



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№3(46)

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

МОСКВА, 2021



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 3 (46)
Март 2021 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2021

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

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.

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLVI междунар. науч.-практ. конф. – № 3 (46). – М.: Изд. «МЦНО», 2021. – 94 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2021

Оглавление

| | |
|---|-----------|
| Раздел 1. Искусствоведение | 5 |
| 1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура | 5 |
| «СТАРИК В КРАСНОМ» ИЕРОНИМА БОСХА (К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ») Битварди Диана Иосифовна Diana Bitvardi | 5 |
| АРХИТЕКТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО- ОБРАЗНЫЙ СТИЛЬ ПРОЕКТИРОВАНИЯ БЮРО "СНЁХЕТТА" Горелов Михаил Вячеславович Столяров Олег Викторович | 14 |
| ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО HERZOG & DE MEURON Горелов Михаил Вячеславович | 34 |
| Раздел 2. Культурология | 51 |
| 2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов | 51 |
| ИСТОРИЯ ИЗМЕНЕНИЙ ПЛАНИРОВКИ ДВОРА СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА С СЕРЕДИНЫ XVIII ДО НАЧАЛА XXI ВЕКА Несветайло Татьяна Николаевна | 51 |
| 2.2. Теория и история культуры | 59 |
| ЭВРИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ИДЕИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ Путра Виолетта Анатольевна | 59 |
| Раздел 3. Литературоведение | 64 |
| 3.1. Русская литература | 64 |
| ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ЦОЯ И АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА Абдиров Амир Маманович | 64 |

| | |
|---|-----------|
| ОПИСАНИЕ ПЕТАЛЫ ИУДЕЙСКОГО ПЕРВОСВЯЩЕННИКА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. (ОБЗОР) Борщевский Иван Сергеевич | 69 |
| ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ В.В. НАБОКОВА «ПАССАЖИР» Курбаниязова Дильдора Юлдашевна | 82 |
| Раздел 4. Языкознание | 88 |
| 4.1. Теория языка | 88 |
| АФОРИЗМЫ КАК СРЕДСТВО АКТУАЛИЗАЦИИ ЭКСТЕРНАЛЬНОЙ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ Батарон Татьяна Леонидовна | 88 |

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

«СТАРИК В КРАСНОМ» ИЕРОНИМА БОСХА (К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»)

Битварди Диана Иосифовна

*д-р филол. наук, профессор,
Кавказский университет,
Республика Грузия, г. Тбилиси*

Diana Bitvardi

*Doctor of Philology,
Professor,
Caucasus University,
Georgia, Tbilisi*

Аннотация. Идентификация одного из наиболее спорных персонажей Иеронима Босха – старика в красном – на картине «Поклонение волхвов» позволяет определить характер мировоззрения художника, его приверженность законам христианской иконографии. Неоднозначность понимания некоторых персонажей Босха, утрата знаний символики приводят к искажению понимания личности того или иного персонажа. Одной из целей статьи является «возвращение» в пространство христианской символики ряда изображений, ошибочная трактовка которых не позволяет полноценно интерпретировать художника. Анализ композиции, персонажей картины, главных и второстепенных деталей позволяет сделать вывод об отсутствии у художника скрытых еретических или алхимических образов. В статье исследуются атрибуты и символика,

позволяющие утверждать, что в персонаже в дверях угадывается св. Антоний. Сопоставление и сравнительный анализ изображений святых у Босха направлены на выявление характерных, а в некоторых случаях уникальных для св. Антония символов.

Abstract. The identification of one of the most controversial characters of Hieronymus Bosch – the old man in red – in the painting "Adoration of the Magi" allows us to determine the nature of the artist's worldview, his adherence to the code of Christian iconography. The ambiguity of understanding of some of Bosch's characters, the loss of knowledge of symbolism leads to a distortion of understanding of the personality of a particular character. One of the goals of the article is to "return" to the space of Christian symbolism a number of images, the erroneous interpretation of which does not allow to fully interpreting the artist. An analysis of the composition, the characters of the painting, the main and secondary details, allows us to conclude that the artist has no hidden heretical or alchemical images. The article examines the attributes and symbolism that make it possible to assert that in the character at the door is St. Anthony. Comparison and comparative analysis of Bosch's images of saints aimed to identifying symbols that are characteristic and, in some cases, unique for St. Anthony.

Ключевые слова: Босх; Поклонение волхвов; атрибутика св. Антония; интерпретация символов; католическая иконография; иероглиф христианского сюжета.

Keywords: Bosch; Adoration of Magi; attributes of St. Anthony; interpretation of symbols; catholic iconography; hieroglyph of Christian plot.

Одним из вопросов, вызывающих сомнения в процессе интерпретации картины Иеронима Босха «Поклонение волхвов», становится фигура старика в проеме двери. При всех взаимоисключающих версиях его идентификации – Ирод, Антихрист, Сатурн, Алхимик и т.д. – исследователи неизменно сходятся во мнении относительно противостояния персонажа христианскому миру и его враждебности младенцу Иисусу.

Для определения правильного вектора исследования прежде всего следует оценить общий характер изображаемого на картине, ее общую тональность, понять, остается Босх в пределах христианского понимания веры или уходит в скрытую ересь. Для этого следует попытаться вернуть в пространство христианской иконографии символику тех изображений, которые формируют атрибутику фигуры в дверях и, соответственно, определяют содержание изображаемого.

Ключом к пониманию смысловой наполненности персонажей Босха может стать сравнительный анализ схожих персонажей и деталей в разных картинах художника и в картинах других живописцев Нидерландов. Сопоставление персонажа с минимальным количеством опознавательных признаков с персонажем, у которого сопровождающие атрибуты более ярко выражены, в ряде случаев дает понимание того, какую идею вкладывает художник в свое творение. Кроме этого, сопоставление с принципами католической иконографии позволяет судить об ареале пребывания персонажей Босха – в пределах они католического понимания веры или за его границами.

Каноническое изображение св. Петра с ключами, св. Агнессы с длинными волосами и агнцем на заднем плане позволяет предположить, что и персонаж в дверях должен вписываться в этот принцип изображения. Определить, кто изображен на картине, можно по признакам, которыми художник наделяет своего персонажа. Прежде всего следует выявить, является четвертый акцентированный персонаж уникальным явлением, которое появляется только у Босха, или он встречается у кого-нибудь еще.

Сравнение картины Босха с картиной Дирка Баутса «Поклонение волхвов» обнаруживает, что старик Босха зеркально копирует персонажа, стоящего у деревянного столба. Изображенный у Баутса Ирод, идентифицировать которого можно путем сравнения с персонажем его же картины «Иудейская пасха», становится иллюстрацией текста Евангелия. Он стоит за колонной и демонстрирует именно ту тревогу и озабоченность, о которых говорится у Матфея.



Рисунок 1. Персонаж Босха



Рисунок 2. Персонаж Баутса

Однако персонаж Босха лишь композиционно повторяет персонаж Баутса. В отличие от него старик Босха эмоционально не связан с фигурой Иисуса. Фигура в проеме двери не выражает ни озабоченности, ни враждебности. Взгляд этого персонажа устремлен на Богородицу.

Общая идея картины Босха определяется привязанностью главных и второстепенных персонажей к смыслообразующему центру. В случае, если бы им был младенец Иисус, интересующий нас акцентированный персонаж, действительно, выглядел бы странно и не вписывался бы в общий характер изображения остальных персонажей. Следуя тексту Матфея, кроме трех волхвов, интерес к младенцу должен испытывать Ирод, который и может вносить элемент тревожности в общее настроение картины. Однако некоторые детали, акцентированные Босхом, уведят зрителя от восприятия этого персонажа как Ирода.

Если допустить, что на картине изображен Антихрист, то возникает вопрос: какова его роль в общем замысле художника, как донаторы (ревностные католики) могли примириться с присутствием этого персонажа на картине рядом со св. Петром и св. Агнессой, не говоря уже о Богородице и Иисусе? Кроме этого, по существу, если признать в персонаже Антихриста, в этом случае следует пересмотреть смысл практически всего, что нарисовал Босх. Волхвы, Богородица, донаторы и их святые покровители – все это теряет свое привычное понимание и приобретает скрытое еретическое наполнение.

Вычленение фигуры старика из христианского мира, как правило, опирается на раскрытие символики некоторых деталей картины (сова, чернокожий волхв, жабы). Однако изучение символики одного из достаточно часто встречающихся изображений совы – акцентированного персонажа картин Босха – не вызывает сомнений в его органичном существовании в пределах европейской христианской иконографии. В западной христианской культуре сова имеет конкретную смысловую нагрузку. В католическом и протестантском мире изобразительные и скульптурные изображения совы встречаются на гербах герцогов, на капителях колонн соборов, на витражных окнах, на резьбе купелей, на крыше собора Св. Иоанна в Хертогенбосе. Сова, символизируя мудрость и смирение, пророчество и предвидение, не вступает в противоречие с другими изображениями. Следует отметить, что символическое наполнение этого образа не меняется на протяжении веков, напротив, обогащается и становится атрибутом всего, что связано с интеллектом и образованием.

Правильное осмысление символики еще одного образа на картине Босха – лягушки – освобождает персонаж в дверях хижины от надуманного содержания. Лягушка (у Босха именно лягушка, а не жаба), принявшая в северной христианской иконографии на себя символику

черепahi, отождествляется с идеей опоры земли и достаточно часто встречается на резьбе подножий купелей.

Таким же образом и чернокожий волхв вписывается в каноны католической иконографии, не вызывая никаких сомнений у художников Нидерландов до Босха и после него (мастер гвоздики из Франкфурта, мастер св. Ильдефонса, Брейгель, Гертген Тот Сит- Янс).

Хотелось бы отметить, что общему замыслу и центральным фигурам подчинены персонажи и детали заднего плана, дополняющие литургическое содержание сцены: фигура с железом, символизирующим направление пути для волхвов; шпиль, увенчанный месяцем с обращенными вверх рожками – символом Марии, три свиты магов, крестьяне, лазутчики, выглядывающие из-за укрытия и бессильные что-либо изменить, – все эти детали становятся частью модели, которую Босх представляет как иероглиф истории о поклонении волхвов.

Таким образом, в картине отсутствуют элементы, способные внести в характеристику того или иного персонажа «нехристианские» мотивы.

Анализ эмоциональной связанности персонажей друг с другом, в частности расположение персонажей и их «композиционный» диалог между собой, также обнаруживает подчинение общему замыслу – поклонению Богородице. Диагональные линии проходят через фигуры коленопреклоненного волхва, Иисуса, агнца и фигуры у костра. Взгляды донаторов соединяются друг с другом через фигуру младенца, св. Петр обращен к св. Агнессе, чернокожий волхв смотрит в сторону Марии и Агнессы. Персонаж в проеме двери и его спутник также смотрят не на Иисуса, а на Марию и св. Агнессу.

Итак, центральной фигурой картины становится не младенец, а Мария – излюбленный мотив в католической живописи. В картине нет указания на враждебность, воинственность, религиозное противостояние. Чувства и переживания на картине связаны с Марией. В этой сцене святые, окружающие Богородицу, одеты в праздничные красные одежды. Восторженные и сдержанно-почтительные взгляды собравшихся устремлены на нее. Что касается интересующего нас персонажа, он также не выпадает из общего смыслового и композиционного единства, и, соответственно, должен быть определен в пределах христианского горнего мира.

Совокупность элементов картины – общее настроение, иероглиф евангельского сюжета, каноническое изображение основных персонажей и деталей – позволяет утверждать, что фигура в дверях – это сопричастный действию христианский святой, изображение которого было настолько четким, что не нуждалось в пояснениях.

Одним из первых шагов в идентификации интересующего нас персонажа с определенно характерным «эскизом» лица может стать

поиск его «двойника» в других произведениях Босха. При этом несомненное портретное сходство обнаруживают только два его персонажа – это Иоанн Креститель и св. Антоний.



Рисунок 3.
«Поклонение волхвов»



Рисунок 4.
**«Искушение
святого Антония»**



**Рисунок 5. «Иоанн
Креститель в
пустыне»**

В этом случае Босх прибегает к стилю *Sacra conversazione* (Святого собеседования), при котором допустимо присутствие в сцене поклонения волхвов и Иоанна Крестителя, и св. Антония. Святые избирались художником в зависимости от выбора донаторов, покровителями которых они считались, от духовного переживания самим художником деяний святого (в этой связи уместно будет напомнить о св. Антонии как о покровителе семьи Босхов).

Изучение целого ряда вопросов может объяснить причины появления святого на картине Босха, в частности, каким образом судьба донаторов, их болезнь или смерть могла повлиять на содержание внешних и внутренних створок, кто стоит за стариком у костра – Иосиф или другой персонаж.

Отдать предпочтение одному из святых можно лишь путем сопоставления атрибутов святого у Босха с канонами изображения святых в католической живописи.

Перед зрителем предстает полуобнаженная фигура старика, нарочито выставляющего ногу, отмеченную язвенным кружком (в этом смысле интересно сравнение с изображением и скульптурами св. Роха – избавителя от чумы). Детали облика старика акцентированы Босхом, следовательно, предназначены для «диалога» со зрителем – современником Босха, без труда вступающим в это «общение» с художником.

На голове святого восточный головной убор, украшенный орнаментом, пораженная кровотокающей язвой нога; окрашенная в кровавый цвет голова представляется как аллегория обезглавливания.

Все эти признаки лишь относительно можно привязать к Иоанну Крестителю, поскольку на картине отсутствуют основные канонические символы, которыми Босх наделяет Иоанна Крестителя в другой своей картине «Иоанн Креститель в пустыне», – агнец и указующий перст. В целом следует отметить, что в «Поклонении волхвов» атрибутика святого гораздо сложнее и богаче, чем если бы она сопровождала Иоанна Крестителя.

Совокупность признаков позволяет считать, что на картине «Поклонение волхвов» Босх изобразил св. Антония. Св. Антоний в католическом искусстве, особенно в связи с последующей госпитальной деятельностью братства Св. Антония, сопровождается атрибутами – символами, связанными с именем Антония как избавителя от так называемого «антонова огня» – эрготизма, эпидемии, распространенной в европейских странах вплоть до XVIII века, – посохом в форме таукреста, свиньей и цветком черноголовки (*Prunella vulgaris*).

В «Искушении св. Антония» атрибуты святого очевидны и не вызывают никаких сомнений. Персонажи с проявлениями «антонова огня» встречаются на картине в самых разных вариациях – как персонажи реальности, как фантазмагорические обитатели мира зла или мира идей. Один из фрагментов картины наиболее примечателен в связи с «Поклонением волхвов». Извивающиеся фигуры людей с пораженными гангреной конечностями поддерживают стол, на котором разложены символы лечения эрготизма – белый хлеб и цветок черноголовки, – деталь, получающая свое повторение на головном уборе святого в «Поклонении волхвов». Из двух цветков, связанных с христианством, водосбора и черноголовки черноголовка подходит как идентичное изображение реальному цветку и совпадающая с изображением на картине «Искушение св. Антония».

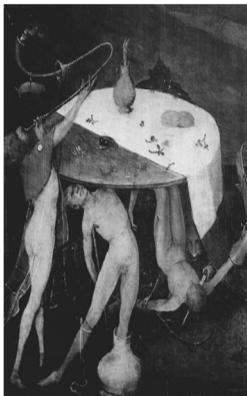


Рисунок 6.
«Искушение св.
Антония» фрагмент



Рисунок 7.
«Искушение св.
Антония» деталь

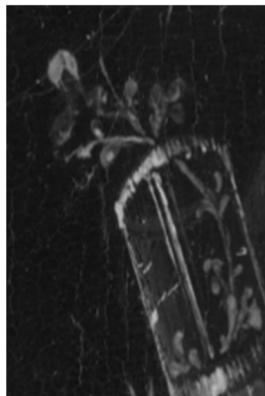


Рисунок 8. «Поклонение
волхвов»

Напоминанием об «антоновом огне» становится вся совокупность атрибутов фигуры в «Поклонении волхвов»: нога с язвенной и кровоточащей раной в реликварии, лицо воспалено-красного цвета – символ болезни и имени святого-избавителя. Ленту, на которой изображены антропоморфные фигуры с облатками в руках, венчает колокольчик как символ изгнания бесов. Колокольчик встречается только в связи со св. Антонием. Если вычленив косяк двери с изображением святого, то мы обнаружим, что он образует форму также уникального для Антония тау-креста, который святой на картине обнимает в христианском жесте. На покрывале за головным убором просматриваются интересные изображения, которые могут лишь подтвердить, что на картине изображен св. Антоний: на зеленом фоне изображен человек с черным пятном на груди, лицо с черным пятном вместо глаза. Кроме этого, головной убор святого, из которого и произрастает цветок, помещенный в реликвию, украшен растительным орнаментом, на котором четко вырисовывается иллюминированная буква А (Anthony, Ave?).



