных жизненных явлений.

В творчестве Попкова пластические потенции "сурового" стиля стали проявляться несколько заужено, адаптированно [4, с. 35]. Лаконизм цветового решения оборачивался обеднением изобразительного языка. Пространство выглядело нарочитым приемом в силу своего плоскостного решения, и это, несомненно, обедняло, в свою очередь, художественный образ. Тем не менее, рано проявившееся стремление к символике, к обобщенности изобразительного языка не прошло бесследно. Этот опыт использовался впоследствии при создании крупных полотен, где экспрессивное, даже экстатическое начало служило стержнем образной интерпретации действительности.

Недочеты художественного языка, его явная обеднённость не останавливали Попкова. Жажда поиска своей выразительной, наполненной глубоким смыслом манеры постоянно побуждала его к совершенствованию, которому мешало обилие тем и сюжетных начинаний. Попков, с его способностью во всем обнаружить значительное, вызвал к жизни поток "сюжетов для небольших рассказов", через которое виделось многообразие жизни. Картины "Студенты на практике" (1965) (Рис. 5), "Полдень" (1966), "Бригада отдыхает" (1966) условно можно отнести ко *второму этапу* творчества художника.



Рисунок 5. В. Попков "Студенты на практике" 1965 г.

Он избирал такую необычную ситуацию, разворачивал тему в таком неожиданном повороте, что решение картины казалось смелым

и новаторским. Попков в своем искусстве разрушал стереотип художественного языка и даже шире – стандартное течение образного мышления. Любой замысловатый сюжет явно упрощается, значение его в картине подавляется цветом, пестрой красочностью, способной в некотором роде выразить эмоциональные побуждения художника. В работах этого периода наглядно обнаружилось незаурядное творческое дарование автора. Он прибегает к подробному пересказу события подобно тому, как это делается в лубке, что особенно заметно в картине "Студенты на практике". Существенного действия в картине не происходит, студенты заняты геодезическим обмером площадки. Фабула строится не на взаимодействии персонажей, а на описании групп студентов и их пейзажном окружении. Дробность компоновки людских групп, чередование острых и плавных графических очертаний, резко сопоставленных цветовых пятен придают сцене ускоренный ритм повествования. Апелляция к лубочным приемам не исключает близости данной композиции к бытовому жанру XIX века, в котором меткий рассказ о повседневности становился главным стержнем создания художественного образа [2, с. 164].

На данном этапе творчества картины Попкова очень увлекательны в чисто повествовательном плане. К примеру – "Полдень" (Рис. 6).



Рисунок 5. В. Попков "Полдень" 1966 г.

В композиционном построении многое воспринято от сюжетной схемы реалистического русского искусства шестидесятников, от Перова 1870-х годов. Разумеется, эта восприимчивость проявляется исключительно в повествовательном характере сюжета. Наблюдательность

художника сказывается в остро подмеченном исконном разделении тружеников во время отдыха на две группы – мужчин и женщин (в деревнях и в наше время такой же менталитет – мужские и женские разговоры на отдыхе не должны пересекаться, это не приветствуется). Традиционный сюжет автор переводит в план стилизованной картины. Ветви огромного дуба смотрятся шатром, укрывающим людей, а листья становятся узорочным оформлением многоярусной кроны. Попков часто не воспроизводит предметы, а лишь обозначает их. Каждая из групп напоминает бутон цветка, раскрытого в одном случае и сомкнутого в другом. Стилизуя изображение или обходясь без стилизации, художник любит преобразовывать реальные формы предметов, использовать фигуративную их основу для декоративного решения. Открытая стилизация в сути своей даже не вторичное явление. Попков, увидев палехскую шкатулку, заинтересовался её изящными линиями, темным фоном и яркими красками. Это, вероятно, и побудило его к станковому варианту "палехского" стиля живописи [4, с. 38]. Здесь, также как и в выше рассмотренной работе, легко прочитывается узор, а орнаментика преобразует реальные формы. Первоначально сцена воспринимается как арабеска и только затем – в её содержательно-жанровом аспекте.

Ориентация на народное творчество не прошла для Попкова даром, хотя в упомянутых произведениях автор не смог еще проникнуться образным мышлением народного искусства, восприняв только его внешние формы. Открытый в "Полдне" стилистический ход художник разовьет в последующих работах ("Бригада отдыхает", Рис. 6). Здесь столь же узорочное построение отталкивается от принципа ковровой орнаментики. Компония орнамент из людских фигур, Попков находит монументально-декоративное решение. Золотистый фон создает праздничное настроение. Этот фон – скошенное поле, на котором расположились люди. Золотистый цвет пронизывает остальные цвета картины: красные (майки), желтые (рубашки), беловатые (незагорелые тела рабочих). Художник осознанно использует торжественность золотистого цвета, принятого в древнерусской живописи, чтобы придать изображению некую всеобщность. Действительно, этот фон лишает изображение конкретности и так же, как условный фон иконы, разрывает связи с непосредственным местом действия. Тем самым, Попков не списывает фигуры с натуры, он создает им живописный эквивалент. Это обстоятельство композиции потребовало от художника соответствующего изменения пластического строя. Откровенно плоскостное пространство не строится на перспективных сокращениях.

Глубина снята, заменена уплощением изображения, как бы припечатанного взглядом художника сверху.

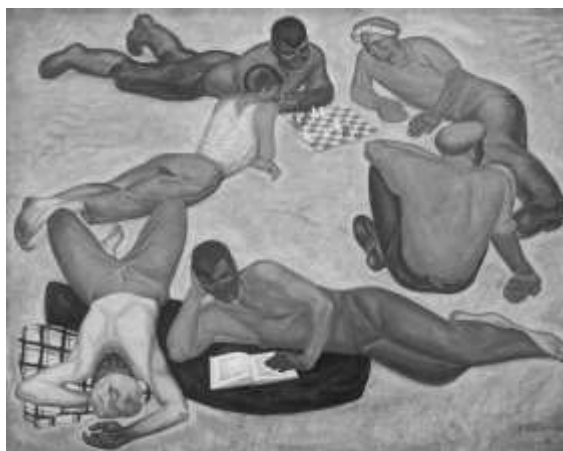


Рисунок 6. В. Попков "Бригада отдыхает" 1966 г.

В. Попков и в современном художественном мире удивляет своим огромным потенциалом благодаря талантливым замыслам. Поиски "стиля" времени приводили его к постоянным переменам манеры. Однако эволюцию художественного языка художника в первой половине 1960-х годов не следует понимать как стилизацию под народный примитив или икону. Этот короткий *декоративный* период его творчества, исчерпанный к 1966 году, далее начинает преобразовываться. От интересных ракурсов, необычных ситуаций, увлекательных сюжетов своих первых работ художник повернулся к углублению и усложнению образа.

Проблема человеческого бытия в нравственно-психологическом аспекте появилась в картинах "Сон" (1966), "Двое" (1966), "Развод" (1966). Искусство Попкова наполнилось размышлениями. Это – *третий период* его творчества.

Художник углубляется в судьбы людей, старается обнажить корни их проблем. Поразительна его смелость, поскольку автор без смущения брался за любой незначительный сюжет, превращал его в содержательную, полную глубокого смысла картину. Такова, к примеру, картина "Развод" (Рис. 7). Здесь художник придерживается традиционной схемы жанровой картины, строящейся на взаимодействии персонажей. Фигуры, слабо моделированные тоном, читаются отчетливыми силуэтами,

благодаря чему позы приобретают впечатляющую силу, подобную броской лаконичной выразительности плаката. Психологическое состояние ощущается в позах, в сокрушенных выражениях лиц, в цвете.



Рисунок 7. В. Попков "Развод" 1966 г.

Наметившийся было в эскизах классически устойчивый треугольник в картине перерос в эллипс – фигуру колеблющуюся, слагаемую из почти непрерывной линии силуэтов матери, отца, затем бабушки. Покажется странным, что эллипсоидной композицией персонажи не столько объединены, сколько разобщены. Супруги отторгнуты к краям эллипса. Психологическое настроение картины выражено в том числе и цветом. Набор красок мал, в основном – черная, красная, белая, фиолетовая разных оттенков. Цвет градуируется по тону. Он целиком служит выявлению состояния сцены, но не характера индивидуальностей. Доминирующий красный придает драматизм и напряженность, он сознательно сопоставлен с непримиримым предыдущей работе, автор не строит перспективного сокращения, но впечатление глубины сохраняется. Он решает её цветом: передний план, густо-бордовый, как бы приближается массой к зрителю, дальний – разрежается цветом до легкого сиреневого, и таким образом удаляется от передней плоскости.

Попков не боится банальных сцен, он находит для них свое не стандартное решение. Он постоянно размышляет о жизни, о её малых и больших проблемах. Его волнуют человечество и отдельные люди, личность и массы, ибо человек достоин внимания во всех аспектах своей духовной и материальной жизни. Поэтому вся проблематика картин В. Попкова обращена к человеку, именно поэтому любая его работа пронизана человечностью. Не случайно, в этот период времени,

во второй половине 1960-х, живопись мастера вошла в полное единство с содержанием, идеей произведения. Художник выработал свою пластическую манеру тоновой живописи, дающей несомненные эффекты. Её монотонность в сочетании с ломкой, сухой фактурой наделяла изображение ощущением хрупкости и переменчивости. Художник виртуозно использовал цвет, который то становился ярким ("Сон"), то разбелённым ("Лето", "Юность"), то как бы "горел", "вспыхивал" ("Воспоминания", "Старость"), то погружал изображение в мягкую грусть ("Северная песня"). Его работы отличались остротой рисунка и умело разыгранным сложным, эмоционально наполненным движением тона, плавные перетекания которого создавали впечатление напевности, лиричности, необычайно характерной для произведений Попкова. Конфликтность произведений автора разнолика. Он проникался сутью жизненных коллизий, выявляя в них диалектические начала. Личность редко рассматривается им изолированно, чаще – как частица мира, звено цепи, несущее в себе отголосок жизненных проблем и подчиненное общим закономерностям. Попков обладал незаурядным умением углубляться в духовную жизнь современности. Это стало *определяющим в его творчестве третьего периода* [5, с. 304].

Живопись художника активна, эмоциональна, сильна. Он – мастер психологической картины, но вовсе не в традиционном её варианте. Через конкретную сцену он анализирует нечто общее – общественную психологию. Его композиции становятся лишь поводом для выражения общечеловеческих переживаний ("Семья Болотовых" 1968 г., Рис. 8).



Рисунок 8. В. Попков " Семья Болотовых" 1968 г.

В 60-х годах художник редко "накладывает" на изображенный мотив собственное настроение. Этот принцип придёт позже. Творчество Попкова волеется тогда в широкий поток искусства, где личное восприятие мира станет определяющим. В изобразительном искусстве второй половины 60-х годов Попков явился родоначальником направления родственного литературе, связанной с прозой Ю. Трифонова, в произведениях которого раскрытие бездуховности, равнодушия продиктовывалось высокой нравственной позицией художника, борющегося за человечность, гражданственность, одухотворенность [1, с. 26]. В работах этого времени Попков показал, что бытовой жанр способен выразить сложные перипетии времени, и вернул ему ту серьезность и многомерность, которыми тот обладал в периоды своего классического расцвета. Но художник не замкнулся в привычном понятии бытового жанра. Сохраняя испытанную схему жанрово-бытовой картины (такое же семейное горе, как в "Разводе", изображено в картине В.Н. Бакшеева), художник обращается к принципиально иным средствам выражения, обусловленным разной сутью жизненного материала и, разумеется, позицией автора [4, с. 52].

Для критического реализма Бакшеева свойствен социальный аспект изображения мещанского быта с соответствующими, детально обрисованными характеристиками персонажей. Попков акцентирует внимание только на человеческих переживаниях. Его трактовка психологична. Через данный конкретный пример она обращена к людям вообще. Попков не заботится о типе, мало думает о характере человека. Разумеется, характеристика персонажей им сохраняется, но главное – в эмоциональной атмосфере, в бытовой среде, окружающей человека. Посредством частной ситуации он пытается проникнуть в глубину человеческих отношений, их моральных связей, а главное – высказать свою заботу о человеке.

Художественные образы мастера отличают насыщенность, концентрированность, обобщенность, приближение к символическому толкованию явлений [3, с. 245-246]. В произведениях Попкова найденный тип как бы тиражируется из картины в картину или повторяется в одном и том же произведении. Это свидетельствует о том, что художник образы людей заменяет образной картиной мира, где тип перерастает в типаж и поэтому "типажность" его полотен является тем своеобразием искусства, которое позволяет счесть художественный язык Попкова новым словом в живописи последующего поколения художников-монументалистов.

Список литературы:

1. Востриков Н. Виктор Попков (1932–1974). Живопись и графика из собраний ГТГ и семьи художника // Знамя : журнал. – 2002. – № 1.
2. Козорозенко П. Виктор Попков. – М.: АРТ, 2012.
3. Костригина Ю.В. Мимика, жест, поза в портретах Виктора Попкова // Научные труды. В. 28. Проблемы развития отеч. иск-ва / РАХ; Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; науч. ред. В.А. Лентяшин, сост. О.А. Резницкая, А.И. Шаманькова. – СПб., янв. – март 2014.
4. Манин В. Виктор Попков. – М.: Советский художник, 1979.
5. Государственная Третьяковская галерея: История и коллекции / Под ред. Я.В. Брука. – М.: Искусство, 1986.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

КОНЦЕРТ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА С ПРИМЕНЕНИЕМ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ

Акашева Малика Арсеновна

*магистрант,
ФГБОУ ВО Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского,
РФ г. Омск*

Стебляк Виктор Вадимович

*канд. искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского,
РФ, г. Омск*

CONCERT OF A CHOIR COLLECTIVE USING MEDIA TECHNOLOGIES

Akashava Malika

*Master's degree student,
Omsk state University named after F.M. Dostoevsky,
Omsk, Russia*

Stebliak Viktor

*Candidate of Art history, associate Professor
of Omsk state University named after F.M. Dostoevsky,
Omsk, Russia*

Аннотация. В данной статье исследуются особенности организации концерта хорового коллектива с применением медиатехнологий, что позволяет значительно повысить качество музыкально-певческой культуры, с целью повысить интерес к творчеству Казахстана.

Abstract. This article examines the peculiarities of organizing a concert of a choral group using media technologies, which can significantly

improve the quality of musical and singing culture in order to increase interest in the creativity of Kazakhstan.

Ключевые слова: медиатехнологии; хоровой коллектив; музыкальное искусство; концерт.

Keywords: media technologies; choral group; musical art; concert.

Введение

Хоровое пение является частью любой музыкальной культуры. Пение – это естественный талант человека. С помощью голоса человек творчески реализуется. В песне исполнитель с помощью слов и нот выражает свои чувства и мысли. Технологический прогресс оказал своё влияние на все виды искусства, в том числе и на музыку во всех проявлениях.

В современном мире широко применяются современные электронные музыкальные инструменты, музыкальные компьютерные программы, благодаря всем этим инновациям значительно изменилась техническая оснащённость хоровых коллективов.

Также возникли требования к профессиональной подготовке музыкальных руководителей ансамблей.

Сейчас большинство коллективов, имеет в своём арсенале набор музыкальных звуков, эффектов.

Цель – охарактеризовать концерт хорового коллектива с применением медиатехнологий.

Задачи:

1. Ознакомится с понятиями «концерт», «медиатехнологии».
2. Изучить специфику организации концерта хорового коллектива с применением медиатехнологий.
3. Проанализировать этапы проекта.

Материалы и методы. Основными методами в статье выступили анализ и синтез теоретических источников, посвященных данной проблеме, сравнительный, социологические и культурологические методы.

Концерт – это совокупность музыкальных произведений, исполненных солистом или группы вокалистов, в сопровождении оркестра.

Они образуют гармонию друг с другом, виртуозная партия солиста и чистое звучание оркестра. Концерт делится на несколько частей [4].

С учётом того, что при исполнении музыкальных произведений по радио и телевидению не всегда присутствуют зрители, но такие

мероприятия также относятся к концертам, как к одной из сценических форм искусства. Это популярный способ непосредственного общения артиста и публики, или же как область контакта различных пластов культуры [5, с. 452].

Концерт – это всегда специально организованное выступление одного или нескольких артистов по заранее составленной программе, осуществляемое различными исполнительскими составами, в специальном помещении [1].

Концерт – представление, которое предполагает демонстрацию художественных номеров выступающими для зрителей [3].

Концертное исполнительство как акт искусства, которое реализуется на сценической площадке, которая предполагает специально созданные условия для восприятия этого искусства [2].

В проекте по теме «Концерт хорового коллектива с применением медиа-технологий» указана основная проблема исследования, которая заключается в упадке социального интереса к хоровому искусству и отсутствии развития хорового творчества.

Исполнитель: Преподавательский состав дирижерско-хорового отделения колледжа искусств им. Таттимбета, автор проекта Акашева М.А, артисты хорового коллектива колледжа искусств им. Таттимбета.

Реализация проекта должна проходить в три этапа:

1. организационный, который включает в себя такие составляющие: выбор концертной программы, закуп или аренда техники, аренда помещения для репетиций, составление графика репетиций и концертных выступлений;

2. реализация подразумевает изучение репертуара, подготовку к премьерному выступлению, аренда концертного зала, премьерное выступление;

3. последствие заключается в участии в различных конкурсах, фестивалях, городских и областных мероприятиях.