Рисунок 9. «Поклонение волхвов». Деталь

Таким образом, изучение совокупности атрибутов персонажа в дверях хижины дает возможность признать в нем св. Антония. При этом содержание картины «Поклонение волхвов» остается в пределах законов католической иконографии. Метод изучения «двойников» на картинах Босха приводит к пересмотру личности ряда персонажей картины, в том числе старика, сидящего у костра и принимаемого за Иосифа, группы лиц в хижине, персонажа на внешних створках, указывающего на страдания Христа.

Список литературы:

1. Бергман М. Иероним Босх и алхимия / пер. – Стокгольм, 1979.
2. Косякова В. Код Средневековья. – М., 2020.
3. Майзульс М. Между Христом и Антихристом. – 2021.
4. Daniel Keeran. Ancient and Medieval Baptismal Fonts. – Library Of Congress, 2009.
5. Foscati A. Saint Anthony's Fire from Antiquity to the Eighteenth Century. – Amsterdam University Press, 2019.
6. Ghislain J.-C. A Twelfth-Century Baptismal Font from Wellen // Metropolitan Museum Journal. – N.Y., 2009. – 44.

АРХИТЕКТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЙ СТИЛЬ ПРОЕКТИРОВАНИЯ БЮРО "СНЁХЕТТА"

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*

ARCHITECTURAL CONCEPT AND ARTISTIC STYLE OF DESIGNING BUREAU "SNØHETTA"

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 данном материале рассматривается творческая деятельность норвежского архитектурного бюро Снёхетта (Snøhetta). Определенная взаимосвязь между несколькими дисциплинами – движущая сила всей работы Снёхетты. Это демонстрируется долгой историей компании, где ландшафт и архитектура работают вместе без разделения, с самого начала. Отмечается, что в центре процесса проектирования ставится не только эмпирический путь познания дизайна, как профессии, которая задействует чувства и физическое тело, способствуя социальному взаимодействию. Это позволяет дизайну продвигать как индивидуальные,

так и коллективные полномочия в сообществах, где они работают. Планирование каждого объекта архитектуры Snøhetta начинают с поиска объединяющей идеи, способной отразить культурные и природные особенности места в архитектуре, интерьере и окружающем ландшафте. Подчеркивается, что реализованные проекты компании принадлежат архитектуре будущего, в котором, по версии «Снэхетты», человек сможет гармонично существовать с природой, пользуясь при этом всеми достижениями технологий.

Abstract. In this article deals with the creative activity of the Norwegian architectural office Snøhetta. A certain relationship between multiple disciplines is the driving force behind all the work Snøhetta. This is demonstrated by the company's long history, where landscape and architecture work together without separation, from the very beginning. It is noted that the design process focuses not only on the empirical way of learning design as a profession that involves the senses and the physical body, contributing to social interaction. This allows the design to promote both individual and collective credentials in the communities where they work. Snøhetta architects start planning each property by looking for a unifying idea that can reflect the cultural and natural features of the place in the architecture, interior and surrounding landscape. It is emphasized that the implemented projects of the company belong to the architecture of the future, in which, according to "Snøhetta", a person will be able to exist in harmony with nature, while using all the achievements of technology.

Ключевые слова: ландшафтный дизайн; архитектура; пространственное решение объема; междисциплинарный подход в проектировании.

Keywords: landscape design; architecture; spatial resolution of the volume; an interdisciplinary approach to design.

В наш стремительно развивающийся век новых технологий и промышленных достижений, в эпоху новейших проектных решений, во времена жизни в режиме "нон-стоп" сложно становится кого-то чем-то удивить. Мода на необычное, нестандартное и шокирующее захватила современные умы модельеров, ученых, дизайнеров, архитекторов.

Чтобы быть лучшим в своей области, необходимо постоянно перестраивать мир с ног на голову, создавать фантастические проекты, развиваться и громко заявлять о себе.

Всё это можно сказать о Норвежском архитектурном бюро Снэхетта.

Еще недавно оно возглавляло списки молодых перспективных архитектурных компаний, а сейчас информационные порталы включают его в десятку самых известных, отмечая новаторские подходы, широту дизайнерской мысли и постоянное расширение границ в своих неподражаемых проектах.

Снѐхетта – самая высокая вершина горного хребта Доврефель в центральной Норвегии. Смелое название выбрали только начавшие свой творческий путь молодые архитекторы. Как показала практика, не зря. Теперь это компания достигла высот не только в своей родной стране, но и получила мировое признание. А сотрудники, как одна большая сплоченная семья, каждый год (а это больше ста человек) совершают восхождение на ту самую вершину Снѐхетта с целью обсудить новые идеи, мысли и просто пообщаться с коллегами в неформальной обстановке.

В основе их творческой философии лежит междисциплинарный подход, которому архитекторы верны со дня основания бюро. Объединя творческие решения в архитектуре, ландшафтном дизайне, интерьере и дизайне бренда, каждый объект создается как исключительно новое изобретение, не оглядываясь на прошлый удачный опыт. В своих проектах архитекторы делают ставку на понимание чувства места, идентичности и отношения к другим людям и физическим пространствам.

Архитекторы понимают, насколько важно встраивать здание в ландшафт, учитывать интересы природы, беречь энергию на всех стадиях – от работы до дальнейшей эксплуатации – и полностью понимать контекст, в котором оно должно существовать.

Они всегда внимательно смотрят на то, что уже есть в месте строительства, и могут снести что-то, только если уверены, что будут строить лучше, чем то, что уже есть. Также важную роль играет то, чего хочет заказчик, какой у него бюджет, намерения и насколько далеко вперед он способен посмотреть [1].

Бюро было основано в 1989 году в Осло как совместная архитектурно-ландшафтная мастерская. Молодые архитекторы Хьетил Торсен, Таральд Лундевалль и Крег Дайкерс объединились для совместной работы над конкурсным проектом новой Александрийской библиотеки и победили в нем, несмотря на то, что в конкурсе участвовали именитые архитекторы со всего мира.

Хьетил Торсен (род. 1958 г.) – уроженец Норвегии. Родился и вырос на побережье острова Кармей. Изучал архитектуру в австрийском городе Граце. Начал свою деятельность в Бергене в офисе Эспена Таральдсена, затем работал у архитекторов Ральфа Эрскина в Стокгольме и Дэвида Сэндвида в Хаугезунде. Торсен стал победителем в нескольких

архитектурных конкурсах по всему миру. Под его руководством команда Снэхетта спроектировала музей, построенный к зимней Олимпиаде в Лиллехаммере, временный павильон для художественной галереи «Серпентайн» в Лондоне, библиотеку Александрина и Норвежский оперный театр. Кроме этого, Хьетил Торсен в 1986 году основал в Осло галерею ROM, которая по праву считается лучшей в стране. Торсен является членом Норвежской архитектурной ассоциации (NAL), принимает участие в судействе архитектурных и дизайнерских конкурсов Европы. С 2004 он читает лекции студентам, будучи профессором в университете Инсбрука, а с 2011 является почетным доктором Норвежского университета науки и технологии [2, с. 27].

Эдвард Крэг Дайкерс – архитектор и партнер-основатель архитектурного бюро Снэхетта. Крэйг Дайкерс родился во Франкфурте, Германия в 1961 году. В 1985 окончил бакалавриат архитектуры Техасского университета в Остине. В качестве одного из партнеров-основателей Дайкерс работал со многими крупными международными проектами Снэхетта. К их числу относятся библиотека Александрина в Египте, норвежский Национальный оперный театр, павильон входа в Национальный музей-мемориал на месте Всемирного торгового центра, Студенческий центр Университета Райерсон в Торонто. Дайкерс возглавлял проектирование Музея современного искусства в Сан-Франциско, реконструкцию площади Times Square в Нью-Йорке, а также проект публичной библиотеки Калгари в Канаде. Эдвард Дайкерс удостоен архитектурной премии Ага Хана в 2004 за Александрийскую библиотеку и в 2009 премии Европейского Союза за современную архитектуру года за Оперный театр в Осло [2, с. 30].

Таральд Лундевалль (род. 1948 г.) является партнером-основателем Снэхетта и одним из авторов проекта Норвежского оперного театра. Архитектор занимает должность профессора в норвежской Школе архитектуры и дизайна. Так же, как его коллеги Крейг Дайкерс и Хьетил Торсен, Таральд Лундевалль в 2009 получил престижную премию Миса ван дер Роз, будучи отобранном среди 339 потенциальных кандидатов на победу. [2, с. 31].

Библиотека Александрина (или Новая Александрийская библиотека – проект ЮНЕСКО, – библиотека и культурный центр расположены на берегу Средиземного моря в Александрии, Египет) находится на месте постройки, разрушенной в древности. В своем решении архитекторы использовали символику юга. Здание представляет собой модель наклоненного диска солнца, обращенного плоскостью к северу. Через остекление диска в помещения проходит солнечный свет.

С юга располагается стена, на которой выгравирована вся история письменных языков. Она напоминает пергаментный свиток с надписями на нем. Внутри библиотека имеет 7 уровней, объединенных одним пространством. Здесь хранится 8 миллионов томов книг [3, с. 48]. (Рис. 1).



Рисунок 1. Библиотека "Александрина". 2001 г. Авт. – «Снёхетта»

К проекту приступили в 1986 году. Надо отметить, что данное творение на тот момент считалось весьма амбициозным: новое книжное хранилище должно было заменить знаменитую античную библиотеку. Ту самую, которую когда-то основал Александр Великий, и которая сгорела почти два тысячелетия назад. В те годы, архитекторы работали всего пару лет совместно. Опыта было не так много. И международный проект сыграл новоиспеченной фирме на руку: в конкурсе принимали участие и более маститые команды. Но египтяне доверились именно молодым норвежцам – и не прогадали. Дизайн новой Александрины называют «вневременным». Его нельзя приравнять к какому-то конкретному стилю. Круглая форма, по словам архитекторов, символизирует собой «цикличность времени и природу самих знаний». Спустя пятнадцать лет после окончания строительства (библиотеку достроили только к 2001 году), это здание стали называть символом городской культуры [3, с. 50].

С того времени команда молодых архитекторов выросла в большую компанию, которая имеет офисы в Осло и Нью-Йорке, студии в Инсбруке и Сан-Франциско.

Национальный оперный театр Норвегии – еще один известный объект, отмеченный престижной европейской премией. (Рис. 2). Над этим проектом работали множество специалистов – строителей, дизайнеров, архитекторов и даже археологов, поскольку театр предполагалось расположить на морском дне и при закладке фундамента была вероятность обнаружения старых затонувших кораблей и лодок. До строительства фьрд загрязняли тонны тяжелых металлов, оставшихся от того времени, когда он был сухим доком и промышленной гаванью. Перед началом строительства большая часть этого загрязнения была удалена, а оставшая часть содержалась в коренных породах. Идея архитекторов была – создать здание, одновременно гармонирующее с морем, скалами и городским пейзажем, то есть со всем тем, что окружает театр с разных сторон. Главной особенностью проекта стала необыкновенная крыша. Она напоминает белоснежный горнолыжный склон, по которому можно прямо с берега моря подняться наверх и посмотреть на город во всей его красе. Стены постройки представляют собой сплошное витражное остекление высотой с трехэтажный дом. Здание стало излюбленным местом отдыха, поскольку здесь можно не только слушать оперу, но и любоваться природой, прогуливаясь по открытым площадкам. Никаких ограничений нет – пускают даже скейтбордистов. Тем не менее, архитекторы выдвинули одно-единственное условие: никакой торговли. На крыше не продают хот-доги и мороженое, хотя изначально власти собирались дать торговцам зеленый свет [3, с. 55].



**Рисунок 2. Национальный оперный театр. Осло. 2008 г.
Авт. - «Снёхетта»**

В рамках проекта очень сложная программа была преобразована в простой общий план, объединяющий практический и интуитивно понятный скульптурный подход к моделированию внешней формы. Его низкая форма стала связующим звеном в городе, а не вызывающим разногласие скульптурным выражением. Его доступная крыша и широкие открытые вестибюли делают здание не скульптурным, а социальным памятником. Здание является не только архитектурным, но и ландшафтным, что способствует повышению осведомленности общественности и вовлечению в искусство. Просторные окна на уровне улицы позволяют публике наблюдать за работой мастерской по декорациям. Здание по-прежнему находит публику среди публики, не любящей оперу, балет или оркестр. Кафе и сувенирный магазин с выходом к набережной – это места, которые предлагают возможности для получения дохода для учреждения, одновременно обеспечивая общественные удобства. Эти компоненты были тщательно спроектированы таким образом, чтобы они легко вписались в общий характер смелого дизайна здания. Новый оперный театр обращен к городу так же, как и к фьорду, и создает прочную визуальную связь между центром города и восточными районами Осло. «Ломаное», асимметричное, многопланово взаимодействующее с окружением здание стало настоящим лэнд-марком столицы Норвегии и дало мощный импульс для создания большой рекреационной зоны на территории старой гавани, ранее выключенной из жизни города. Оперный театр Осло явился частью стратегии возрождения города, направленной на преобразование исторической промышленной набережной города в активное общественное пространство.

Павильон Норвежского центра диких оленей – уникальное сооружение на территории Национального парка Доврефьель. Горный массив Доврефьель образует барьер между северной и южной частями Норвегии. Он занимает уникальное место в норвежском сознании благодаря широкому спектру сказок и мифов, связанных с горами, и имеет долгую историю путешественников, охоты, добычи полезных ископаемых и военных действий, оставивших свой след на этом ландшафте. Небольшой павильон площадью всего 90 кв.м. служит для образовательных целей. В национальном парке Доврефьель нередко устраиваются разные культурные мероприятия. Публика обязательно посещает этот замечательный павильон. Его окна выходят прямо на горный массив. Красота ландшафта завораживает. Снёхетта вновь не стала выходить за рамки дозволенного. Дизайн здания максимально прост, чтобы не отвлекать внимание от природы. Вместе с тем, форма павильона не совсем обычна. Деревянная постройка выполнена в форме горной породы, пострадавшей от воды и ветра. Здание представляет собой каркас прямоугольной

формы, построенный из стекла, стали и дерева, из которого открывается вид на гору Снёхетта. Павильон служит для приюта туристов, приезжающих познакомиться с неповторимой природой и историей этого уголка Норвегии. Внутри жесткой структуры находится пластичная ландшафтная форма с теплой фактурой дерева. Она напоминает камень или лед, помещенный в стальную раму [4, с. 68] (Рис. 3).



**Рисунок 3. Павильон Норвежского центра диких оленей. 2011 г.
Авт. – «Снёхетта»**

Форма интерьера создает защищенное и теплое место для собраний, сохраняя при этом доступ посетителей к захватывающим видам. Доврефель является домом для последних стад диких северных оленей в Европе и является естественной средой обитания многих редких растений и животных, таких как овцебык.

Вообще, тема художественного образа, наполненного символическим смыслом - один из концептуальных аспектов творчества архитектурного бюро. Примером тому служит онкоцентр в Шотландии. (Рис. 4). Стены центра для больных онкологическими заболеваниями в шотландском Абердине, спроектированного бюро Snøhetta и Halliday Fraser Munro, словно заботливые ладони окружают тех, кто нуждается в помощи и поддержке. Криволинейный скругленный объем павильона, придуманного знаменитым норвежским бюро, немного напоминает обточенный волнами валун, лежащий на морском побережье. Оболочка из металлоконструкций и бетона смыкается сводом над остекленным прямоугольным объемом с пристроенными к нему деревянными кубами. Перед

прозрачным фасадом во внутреннем дворе разбит небольшой сад. Площадь здания вместе с террасой составляет 350 кв.м. В нем только один этаж – просторная гостиная – и крохотная антресоль, где запроектирован офис директора центра. Основной материал внутренней отделки – древесина местных сортов [3, с. 67].



**Рисунок 4. Онкологический центр. Абердин. 2017 г.
Авт. – «Снйхетта»**

Архитектурное бюро, помимо больших сооружений, включает в своё портфолио ряд небольших, уютных, природных проектов. Так, в австрийском Инсбруке есть две канатные дороги – Hungerburg и Nordkette, которые доставляют посетителей прямо из центра города на горный хребет Нордкетте. (Рис. 5). Здесь, на высоте 1905 м, есть трехкилометровая тропа с потрясающим видом на окрестности. Бюро Snohetta разработало для этого туристического маршрута серию архитектурных объектов, куда вошли смотровая площадка, столики, скамьи и даже амфитеатр. Например, платформа, которая словно парит над землей, предлагает по-новому взглянуть на долину. Площадки и скамьи на различных уровнях позволяют с удобством отдохнуть. А деревянные ступени образуют амфитеатр, где можно сделать привал целой компанией. Тропа получила название “Путь перспектив”. На протяжении всей дороги путешественникам открывается не только природная панорама, но еще и вдохновляющие фразы, выгравированные на архитектурных

элементах. Команда дизайнеров сотрудничала с профессором Алланом Яником, чтобы отобразить цитаты австрийского философа Людвига Витгенштейна [6].