Для организации концерта представлены такие ресурсы:

1. кадровые: состав хора – 40 артистов, руководитель хора, хормейстер, концертмейстер, библиотекарь;

2. нормативно-правовые:

- Стратегия «Казахстан 2025» Пункт 7. Новый казахстанский патриотизм – основа успеха нашего многонационального и многоконфессионального общества. (пункт 3 Культура, традиции и самобытность);

- Закон РК о культуре (с изменениями и дополнениями по состоянию на 14.04.2019 г.);

- послание Президента РК Н. Назарбаева народу Казахстана. 5 октября 2018 г. (рост благосостояния Казахстанцев: повышение доходов и качества жизни);

- профилактика терроризма и экстремизма.

При успешной реализации проекта прогнозируются такие результаты:

1. Сольный концерт хорового коллектива «Кен дала» до 2022 г.

2. Повышение профессионального уровня творческих коллективов колледжа.

3. Воспитания художественного вкуса жителей города, на классических примерах вокально-хорового наследия.

4. Накопление опыта проведения и участия в мероприятиях с другими Республиканскими и Международными учреждениями и организациями, занимающимися хоровым искусством.

5. Улучшение профориентации и занятости выпускников средних учебных заведений в сфере музыкального творчества.

6. Массовое привлечение к хоровому искусству.

В рамках проекта учтено проведение мероприятий, направленных на достижение основных целей и задач по популяризации Казахской музыки, хорового искусства. Каждое мероприятие – это своеобразная площадка для творческой реализации деятелей искусства. Сюда включены следующие:

1. Отчетные и юбилейные концерты колледжа искусств им. Таттимбета;

2. Городские и областные праздники;

3. Местные мастер-классы;

4. Профориентационные работы;

5. Республиканские и Международные фестивали и конкурсы;

6. Музыкальные театральные постановки;

7. Основание союза хоровых дирижеров и любителей хорового искусства Карагандинской области.

Одной из составляющих успешного концерта состоит в подготовке и организации концертной программы, составлении бюджета. Для улучшения звучания, понятного для современного слушателя необходимо включать медиатехнологии. Чтобы полностью реализовать замысел руководителя и участников ансамбля необходимо внедрять в работу современные электронные инструменты, которые помогут создать качественное музыкальное сопровождение.

Список литературы:

1. Бетехтин В. Современная концертная организация: формы деятельности и пути развития [Текст] / В. Бетехтин // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2003. – № 6. – С. 31-36.
2. Дуков Е.В. Современная концертная деятельность в зеркале статистики [Текст] // Обсерватория культуры. – 2004. – № 4. – С. 31–37.
3. Клитин С.С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики: учебное пособие для театральных институтов и ВУЗов искусств [Текст] / С.С. Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 191 с.
4. Концепция культурной политики Республики Казахстан. Утверждена Указом Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года, № 939. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ocsnt.kz/ru/method/item/784> (дата обращения: 10.11.2020).
5. Музыкальная культура независимого Казахстана. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.karlib.kz/index.php/ru/tvorcheskie-gorizonty-nezavisimosti/2089-muzykalnaya-kultura-nezavisimogo-kazakhstana> (дата обращения: 10.11.2020).

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Акашева Малика Арсеновна

*магистрант,
ФГБОУ ВО Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского,
РФ, г. Омск*

Стебляк Виктор Вадимович

*канд. искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО Омский государственный
университет им. Ф.М. Достоевского, РФ г. Омск*

FEATURES OF THE DESIGN TECHNOLOGY FOR CONCERT ACTIVITIES OF A CHORAL GROUP

Malika Akasheva

*Master's degree student,
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky,
Omsk, Russia*

Viktor Stebliak

*Candidate of Art history, associate Professor
of Omsk state University named after F.M. Dostoevsky,
Omsk, Russia*

Аннотация. В данной статье исследуются особенности создания проекта, направленного на организацию концертной деятельности хорового коллектива, с целью повышения уровня не только музыкального искусства Карагандинской области, но и для того, чтобы повысить интерес к творчеству Казахстана.

Abstract. This article examines the features of creating a project aimed at organizing concert activities of a choral group, in order to increase the level of not only musical art of the Karaganda region, but also to increase interest in the creativity of Kazakhstan.

Ключевые слова: проект; хоровой коллектив; музыкальное искусство; концерт.

Keywords: project; choral group; musical art; concert.

Введение

Хоровое творчество Казахстана появилось сравнительно недавно, точнее в 20-х годах XX века. До этого времени основной репертуар Казахстана состоял из народных песен. Именно народные песни способствовали формированию патриотизма, интереса к самобытности казахской культуры, а также выполняли дидактическую функцию. Термины «хор», «хоровое пение» имели эквивалент «қосылып айту» – «желание петь вместе, группой».

Цель – рассмотреть особенности технологии проектирования концертной деятельности хорового коллектива.

Задачи:

1. Ознакомится с понятиями «проектирование», «проект».
2. Изучить специфику проектирования концертной деятельности.
3. Проанализировать этапы проекта.

Материалы и методы. Основными методами в статье выступили анализ и синтез теоретических источников, посвященных данной проблеме, сравнительный, социологические и культурологические методы.

Одним из основоположников казахской музыкальной культуры Казахстана является А. Затаевич, который был первым композитором, который разработал приёмы художественной транскрипции казахской песни для многоголосной фактуры.

В подобном стиле работал один из первых руководителей хора Казахской филармонии Д. Мацуцин, создатель ряда обработок с использованием специфических средств выразительности, основанных на богатом художественном потенциале этнических песен.

Одним из самых значимых исполнительских жанров является а сарпелла – хоровая поэма, отражающая национальные особенности казахского фольклора. Многие композиторы Казахстана начали обрабатывать традиционные формы народных песен, особенно терме [1].

Современное хоровое искусство Казахстана обогащается новыми ритмами и гармоническими тембрами. Вместе с техникой классического хорового письма, композиторы работают с формами обрядовых и традиционных народных песен: жар-жар (свадебная песня), жоқтау (траурная песня), толғау (хвалебная песня), жыр (поэтическое слово,

эпос, былина), айтыс (состяжание казахских народных певцов), терме (музыкально-поэтический жанр) [2, с. 37].

Современная казахская музыка выходит на новый профессиональный уровень, благодаря труду композиторов полных энтузиазма и поиска инновационных средств выражения. Композиторы старшего поколения, установили определенные стилевые направления, так как, закономерно происходят трансформации в сознании каждого поколения, меняются вкусы и предпочтения [5, с. 159].

Хоровое творчество Республики связано с общим развитием музыкальной культуры, деятельностью выдающихся дирижеров и коллективов, а также с конкурсным движением, фестивалями, которые обуславливают к созданию новых произведений и расширению репертуара.

Проектирование – это универсальная деятельность, самостоятельный в интеллектуальном и социокультурном отношениях, направленный на создание реальных объектов с заданными функциональными, технико-экономическими, экологическими и потребительскими качествами.

В.В. Стебляк определяет такие принципы социокультурного проектирования:

1. Принцип мониторинга социокультурной среды. В основе лежит синергетическая концепция, с помощью которой определяются пределы и возможности вмешательства в сложную систему городской среды.

2. Принцип адаптации проекта к социокультурному контексту – учёт ценностно-нормативной традиции и менталитет в том или ином регионе.

3. Принцип социокультурного баланса – это поддержка равновесия между традиционной и инновационной составляющей в культуре.

4. Принцип проблемно-целевой ориентации осуществляется исходя из определенной сегментации населения и с учётом основных проблем [6, с. 122].

Концертная деятельность – это важный этап работы творческого коллектива, который имеет большое значение для творческого роста самого коллектива и его участников, результат и смысл его деятельности. Это постоянное или периодическое участие в различных концертных выступлениях. Для любого творческого коллектива, в том числе и любительского, концертная деятельность просто необходима. Но важно понять, как эта деятельность будет развиваться в данном коллективе, и как коллектив будет развиваться в этой деятельности.

Организация концертов – это сложная, но необходимая деятельность, от которой зависит будущее не только определённого коллектива, но и для репутации музыкального творчества Казахстана. Это касается не только творчества, но и финансовой сферы. Благодаря правильной организации работы, распределению бюджета, подбору репертуара, места для проведения концерта, рекламы и т. д. Уровень профессионализма организатора не менее важен, чем профессионализм самих артистов.

Начало XXI века отмечается подъём в хоровой культуре, впервые после застоя. Казахская государственная капелла под руководством заслуженного деятеля искусств Б. Демеуова восстановила и укрепила свою деятельность. В Алматы и Астане созданы ряд детских хоровых коллективов и студий, получивших успешное развитие за последние годы [2].

Нами был подготовлен проект по организации концертной деятельности хорового коллектива, целью которого является повышение уровня музыкального искусства Карагандинской области посредством развития хорового творчества. Реализация имеет пять этапов:

- предварительный (опрос жителей города Караганды, опрос работников филармонии);
- подготовительный (выделение помещения, поиск артистов хора на вакантные места, прослушивание);
- организационный (заключение договоров с артистами, обеспечение жильём на гастролях, распределение по партиям, составление графика, подбор репертуара);
- реализация (изучение репертуара, подготовка к премьерному выступлению, работа с костюмами, премьерное выступление);
- последствие (стабильная работа хорового коллектива, участие в конкурсах, фестивалях, и т. д.).

При проектировании необходима работа с различными ресурсами, без которых выступление невозможно. Например, кадровые, сюда входит общее количество артистов и распределение их по голосовым тембрам, а также состав иных должностей (руководитель хора, хормейстер, концертмейстер, библиотекарь).

Также стоит учесть нормативно-правовую сторону организации, какие законодательные акты и документы необходимы для работы: Стратегия «Казахстан 2025», Закон РК о культуре, Послание Президента РК Н. Назарбаева народу Казахстана, профилактические меры в случае форс-мажорных ситуаций.

Важно просчитать бюджет, чтобы не возникало никаких проблем с выплатами зарплат и общих расходов.

Для этого создаётся смета, в которой подробно указано все статьи расходов, а также общая сумма, необходимая для работы хорового коллектива.

Исполнителями являются: автор проекта Акашева М.А.

Проект включает в себя такие мероприятия:

- отчетные и юбилейные концерты филармонии г. Караганды;
- городские и областные праздники;
- мастер-классы местных;
- профориентационные работы;
- республиканские и международные фестивали и конкурсы;
- республиканские и международные гастрольные поездки;
- музыкальные театральные постановки;
- основание союза хоровых дирижеров и любителей хорового искусства Карагандинской области.

Проект создаётся и реализуется для повышения профессионального уровня творческих коллективов филармонии, для духовного обогащения и прививания художественного вкуса у жителей Караганды, а также для получения возможности сотрудничества с другими Республиканскими и Международными учреждениями и организациями

Список литературы:

1. Алибекова Б.Э. Хоровое творчество композиторов Казахстана XX - начала XXI вв. (на примере произведений для хора а cappella): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2013.
2. Елубаева М.А. Становление и развитие хорового искусства в Казахстане // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. - № 15. – С. 33-38.
3. Концепция культурной политики Республики Казахстан. Утверждена Указом Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года, № 939. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ocsnt.kz/ru/method/item/784>.
4. Мұхамбетова Ә. Қазақтардың дәстүрлі музыка мәдениеті XX ғасырды әлеуметтік ауқымда //Аманов Б., Мұхамбетова Ә. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Алматы, 2002. 241-270 б.
5. Родному ВУЗу – наш талант (выпускники – композиторы): Сб. статей, посвящённый 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005.
6. Стебляк В.В. Специфика социокультурного проектирования в современной России // Культура и цивилизация. – 2018. – Том 8. - № 6А. – С. 119-126.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЕЙ СВОДА МАЛОЙ БИБЛИОТЕКИ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА

Несветайло Татьяна Николаевна

*старший научный сотрудник,
Государственный Русский музей,
РФ, Санкт-Петербург*

THE STUDING AND RESTORATION OF THE DECORATIVE PAINTING OF THE VAULT IN THE SMALL LIBRARY OF THE STROGANOV PALACE

Tatiana Nesvetailo

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

Аннотация. В статье рассматривается процесс исследования и реставрации декоративной росписи свода Малой библиотеки Строгановского дворца, выполненной в 2001 году Государственным Русским музеем.

Abstract. The article discusses the process of the research and restoration of the decorative painting on the vault of the Small library of the Stroganov Palace, made in 2001 by The State Russian Museum.

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

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

Малая библиотека (Малый кабинет) находится в южном флигеле Строгановского дворца, рядом с Большим кабинетом графини С.В. Строгановой. Он был создан А.Н. Ворониным в 1804 - 1805 годах одновременно с другими апартаментами для молодой четы: графа Павла Александровича Строганова и графини Софьи Владимировны (урожденной Голицыной). Первоначальный замысел архитектора, согласно которому внутреннее пространство напоминает дистильный античный храм, сохранился до нашего времени.

Небольшое помещение состоит из двух частей, разделенных колоннами и пилястрами. Обе части когда-то были перекрыты ложным кессонированным цилиндрическим сводом с лепными розетками. Позже, в пространстве за колоннами, примыкающем к южной стене свод был зашит. Только во время реставрации было сделано открытие, что там тоже находятся аналогичные кессоны с розетками. В какой момент они были закрыты и почему, непонятно: во время перестроек И.Ф. Колодина в 1818 году, когда «Малая библиотека» была переименована в «Малый кабинет» или в 1840-е годы, когда некоторые изменения в убранство были внесены П.С. Садовниковым. Ныне существующая роспись между кессонами относится ко второй половине XIX века и сохранилась только в основной части помещения.

Реставрация Малого кабинета проводилась в 2001 году в соответствии с акварелью (предположительно Е.И. Есакова) из альбома Строгановых, хранящегося в ГРМ. Что касается росписи свода, то на акварели можно видеть живопись совсем иного характера. Вероятно, художник выполнил акварель с натуры после того, как Н.Ф. Колодин закончил отделку интерьерера, но не позже 1824 года. Гримм в 1939 году писал: «Кессонированный свод ныне обезображен грубейшей живописью орнаментами в «русском» стиле (вероятно конца XIX века)» [1, с. 152].



Рисунок 1. Е. Есаков. Малый кабинет гр. С.В. Строгановой в Строгановском дворце. Акварель из альбома семьи Строгановых. 1820

Рисунок 2. Существующая роспись во время реставрации

И действительно, при сравнении видны различия в орнаментальной живописи свода по стилистике и рисунку, композиционно также она расположена иначе, чем существующая. К сожалению, авторов как прежней, так и ныне существующей живописи свода библиотеки обнаружить не удалось.

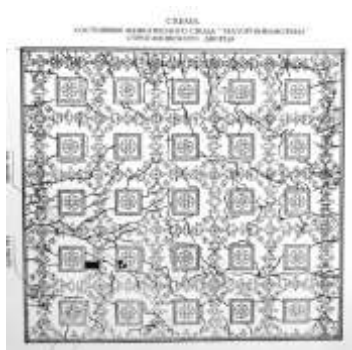
В настоящее время в Малой библиотеке на полуциркульном своде сохранилась монохромная живопись, выполненная в технике «гризайль». Характер орнамента отсылает к русско-византийскому стилю. Тот факт, что граф С.Г. Строганов (1794-1882), живший здесь с 1860 по 1882 год и занимавшийся перестройками во дворце, увлекался изучением российских древностей, позволяет предположить, что обновление росписи в этом кабинете связано с его пребыванием и было произведено именно в этот промежуток времени.



Рисунок 3. Фрагмент росписи свода до реставрации

Рисунок 4. Фрагмент росписи в процессе реставрационных работ

Для выявления ранней живописи были проведены пробные расчистки, но существенных находок обнаружить не удалось. Был только подтвержден первоначальный колер стен, показанный на акварели, – глубокий синий. Одновременно было выяснено, что грунт живописи и фона различный, и что они неоднократно поновлялись. Состояние свода перед реставрацией было следующим: штукатурка покрыта густой сетью волосяных и более крупных (до 3 мм шириной) трещин. Вся поверхность росписи загрязнена пылью и местами паутиной.



**Рисунок 5. Схема состояния живописного свода Малой библиотеки
Строгановского дворца до реставрации**

Рисунок 6. Фрагмент свода с расчисткой

Пробные расчистки живописи проводились не только для того, чтобы обнаружить более раннюю роспись, но и для определения техники исполнения существующей, выявления красочных слоев фона и орнамента, поскольку реставрационным советом было принято решение реставрировать сохранившийся исторический слой. Для подтверждения визуальных выводов были сделаны лабораторные химические исследования с целью выявления составов пигментов и структуры основы. На основе результатов химико-биологического исследования была проведена химическая обработка в местах интенсивного развития грибка с помощью 0,5-процентного дезинsectирующего раствора ЧАС «Септодор». Места отслоений и шелушений живописного слоя укреплены двухпроцентным раствором осетрового клея с добавлением спирта и антисептика. Выполнено калькирование орнамента для восполнения утраченных участков рисунка. Расчищенные места были обработаны купоросной «травянкой» (на 10 л воды – 400-500 г медного

купороса, 120-150 г натуральной олифы, 250-350 г мездрового клея) и купоросным грунтом. После восполнения фрагментов росписи в местах утрат клеевыми колерами, составленными в соответствии с расчищенными фрагментами в технике и манере авторской живописи, была сделана финальная расколеровка всей поверхности свода [2, с. 2].