**Рисунок 5. Видовая площадка на тропе "Путь перспектив". 2018 г.
Авт. – «Снёхетта»**

Подобный "микро-ансамбль" архитектурного творчества - отель Fuglemyrhytta. Здание располагается недалеко от смотровой площадки Веттаколлен, поэтому добраться туда можно только пешком. Путешественники могут остаться здесь на ночь либо отдохнуть пару часов, наслаждаясь видом на город и фьорд. Домик вмещает максимум 16 человек. Здание состоит из двух частей: в одной находятся кухня и просторная гостиная с панорамным окном, выходящим на фьорд, в другой – спальные комнаты. Обе конструкции выполнены в форме пятиугольника неслучайно – это необходимо для того, чтобы сильный ветер не перевернул легкое сооружение во время шторма. Острые углы "разрезают" потоки воздуха, а покатая крыша не позволяет снегу собираться в одном месте. Отель авторы построили из местных материалов: клееного и ламинированного бруса, а также натуральной сосны [6]. Бюро стремилось создать экологически безопасное здание и сократить выбросы углекислого газа. (Рис. 6).



Рисунок 6. Отель *Fuglemyrhytta*. 2017 г. Авт. – «Снѳхетта»

Следующий интересный, удивительный по своему художественному образу и технологическому решению проект UNDER расположен в самой южной точке норвежского побережья, где встречаются морские штормы с севера и юга. (Рис. 7). Морские виды процветают здесь как в соленой, так и в солоноватой воде, что обеспечивает естественное изобилие биоразнообразия на этом участке. Ресторан, спроектированный Snøhetta, также функционирует как исследовательский центр морской жизни, отдавая дань уважения дикой фауне моря и скалистому побережью южной оконечности Норвегии. [2.С.81].

В английском языке предлог *"under"* в переводе на русский означает *"под"* (чем-то). В норвежском языке «под» имеет двойное значение: «внизу» и «чудо». Монолитная форма здания длиной 34 метра, наполовину погруженная в море, вырывается на поверхность воды и упирается прямо на морское дно на пять метров ниже. Конструкция спроектирована таким образом, чтобы со временем полностью интегрироваться в морскую среду, поскольку шероховатая бетонная оболочка будет функционировать как искусственный риф, приветствуя морских водорослей и водорослей. Благодаря толстым бетонным стенам, прилегающим к скалистой береговой линии, конструкция выдерживает давление и удары в суровых морских условиях. Подобно затонувшему перископу,

из массивного окна ресторана открывается вид на морское дно, которое меняется в зависимости от сезона и погодных условий. На морском дне, на пять метров ниже уровня моря, находится панорамный глаз здания. Горизонтальное окно шириной одиннадцать метров и высотой 3,4 метра предлагает визуальный выход в море и соединяет гостей с дикой природой снаружи [2, с. 83].



Рисунок 7. Ресторан UNDER. 2018 г. Авт. – «Снøхетта»

«В качестве нового ориентира для Южной Норвегии Under предлагает неожиданные комбинации местоимений и предлогов и ставит под сомнение то, что определяет физическое положение человека в его среде. В этом здании вы можете оказаться под водой, над морским дном, между сушей и морем. Это предложит вам новые перспективы и способы увидеть мир как за пределами ватерлинии, так и под ней», – отмечает Хьетил Торсен [2, с. 84].



**Рисунок 8. Стул для ресторана UNDER. 2018 г.
Авт. – Snøhetta @HAMRUN**

В качестве метафоры спуска с суши на море потолочные панели с тканевой отделкой напоминают цвета заката, падающего в океан, сопровождающего спуск по лестнице. Утонченная элегантность тонко плетеных потолочных панелей придает зданию безмятежную атмосферу. Snøhetta в сотрудничестве с местной столярной мастерской Хамран разработал серию мебели специально для ресторана, центральным артефактом которой является стул. Стул спроектирован как одна сплошная форма, которая имитирует естественный путь ветвей от ствола дерева в скошенных углах [2, с. 85]. (Рис. 8). Благодаря использованию традиционных методов ручной работы, серия мебели отражает философию проекта в целом; строить прочные конструкции будущего без ущерба для естественной красоты, присущей сырью.

Не менее важной частью проекта является облегчение строительства морских исследований. В ресторане будут встречаться междисциплинарные исследовательские группы, изучающие морскую биологию и поведение рыб с помощью камер и других измерительных инструментов,

установленных на фасаде ресторана и снаружи. Цель исследователей – задокументировать популяцию, поведение и разнообразие видов, обитающих вокруг ресторана, с помощью камер и живых наблюдений. Цель исследования – собрать данные, которые можно запрограммировать в инструменты машинного обучения, которые на регулярной основе отслеживают динамику популяций ключевых морских видов, тем самым создавая новые возможности для улучшения официального управления морскими ресурсами. Этот проект подчеркивает хрупкий экологический баланс между сушей и морем и обращает наше внимание на устойчивые модели ответственного потребления. Сосредоточившись на сосуществовании жизни на суше и в море, Under предлагает новый способ понимания наших отношений с окружающей средой – над поверхностью, под водой и рядом с жизнью на море [2, с. 87-88].

В сотрудничестве с Arctic Adventures of Norway, Asplan Viak и Skanska, Snøhetta спроектировал Svart, первый в мире отель Powerhouse, у подножия ледника Свартисен, который проходит через муниципалитет Мелё на севере Норвегии. Отель расположен чуть выше полярного круга. (Рис. 9).

"Строительство в такой драгоценной среде связано с некоторыми четкими обязательствами с точки зрения сохранения естественной красоты, а также фауны и флоры этого места. Для нас было важно спроектировать экологичное здание, которое оставит минимальный след в этой прекрасной северной природе. Строительство энергоэффективного отеля с низким уровнем воздействия является важным фактором для создания устойчивого туристического направления с учетом уникальных особенностей участка; редкие виды растений, чистая вода и голубой лед ледника Свартисен," – говорит партнер-основатель Snøhetta Хьетил Тридал Торсен.

Название «Сварт», что в переводе с норвежского означает «черный», является прямой данью уважения темно-синему льду Свартисен и имени Свартисен. Поскольку слова «черный» и «синий» в древнескандинавском одинаковы, это название является отсылкой к природному наследию Свартисен, его драгоценному леднику и его природным окрестностям. Самобытность Svart вдохновлена уникальной арктической природой и климатом, а также круглой формой отеля с обзором на 360 градусов.

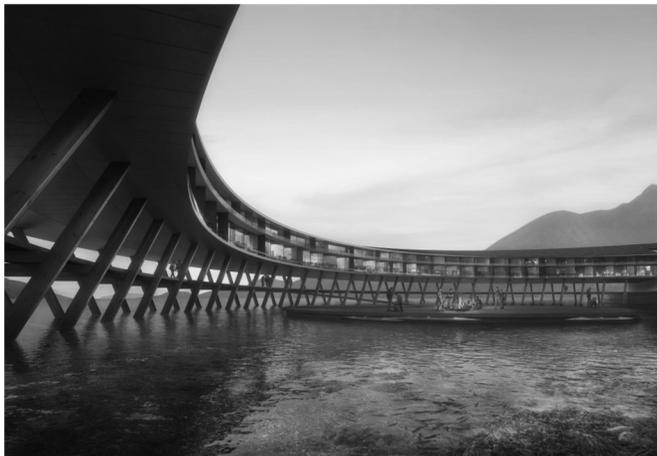


Рисунок 9. Отель Powerhouse. 2019 г. Авт. - Snøhetta

Параллельно с процессом разработки архитектуры команда Snøhetta также работала над уникальной идентичностью Svart. Эта работа включает определение культового названия отеля, общей визуальной идентичности и, в качестве важного шага в запуске проекта, разработку уникального веб-сайта, представляющего отель. Все визуальные элементы подчеркивают уникальность Svartisen, продуманный выбор типографики и стиля изображения, а также игру с большим спектром синих цветов, которые переключаются с синим цветом ледника [6].

Чтобы достичь стандарта Powerhouse, было сделано несколько передовых дизайнерских решений. Например, архитекторы провели обширное картирование того, как солнечная радиация ведет себя по отношению к горному контексту в течение года, чтобы оптимизировать сбор энергии. Результат исследования стал важной предпосылкой для круглого дизайна отеля, и как гостиничные номера, так и рестораны и террасы стратегически расположены для использования солнечной энергии в течение дня и сезона. Крыша отеля покрыта норвежскими солнечными батареями, произведенными с использованием чистой гидроэнергии, что еще больше снижает углеродный след. Из-за долгих летних ночей в этой области ежегодное производство солнечной энергии будет значительным [6].

Уединенные террасы создают игру теней на фасаде отеля, обеспечивая при этом уединение. Фасады защищают от солнечного света летом, когда солнце высоко в небе, устраняя необходимость в искусственном охлаждении. В зимние месяцы, когда солнце садится низко, большие окна фасада обеспечивают максимальное солнечное освещение для

использования естественной тепловой энергии Солнца. Для достижения стандарта Powerhouse были использованы материалы с низким содержанием энергии.

В 2016 году во Франции, в Монтиньяке был построен Международный центр пещерного искусства. Здесь, в пещере Ласко, находится серия древних наскальных рисунков. Известные археологам как «Сикстинская капелла доисторических времен» из-за их духовного и исторического значения, картины возрастом 20 000 лет являются одними из лучших известных образцов искусства периода палеолита. Новый музей пещер Ласко IV расположен на пересечении двух уникальных ландшафтов, между густо заросшим лесом, охраняемым склоном холма и сельскохозяйственной долиной Везер. По замыслу Снёттета, музей представляет собой прекрасное изображение ландшафта, приглашающее посетителей в любопытный мир доисторических времен [2, с. 99]. (Рис. 10).



Рисунок 10. Международный центр пещерного искусства. Монтиньяк. Франция. 2016 г. Авт. – Snohetta

Форма и материальность музея имеют монолитное, трезвое выражение, обращаясь к окружающей природе и массивным скальным образованиям, встроенным в холм, а вокруг разворачивается новый общественный сельскохозяйственный ландшафт.

Порядок движения посетителей тщательно упорядочен. Начиная с вестибюля, они поднимаются на лифте к бельведеру на крыше, откуда открывается великолепный панорамный вид на Монтиньяк и долину Везер. Затем они спускаются по пологому склону к пещере, который следует по наклону крыши к краю леса, пока не достигнет входа в пещеру. Извилистая тропа через ландшафт и постепенный спуск обратно

к ступени способствует мысленному переходу во времени и пространстве, создавая впечатление, подобное опыту первых первооткрывателей пещеры в 1940 году. Внутри пространства пещеры атмосфера влажная и темная. Звуки приглушены; температура падает примерно до 16 градусов по Цельсию. Эта последовательность посвящена созерцанию, позволяя людям испытать то святилище, которое когда-то было. Огни мерцают, как и лампы из животного жира времен палеолита, открывая слои картин и гравюру на поверхности стен [2, с. 100].

Копия пещеры была разработана с помощью самых передовых технологий трехмерного лазерного сканирования и литья, чтобы воспроизвести первоначальную форму пещеры с точностью до 1 миллиметра. После строительства пещеры подверглись тщательной аналоговой обработке: 25 художников потратили 2 года на ручную роспись 900 метров репродукций смоляных камней. Чтобы обеспечить высочайший уровень точности, художники использовали те же пигменты, которые доисторические художники использовали 20 000 лет назад для воссоздания картин и гравюр 1900 года, украшающих стены Ласко IV. Выйдя из копии пещеры, посетители попадают в переходное пространство, известное как Пещерный сад. Этот внутренний дворик дает возможность адаптироваться к внешнему контексту после интенсивных инстинктивных и эмоциональных переживаний копии пещеры. Отношение к небу, присутствие растений и звук текущей воды создают этот момент. На протяжении всего музея посетители ощущают баланс резких различий в атмосфере, освещении и интенсивности – от закрытых выставочных пространств, расположенных на холме, до залитого светом вестибюля и переходных пространств. Сопоставление нисхождения и восхождения, внутри и снаружи, земли и неба или природы и искусства вызывает аналогичный опыт пещер. Зона ориентации между множеством образовательных пространств освещается сверху за счет дневного света, создавая зону спокойствия и созерцания, где посетители могут отдохнуть и отдохнуть между выставками, а также место общественных встреч, где посетители могут собраться [2, с. 102].

Проект, который сейчас находится в разработке, вернее, в стадии строительства, также, как и все творчество архитектурного бюро, прочно связан с ландшафтом и служит образовательным целям, подобно первому проекту архитекторов. Расположенный в густом лесу Харестуа, в 45 км к северу от Осло, в муниципалитете Луннер, Снёхетта спроектировал новый планетарий и центр для посетителей крупнейшего астрономического объекта Норвегии. Solobservatoriet – крупнейшая солнечная обсерватория к северу от Альп. Благодаря высококлассному оборудованию и высоте на высоте 580 метров над уровнем моря, расширенные возможности предоставят гостям возможность открыть для себя одну из передовых станций астрономических исследований Северной Европы [6]. (Рис. 11).

Проект Snøhetta включает в себя совершенно новый планетарий площадью 1500 м², а также отдельные межзвездные кабины, каждая из которых имеет форму маленькой планеты. Новые объекты будут предлагать широкий спектр научных мероприятий в области астрономии, изучения солнца и естествознания. Здесь исследователи, школьники, пенсионеры и иностранные туристы могут отправиться в путешествие в мир астрономии и узнать больше о природных явлениях, таких как северное сияние и ночное небо. Новый центр для посетителей расположен рядом с оригинальной солнечной обсерваторией, двенадцатиметровой исследовательской башней, построенной Университетом Осло во время полного солнечного затмения 1954 года. Сегодня центр для посетителей принадлежит Институту Тихо Браге, названному в честь датского учёного XVI века и основоположника современной наблюдательной астрономии. Институт тесно сотрудничает с исследователями и организациями, обеспечивая наблюдения за метеорной активностью, землетрясениями и климатическими газами. Выполняя миссию института по информированию общественности о чудесах вселенной, новый астрономический объект, спроектированный Снøхеттой, призван вызывать чувство чуда и любопытства, как если бы сама архитектура задавала вопрос: откуда взялась Вселенная? На этапе проектирования архитекторы изучили простые принципы астрономии. Исследование вдохновило на дизайн кабин, которые, казалось бы, вращаются вокруг планетария, имитируя вращение планет вокруг Солнца, вызывая чувство удивления и удивления. Комфортно вмещая в общей сложности до 118 гостей, этот комплекс захватывает воображение посетителей благодаря интеллектуальному, визуальному и тактильному путешествию в царство астрономии.



**Рисунок 11. Обсерватория Solobservatoriet. Луннер, Норвегия. 2022 г.
(окончание строительства). Авт. – Snøhetta**

Планетарий – это первый объект, который бросается в глаза при подъезде к объекту пешком по тропинкам через лесной массив с пасущимися овцами. Это небесный театр, представляющий более двух тысячелетий астрономического прогресса и научного прогресса, переключаящийся с самым первым в мире планетарием, который был задуман Архимедом около 250 г. до н.э. Извилистая крыша пышно засажена травой, диким вереском, черникой и кустами брусники, свернувшись калачиком, с земли. Живая крыша, охватывающая золотой купол, представляет собой нечто среднее между ландшафтом и построенной структурой, по которой посетители могут прогуляться, чтобы полюбоваться звездным небом. Наполовину утопленный в земле трехэтажный театр появляется из-под земли в виде шара, на котором выгравированы созвездия, постепенно раскрываясь по мере приближения людей. На самом нижнем уровне, под землей, Планетарий отводит большое пространство в форме чаши, где дети могут рассматривать экспонаты [6].

В центре планетария куполообразный небесный театр знакомит посетителей с астрономией и ночным небом. Театр на 100 мест позволяет реалистично проецировать звезды, планеты и небесные объекты. Театр окружен стойкой регистрации, кафе и выставочной зоной, а также плавно закручивающейся рампой, ведущей к выставочному мезонину и наружной крыше. Планетарий окружают семь планет, вращающихся вокруг звезды, или межзвездные кабины, каждая из которых имеет свой уникальный дизайн. Поверхности планет облицованы грубыми или гладкими материалами. В то время как некоторые выглядят наполовину врезанными в землю, другие мягко отдыхают на мягкой лесной подстилке, как будто они только что приземлились. Кабины – это не мелкие модели реальных планет, а воображаемые объекты, каждому из которых присвоено определенное имя. Шесть планет имеют поперечный диаметр от 8 до 10 метров и могут вместить до 10 и 32 человек соответственно. Самая маленькая планета, Золо, имеет диаметр 6 метров и состоит из двухместной кабины, что позволяет спокойно провести ночь под звездами. Новый планетарий и кабины представляют собой абсолютно новое расширение существующих и скромных удобств, превращая весь сайт в общедоступный международный центр знаний, а также обеспечивая расширенное пространство поддержки для таких мероприятий, как лекции и семинары.

На протяжении всей своей истории отличительной чертой «Снэхетты» является прямая связь их творений с окружающей природой – акцент всегда делается на взаимодействии с ландшафтом.

В ход идут методы планировки, которыми пользовались архитекторы Райт и Аалто, интегрируя дома в естественное окружение, а также тщательная работа по применению особенностей пейзажа.