***Рисунок 7. Фрагмент росписи свода
на одной из стадий реставрации***

Рисунок 8. Роспись свода после реставрации

В результате проведенных реставрационных работ интерьеру был возвращен первоначальный вид, соответствующий изображению, показанному на исторической акварели, за исключением росписи свода, которая относится к другому времени и имеет совершенно иную стилистику. Таким образом, оказались совмещены два исторических периода, два стиля, отражающих время и вкусы владельцев дворца.

Список литературы:

1. Гримм Г.Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1939.
2. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история. – СПб.: Коло, 2015.
3. Методика проведения реставрации монументальной живописи свода Малой библиотеки Строгановского дворца. Составил художник-реставратор А.Д. Ахметов. – СПб., 2001.
4. Строгановский дворец: послойная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. Авторы текста и составители: Кузнецов С.О., Несветайло Т.Н. – Москва: Эксмо, 2017. С. 634-645.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

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

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА ТЕНИ В НОВЕЛЛЕ А. ШАМИССО «УДИВИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ПЕТЕРА ШЛЕМИЛЯ»

Нунаева Иман Нурдыевна

студент,
ФГБОУ ВО Чеченский государственный педагогический университет,
РФ, г. Грозный

Сулейманова Эльбика Мовладовна

студент,
ФГБОУ ВО Чеченский государственный педагогический университет,
РФ, г. Грозный

Мурадова Асет Каменовна

старший преподаватель,
ФГБОУ ВО Чеченский государственный педагогический университет,
РФ, г. Грозный

SYMBOLIC MEANING OF THE SHADOW IMAGE IN THE NOVELLA BY A. CHAMISSO «THE AMAZING STORY OF PETER SCHLEMIHL»

Iman Nunaeva

Student,
Chechen State Pedagogical University,
Russia, Grozny

Elbika Suleimanova

*Student,
Chechen State Pedagogical University,
Russia, Grozny*

Aset Muradova

*Senior lecturer,
Chechen State Pedagogical University,
Russia, Grozny*

Аннотация. В статье рассматривается сущность архетипа тени и его тесная связь с мотивом двойничества в литературе. Описывается символическое значение образа тени в новелле А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». Образ тени в данном произведении позволяет условно представить нравственные и общественные ценности.

Abstract. The article examines the essence of the shadow archetype and its close relationship with the motive of duality in literature. The symbolic meaning of the shadow image in the short story by A. Chamisso "The Amazing Story of Peter Schlemil" is described. The image of the shadow in this work allows you to conventionally represent moral and social values.

Ключевые слова: архетип тени; мотив двойничества; душа; ценности; договор; достоинство.

Keywords: archetype of shadow; duality; soul; values; contract; dignity.

«То, что люди называют своей тенью, не тень их тела, а тело их души» – пишет Оскар Уайльд [3, с. 182]. Возможно ли, что тень – это отражение нашего внутреннего «я»? Или это только тёмная сторона нашей души? Что скрывает в себе наш безмолвный двойник? Этими вопросами человек задавался ещё с давних времён. Архетипический образ тени существует во всех культурах. В древности образу тени придавали большое символическое значение, его связывали с духовной субстанцией, нематериальной сущностью человека, и остаться без тени означало потерять связь с этим миром, то есть лишиться жизни.

Архетип тени рассматривается и в психологии. Согласно концепции Юнга, тень является «средоточием демонической природы человека» [5, с. 257]. Это комплекс всех наших желаний, качеств, которые мы хотели бы скрыть. Как правило, теневая сторона личности вытесняется, подавляется тем образом, который человек создаёт себе сам в соответствии с правилами и моральными устоями общества. Однако

игнорирование и сдерживание ненавистного «двойника» может привести к катастрофе: подавляемое может, вырвавшись наружу, разрушить мораль и захлестнуть наше сознание.

Образ тени часто пересекается с мотивом двойственности человеческой природы и на страницах мировой литературы. Так, например, в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» двойником главного героя становится его портрет, на котором и отражаются его пороки и душевные сдвиги. Герой повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», стремясь удовлетворить свои низменные желания, высвобождает теневую сторону своей личности – Хайда.

Своеобразную интерпретацию образ тени получает в новелле А. Шамиссо «Удивительная история Петра Шлемиля».

Новелла написана в форме записки, точнее письма А. Шамиссо своему другу. Автор знакомит читателей с главным героем по имени Петер Шлемиль, фамилия которого в переводе с еврейского языка, означает «любящий бога» или «любимый богом» [2, с. 59]. Считается, что такое имя давали неловким или неудачливым людям, которым в жизни не везло. К тому же, это имя, к началу XIX века, получило жаргонную окраску со значением «горемыка», «фрастяпа», «бедолага» [2, с. 60].

Сюжет данного произведения начинается с того, что бедняк Петер Шлемиль приезжает к богачу с рекомендательным письмом от его брата. И сам того не ожидая, попадает на настоящее «пиршество». Там Петер встречает человека в сером рединготе, который вызывает у него не самое приятное впечатление. Этот «молчаливый господин в летах, сухопарый, костлявый и длинный» [4, с. 336], вытворяет удивительные вещи и при этом остаётся незаметным для окружающих. Все это наводит на Петера ужас. Но ещё более жутким оказывается его неожиданное признание: «Я имел счастье наслаждаться вашим обществом, любовался той поистине прекрасной тенью, которую вы, будучи освещены солнцем, сами того не замечая, отбрасывали от себя» [4, с. 337].

В ходе их разговора выясняется, что человек в сером предлагает герою в обмен на его тень кошелек Фортуната, в котором никогда не заканчиваются деньги. Возможность обогащения, фантастическая сила денег вскружила голову бедняку Петеру и он решается за кошелек уступить свою тень. Бес-искуситель же обещает вернуться через год, чтобы совершить новый обмен, и затем быстро удаляется.

Вот оно любопытство богатства ради лишает главного героя произведения тени за кошелек, в котором никогда не заканчивается золото. Мечта Петера исполняется: у него в руках несметное богатство, которое можно носить всегда с собой. А теперь живи Петер и радуйся,

пока ты еще не чувствуешь разницы из-за отсутствия продолговатой тени, которая появляется в солнечные дни.

Продажа тени Шлемелем переводит конфликт новеллы в морально-психологический план, который связан с вопросом, может ли богатство, полученное такой ценой, сделать человека счастливым.

Ответ на поставленный вопрос не заставляет себя долго ждать. Ведь уже через некоторое время главного героя начинают мучать сожаления. Как оказалось, без тени совершенно невозможно появляться на улице, так как всеми замечалось ее отсутствие. В обществе Петера встречают с презрением или, наоборот, с жалостью, а многие и вовсе избегают человека, продавшего свою тень дьяволу. И только тогда он приходит к выводу, что: «хотя золото ценится на земле гораздо дороже, чем заслуги и добродетель, тень уважают еще больше, чем золото; и так же, как раньше я поступился с совестью ради богатства, так и теперь я расстался с тенью только ради золота» [4, с. 348].

Из-за встречи с человеком в сером редингтоне, которая оказалась для Петера судьбоносной, герой со временем отдаляется от людей и становится совсем одиноким. Из-за того, что окружающие решительно не хотят иметь дело с человеком без тени, герой, во что бы то ни стало, пытается разыскать человека в сером, чтобы порвать ненавистный ему договор с дьяволом. Однако долгожданная встреча так и не состоялась, так как человек в сером отправляется на год за море.

Тогда, после тривиального романа с красавицей Фанни, Петер вместе со своими двумя слугами покидает город и в одном из уединенных местечек встречается девушку, прекрасную, как ангел. Она оказалась дочерью главного лесничего по имени Минна.

Влюбленные решают пожениться, Шлемель собирается просить у лесничего руки и сердца его дочери, однако из-за просочившегося слуха об отсутствии у Петера тени, помолвка отменяется, и Минна выходит замуж за другого.

Следует отметить, что у Петера была возможность вернуть возлюбленную, остаться богатым, а также получить свою долгожданную тень. Взамен на все это ему лишь стоило отдать свою душу и стать похожим на Томаса Джона, который целиком продался дьяволу, утратив при этом все человеческие черты.

Что же заставило главного героя отказаться от предложенной дьяволом сделки? Возможно, это было желание не повторять своих прежних ошибок, за которые ему пришлось дорого заплатить.

В конце произведения мы узнаем, что Петер находит в себе силы навсегда расстаться с человеком в сером и отказаться от богатства. Но за совершенную им когда-то ошибку, ему до конца своей жизни

придется нести тяжкое наказание: он утрачивает право на уважение людей. Таким образом, тень в новелле А. Шамиссо олицетворяет человеческое достоинство, которое невозможно купить ни за какие деньги. И только, когда герой отказался от золота, посвятил себя науке, он получил свое подлинное предназначение в жизни.

На наш взгляд, тень в этом произведении ассоциирует не только скрытую сторону души героя, которую он закладывает дьяволу, но и общественное мнение, внешний образ, понятный всем людям. Поэтому мотив тени служит характеристикой не только героя, но и всего общества, в котором он существует: тень – это индикатор ценностей общества, важнейшими из которых являются деньги и репутация. В своем очерке, посвященном творчеству А. Шамиссо, Томас Манн пишет: «Тень в «Петере Шлемиле» стала символом всего солидного, символом прочного положения в обществе и принадлежности к нему» [1, с. 532].

История Петера Шлемила – это трагедия человека, заключившего неравноценную сделку: герой продает за золото свое человеческое достоинство, которое дороже любых денег. Тем самым Шамиссо, следуя романтической традиции, утверждает превосходство «духа» над «материей», внутренних, духовных ценностей над внешним положением человека.

От себя отметим, что богачи, наживающие состояние путем грязных махинаций, имеют нужду в хорошей тени, то есть им необходимо прикрыться человеческим достоинством, чтобы незаметна была их корыстная сущность. Тень у этих господ не своя, а купленная за золото, и она-то и позволяет им сохранять репутацию честных людей.

У Петера же из-за ошибочно сделанного шага рушится любовь к Фанни, от него уходит Минна. Как загнанный зверь Петер показывается на улице лишь ночью, так как общение с людьми становится невыносимым. Жаль лишь, что слишком поздно к герою приходит осознание того, что богатство, купленное ценой утраты человеческого достоинства, приносит ему одни несчастья.

Список литературы:

1. Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах / Т. Манн. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – 696 с.
2. Миронова Г. Проблема интерпретации сюжета о человеке без тени в творчестве А. фон Шамиссо, Г.К. Андерсена и Е.Л. Шварца // Исследовательский журнал русского языка и литературы. – Тегеран, 2014. № 1(4). С. 59-71.

3. Уайльд О. Гранатовый домик / О. Уайльд. – Москва: АСТ, 2011. – 256 с.
4. Шамиссо А. Необычайные приключения Петера Шлемиля / Иванова Э. (Сост.) Немецкий романтизм. – Москва: Дрофа, 2010. – С. 334-387.
5. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Юнг. – Москва: АСТ, 2019. – 496 с.

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

СТАТЬЯ УДАЛЕНА ПО ЗАПРОСУ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

О СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ ГРАММАТИКАЛИЗАЦИИ И ЛЕКСИКАЛИЗАЦИИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Авагян Асмик Арменовна

аспирант,

Российский университет дружбы народов,

Российский государственный университет туризма и сервиса,

РФ, г. Москва

ON THE RELATIONSHIP OF THE CONCEPTS OF GRAMMATICALIZATION AND LEXICALIZATION IN FOREIGN LINGUISTICS

Asmik Avagyan

PhD student,

Peoples' Friendship University of Russia,

Russian State University of Tourism and Service,

Russia, Moscow

Аннотация. В статье рассмотрены определения терминов «грамматикализация» и «лексикализация», проанализированы некоторые подходы к соотношению этих понятий, основанные на исследованиях таких лингвистов, как Б. Хайне, К. Леман, Н. Химмельманн, Е. Курилович, И. Вишер и др. Отмечено, что грамматикализация и лексикализация могут рассматриваться как противоположные или не связанные друг

с другом процессы, что зависит от отношения исследователей к идее однонаправленности грамматикализации.

Abstract. This article contains the definitions of the terms “grammaticalization” and “lexicalization” and the analysis of some approaches to the relationship between these concepts based on research carried out by such linguists as B. Heine, Ch. Lehmann, N. Himmelmann, E. Kuryłowicz, I. Wischer and others. It is noted that grammaticalization and lexicalization can be analyzed as opposite or independent processes depending on researchers’ attitudes towards the unidirectionality of grammaticalization.

Ключевые слова: грамматикализация; лексикализация; соотношение понятий; деграмматикализация; однонаправленность.

Keywords: grammaticalization; lexicalization; relationship between the concepts; degrammaticalization; unidirectionality.

Введение

В последние десятилетия в зарубежной лингвистике особенно популярны исследования грамматикализации. Однако несмотря на значительный объём исследований этого явления в разных языках мира, среди лингвистов до сих пор существуют расхождения в определении этого понятия и описании его ключевых свойств. Последние включают в себя такое свойство, как однонаправленность, подразумевающую развитие единицы в одном направлении: от лексической до грамматической или от менее грамматической до более грамматической. Именно это свойство грамматикализации стало одним из самых спорных вопросов в изучении грамматикализации. Противники идеи однонаправленности ссылаются на примеры, иллюстрирующие обратное развитие единиц. Одни исследователи называют это развитие лексикализацией, а другие – используют иные термины, самым распространённым из которых можно назвать термин «деграмматикализация». При этом вторая группа исследователей также рассматривает явление лексикализации. Однако, не все считают лексикализацию обратным грамматикализации процессом. Таким образом, актуальность рассматриваемой темы заключается в существующих расхождениях в определении и соотношении понятий грамматикализации и лексикализации.

Данная статья ставит целью определить два основных подхода к соотношению понятий грамматикализации и лексикализации, встречающиеся в зарубежной (преимущественно англоязычной) литературе, а также выявить сходства и различия рассматриваемых явлений.

Понятие грамматикализации

Понятие грамматикализации предположительно возникло ещё в XVIII веке [7, с. 1], однако терминологическое оформление оно получило лишь в начале XX века. Так, первое упоминание этого термина традиционно связывают с именем французского лингвиста Антуана Мейе. В его статье «Эволюция грамматических форм» грамматикализация определяется как «наделение грамматическими признаками ранее самостоятельного слова» [8, с. 131]. При этом отмечается два важных свойства этого явления: развитие в одном направлении к обретению грамматических признаков и фонологическое ослабление грамматикализованного элемента. А. Мейе указывал на невозможность фонологического усиления. Обобщая эти выводы французского лингвиста, П. Кипарски называет их «первой формулировкой идеи однонаправленности» [6, с. 16]. Таким образом, первое же определение понятия грамматикализации включает в себя идею развития единицы только от лексических к грамматическим. Предположительно, именно это определение и послужило основой многих последующих исследований грамматикализации, в которых не всегда эксплицитно выражалась идея однонаправленности этого процесса, воспринимаемая как характеристика, свойственная ему «по умолчанию». Эта идея доминирует и в современной лингвистике.

Обращаясь к работе современного лингвиста Бернда Хайне, находим следующее определение грамматикализации: «процесс, при котором выражения, передающие конкретные (исходные) значения, используются в особых контекстах для передачи грамматических (целевых) значений» [3, с. 578]. Важным элементом этого определения становится упоминание контекста как условия приобретения единицей целевого значения. Согласно другому, более раннему определению, под грамматикализацией понимается «процесс..., при котором языковые единицы теряют семантическую сложность, прагматическую значимость, синтаксическую свободу и фонетическое содержание» [4, с. 15]. Второе определение наводит на мысль о том, что все перечисленные явления: потеря семантической сложности, прагматической значимости, синтаксической свободы и фонетического содержания одновременно или по отдельности обязательно имеют место в процессе грамматикализации каждой единицы. Однако, не все они в обязательном порядке сопровождают процесс грамматикализации, хотя и отражают возможные механизмы грамматикализации.

Важно отметить расхождения в использовании терминологии: в отечественном языкознании наряду с термином «грамматикализация»

встречается и «грамматизация», а в англоязычной литературе используются сразу три термина: “grammaticalization”, “grammatization” и “grammaticization”. Однако, наиболее частотны в современной лингвистике термины «грамматикализация» и “grammaticalization”. Расхождения в терминологии, как правило, говорят о неоднозначности понятий, о расхождениях в определении используемых терминов.

В наиболее общем виде термин «грамматикализация» может использоваться в двух значениях: «быть/стать частью грамматики» и «процессы, ведущие к большей грамматичности языковых знаков». В рамках диахронического подхода к исследованию грамматических явлений рассматривается второе, более узкое употребление термина «грамматикализация».