В апреле 2012 года в Музее архитектуры им. А.В. Щусева (Москва) работала выставка «Снёхетта: архитектура – ландшафт – интерьер». Норвежские архитекторы в числе прочего представили свою книгу «Проекты Снёхетты»: ее обложка, сделанная из ткани с четкой структурой, на которой едва читается название произведения, отражает основной принцип деятельности компании: архитектура должна быть анонимна, как сама природа, ее вдохновляющая. «В течение следующих 10 лет Snøhetta сосредоточится на том, чтобы сделать портфель своих проектов углеродно нейтральным на стадии проектирования.

После, в течение следующих 20 лет, мы обеспечим углеродно-нейтральный баланс наших построенных проектов», – говорит основатель Snøhetta Х. Горсен [2, с. 108].

Бюро «Снёхетта» уже более 30 лет, однако и сегодня, их архитектура по-прежнему остается по-настоящему новаторской и несет на себе отпечаток студенческой дерзости. Важно, что при всём своём интернациональном характере архитектурная философия «Снёхетты» является глубоко норвежской.

В ее основе лежат понятия диалога и органичного взаимодействия архитектуры с окружающим контекстом. Дизайнеры и архитекторы находят вдохновения для своих смелых, неожиданных пространственных решений в природе соответствующего региона, в ритме биения жизни городов. Эта архитектура социальна и основана на ответственности архитекторов перед обществом, перед теми, кто будет пользоваться её пространством.

Список литературы:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: architime.ru/competition/exhibition290312.htm (дата обращения 07.02.2021).
2. Barlette - строительство, архитектура, дизайн. № 20, 2017.
3. Snøhetta works. Baden, 2009.
4. Snøhetta: Архитектура, Интерьер, Пейзаж . Издательство Ларса Мюллера. 2007.
5. Snøhetta: Hus som vil meg hysa , Kjartan Fløgstad, 2004.
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: houzz.ru/professionals/Arkhitektory (дата обращения 07.02. 2021).

ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО HERZOG & DE MEURON

Горелов Михаил Вячеславович

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

PRINCIPLES OF CREATIVE ACTIVITIES OF THE HERZOG & DE MEURON ARCHITECTURAL BUREAU

Michael Gorelov

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

Аннотация. В данной статье рассматривается творческая проектная деятельность швейцарского архитектурного бюро Herzog & de Meuron. В экспериментах HdeM не ставится цель создать причудливый объём, они являются поиском ответа на вопрос, что есть форма, попыткой показать, как осуществляется ее реальность. Для архитекторов также важно изобретение не формы, но инструмента или принципа, некоего алгоритма существования архитектуры. Одним из способов взаимодействия с этим непредсказуемым полем бытия архитектуры являются выставки, которые играют центральную роль в работе HdeM. Выставки архитекторы воспринимают как независимый жанр и включают в хронологию своих работ как автономные проекты. Такая позиция нацелена на жест архитектуры, на способы, которыми она становится сделанной. Архитекторы видят причины возникновения архитектуры, причины существования вне ее самой. Именно поэтому они обращаются к акту строительства, выставкам, алгоритму происхождения материала.

Abstract. This article examines the creative design activities of the Swiss architectural firm Herzog & de Meuron. The HdeM experiments do not aim to create a fancy volume, they are a search for an answer to the question of what a form is, an attempt to show how its reality is realized. For architects, it is also important to invent not a form, but a tool or principle, some algorithm for the existence of architecture. One way to interact with this unpredictable

field of architecture is through exhibitions, which play a central role in the work of H&M. Architects perceive exhibitions as an independent genre and include them in the chronology of their works as autonomous projects. Such a position is aimed at the gesture of architecture, at the ways in which it becomes made. Architects see the reasons for the emergence of architecture, the reasons for its existence outside of itself. That is why they turn to the act of construction, exhibitions, the algorithm of the origin of the material.

Ключевые слова: архитектура Herzog & de Meuron; индустриальная среда города; реконструкция типологических районов города; восприятие архитектуры зрителем.

Keywords: architecture of Herzog & de Meuron; industrial environment of the city; reconstruction of typological areas of the city; perception of architecture by the viewer.

Творческий союз Пьера де Мёрона (род. 1950 г.) и Жака Херцога (род. 1950 г.) сформировался в 1978 году. Оба мастера отучились на факультете архитектуры в Швейцарском Федеральном политехническом институте в Цюрихе. После вместе стажировались у итальянского архитектора Альдо Росси (лауреата Прицкеровской премии 1990-го), который, с их слов, во многом повлиял на их творчество. Через три года после диплома, в 1978-м, друзья открыли собственное архитектурное бюро в Базеле. Сегодня офисы Herzog & de Meuron, помимо Базеля, располагаются в Гамбурге, Гонконге, Лондоне, Мадриде и Нью-Йорке. С 1994-го оба архитектора – профессора Гарвардского университета. Также, начиная с 1999 года, они преподают в Швейцарском Федеральном технологическом институте Цюриха, в Управлении архитектуры, ландшафта и городской среды. Сейчас Herzog & de Meuron, помимо Жака Херцога и Пьера де Мёрона, официально состоит ещё из трёх партнеров: Кристин Бинсвангер, Аскана Мергенталера и Стефана Марбаха. Все трое – практикующие архитекторы, полноправно участвующие в проектах Herzog & de Meuron по всему миру. По мнению Жака Херцога, бюро работает в командах, но эти команды непостоянны. Они формируются под каждый новый проект. Чтобы достичь лучших результатов, авторы проектов привлекают разнообразные таланты, и это выливается в итоговый продукт, который и называется архитектурой Herzog & de Meuron [1, с. 37].

В полный голос о Herzog & de Meuron заговорили в 2001-м – проект галереи Tate Modern в Лондоне принес им Прицкеровскую премию. Известная галерея Tate не умещалась в собственном здании и переселила часть коллекции современного искусства в опустевшие цеха закрытой

ещё в 1980-е ТЭС. Сами архитекторы назвали галерею «неким гибридом традиций, ар-деко и модернизма» [1, с. 38]. К слову о модернизме, это одно из любимых направлений Herzog & de Meuron. Своим учителем в этом стиле Жак и Пьер считают финского архитектора и «отца модернизма» Северной Европы Алвара Аалто [6]. Жак Херцог о проекте галереи Tate сказал следующее: «Мы решили принять и даже усовершенствовать похожее на скалу массивное здание из кирпича вместо того, чтобы ломать его или попытаться как-то уменьшить его в объемах. Такой подход можно сравнить с айкидо: вы используете энергию врага в своих целях, концентрируете всю эту энергию в своих руках и неожиданно, совсем по-новому, трансформируете её» [2, с. 51] (Рис.1). Авторы понимали тот факт, что работать с уже построенными зданиями, имеющими свою историю и облик особенно волнующе, ведь существующие ограничения требуют совсем иного творческого похода. Значимость подобных проектов в Европе сейчас, в 2020-е гг., в будущем будет расти – архитекторы не всегда имеют возможность начинать с чистого листа. Когда проект начинается не с чистого листа, всегда требуется особый архитектурный подход, где главным является совсем не вкус или стилистические предпочтения.



**Рисунок 1. Галерея Tate Modern в Лондоне. 2001 г.
Авт. - Herzog & de Meuron**

Город, в котором до сих пор живут и творят Herzog & de Meuron – Базель – своего рода «археологическая отправная точка» их особого подхода к архитектуре. Архитектор Рем Кохас назвал Базель «промежуточным» городом: это международный центр химической и фармацевтической промышленности, что вполне могло стать источником интереса архитекторов к проблемам изменения городской среды. Ведь «типичные» Herzog & de Meuron – это, в первую очередь, здания общественного назначения: будь то Музей визуальной культуры М+ в Гонконге (2015), новый стадион Бордо во Франции (2015), Базельский музей культур (2011), бизнес-центр Actelion в швейцарском Альшвиле (2010), Национальный стадион для Олимпийский Игр-2008 в Пекине или концертный зал Elbphilharmonie в Гамбурге (2007).

Herzog & de Meuron проектируют и жилые объекты – многоквартирные и частные дома. Первый для швейцарских архитекторов небоскрёб по 56 Леонард Стрит в Нью-Йорке реализован в 2008-м. Элитный жилой комплекс Герцог и де Мёрон сравнили со «штабелем домов в небе» [2, с.63]. (Рис. 2). Каждая из 145 квартир отличается конфигурацией, потому что каждый этаж слегка сдвинут относительно вертикальной оси здания и других ярусов. Динамику конструкции подчеркивают сплошное остекление стен и белые бетонные плиты перекрытий, образующих террасы снаружи.



Рисунок 2. Небоскрёб в Нью-Йорке. 2008. Авт. - Herzog & de Meuron

Пример частной жилой архитектуры Herzog & de Meuron – дом владельца художественной галереи Ханспетера Рудин, построенный в 1997-м. С виду дом в деревне на границе Франции и Швейцарии (Лаймен), по задумке авторов, напоминает детский рисунок: параллелепипед с двускатной крышей, большие окна и труба камина. Но где

дверь? Прimitивная на вид конструкция приподнята над землей, и попасть в дом можно как в «летающую тарелку»: по лестнице, спрятанной под бетонным подиумом. (Рис. 3). Дом Рудин – воплощение контрастов: между традиционной формой и нетрадиционными для неё материалами (не уютное дерево, а бетон), между открытостью расположения и приватностью входа, между теплотой детских воспоминаний и аскетичностью бетонных стен [1, с. 43].



**Рисунок 3. Галерея Ханспетера Рудин. 1997.
Авт. - Herzog & de Meuron**

Этот архетипичный образ дома в виде простой геометрической фигуры с двускатной крышей – любимый архитектурный прием Herzog & de Meuron, своего рода «минимализм формы», из которого архитекторы умудряются складывать сложные многоуровневые конструкции. В качестве ещё одного примера – один из наиболее известных проектов бюро, шоу-рум коллекции домашней мебели VitraHaus. Пятиэтажное сооружение высотой более 20 метров составлено из 12 «идеальных» домов, сложенных друг на друга. Внутри расположились конференц-зал, музейный магазин, вестибюль, кафе с летней террасой и галерея стульев Музея дизайна Vitra. (Рис. 4).



Рисунок 4. Музей дизайна Vitra. Авт. - Herzog & de Meuron

Форма здания выбрана архитекторами не шутки ради, а по делу: внутреннее пространство каждого из «домов» ближе по размеру и форме к жилищу, поэтому выставленные там кресла и диваны воспринимаются лучше, чем в типичном для шоу-румов и галерей ангарообразном зале. Другая яркая отличительная черта зданий, спроектированных Herzog & de Meuron, – неожиданные фасадные материалы: рубероид, фанера, золотые и медные листы или полосы, зеркала, базальт, пробковое дерево. По мнению архитекторов, «архитектура не должна подвергаться рациональному анализу, она должна влиять на человека через его чувства, через запахи и атмосферу, должна преодолевать отчуждение» [3, с. 54]. «Запах», к которому обращаются архитекторы, проявляется, в том числе, и через строительные материалы. Благодаря их выбору у зрителя создается поток пространственных ощущений и воспоминаний, через которые, по мнению Herzog & de Meuron, и нужно воспринимать их здания.

По мысли Жака Херцого: «...Здание – это здание. Его невозможно читать как книгу. Оно не имеет заголовка или таблички с названием, как картина в выставочном зале. В этом смысле наши творения абсолютно нерепрезентативны. Вся сила и мощь этих сооружений заключается в непосредственном и глубоком воздействии, которое они оказывают на смотрящего» [1, с. 45]. Например, здание музея Schaulager в Базеле (2003) будто одето в плотный войлок. По словам архитекторов, изначально стены фасада планировалось отделать уплотненным грунтом с клеевой связкой, но по техническим причинам использовали «своего рода бетон, смешанный с местным гравием». В итоге фактурные стены музея производят необычное впечатление текстильной мягкости. Следующий проект – сигнальный пост (Signal Box) на вокзале в Базеле обернут

медными полосами шириной 20 см. В области оконных проемов они немного разворачиваются, пропуская внутрь свет. Архитектурное решение вдохновлено «клеткой Фарадея» – устройством, изобретенным английским физиком и химиком Майклом Фарадеем в 1836-м году для защиты аппаратуры от внешних электромагнитных полей. Оно обычно представляет собой заземленную клетку, выполненную из хорошо проводящего материала. В этом – художественный авторский образ. Так облицовочная медь, использованная Herzog & de Meuron в проекте Signal Vox, – не просто художественный прием, а технически обусловленное решение, которое защищает электронное оборудование от внешних воздействий, в том числе от удара молнии [4, с. 65].

Как климатические условия местности, в которой проектируется объект могут влиять на выбор материала и внешний облик? Пример – винодельня «Доминус» расположенная в долине Напа в Калифорнии, которая славится нестерпимой жарой днем и холодом ночью. Климатические условия обусловили выбор функционального строительного материала: перед фасадами здания архитекторы разместили габионы с базальтом, который обладает высокой теплоэффективностью. (Рис. 5).



Рисунок 5. Винодельня «Доминус». Авт. - Herzog & de Meuron

Днем камень поглощает тепло, а ночью его отдает – так функционирует кондиционирование воздуха, необходимое для поддержания правильной температуры приготовления и хранения вина. Габионы из крученой проволочной сетки заполнены базальтом разной плотности: некоторые части стен непроницаемы, другие же пропускают внутрь солнечный свет днем, а ночью сквозь них наружу просачивается искусственный свет. Вместо классической кладки Herzog & de Meuron

оставили камню своего рода «свободу выбора». Жак Херцог интересно высказал концепцию своего бюро применительно к выбору материала и поиску художественного образа: «Наша идея заключается в том, чтобы не делать повсюду одно и то же. У нас нет определенного стиля, в каждом месте мы делаем нечто новое. Пытаемся вытянуть это новое из местного контекста. <...> Мы вообще противники интернационального стиля: в каждом месте есть своё, непередаваемое. В Лондоне это останки индустриальной среды, в Калифорнии – щебень, в России – бревна» [7]. В качестве иллюстраций к сказанному – летний павильон галереи «Серпентайн» (Рис. 6) в Лондоне (2012) и Здание Форума (Рис. 7) в Барселоне (2004), где Herzog & de Meuron использовали пробку и зеркала, соответственно.



Рисунок 6. Летний павильон галереи «Серпентайн». 2012. Авт. - Herzog & de Meuron



Рисунок 7. Здание Форума. 2004. Авт. - Herzog & de Meuron

Еще один суперамбициозный проект Жака Херцога и Пьера де Мёрона находится в Париже. Весной 2012 года мэрия столицы Франции утвердила проект их небоскреба Tour Triangle - 40-этажного офисного здания в форме треугольной пирамиды высотой 180 м, толщиной 13 м и шириной 200 м. Башня спроектирована с учетом современных тенденций европейских энергосберегающих технологий: она максимально использует энергию ветра и солнца. «Треугольник» начали строить в 2012 году, а завершили в 2017-м. Небоскреб расположен в «малом» Париже, где есть только одно высотное сооружение – башня «Монпарнас», построенная несколько десятилетий назад. Она до сих пор вызывает неодобрение парижан, поскольку «нарушает исторический облик и дух Парижа», но теперь их протесты наверняка будут адресованы Tour Triangle. (Рис. 8).

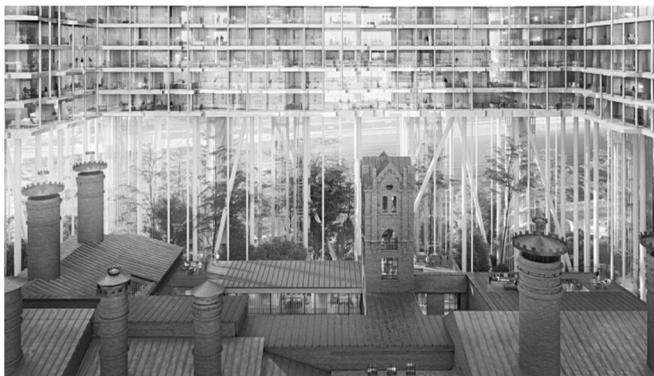


**Рисунок 8. Офисный небоскреб Tour Triangle. 2017.
Авт. - Herzog & de Meuron**

Пугает ли это швейцарских архитекторов? Вряд ли. Изменять традиционный облик европейских городов – дело неблагодарное, всегда найдется немало ценителей старины, заявляющих, что раньше-то было намного лучше. Но именно Herzog & de Meuron удается находить нестандартные и талантливые архитектурные решения в области реконструкций. К числу их удачных проектов можно отнести реконструкцию Порто-Вольта – «морских ворот Милана» (Италия); перестройку в культурный центр центрального полицейского участка и тюрьмы Виктории в Гонконге; реконструкцию крикетного стадиона Лордс

в Лондоне; строительство там же нового корпуса Галереи Тейт Модерн – «Тейт Модерн 2» к Олимпиаде 2012 года [2, с. 73-74].

В 2018 году архитектурное бюро принялось за разработку территории и реконструкцию завода Бадаевский в Москве. Бадаевский завод был построен в 1875 году и постепенно разросся в огромный комплекс из нескольких зданий. Кирпичная промышленная архитектура здесь выглядит монументально, расположен завод был рядом с «Москва-Сити» и Москвой-рекой. После закрытия завода в 2000-х здания превратились в руины. Цель проекта пивоваренного завода Бадаевский заключается в переформатировании шести гектаров в районе старого завода, возле Москвы-реки, и преобразования этого знаменитой, хотя и полуразрушенной площадки в яркую точку на карте Москвы. Заводская территория и набережная реки будут открыты для общественного использования, а старые промышленные структуры площадью около 30 000 квадратных метров превратятся более чем в 100 000 квадратных метров жилых, офисных и торговых помещений [6]. Первая задача архитекторов – обеспечить высокое качество проживания, работы и отдыха в этом месте. Вторая задача развития территории бывшего Бадаевского завода – насытить жизнью знаковое место, связать его с Дорогомиловским районом и городом в целом (Рис. 9).



**Рисунок 9. Проект реконструкции жилой зоны
вокруг Бадаевского завода. 2018. Авт. - Herzog & de Meuron**

Проект «дома на ножках» – исключительно яркий, красивый и очень спорный. Коллеги-архитекторы, в основном поддерживая смелую пластическую идею «ног» 35-метровой высоты и корпусов, парящих над зданиями архитекторов Романа Клейна, Августа Вебера и Александра Евланова, время от времени высказывают сомнение в том, что проект,

будучи реализован, сохранит ту же степень изящества, которую мы сейчас видим на экспозиционных рэндерах. Градозащитники подчеркивают, что для строительства корпусов на ножках будут снесены северные части больших заводских корпусов, первого и третьего, от них сохранится примерно половина, а одно из зданий планируется снести и построить заново в исторических формах. И указывают на то, что для реализации проекта знаменитых архитекторов охранную зону завода значительно сократили.

Главная особенность проекта – 35-метровые колонны, на которых восьмизэтажные жилые корпуса возвышаются над бывшим Бадаевским пивоваренным заводом. Это отсылка к проектам Ле Корбюзье и русских архитекторов-авангардистов. Они тоже небезосновательно считали, что поднятое над землей здание делает город визуально пронизываемым, к тому же первые этажи в жилых домах считаются неблагоприятными для жилья. Над уровнем земли подняты Дом Наркомфина Гинзбурга, здание Центросоюза Корбюзье, более поздние «дома на ножках» на ВДНХ и на Беговой. Отличие проекта на Кутузовском – в масштабах: если у Дома Наркомфина высота колонн составляет только один этаж, а у дома на Беговой – четыре (и это уже смотрится внушительно), то у Herzog & de Meuron первый жилой этаж находится на уровне крыши семизэтажного дома. Благодаря этому с некоторых ракурсов создается интересный эффект – колонны выглядят скорее как часть парка, который высадят на этой же территории. Новостройки не будут закрывать вид на завод, как это делают сталинки на Кутузовском проспекте. Сами промышленные постройки отреставрируют и даже восстановят один корпус, где разместят пивоварню. Таким образом девелопер планирует обеспечить связь с историческим прошлым территории. Председатель совета директоров Capital Group Павел Тё рассказал, что квартиры будут выполнены в «новом для Москвы формате – виллы с панорамными видами» [6]. На крышах зданий планируют разбить парки.

Швейцарские авторы десятков самых красивых домов в мире построили Сколтех (Рис. 10) – это их первое здание в России. Фасады здания отделаны деревянными панелями, формирующими “ребристую” структуру – она объединяет всю композицию блоков. А угловатые складки крыши, как у Эльбской филармонии (Гамбург) тех же авторов, не перепутаешь ни с чем. Помимо эстетики внешнего вида, такая отделка контролирует поступление дневного света в помещения. В фасадах сооружения архитекторы использовали стекло Guardian SunGuard® HP Neutral 60/40. Его умеренная зеркальность подчеркивает декоративные элементы – деревянные ламели. Кроме того, благодаря специальному невидимому покрытию, нанесённому методом магнетронного напыления,

Guardian SunGuard® HP Neutral 60/40 сочетает в себе свойства солнцезащиты и теплосбережения [5, с. 38].



**Рисунок 10. Здание университета в Сколково . 2019.
Авт. - Herzog & de Meuron**

Чем ближе с ним знакомишься, тем больше институт напоминает крепость: в основное кольцо вписаны два больших полукруга, Восточный и Западный. Каждый из них, в свою очередь, состоит из корпусов, которые образуют студенческие кварталы. Несмотря на свой внешний вид, здание по своей сути “воздушное”: все дворы и корпуса соединены между собой – из одного легко можно перейти в другой. В пространстве внешнего кольца расположены администрация и деканаты пяти факультетов, во внутренних – аудитории. В середине этой безупречной геометрической композиции находится Центральный двор, который видно практически отовсюду. О том, что учеба – свет невольно вспоминаешь, когда находишься уже внутри института. Чтобы обеспечить максимальное светопропускание, для остекления витражей лабораторий архитекторы выбрали multifunctional стекло Guardian SunGuard® Neutral 80/58 HT. Двигать вперед науку и разрабатывать технологии будущего, уверены в Guardian, можно только в самых комфортных условиях. Когда на улице холодно, SunGuard Neutral 80/58 HT помогает сохранять тёплый воздух в коридорах и аудиториях, а когда наступает жара, – защищать от палящих солнечных лучей, сохраняя прохладу.

Мастерам из «Herzog & de Meuron» вообще очень хорошо удаются здания общественного назначения – стадионы, музеи, галереи. Точно так же, как стадион «Птичье гнездо» стало достопримечательностью Пекина еще в процессе строительства (2010 - 2012), так и в Германии в число популярных туристических объектов уже вошло строящееся здание «Филармонии на Эльбе». (Рис. 11).



**Рисунок 11. Здание филармонии в Гамбурге. 2018.
Авт. – Herzog & de Meuron**

Ожидается, что Elbphilharmonie станет одним из лучших музыкальных центров в мире и пополнит ряды архитектурных шедевров Европы. «Филармония на Эльбе» представляет собой стеклянную асимметричную структуру, установленную на фундамент из красного кирпича – здание старого склада, построенное в 60-х годах архитектором Вернером Каллморгом (Werner Kallmorgen) [2, с. 83]. После реконструкции над кирпичным основанием появилась 15-этажная надстройка, напоминающая гигантскую стеклянную волну. Особенно эффектно филармония смотрится со стороны порта.

На сегодняшний момент Elbphilharmonie является одним из самых сложных архитектурных сооружений в Европе. Новый комплекс объединил в своих стенах три концертных зала, бизнес-центр, отель и несколько жилых квартир, из окон которых открывается прекрасный панорамный вид на Гамбург и Эльбу. Между старой и новой частями расположена «плаза» – открытая со всех сторон площадка, где размещаются кафе, рестораны, вход в отель и жилую зону. Вентилируемый стеклянный фасад, покрытый солнцезащитным экраном, обеспечивает комфортную атмосферу внутри новой части здания. Вогнутые и выпуклые стеклянные панели его фасадов уже встают на свое место. Летящая стеклянная волна на глазах жителей Гамбурга обретает свои очертания. Интерьеры филармонии обещают быть столь же футуристическими, как и ее внешний вид. Большой зал на 2000 зрителей, расположенный на высоте 38 метров над уровнем реки, представляет собой своеобразную чашу, в центре которой находится оркестр и дирижер, а зрительные ряды разбегаются вверх по

стенкам чаши. Известный специалист по акустике Ясухиса Тойота (Yasuhisa Toyota) принимал участие в проектировании зала – ради звукоизоляции и идеальной акустики он почти независим от остальной части здания: 362 огромных пружины поддерживают зал весом в 12,5 тонн [2, с. 85].

Еще одним интересным, необычным проектом бюро Herzog & de Meuron является строительство часовни на горной автотрассе. Белые стены под углом будут обозначать вход в подземные пространства для созерцания придорожной часовни Herzog & de Meuron Autobahnkirche в Швейцарии (Рис. 12). Автобанкирхе, которая будет построена на окраине Андира рядом с шоссе А13, после завершения строительства станет «первой автострадной часовней» в стране.



***Рисунок 12. Здание часовни Autobahnkirche. 2020.
Авт. – Herzog & de Meuron***

Предложение Herzog & de Meuron направлено на то, чтобы бросить вызов традиционным местам отправления культа, и будет разработано как ответ на их обстановку и без религиозных знаков или символов. Это сделано для того, чтобы часовня не выглядела китчем, и чтобы она стала тихим местом для любого человека любой веры, чтобы расслабиться, помолиться или просто понаблюдать за окружающим пейзажем. «Идея часовни в Андире должна была возникнуть сама по себе, с места, с дороги. И мы не хотели работать с явными религиозными знаками или символами», – говорится в сообщении бюро [7]. Далее авторы продолжают свою концепцию: «Мы искали архитектуру, которая обострила бы восприятие посетителей – места, природы и даже того, как они себя видят» [7].

Herzog & de Meuron опробовала и протестировала несколько форм для часовни, поскольку, что необычно, проект не был продиктован установленными пределами или границами участка. Однако его первостепенным приоритетом было то, что здание должно блокировать шум с автомагистрали, не чувствуя себя ограниченным пространством. Таким образом, окончательное предложение представляет собой последовательность из трех подземных пещерных пространств, встроенных в склон холма. Сверху он отмечен четырьмя белыми стенами высотой 10 метров, расположенными под углом, чтобы поддерживать друг друга. Существенность еще не решена. Интерьер часовни будет сосредоточен в большом изогнутом помещении, от краев которого отходят две меньшие комнаты. Предполагается, что это создаст ощущение следования по пути и предоставляет каждому пространству «свой собственный фокус». Посетители смогут получить доступ к пространствам для созерцания либо через вход на уровне земли на западе, либо по винтовой лестнице, расположенной над ним. Одна из небольших комнат часовни будет круглой и равномерно освещена естественным светом. Между тем, второй будет прямоугольной и освещаться только свечой и единственным просветом. Конец основного пространства появится на краю склона холма, как вход в пещеру, отмечая конец путешествия. Здесь будет панорамный вид на пейзаж через красное стекло в высоту.

Строительство небольших, уютных объектов, сохраняющих свой неповторимый стиль и аккуратно вписанных в окружающую природу – один из современных трендов архитектурного бюро. Пример – станция канатной дороги на вершине горы Чезерругг в Швейцарии, заключённая авторами в деревянное здание ресторана. (Рис. 13). Чезерругг – самая восточная из семи вершин, составляющих горный хребет Чурфирстен. Этот регион был недоступен до 1972 года, когда была проложена канатная дорога, соединяющая его с Цюрихом и Санкт-Галленом. Здание Chäserugg расположено на горнолыжном курорте в швейцарском регионе Тоггенбург, на вершине горы на высоте примерно 2260 метров. Он полностью окружает построенную в 1970-х годах станцию канатной дороги, предлагая более широкий спектр возможностей для любителей зимних видов спорта. До сих пор на горе работал ресторан, размещавшийся в доме, изначально построенном для строителей. Он был снесен, чтобы освободить место для конструкции Herzog & de Meuron, в то время как станция из стали и бетона была сохранена и скрыта за новым деревянным фасадом. Архитектурная команда по возможности использовала еловую древесину местного производства с добавлением современных деталей. Авторы также наняли местных мастеров для создания различных элементов конструкции. «Мы пытались разработать язык,

который соответствовал бы тогенбургскому языку, не попадая в ловушку популярных альпийских клише», – пояснила архитектор Кристин Бинсвангер, одна из пяти старших партнеров фирмы [5, с. 93].



**Рисунок 13. Здание станции Chäserrugg. 2019.
Авт. - Herzog & de Meuron**

Завершенное здание защищено низкой покатой крышей, которую поддерживают несколько ветвящихся деревянных колонн. Ресторан расположен вдоль одной стороны здания и застеклен с трех сторон, чтобы открывать панорамные виды на альпийские пейзажи. В нем есть встроенные деревянные зоны отдыха и балкон, выходящий на пропасть. Все материалы, использованные для постройки конструкции, были доставлены по канатной дороге, за исключением крана, который нужно было доставить на площадку на вертолете.

Работа Жака Херцога и Пьера де Мерона тесно переплетена с художественной практикой, с самими художниками, с их представлениями о послевоенном, постмодернистском пространстве. Эти архитекторы сосредоточены на многих проблемах современности, таких как акт высказывания, дематериализация, реальность, отчуждение и др. Однако средства их проектирования часто происходят не из архитектурной дисциплины, а из искусства. Жак Херцог и Пьер де Мерон интерпретируют мысли художников и фотографов, осуществляют совместные проекты. Искусство для них – концептуальный инструмент в создании

архитектуры. Так наступает поворот к чувственной и сенсорной архитектуре, о необходимости которой говорят НдеМ. По их мнению, архитектура не должна подвергаться рациональному анализу, она должна влиять на человека через его чувства, через запахи и атмосферу, должна преодолевать отчуждение. Запах, к которому обращаются архитекторы, «запах до личной истории», создает поток пространственных ощущений и воспоминаний.

Список литературы:

1. Невлютов М.Р. Жак Херцог и Пьер де Мерон. Искусство и архитектура // Артикальт. 2014. 14(2).
2. Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - LarsMuller Publishers. 2005.
3. Jean Baudrillard. Architektur: Wahrheitoder Radikalitat Literaturverlag Droschl Graz-Wien Erstausgabe, 1999.
4. Moussavi F. The Function Of Ornament. Actar, 2006.
5. Carson J. Dematerialism: The Non-Dialectics of Yves Klein // Air Architecture. 2019.
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://barlette.ru/journal/article/453.html> (дата обращения: 22.02.21).
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dezeen.com/2020/02/21/herzog-de-meuron-autobahnkirche-motorway-chapel-switzerland> (дата обращения: 24.02.21).

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИСТОРИЯ ИЗМЕНЕНИЙ ПЛАНИРОВКИ ДВОРА СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА С СЕРЕДИНЫ XVIII ДО НАЧАЛА XXI ВЕКА

Несветайло Татьяна Николаевна

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

THE HISTORY OF CHANGES IN THE LAYOUT OF THE COURTYARD OF THE STROGANOV PALACE FROM THE MIDDLE OF THE 18TH TO THE BEGINNING OF THE 21TH CENTURY

Tatiana Nesvetailo

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

Аннотация. В статье рассматривается история изменения планировки двора Строгановского дворца со времени постройки здания архитектором Ф.-Б. Растрелли до настоящего времени на основе фиксационных планов двора и исторических документов.

Abstract. The article examines the history of changes in the layout of the courtyard of the Stroganov Palace since the construction of the building

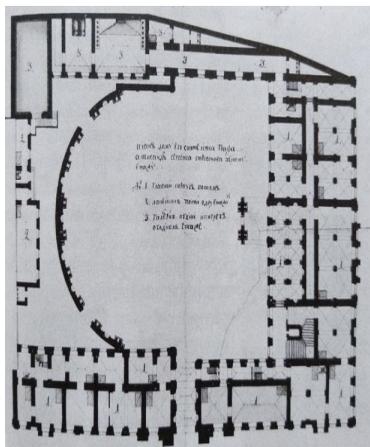
by the architect F.-B. Rastrelli to date based on the fixation plans of the courtyard and historical documents.

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

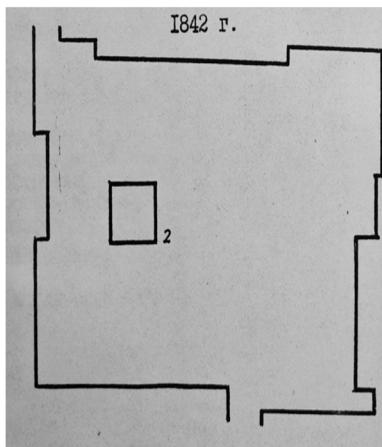
Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

На протяжении истории Строгановского дворца изменения происходили не только с самим зданием. Новые потребности владельцев, которые приводили к перестройкам во дворце, меняли конфигурацию двора, а также функции дворовой территории. Специальных исследований, посвященных формированию сада во дворе Строгановского дворца, за исключением исторической справки, составленной Ю.В. Трубиновым в 1990 году, не существует. В справке автор отмечает, что достоверных источников о времени и обстоятельствах создания сада во дворе Строгановского дворца не сохранилось. Некоторую информацию можно извлечь из документов XX века, которые и легли в основу рукописи, где исследователь попытался воссоздать картину возникновения и трансформации сада, появления и исчезновения в нем скульптурно-декоративного убранства. Со времени создания справки прошло тридцать лет, в течение которых произошло немало новых изменений в облике парадного двора.

На рис. 1 показан план двора времени Растрелли. Архитектурно оформленный парадный двор отделен от лакейских покоев, кухни и погребов полуциркульной стеной-кулисой, декорированной спаренными колоннами и семью глубокими овальными нишами со статуями. По оси дворового фасада корпуса, параллельного Мойке, находился сильно вынесенный вперед портик, поддерживавший балкон двумя массивными столбами. Именно здесь находился тогда парадный вход во дворец.