Классическим примером грамматикализации является английская конструкция *be going to*, используемая для обозначения намеренного действия в будущем. В данном случае наблюдается семантическое выцветание глагола движения *go*, лежащего в основе конструкции, декатегориализация, заключающаяся в переходе от знаменательного глагола к вспомогательному, а также расширение контекстов, в которых может быть использована единица (неодушевлённые, недвижимые субъекты; более широкий круг возможных глаголов, следующих за конструкцией). В качестве четвёртого механизма грамматикализации можно выделить фонетическую эрозию, реализуемую в разговорной форме *gonna*. Таким образом, процесс грамматикализации охватывает все уровни языка, причём отличительной чертой единиц, подвергающихся этому процессу, является именно широкая семантика. В связи с этим целесообразно обратиться к понятию лексикализации.

Понятие лексикализации

По сравнению с грамматикализацией, явление лексикализации представляется менее систематично изученным как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. Тем не менее, и понятие лексикализации интерпретируется исследователями неодинаково.

Л. Бринтон и Э. Трауготт в книге «Лексикализация и языковое изменение» отмечают, что термин «лексикализация» используется для обозначения двух совершенно разных явлений. С точки зрения синхронии, под лексикализацией понимается «кодирование концептуальных категорий». С точки зрения диахронии, лексикализация – это «вхождение в лексический состав» или «выход за пределы продуктивных правил грамматики» [2, с. 18]. В рамках исследований грамматикализации как исторического процесса принимается во внимание именно диахронический подход к пониманию термина «лексикализация».

По мнению Н. Химмельманна, термин «лексикализация» представляет собой более многозначное понятие по сравнению с грамматикализацией: лингвист выделяет пять основных употреблений этого термина. Каждое из употреблений связано с конкретным явлением в языке, которое можно считать случаем лексикализации. Среди них отмечены такие явления, как универбация, застывание форм, появление словообразующего форманта, расщепления, а также отдельные модели лексикализации [5].

Примером лексикализации может служить английская идиома *ups and downs* («взлёты и падения»), образованная от предлогов *up* («вверх») и *down* («вниз»). В результате лексикализации единицы декатегоризовались и прибавили традиционное для существительных множественного числа окончание *-s*.

Грамматикализация и лексикализация как отдельные процессы

Рассматривая грамматикализацию и лексикализацию как разные, не зависящие друг от друга процессы, исследователи проводят разграничение между двумя понятиями, обосновывая таким образом свою точку зрения. Например, немецкий лингвист К. Леман признаёт, что лексикализация и грамматикализация имеют много общего и в некоторой степени являются параллельными процессами [7]. Под параллельностью здесь понимается независимость, самостоятельность данных процессов, что в свою очередь означает, что лексикализация не является зеркальным отражением грамматикализации [7, с. 1]. Согласно К. Леману, последнее противопоставляется деграмматикализации. Важное различие между лексикализацией и грамматикализацией состоит в том, что «грамматикализация предполагает аналитический доступ к единице, а лексикализация – целостный доступ и отказ от её внутреннего анализа» [7, с. 13].

Н. Химмельманн, сравнивая понятия грамматикализации и лексикализации, выделяет как сходства, так и различия между ними. Общим становится то, что и грамматикализация, и лексикализация являются процессами конвенционализации. Они начинаются с одной отправной точки и ведут к появлению конвенциональных выражений, широко используемых в языковом сообществе и признанных идиоматическими. В этом смысле лексемы, идиомы, речевые формулы и грамматические конструкции объединяет то, что все они являются продуктами конвенционализации. В связи с этим, неудивительно, что грамматикализация и лексикализация имеют много общего: например, такие явления, как эрозия и фузия встречаются в обоих процессах [5, с. 38].

Различие между двумя понятиями состоит в лексическом обобщении. При лексикализации конвенционализации подлечит особый ряд единиц, в то время как при грамматикализации конвенционализация касается выражений, содержащих по меньшей мере одну закреплённую единицу (грамматикализуемый элемент, ставший наиболее общим показателем конструкции) и расширяющийся класс единиц, входящих в эту конструкцию [5, с. 38].

В работах современного польского лингвиста М. Пастуховой представлены основания для сравнения и противопоставления лексикализации и грамматикализации, проанализированы сходства и различия этих понятий [9]. Выявлены такие схожие явления, как фузия, декатегоризация, застывание формы, сокращение, эллипсис, семантическая независимость и скалярность (возможное сосуществование полностью лексикализованных / грамматикализованных форм и форм, находящихся в процессе лексикализации / грамматикализации). Среди различий отмечается направление развития единиц, однонаправленность грамматикализации и семантические изменения, происходящие в ходе рассматриваемых процессов. Исследователь подчёркивает, что лексикализация не является зеркальным отражением грамматикализации, обосновывая эту идею постепенностью лексикализирующих изменений и скоротечностью грамматикализирующих [9].

Подобной точки зрения придерживается и И. Вишер, отмечая, что грамматикализация и лексикализация – отнюдь не противоречащие друг другу процессы: имея много общих черт, они обнаруживаются на разных языковых уровнях. По мнению исследователя, лексикализацию нельзя рассматривать как обратный грамматикализации процесс, так как фонетическая редукция и семантическое выпетение представляют собой необратимые механизмы грамматикализации, что в свою очередь означает, что вероятность превращения грамматической единицы в лексему практически сводится к нулю [11].

Грамматикализация и лексикализация как противоположные процессы

Другая точка зрения, согласно которой грамматикализация и лексикализация – антонимичные понятия, очевидно, принадлежит противникам идеи однонаправленности. Однако, противопоставление грамматикализации и лексикализации тоже может быть двояким. С одной стороны, речь может идти обо всех этапах, которые проходят в своём развитии как грамматикализованные, так и лексикализованные единицы в двух противоположных направлениях. В данном случае анализ понятий будет осуществляться с диахронической точки зрения.

С другой стороны, противопоставлению могут подлежать конечные продукты этих процессов. Иными словами, если рассматривать грамматикализацию и лексикализацию как явления, а не градуальные процессы, то целесообразно отметить очевидную противоположность двух понятий, как минимум на уровне их дефиниций.

Известный польский лингвист Е. Курилович считал грамматикализацию и лексикализацию противоположными процессами [1, с. 412]. В качестве примера рассматривался переход первоначального имени собирательного в существительное множественного числа и противоположный ему процесс.

Й. ван дер Аувера утверждает, что лексикализацию, как и деграмматикализацию, можно рассматривать как противоположные грамматикализации процессы, в зависимости от того, с какой точки зрения её анализировать. Так, если предполагается, что противоположный грамматикализации процесс ослабляет грамматическую функцию единицы, то подразумевается деграмматикализация. Если же предполагается, что процесс превратит грамматический формант в лексическую единицу, то речь идёт о лексикализации. В отличие от других исследователей, Й. ван дер Аувера также предлагает термин «делексикализация» [10, с. 20].

Заключение

Обзор литературы по теме грамматикализации и лексикализации показал, что оба понятия могут использоваться как минимум в двух значениях. Выявлены как сходства, так и различия этих понятий. Сходства двух процессов связаны с действием одних и тех же механизмов, ведущих к образованию лексических или грамматических единиц, а различия заключаются в том, что эти процессы имеют место на разных уровнях языка, а в их основе лежат разные семантические процессы (семантическое выцветание vs. семантическое наполнение).

Дальнейшие исследования могут быть направлены на систематизацию и описание других точек зрения с привлечением примеров из языков разных типов, что также позволит выявить закономерности и отличительные черты двух процессов в разноструктурных языках. Последующие исследования могут включать анализ точки зрения, согласно которой лексикализация является типом деграмматикализации, а также описание позиции исследователей, представляющих грамматикализацию как развитие лексикализации.

Список литературы:

1. Курилович Е.О методах внутренней реконструкции // Новое в лингвистике. – Вып. IV. – М.: Прогресс, 1965. – С. 400-433.
2. Brinton L.J., Traugott E.C. *Lexicalization and language change*. N.Y.: CUP., 2005. – 215 p.
3. Heine B. *Grammaticalization* / B.D. Joseph, R.D. Janda (ed.) // *The handbook of historical linguistics*. – Oxford: Blackwell, 2003. – P. 575–601.
4. Heine B., Reh M. *Grammaticalization and Reanalysis in African Languages*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1984. – 308 p.
5. Himmelmann N.P. *Lexicalization and grammaticalization: Opposite or orthogonal?* / W. Bisang, N.P. Himmelmann, B. Wiemer (eds.) // *What makes grammaticalization? A look from its fringes and its components*. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2004. – P. 21–42.
6. Kiparsky P. *Grammaticalization as optimization* / D. Jonas, J. Whitman, A. Garrett (eds.) // *Grammatical change origins, nature, outcomes*. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – P. 15–51.
7. Lehmann Ch. *New reflections on grammaticalization and lexicalization* / I. Wischer, G. Diewald (eds.) // *New reflections on grammaticalization*. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 1-18.
8. Meillet A. *L'évolution des Formes Grammaticales* // *Scientia (Rivista di scienza)*. – 1912. – Vol. 12. No. 26. – P. 384–400. [Reprinted in Meillet A. *Linguistique historique et linguistique générale*. – Paris: Honoré Champion, 1965. – P. 130–148.].
9. Pastuchowa M. *Lexicalization and grammaticalization – similarities and differences (on the example of the Polish language)* // *East European Studies*. – Seoul, 2011. – Vol. 27. – P. 185-207.
10. Van der Auwera, J. *More thoughts on degrammaticalization* / I. Wischer, G. Diewald (eds.) // *New reflections on grammaticalization*. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 19-29.
11. Wischer I. *Grammaticalization versus lexicalization: 'Methinks' there is some confusion* / O. Fischer, A. Rosenbach, D. Stein (eds.) // *Pathways of Change: Grammaticalization in English*. – Amsterdam: University of Amsterdam, 2000. – P. 355–370.