**Рисунок 1. «План дому...Строганова первому этажу.
Исполнил И. Волков. Нач. 1760-х (НИМ РАХ)**



**Рисунок 2. Схема, выполненная Ю.В. Трубиновым на основе
чертежа «Генплан дома С.В. Строгановой». 1842 г. П. Садовников
(РГИА). Номером 2 обозначен кирпичный павильон**

Полуциркулярная стена-кулиса была разобрана в конце XVIII века, когда на месте хозяйственных построек был возведен восточный флигель с Картинной галереей на втором этаже. Южный флигель был расширен за счет парадного двора для устройства в нем жилых покоев и кабинетов для молодого графа П.А. Строганова. На рубеже XVIII – XIX веков оформлением этих интерьеров занимался А.Н. Воронихин, который перенес парадный вход во дворец из двора на Невский проспект. Таким образом, территория двора увеличилась в длину и уменьшилась в ширину: почти квадратный двор растреллиевского времени стал ближе к прямоугольнику с соотношением сторон 3:2. При этом продольные стороны не параллельны, а конфигурация осложнена уступами фасадов и появлением двухэтажной пристройки Шарлеманя в северо-западном углу двора.

На рис. 2 показана схема, выполненная на основе Генплана 1842 года, где появляется павильон, построенный архитектором П.С. Садовниковым для графини С.В. Строгановой: «Каменный, квадратный в плане, нарядный домик с башенкой, увенчанной прапорцем, был построен чуть ли не посреди двора и занимал площадь 50 кв. метров» [5, 7]. В эти же годы Садовников вновь занимается перестройкой южного флигеля, спрямляя его почти параллельно корпусу на Невский проспект.

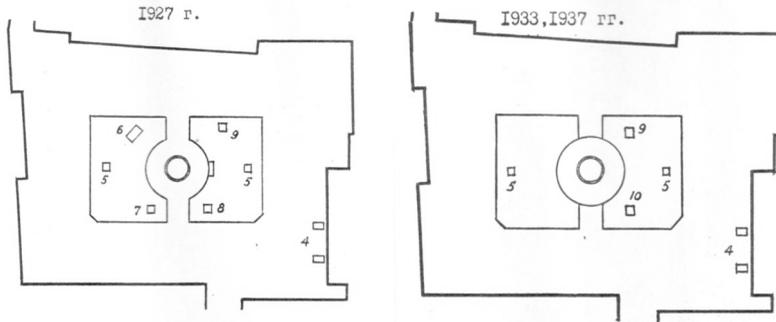


Рисунок 3. Схема, выполненная Ю.В. Трубиновым на основе чертежа «Дом-музей б.Строганова. План I эт.» 1927 (ЦГАНТД)

Рисунок 4. Схема, выполненная Ю.В. Трубиновым на основе двух чертежей: Совмещенный план двора 1933 г., С.Л. Каллистов (ЦГАНТД) и 1937 г., Н.Д. Белоусов (ГМА им. Щусева). Номерами обозначены: 4 – гранитные сфинксы; 5 – мраморные вазы; 6 – «греческий саркофаг»; 7 – статуя Геракла; 8 – статуя Кибелы; 9 – статуя Флоры; 10 – статуя Нептуна.

На следующем известном плане Строгановского двора, который отделен от предыдущего отрезком времени более 80 лет, впервые появляется планировка сада с фонтаном и скульптурой. Логично связать его появление со временем переноса скульптур из Строгановского сада на Черной речке, то есть с 1908 годом, когда последний владелец дворца и дачи граф С.А. Строганов подал с Санкт-Петербургскую городскую управу ходатайство о ликвидации дачи. Сад на чертеже занимает менее четверти территории двора. Он прямоуголен, с продольной осью вдоль двора, параллельно Невскому проспекту, со скошенными под 45 градусов углами по северной стороне. В центре сада – небольшой фонтан с круглой чашей. Ни на этом плане, ни на следующем, показанном на иллюстрации 4, не изображены деревья. Однако в кратком путеводителе хранитель дома-музея Т.В. Сапожникова пишет, что этот садик засажен «каштанами, между которыми белеют мраморные вазы и статуи XVIII века...» [5, с. 8]. В XIX веке там же был помещен античный саркофаг, т.н. «гробница Гомера» из парка Строгановской дачи, но после смены арендатора дворца в 1929 году уникальный артефакт был перевезен в Эрмитаж. Об истории этого памятника сделано подробное исследование в книге С.О. Кузнецова [3]. Если до 1929 года в саду находились: саркофаг, статуи Геракла, Флоры и Кибелы, две мраморные вазы и два сфинкса во дворе, то на

планах 1933-1937 гг. (рис. 4) остались только две вазы, два сфинкса и статуя Флоры, к которым добавилась статуя Нептуна.

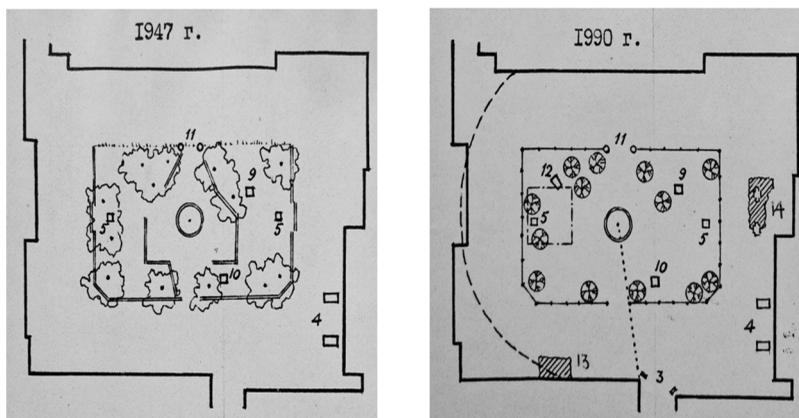


Рисунок 5. – Схема, выполненная Ю.В. Трубиновым на основе Фиксационного чертежа 1947 г. С.С. Бронштейна (КГИОП)

Рисунок 6. схема, выполненная Ю.В. Трубиновым по состоянию на октябрь 1990 г. Номерами обозначены: 4 – гранитные сфинксы; 5 – мраморные вазы; 9 – статуя Флоры; 10 – статуя Нептуна; 11 – гранитные тумбы; 12 – маскарон из известняка; 13 – шурф на месте примыкания в XVIII веке декоративной стены к северному корпусу; 14 – шурф на месте существования в XVIII веке столбов портика

На фиксационном чертеже сада, выполненном С.С. Бронштейном в 1947 году, показаны 13 деревьев и те же скульптуры, которые сохранились до 1990-х годов. К ним добавлены тумбы, а позже маскарон из известняка. Из всех элементов, сохранившихся во дворе, только чугунные тумбы художественного литья составляют принадлежность самого дворца Строгановых. Они представляют собой чугунные фигурные столбики с львиными масками, которые служили в XVIII веке элементами ограждения дворца, о чем говорит А. Богданов: «А сего 1760 года его сиятельство при оных палатах выклат каменный канал пред палатами своими, и на оном канале поставлены чугунные постаменты с личинами и вокруг цепями железными висящими огорожены» [7, с.35]. Их можно видеть на гравюрах Е.Т. Внукова и Г. Качалова по рисунку М. Махаева 1761 года и М.Ф. Дамам-Демартре начала XIX века (рис. 7). В первой половине XIX века при реконструкции Невского проспекта чугунное

ограждение было снято. Часть тумб использовалась в качестве отбойников на углах проездных арок, две из них оказались на территории парадного двора Строгановского дворца. Всего сохранилось шесть тумб 1760 года, которые являются «образчиком чугунного литья» Елизаветинского времени [4, с. 487] и представляют огромную ценность, как памятники художественного литья середины XVIII века.

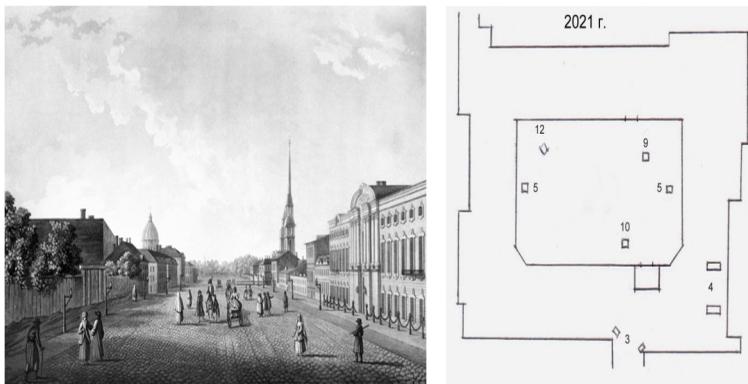


Рисунок 7. Вид Невского проспекта с домом Строгановых и храмом Рождества Богородицы. Гравюра М.Ф. Дамам-Демартре. Начало XIX века

Рисунок 8. Схема современного состояния двора Строгановского дворца. Старый периметр ограждения сада совпадает с конфигурацией временного сооружения, построенного в 1999 году, которое уже более 20 лет закрывает садовую скульптуру

В послевоенные годы неоднократно предпринимались попытки реконструкции и реставрации сада во дворе Строгановского дворца, но все они делались без опоры на изучение истории и остались на бумаге. В 1990-х гг. Русский музей вновь вернулся к этому вопросу. Ю.В. Трубиновым была составлена историческая справка, и на ее основе были сделаны предложения по устройству сада «на регулярной основе с учетом музеефикации археологических раскопок (контурные очертания несохранившейся стены-ограды парадного двора Растрелли, устройство приямка на месте входа в вестибюль Растрелли)» [6, с. 4]. Далее, в предложении о концепции реставрации и реконструкции сада говорится о том, что «сложившийся облик сада со всей очевидностью диссонировал с архитектурой дворца, являя собой образ запущенного, не обладающего ясной архитектурно-ландшафтной идеей «дикого

сада», и что «путь консервации стихийно сложившейся объемно-пространственной композиции чреват приданием эклектичному облику сложившегося в советское время сада статуса, равного архитектуре Растрелли [6, с. 4]. Однако КГИОП не согласился с вышеизложенными предложениями, отмечая, что «возникновение сада Строгановского дворца в 1908 году было обусловлено утратой дачи и парка графа С.А. Строганова на Черной речке. Сад, устроенный как «сад-воспоминание» носил романтический и ностальгический характер и имел свой неповторимый образ, отличный от других садов, возникающих в конце XIX – начале XX вв. на месте парадных дворов...» [6, с. 1]. Далее подчеркивается, что «более, чем 90-летняя история сада Строгановского дворца представляет собой значительный культурный пласт. Согласно принципам Венецианской хартии наслоения разных эпох, привнесенных в архитектуру памятника, должны быть сохранены, поскольку единство стиля не является целью реставрации» [6, с. 1].

В конце концов, территория Строгановского сада была передана в аренду ООО «Конкорд Менеджмент и Консалтинг» для создания кафе «Строгановский двор». В 1999 году было сделано обследование деревьев и получено «Экспертное заключение на предмет сохранности древесной растительности во внутреннем дворе Строгановского Двора в связи с организацией круглогодичной эксплуатации утепленного кафе с применением надувной шатровой конструкции» [8]. Из этого документа следует, что три ясеня, дуб, клен и 8 липовых деревьев находились в прекрасном состоянии; здесь же даны рекомендации, как их в этом состоянии сохранить. Но уже в 2003 году комиссия Северо-западного регионального центра по делам ГО и ЧС, опираясь на Экспертное заключение Ботанического института им. В.Л. Комарова РАН № 12503/VIII. 461-623 от 29.09.03 [9], пришла к выводу, что деревья, находящиеся на дворцовой территории Строгановского дворца, представляют серьезную угрозу здоровью и жизни посетителей и работников Строгановского дворца. Поэтому осенью 2003 года все деревья Строгановского сада были спилены.

На данный момент кафе не работает, но нелепая стеклянная постройка со сдувшимся шатром, уродующая архитектуру Растрелли, продолжает закрывать уникальную садовую скульптуру XVIII века.

Список литературы:

1. Архитектурно-реставрационное задание на разработку научно-проектной документации на памятнике истории и культуры Внутренний двор Строгановского дворца. КГИОП №7/2242 от 19.05.99.

2. Бенуа А. Строгановский дворец и Строгановская галерея в С.-Петербурге // Художественные сокровища России. 1901. №9.
3. Кузнецов С.О. Строгановский сад. О почти исчезнувшем памятнике. – СПб.: Коло, 2012.
4. Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. – СПб., 1913.
5. Сад Строгановского дворца. Историческая справка. – Ленинград, 1990.
6. Письмо КГИОП № 7/5713 от 17 декабря 1999 г.
7. Титов А. Дополнение к историческому, географическому и топографическому описанию Санкт-Петербурга с 1751 по 1762 год, сочиненное А. Богдановым. – М., 1903.
8. Экспертное заключение на предмет сохранности древесной растительности во внутреннем дворе Строгановского Дворца в связи с организацией круглогодичной эксплуатации утепленного кафе с применением надувной шатровой конструкции, утвержденное директором Ботанического института им. В.Л. Комарова РАН чл.-корр. РАН Л.Ю. Буданцевым от 20 октября 1999 года.
9. Экспертное заключение о состоянии древесных растений и целесообразности их дальнейшего использования во внутреннем дворе Строгановского Дворца, утвержденное директором Ботанического института им. В.Л. Комарова РАН, д.б.н. проф. В.Т. Ярмишко № 12503/VIII. 461-623 от 29.09.03.

2.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ЭВРИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ИДЕИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Путра Виолетта Анатольевна

*преподаватель,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
РФ, г. Симферополь*

Violetta Putra

*Lecturer,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
Russia, Simferopol*

Аннотация. В связи с тем, что сегодня мир и социум балансируют на грани, существуют в состоянии непрекращающегося кризиса – социального, экономического, политического и духовного, – возникает необходимость выработки представлений, адекватных самой природе человека и человечества. Поэтому изучение бессознательной деятельности человеческой психики и его роли в культурном развитии человечества много лет остается на переднем крае психологической науки. Наиболее глубокую разработку эта проблема получила в работах представителей психоаналитического направления – в первую очередь «отца психоанализа» Зигмунда Фрейда, а также его многочисленных последователей.

Abstract. Due to the fact that today the world and society are balancing on the brink, exist in a state of incessant crisis - social, economic, political and spiritual - there is a need to develop some ideas that are adequate to the very nature of man and humanity. Therefore, the study of the unconscious activity of the human psyche and its role in the cultural development of mankind has remained at the forefront of psychological science for many years. This problem received the most profound development in the works of representatives of the psychoanalytic direction - first of all, by the “father of psychoanalysis” Sigmund Freud, as well as his numerous followers.

Ключевые слова: культура; З. Фрейд; психоанализ; бессознательное

Keywords: culture; S. Freud; psychoanalysis; unconscious.

Зигмунд Фрейд – основатель психоанализа, в числе непосредственных предшественников его выступили В. Вундт и Й. Брейер. Фрейд принадлежит заслуга открытия бессознательного и той огромной роли, которую оно играет в психических процессах. В ранней истории психоанализа можно выделить два этапа: 1) до рубежа XI-XX вв., когда Фрейд был фактически одиночкой; 2) начиная с 1902 г. – объединение вокруг него все большего числа единомышленников, создание психоаналитических ассоциаций, издание журналов и пр.

Философы, антропологи, психологи, культурологи с каждым новым поколением дают различные ответы на вопрос о взаимоотношении культуры и индивида. Безусловно, ни один из этих ответов не может быть истиной в конечной инстанции, да и мнения исследователей действительно бывают очень разными, вплоть до диаметрально противоположных.

Однако размышления на подобные темы не являются пустым теоретизированием. Ведь поставить правильный диагноз – это самый первый шаг к успешной терапии. В центре внимания психоанализа стоит, безусловно, индивидуальная психика. Это не означает, что психоанализ обязан быть строго ограничен этими рамками; уже Фрейдом была заложена традиция более широкого подхода – рассмотрения индивидуально-психического в его сопоставлении с социокультурными феноменами.

Весь комплекс работ Фрейда может быть условно разделен на 3 массивных блока: 1) «популяризаторские» (излагающие и поясняющие сущностные аспекты психоаналитической теории); 2) клинические (отчеты о клинических случаях из практики самого Фрейда); 3) относящиеся к так называемому «прикладному психоанализу».

Основы прикладного психоанализа также заложил уже основатель собственно психоаналитического метода Фрейд в таких известных работах «внеклинической» направленности, как «Бред и сны в “Традиве” Йенсена» (1907), «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства» (1910), «Тотем и табу» (1912 – 1913) и др., предметом которых служили мифология, антропология, религия и биографии известных личностей. В этих работах Фрейд распространяет принципы психоанализа из сферы индивидуальной психики на область групповой и массовой психологии, антропологии, культурологии, социологии и др., применяя свои клинические открытия (метод толкования сновидений, теория психического аппарата, теория невроза) к анализу литературных и исторических источников и/или фактов.

Психоаналитическую «метафору» культуры легко увидеть во фразе Фрейда из работы «Влечения и их судьба» (1915): «... можно рассматривать судьбу влечений как своего рода отражение, защиту

индивида против открытого проявления этих влечений» [2, с. 48]. Именно подобную «защиту против открытого проявления влечений индивида» видит в культуре классический психоанализ. Однако наиболее интересна в плане рассматриваемой проблемы работа Фрейда «Неудобства культуры» (1929). Эта работа должна пониматься в контексте современных ей событий: Первая мировая война, несомненно, повлияла на Фрейда и оказала, в том числе, огромное влияние на его центральный тезис – о напряженности в отношениях между человеком и культурой.

Посреди бушующего мира, еще не оправившего от жестокой войны, Фрейд разрабатывает идеи, высказанные им еще за 2 года до того в работе «Будущее одной иллюзии» (1927), в которой он подверг критике организованную религию как проявление коллективного невроза. Фрейд, будучи атеистом, утверждал, что религия «приручила» социальные инстинкты и создает чувство общности вокруг общего набора убеждений, тем самым помогая культуре и цивилизации. Но в то же время организованная религия также налагает тяжелые психологические обязательства на индивида, заставляя его постоянно подчиняться первичной фигуре «отца», воплощенной в образе Бога. Важнейшее положение, разрабатываемое в работе «Неудобства культуры», – конфликт между культурой и инстинктивными влечениями и потребностями человека. В свою очередь, важнейшим среди подобных инстинктивных влечений называется внутренне присущая человеку агрессивность. В произведении «Неудобства культуры» З. Фрейд пишет: «Человек не является мягким и любящим существом... к его влечениям принадлежит и большая доля агрессивности. Поэтому ближний является для него не только возможным помощником или сексуальным объектом; всегда есть искушение сделать ближнего своего средством удовлетворения агрессивности, воспользоваться его рабочей силой без вознаграждения, использовать как сексуальный объект, не спрашивая согласия, лишиться имущества, унижить, причинить боль, мучить и убивать» [3].

Агрессивные влечения в рамках индивидуальной психики – проявления «инстинкта смерти» (Танатос), во фрейдовской концепции противопоставленного «инстинкту жизни» (Эросу). Мелани Кляйн была одной из очень немногочисленных последователей Фрейда, кто разделял его убежденность в существовании в человеческой психике стремления к смерти. Кляйн в работе «Развитие одного ребенка» [1], в полном соответствии с фрейдовской концепцией психосексуального развития, описываются орально-анальные садистские атаки ребенка на собственную мать, представляющие собой результат развития жесткого и преследующего Суперэго (внутренний образ матери). Помимо нее, Карен Хорни отмечала особенное сходство собственной концепции «ненависти к

себе», присущей каждому индивиду, и «постулата Фрейда об инстинкте саморазрушения или инстинкте смерти» [4, с. 77]. Но здесь различие в подходах состоит в том, что Фрейд, как и Кляйн позднее, подчеркивал инстинктивный, биологический характер таких влечений, а значит и их принципиальную неискоренимость, - тогда как Хорни усиленно искала возможность положительной их корректировки, в частности, в процессе воспитания.

Соответственно, и культура вынуждена считаться с изначальной человеческой агрессивностью. Однако помимо конфликта между культурой и агрессивными влечениями, присущими человеческой психике, Фрейд выводит также противоречие между культурой и «основным инстинктом» - человеческой сексуальностью. «Культура мобилизует все силы заторможенного по цели либидо, чтобы подкрепить общественные союзы отношениями дружбы. Для исполнения этого намерения она неизбежно ограничивает сексуальную жизнь...» [3, с. 79].

Фрейд утверждает, что культура несет ответственность за наши страдания: мы организуем себя в цивилизованные общества, чтобы избежать страданий, однако достигаем противоположного – страдания только усиливаются в связи с тем, что цивилизация сурово ограничивает и репрессирует свободное выражение инстинктивных импульсов. Здесь, пишет Фрейд, «мы сталкиваемся с одним предположением, столь поразительным, что стоит на нем остановиться. Оно гласит, что большую часть вины за наши несчастья несет наша так называемая культура; мы были бы несравнимо счастливее, если бы от нее отказались и вернулись к первобытности. Я называю это утверждение поразительным, поскольку, как бы мы ни определяли понятие культуры, все же не вызывает сомнений, что все наши средства защиты от угрожающих страданий принадлежат именно культуре» [3, с. 79].

Фрейд выделяет три ключевые исторические события, приведшие к разочарованию в человеческой цивилизации:

1) победа христианства над языческими религиями (Фрейд отмечает, какое малое значение уделяется земной жизни в христианском учении),

2) открытие и завоевание первобытных племен и народов, которые, как казалось европейцам, живут более счастливо в «естественном состоянии», близком к природе,

3) научная разработка механизма неврозов, которые оказываются вызванными разочарованием в требованиях, предъявляемых индивиду современным обществом.

Именно культура и цивилизация оказываются, по Фрейду, врагами человеческой свободы и индивидуальности. Культура ограничивает

возможности личного удовлетворения в интересах законности, порядка и справедливости. Цивилизованное общество демонстрирует верховенство закона над индивидуальными инстинктами. Здесь Фрейд проводит аналогию между развитием цивилизации и индивидуальным развитием либидо, выявляя три параллельных этапа, имеющих место в обеих схемах развития:

- 1) формирование («приобретение личности»),
- 2) сублимация (направление сексуальной энергии на не-сексуальную физическую, психологическую или интеллектуальную деятельность),
- 3) неудовлетворенность/подавление инстинктов (вытеснение агрессивных импульсов в индивидуальной психике; введение верховенства закона в обществе).

В заключающей работу главе Фрейд высказывает основное свое намерение – «представить чувство вины как важнейшую проблему развития культуры показать, что платой за культурный прогресс является убыток счастья вследствие роста чувства вины» [3, с. 131].

Список литературы:

1. Кляйн М. Развитие одного ребенка // Кляйн М. Психоаналитические труды: в 7 томах. – Т.1. – Ижевск: ERGO, 2008. – 374 с.
2. Фрейд З. Влечения и их судьба // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетей, 1998. – С. 125-150.
3. Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., Ренессанс, 1992. – С. 65-134.
4. Хорни К. Невроз и личностный рост. Борьба за самореализацию. СПб.: БСК, 1997. – 316 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ЦОЯ И АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА

Абдиров Амир Маманович

магистрант,

Каракалпакский Государственный Университет

имени Бердаха,

Республика Узбекистан, г. Нукус

PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN ROCK POETRY BY ANALYSING THE WORKS OF VICTOR TSOI AND ALEXANDER VASILYEV

Amir Abdirov

Master's student of the Karakalpak State University

named after Berdakh, Uzbekistan, Nukus

Аннотация. В статье анализируются особенности развития русской рок-лирики на примере творческого пути Виктора Цоя и Александра Васильева. Рассмотрена связь русской и зарубежной литературы, в частности, рок-лирики. Выявлены основные отличия раннего и позднего творчества Виктора Цоя.

Abstract. The article analyzes the peculiarities of the development of Russian rock lyricism on the example of the creative path of Viktor Tsoi and Alexander Vasiliev. The relationship between Russian and foreign literature, in

particular, rock lyrics, is considered. The main differences between the early and late works of Viktor Tsoi are revealed.

Ключевые слова: рок-поэзия; ленинградская субкультура; лейт-мотив; меланхолия.

Keywords: rock poetry; Leningrad subculture; leitmotiv; melancholic.

Развитие русской культуры и литературы в XX веке определяется синергетическим подходом, обусловившего появление, в частности, нового жанра лирики – рок-поэзии. Известно, что русские литературные жанры были переняты из западноевропейской культуры. Даже само понятие литературы и ее структуризации было «переведено» на русский Белинским. Некоторые из литературных жанров не прижились: вследствие социологических факторов; несоответствия самого характера жанра российской действительности, по крайней мере, большей ее части. Некоторые же жанры буквально вжились в русскую литературу. Настолько они идеально соответствовали окружающей действительности, как читателя, так и писателя. Реализм, трансформировавшийся в российских городах, и вовсе усовершенствовался до невероятного уровня, став эталоном и для европейской литературы.

То же самое произошло и с одним из видов лирики – рок поэзией. Она зародилась в 50-ые годы XX-го века в Америке лишь как чисто музыкальное явление. Уже к концу 60-ых творчество рок-исполнителей являло собой неразрывный сплав музыки и текста песни. Слова, как проводники идей, начали играть важнейшую роль. Поднимались как остросоциальные, злободневные, так и «вечные» темы. По аналогии с другими литературными веяниями, жанр рока также переключался в русскоязычную культуру. В 70-ые годы в жанре наметились первые попытки работы с текстом. Тут важно выделить роль бардовского творчества в развитии вербальной составляющей нового течения. Также существенную роль в становлении философии рока большое влияние оказала уникальная ленинградская субкультура.

В когорте представителей рок поэзии заметное место занимает творчество В. Цоя. Учёные довольно детально и разносторонне изучили творчество В. Цоя, уделив внимание каждому аспекту его стиля.

Мы можем отметить главные отличия раннего и позднего творчества В. Цоя:

1. Молодой Цой главным образом задаёт вопросы, лишь намечая будущий маршрут, по которому должен пройти. В отличие от «позднего», он не призывает к действиям общество. Как и ранний Пушкин, молодой Виктор Цой высмеивает и обличает недостатки окружающего мира.

И подобно все тому же Александру Сергеевичу, в зрелом творчестве он, обличая, находит решения для устранения этих неполадок. Это ещё одна проявившаяся наследственность классической русской литературы, которая отразилась на Викторе Робертовиче;

2. Своим творчеством он создаёт буферную зону, мост, соединяющий ленинградскую, уже устоявшуюся со своим спектром тем, рок-школу, у которой был относительно узкий круг «адептов», с новой школой, что являлась одновременно и абсолютно новой по лексике и звучанию, и классической, если говорить о внутреннем состоянии лирического героя и общему выбору напеваемых мотивов, т. е. он сам явился создателем этой новой школы;

3. Сарказм и ирония, которые в начальном этапе были «визитной карточкой» «Кино», в поздних работах встречаются крайне редко;

4. У раннего Цоя пространство обитания лирического героя находится строго в рамках города, никогда не дислоцируясь в другие места. Кстати, в некоторых научных работах из-за этой особенности раннего Цоя, все его творчество называют городским романтизмом [1], соответственно клишируя его «городским романтиком». Данная точка зрения необъективно переоценивает место «города», как важной литературной компоненты, в творчестве Виктора Цоя. Поздний поэт же мог «путешествовать» совершенно разнообразно: в реальном («Прохожий», «Пачка сигарет») и абстрактном («Троллейбус», «Звезда по имени Солнце») пространстве. И даже во временном, как в песне «Легенда»;

5. Можно проследить эволюцию мировосприятия лирического героя В. Цоя, его ментальное «взросление» на основе употребления в текстах личных местоимения «Я» и «Мы». От более ранних работ к более поздним частота использования первого падает, а второго – увеличивается;

6. В самых первых работах музыкальная прелюдия до начала самих собственно слов довольно короткая, секунд 5 – 10, не больше. Но уже в своих «зрелых» работах, Цой уделяет большее количество времени чисто музыке, как правило, секунд 40-60. Таким образом, он даёт время читателю-слушателю проникнуться пафосом композиции, прочувствовать её атмосферу, соответствующе подготовиться к восприятию текста. Музыка стала играть роль описательную. Это похоже на то, как в своих произведениях русские классики дают описание природы и обстоятельств, с той же целью.

Творческая индивидуальность, оригинальность В. Цоя проявилась в его мотивах, основными из которых являются:

- Саркастически-хулиганский, который характеризовал, как было упомянуто ранее, начальную стезю Цоя. Похожие по духу песни

встречаются, хоть и довольно редко, но и в позднем его творчестве, например текст «Прохожий» (1988) или «Малыш» (1989);

- Любовный, который встречается не часто. Хоть четвёртый по счёту альбом и был задуман как сборник композиции на амурную тематику, называется он «Это не любовь». Тем самым, иронично разыгрывается ходячая фраза «Это любовь», что подтверждает шутливый взгляд поэта на чувство в звучании большинства песен;

- Меланхолический, философический – как наследие ленинградского рока и русской литературы вообще;

- Героический остросоциальный. Именно этот мотив принес ему известность

На вопрос, есть ли в пространстве современной русской лирики поэты, сопоставимы по своему таланту и стилистическому разнообразию с В. Цоем, ответ является в лице А. Васильева со своей группой «Сплин». Меланхолический мотив является своего рода «визитной карточкой», отличительной чертой музыкальной группы «Сплин». Пафосом этого мотива не пропитано лишь редкое произведение. Название группы Александра Васильева – «Сплин» – возникло под эффектом от стихотворения поэта Серебряного века Саши Чёрного [3]. Большинство песен группы в стилистическом и концептуальном плане похожи на стихотворения той эпохи, в частности – на декаданс. Творчество А. Васильева осталось без должного внимания со стороны научного конгломерата, при том, что и в лингвистическом, и в герменевтическом плане, А. Васильев разнообразнее. Он освещает разнообразный пласт проблем, при этом отражая своё личностное отношение к ним. Одним из самых ярко проявившихся мотивов является любовный. Автор воспринимает это чувство как нечто абсолютное, идеальное, что не подвержено коррозии времени. Любовный мотив встречается на протяжении всего творчества без существенной переоценки. В данной работе мы аргументированно, на примере текстологического анализа, постулировали проявившуюся наследственность классиков русской литературы в творчестве А. Васильева.

Таким образом, мы пришли к выводу, что проблема цикличности природы человека нашла своё отражение во множестве произведений поэта. Подтверждением тому могут служить строки из песни «Новые люди»: «Думают люди в Ленинграде и Риме, что смерть – это то, что бывает с другими, что жизнь так и будет крутить и крутить колесо. Слышишь? На кухне замерли стрелки часов». Поэт говорит о том, что конец для всех одинаков – останавливается время. Но затем он продолжает: «Но ничего-ничего, погрустят и забудут, через время появятся новые люди», говоря, что смертью ничего не заканчивается, а лишь

начинается новый цикл жизни. При прочтении данного произведения вспоминается «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Блока. Но, в отличие от Александра Александровича, Александр Георгиевич не настолько пессимистичен во взглядах, он надеется, что «исход» существует в новых поколениях, сменяющих старые.

Список литературы:

1. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1999. С. 45–53.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975.
3. Андрей Бурлака. Сплин. Rock-n-roll.ru
4. Буйнов И.А. Эстетическая концепция рок-поэзии. Научный журнал «Rhema. Рема».2010. Выпуск 2.
5. Е.И. Шаджанова. Эволюция семантики концепта смерти в рамках когнитивного уровня языковой личности Виктора Цоя // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

ОПИСАНИЕ ПЕТАЛЫ ИУДЕЙСКОГО ПЕРВОСВЯЩЕННИКА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. (ОБЗОР)

Борщевский Иван Сергеевич

преподаватель,

Пятигорский государственный университет – ПГУ,

РФ, г. Пятигорск

DESCRIPTION OF JEWISH HIGH PRIEST'S GOLDEN PLATE IN THE OLD RUSSIAN LITERATURE. (REVIEW)

Ivan Borshchevsky

Lecturer,

Pyatigorsk State University – PGU,

Russia, Pyatigorsk

Аннотация. Описание одежд израильского первосвященника – один из часто повторяющихся сюжетов древнерусской литературы. В статье приводится анализ описания одного предмета этой одежды – золотой таблички, петалы, которая крепилась на головном уборе.

Abstract. Garments of the Jewish High Priest were described in many pieces of the Old Russian literature. This article dwells on one detail in the garments, namely, the golden plate placed onto priest's hat.

Ключевые слова: древнерусская литература; Библия; израильский первосвященник; петала.

Keywords: Old Russian literature; Bible; Jewish High Priest; golden plate.

Древнерусская литература, история которой начинается во второй половине X века, по словам Д.С. Лихачева, была искусством надындивидуальным. Ее произведения постоянно дополнялись и перерабатывались. По сути, за семь веков литературы, которую принято называть «древней русской литературой», она предстает «как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей, контрастами, вступающими в неповторимое сочетание. Древнерусские писатели... работали над одним,

общим грандиозным ансамблем... Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет – мировая история, и эта тема – смысл человеческой жизни» [6]. Исторические произведения создавались на Руси в огромном количестве. Многочисленные переводы хроник с греческого языка переписывались и дополнялись событиями русской истории. Д.С. Лихачев отмечает одну особенность: в древнерусской литературе повторяются отдельные сюжеты и даже словесные формулы, которыми авторы описывали те или иные события и явления, при этом нередко «повесть начинается с упоминания о главных мировых событиях (сотворении мира, всемирном потопе, вавилонском столпотворении и воплощении Христа)» [6].

Поэтому значительный объем в сочинениях древнерусской литературы (как переводной, так и оригинальной) занимают изложение священной истории и толкование библейских текстов. Большой интерес представляет описание ветхозаветных реалий, в частности одежд израильского первосвященника. Оно постоянно встречается в памятниках древнерусской письменности, начиная с одного из наиболее ранних переводных произведений – «Хроники Георгия Амартола».