4.3. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

ИЗУЧЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Хераскова Екатерина Андреевна

магистрант,

Забайкальский государственный университет,

РФ, г. Чита

LEARNING PROFESSIONAL VOCABULARY IN CHINESE LANGUAGE

Ekaterina Kheraskova

Master degree student

Transbaikal State University,

Russia, Chita

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема изучения профессиональной лексики китайского языка обосновывается идея о том, что в китайской лингвистике понятие «термин» и «профессионализм» не разграничиваются так же четко как в российском и западном языкознании, в связи с этим можно считать, что данная тема малоизучена и предоставляет широкое поле для исследования. Целью статьи является анализ изучения теоретических основ профессионального языка. Особое внимание уделено особенностям употребления профессиональной лексики в китайском языке.

Abstract. This article examines the problem of studying the professional vocabulary of the Chinese language, substantiates the idea that in Chinese linguistics the concepts of "term" and "professionalism" do not differ as clearly as in Russian and Western linguistics, in this regard, it can be considered that this topic is poorly studied and provides a wide field for research. The purpose of the article is to analyze the study of the theoretical

foundations of the professional language. Special attention is paid to the peculiarities of the use of professional vocabulary in the Chinese language.

Ключевые слова: китайский язык; профессиональная лексика; специальные слова; профессионализм; термин.

Keywords: Chinese; professional vocabulary; special words; professionalism; term.

Китайский язык постоянно развивается, на смену устаревшему словарному составу приходит новый. Это свидетельствует о том, что язык является живой и вечно прогрессирующей системой.

Любой язык по мере развития науки и техники, а вследствие этого, общества в целом подвергается изменениям в его различных областях. Наиболее существенные изменения происходят в его лексическом составе: постоянное обновление и обогащение, отражение больших изменений в жизни общества, появление огромного массива новых единиц языка. Некоторые слова и конструкции становятся менее употребительными (или вообще выходят из употребления), другие, наоборот, начинают активно использоваться носителями языка в различных сферах деятельности [1, с. 312].

Китайские лингвисты дают следующее определение профессиональной лексики:

«专业术语指特定领域对一些特定事物的统一的业内称谓 (*zhuānyè shùyǔ zhǐ tèdìng lǐngyù duì yīxiē tèdìng shìwù de tǒngyī de yè nèi chēngwèi*)» – «Профессиональная лексика – это специальные названия относящиеся к профессиональной отрасли для определенных явлений и вещей».

Китайские профессионализмы представлены довольно сложной системой профессиональной лексики, закрепленной, в частности, в словаре 俚语隐语行语词典 (*Lǐyǔ yǐnyǔ hángyǔ cídiǎn*) [2, с. 465]. В нем авторы выделяют отдельные группы профессионализмов, например, группу с пометой (流), обозначающих широкое распространение и обиходность в использовании:

а)

1. 外交大臣 (流) 四川指采购人员。 (*Wàijiāo dàchén (liú) sìchūān zhǐ cǎigòu rényuán*) – В провинции Сычуань имеется в виду сотрудник, который осуществляет закупки.

2. Толкование в Большом китайско-русском словаре (БКРС): министр иностранных дел; глава министерства иностранных дел (в государстве с монархическим строем).

3. Семантика данного профессионализма основана на метафоре.

4. Также к данному профессионализму можно подобрать нейтральное слово: 购买人(*gòumǎirén*) - закупщик (товаров) (в крупном торговом предприятии).

5. Данный профессионализм можно отнести к экономической, коммерческой сфере употребления.

Помимо профессионализмов, имеющих широкое распространение, в китайском словаре выделяются профессионализмы с пометой (隱), означающей принадлежность к жаргону, тайному языку:

b)

1. 毒草 (隱) 黑龙江犯罪团伙指对方坏。(Dúcǎo (yǐn) hēilóngjiāng fànzuì tuánhuǒ zhǐ duìfāng huài) – В провинции Хэйлуцзян обозначает уничижительное название членами преступной группировки членов конкурирующей банды.

2. Толкование в Большом китайско-русском словаре (БКРС): 1) ядовитые травы; 2) зло; перен. яд.

3. Семантика данного профессионализма основана на метафоре.

4. Также к данному профессионализму можно подобрать термин: 犯罪集团 (*fànzuì jítuán*) – преступная клика; криминальная группа.

5. Данный профессионализм можно отнести к криминальной сфере употребления.

c)

1. 手表 (隱) 北京, 河南, 福建等地犯罪团伙指手铐。(Shǒubiǎo (yǐn) běijīng, hénnán, fújiàn děngdì fànzuì tuánhuǒ zhǐ shǒukào) – В Пекине, провинциях Хэбэй, Фуцзянь и др. в преступном мире так называют наручники.

2. Толкование в Большом китайско-русском словаре (БКРС): наручные часы.

3. Семантика данного профессионализма основана на метафоре.

4. Также к данному профессионализму можно подобрать термин: 手铐 (*shǒukào*) – ручные кандалы, наручники.

5. Данный профессионализм можно отнести к сфере употребления сотрудников правоохранительных органов.

d)

1. 骆驼 (隱) 四川成都犯罪团伙指公章。(Tuótuó (yǐn) sīchuan chéngdū fànzuì tuánhuǒ zhǐ gōngzhāng) – В городе Чэнду провинции Сычуань в преступном мире так называется официальная печать.

2. Толкование в Большом китайско-русском словаре (БКРС): верблюд.

3. Семантика данного профессионализма основана на метафоре.

4. Также к данному профессионализму можно подобрать термин: 官印 (*guānyìn*) – официальная печать.

5. Данный профессионализм можно отнести к криминальной сфере употребления.

е)

1. 扎针 (隐) 北京犯罪团伙指向公安机关自首或检举同案犯。

(Zházhēn (yǐn) běijīng fànzuì tuánhuǒ zhǐxiàng gōng'ān jīguān zìshǒu huò jiǎnjǔ tóng'ànfàn) – В Пекине в преступном мире так называется добровольная явка с повинной к органам общественной безопасности или выдача соучастников преступления.

2. Толкование в Большом китайско-русском словаре (БКРС): делать укол (инъекцию), лечить уколами.

3. Семантика данного профессионализма основана на метафоре.

4. Данный профессионализм можно отнести к криминальной сфере употребления.

В целом профессионализмы, функционирующие в устном профессиональном общении, по сравнению с терминами, не полностью охватывают концептуальную систему отрасли. Профессионализмы способствуют легкому общению, и делают его более подходящим для быстрого сопровождения производственных процессов. В современном мире специалисты в различных сферах деятельности все чаще используют профессиональную лексику, а их речь становится более выразительной и эмоциональной.

Таким образом, профессионализмы – это специальные слова, используемые в разговорном обиходе профессионалов, этими словами могут быть названия специальных явлений и понятий профессии, которые составляют профессиональный жаргон. Им присуща образность оценочного характера, которая возникает стихийно и отличаются от терминов наличием экспрессивно-эмоциональной коннотации. С этой точки зрения, термин является определением, а профессионализм – сравнением, поскольку профессионализмы называют то или иное явление, сравнивают его с другим явлением, устанавливая ассоциативные связи на основе внешнего сходства объектов. В связи с развитием внешне политических, а также внешне-экономических, внешнеторговых, межкультурных и других связей также увеличивается количество профессионализмов и создаётся целый пласт новых слов.

Список литературы:

1. Семенас А.Л. Лексика китайского языка / А.Л. Семенас. – М.: Муравей, 2000. – 312 с.
2. 《俚语隐语行话词典》是 1996 年上海辞书出版社出版的图书，作者是曲彦斌。页码：465 页。

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

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

№ 11 (42)
Ноябрь 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 16.11.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 550 экз.

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

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



НАУЧНЫЙ
ФОРУМ
nauchforum.ru