Эти описания изучались несколькими исследователями с разной целью. Например, Ю.Д. Аксентон собрал сведения о драгоценных камнях в древнерусской литературе вообще и описание двенадцати камней на нагруднике Аарона в частности [1]. И.В. Яковлев рассматривал взгляд святителя Кирилла Туровского на символическое значение первосвященнических риз [19]. Анализ фрагментов «Христианской топографии Козьмы Индикоплова» в древнерусской письменной традиции, в том числе и описание облачения Аарона, проведен Е.И. Пиотровской [12]. Однако обзору описаний так называемой петалы, золотой дощечки, крепившейся на головном уборе израильских первосвященников, внимание практически не уделялось. Целью этой работы было хотя бы частично восполнить этот пробел. (Источники, обзор которых приведен в данной статье, перечислены в конце перед списком литературы.)

Эта деталь одежды упоминается во второй книге Моисея – Исходе (глава 28, стих 36) (рис. 1).

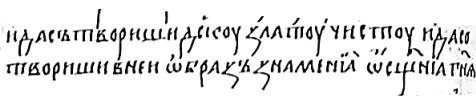
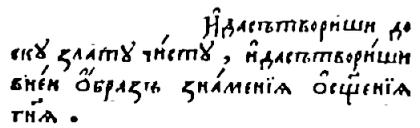
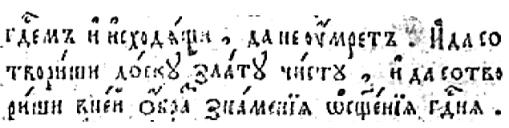
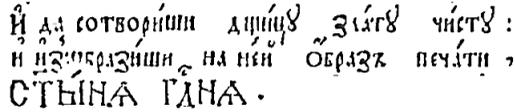
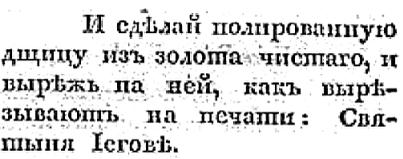
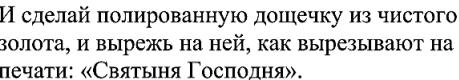
| | |
|---------------------|---|
| Исх. Ф.173/1 №12 |  |
| ОБ |  |
| МБ 1663 |  |
| ЕБ 1751 |  |
| РБО 1825 |  |
| СП |  |

Рисунок 1. Сравнение переводов Исход 28:36 на церковнославянском и русском языках

Условные обозначения: *Исх. Ф.173/1 №12* – Библия – книги Ветхаго Завета с прибавочными статьями. Последняя четверть XV века. Фундаментальное собрание библиотеки МДА. Лист 85 об.; *ОБ* – Острожская Библия, 1581 год; *МБ 1663* – Московская Библия, 1663 г.; *ЕБ* – Елизаветинская Библия, 1751; *РБО 1825* – Восьмикнижие Российского Библейского Общества, 1825 г.; *СП* – Синодальный перевод.

Золотая дощечка («дщица») также называлась «петаль» (другие варианты написания – «петало» и «петала») от древнегреческого *πέταλον*, хотя само это слово в Библии не использовалось [15].

Древние авторы часто упоминали ее по разным поводам и в разных контекстах. Например, в апокрифе «Заветы двенадцати патриархов», который вошел в состав Толковых Палей 1406 и 1477 годов, о ней

говорит Левий, один из сыновей Иакова, прародитель священнического рода в Израиле. Он называет ее «оувасло чистительства» [11; 17], что переводится как «диадема святости», «венеч очищения» [11] или «диадема священства» [13]. А.П. Лопухин объясняет, что «диадема святости... указывала на то, что первосвященник носил грехи или недостатки приношений сынов Израилевых» [8]. В апокрифе «Протоевангелие Иакова», который был включен в минейные чтения на 8 сентября, говорится, что с ее помощью проводили обряд испытания на праведность: «Утром же следующего дня принес все жертвы свои Иоаким, говоря [так]: «Если Господь Бог очистил меня [уединением и постом], [то] петаль [перво]священника покажет мне [это]». И принес [Иоаким] жертвы, и посмотрел на петаль [перво]священника, когда [тот] вошел в алтарь Господень, и не увидел [Иоаким] греха на себе» [3; 10].

Святитель Дмитрий Ростовский пишет о «дщице златой» в минейных чтениях на 1 января в связи с Обрезанием Господним: «Некогда, по сказанию Иеронима, исповедимое имя Божье начертывалось на золотой дощечке, которую носил на челе своем великий первосвященник» [4].

В толковании на 22-ю главу книги Откровения Андрей Кесарийский говорит о праведниках, что «они будут иметь вместо золотой дщицы древнего первосвященника начертание имени Божия не только на челе, но и в сердце» [18].

В «Шестодневе» Иоанна, экзарха Болгарского, после перечисления драгоценных камней, которые «водились» у рукавов реки, вытекающей из Рая, и их свойств идет описание петалы: «Имъ же иереи ношаше дъщицоу златоу прогнаноу. На неи же писано име бѣаше Бжїе».

В «Христианской топографии Козьмы Индикоплова» среди прочего описана «риза иереова», а также помещено изображение Аарона в полном облачении (рис. 2). Надо отметить, что и славянский перевод, и иллюстрации к нему отличаются от греческого оригинала [16]. В частности, рядом с изображением Аарона появляется фраза «на персехъ же ношаше пѣталоу златоу, на неи же написано Бжїе има» [14]. (В самом же тексте книги (в соответствии с библейским первоисточником) говорится, что петала располагалась на голове: «плать златъ лежаще на тѣмени его, на нем же грамотами святыми Божий привѣтъ изобразися».)



Рисунок 2. Изображение Аарона в «Космографии Козьмы Индикоплова», середина XVI века. Фундаментальное собрание библиотеки МДА (Ф.173/1 № 102)

Такое «перемещение» золотой дощечки с именем Бога с головы на грудь первосвященника повлияло и на некоторые изображения Аарона в русских списках книги. По крайней мере, на двух из них на табличке, находящейся на груди первосвященника, написано слово «САВАОУЪ» (рис. 3). Согласно объяснению А.П. Лопухина, это одно из библейских названий Бога, которое передает идею всемогущества и описывает его как Владыку «всех сил неба и земли, так как по

библейскому представлению звезды и другие космические явления тоже своего рода «воинства», повелитель которых есть Бог, как «Иегова Саваоф» – «Господь сил» [7].



А



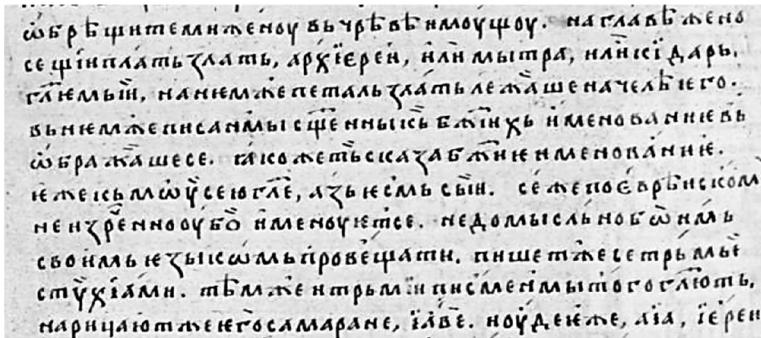
Б

Рисунок 3. Изображение Аарона с золотой табличкой на груди, на которой написано «САВАОФЪ». А. Рукопись Исторического музея, лист 138 об. Б. Рукопись Публичной библиотеки № 1091, л. 166 об. Обе иллюстрации взяты из [14]

Как показал анализ разных списков «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова и их сравнение с другими произведениями древнерусской письменности, славянские переводчики не передавали греческий текст близко к оригиналу, а перерабатывали и дополняли его материалом из других источников. Например, в переводе «Христианской топографии» присутствуют общие словосочетания с Хроникой Георгия Амартола, Изборником Святослава 1073 года, Шестодневом Иоанна, экзарха Болгарского, «Историей иудейской войны» Иосифа Флавия.

В Хронике Георгия Амартола первосвященнические ризы описаны в повествовании о встрече Александра Македонского с иерусалимским первосвященником: «На голове же он носил клобук златотканый, который «митра» и «кидар» называют. А с него и пластина золотая шла на темя

его, на которой буквами священными было изображено Божье наименование, как Он <сам> явил <это> Божье имя Моисею, говоря: «Я есмь Сущий» (Исх. 3.14). У евреев же оно зовется «неизреченное», так как им запрещено выносить его на язык. Записывается же четырьмя буквами, потому и «четырёхбуквенным» его называют. А самаритяне называют его «Иаве», иудеи же – «Аийа» [9] (больше о способах передачи четверобуквенного имени Бога, тетраграмматона, в славянских текстах см. [20]) (рис. 4).



А



Б

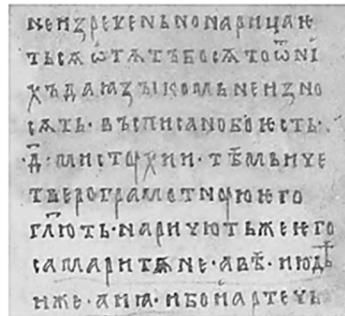


Рисунок 4. Описание золотой пелаты в Хронике Георгия Амартола.
А. Сербский перевод. ГИМ, Синод. собр., № 148. Лист 10 об.
Б. Болгарский перевод. РГБ, Ф. 173.1 Фундаментальное собрание библиотеки МДА, № 100. Лист 28

Эпизод, посвященный встрече Александра с иудейским архиереем, вошел в Александрию второй и третьей редакции и встречается во

многих хронографических и летописных произведениях: в Русском хронографе западно-русской редакции, Русском хронографе 1512 года («отъ негоже платъ златъ лежаще на темъни его, на немъже четырьми грамотами Божій привѣтъ изобразися, якоже являше Божіе имя къ Моисеови глаголя: «азъ есмь Сый»), Летописце Еллинском и Римском, Лицевом летописном своде Ивана Грозного и др. В последнем описании встречается не только в Александрии (рис. 5), но и в текстах, описывающих библейскую историю. Приведенная там формулировка почти не отличается от текста Острожской Библии (рис. 1).

на главоу аше до коуць . съзлатыи ии
ми . юже ии прѣ . ии сдѣ рь гла . ѿ него
ии ца пѣ златъ лежаще на темни его . на
немъ же грамота мнестѣи . бѣ ии при вѣ
и изображенѣ . ии коже ии ца шевѣ ии мѣ къ
моу се ои и гла . азъ есмь сый . се же ѿ евреи
не изреченнѣ на ии ца шевѣ . ѿ та гѣ ко са
ѿи ца шевѣ . азъ ии ко мѣ ии не зноу гла . пѣ шии
слово бѣ шть . чѣ ты рь ми стоу хѣ и . та гѣ мѣ
и чѣ ты рь грамота ии ца шевѣ гла шѣ . на ии
ца шевѣ же са са мѣ рѣ ии ца шевѣ , ии ѿ дѣ ии же .
и гла . ии ко мѣ рѣ ии ца шевѣ ии ца шевѣ . чѣ ты рь

Рисунок 5. Описание петалы в Александрии в составе Лицевого летописного свода Ивана Грозного. XVI век

В Изборнике Святослава 1073 года приводится толкование Феодорита Киррского на текст «С именем моим Господь не явился им» (Исход 6:3), который частично послужил источником информации о написании и произношении имени Бога, изображенном на петале: «Моисей извещает, какой чести и какого благоволения сподобил его Бог. То имя, которого не явил патриархам, сделал известным ему, потому что изрек ему: «Аз есмь Сый» (Исх. 3:14). Имя же Его называется у евреев неизреченным. Ибо запрещается произносить оное устами, пишется же оно четырьмя буквами, почему и называют его четверобуквенным. Оно же начертано было на золотой дщице, которая привязана была к головной повязке и возлагалась на чело архиерею. Самаряне выговаривают оное Иаве, а иудеи – Ана» [2] (рис. 6).

скинию?» (листы 121 об. – 123): «А на голове его лежал кидар, символизирующий небо, покрывавший лицо его, которую семьдесят [толковников] называли митрой. По центру митры была золотая [дощечка], и на ней написано непроносимое Божие имя, которое евреи называют четверобуквенным» (перевод автора) (рис. 7).

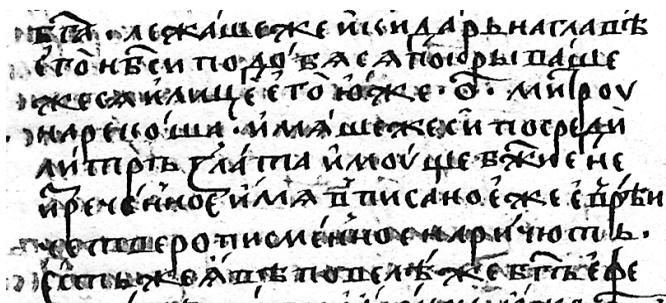


Рисунок 7. Описание кидара и золотой таблички в «Сказании о богословии» 1618 года с вопросоответами Феодорита Киррского (РГБ Овч. 119. Лист 122)

В «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия приводится дополнительная информация: «На нем же написана быша крѣтомъ грамоты и животворца». (рис. 8) Славянский текст о надписи крестом с именем животворца (т.е. Создателя) отличается от оригинала.

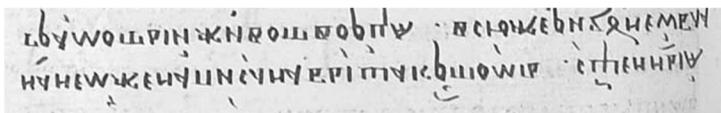


Рисунок 8. Описание петалы в «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия. Последняя четверть XV века. Ф. 173.1 Фундаментальное собрание библиотеки МДА. № 12. Лист 530 об.

Основываясь на греческом тексте (φονήετα τέσσαρα – «четыре гласные»), А. Вайн предложил конъектуру «четворица» вместо «животворца» [21]. Таким образом, если это предположение верно, славянский текст будет передавать ту же мысль, что и оригинал: «Голову покрывала пара, сотканная из виссона и гиацинтово-голубой материи; ее обвивала кругом золотая диадема с надписанными священными буквами. Это были четыре гласных» [5].

Последнее утверждение требует пояснений. Известно, что в еврейском алфавите нет гласных букв, а нукуд, система огласовки с помощью точек, в первом веке еще не была разработана. Тем не менее в древнееврейском языке существовали «матрес лекционис», согласные буквы, которые использовали для обозначения гласных звуков: «йуд» ך, «вав» ם, «хе» ן и «алеф» א. Тетраграмматон, личное имя Бога, записывался четырьмя буквами ך (йуд) ן (хе) ם (вав) ן (хе) – יהוה – то есть всё слово состояло из «матрес лекционис», четырех «гласных букв». Генри Теккерей предполагает, что Иосиф Флавий имел в виду вариант יהוה или יהוה (Иаве или Иауэ) [23]. Другие исследователи выступают за вариант יהוה или יהוה (Иеоа) [22].

Подведем итог. Описание золотой дощечки со священным именем Бога, которая крепилась на головном уборе израильского первосвященника, встречается в различных памятниках древнерусской письменности – как переводных, так и оригинальных. Славянский перевод греческих (в большинстве своем) текстов отличается от оригинала: исходный материал переработан с добавлением цитат из других трудов, а также дополнительной информации, отсутствующей в других древних источниках.

Список использованных источников

Библия – книги Ветхаго Завета с прибавочными статьями (включая «Историю иудейской войны» Иосифа Флавия). Последняя четверть XV века. Фундаментальное собрание библиотеки МДА (Ф.173/І № 12).

Великие Минеи Чети, собр. Всерос. митр. Макарием / Изд. Археограф. комиссией. – Т. 1. Сентябрь, дни 1–13. – СПб., 1868; Сентябрь, дни 14–24. – СПб., 1869; Сентябрь, дни 25–30. – СПб., 1883; Октябрь, дни 1–3. – СПб., 1870; Октябрь, дни 4–18. – СПб., 1874; Октябрь, дни 19–31. – СПб., 1880; Ноябрь, дни 1–12. – СПб., 1897; Ноябрь, дни 13–15. – СПб., 1899; Ноябрь, день 16. – М., 1910; Ноябрь, дни 16–17. – М., 1911; Ноябрь, дни 16–22. – М., 1914; Ноябрь, дни 23–25. – М., 1916 (1917); Декабрь, дни 1–5. – М., 1901; Декабрь дни 6–17. – М., 1904; Декабрь, дни 18–23. – М., 1907; Декабрь, день 24. – М., 1910, Декабрь, дни 25–31. – М., 1912; Декабрь, день 31. – М., 1914 (вып. 14, тетрадь 1 – не до конца); Январь, дни 1–6. – М., 1910; Январь, дни 6–11. – М., 1914; Апрель, дни 1–8. – М., 1910; Апрель, дни 8–21. – М., 1912; Апрель, дни 22–30. – М., 1916.

Изборник Святослава 1073 г. по списку ГИМ, собр. Синодальное, № 161, XI в.

Текст «Изборника Святослава» 1073 г. по списку ГИМ, собр. Синодальное, № 161, XI в., изданный фотолитографическим способом Обществом любителей древней письменности в 1880 г.

Книга глаголемая Козьмы Индикоплова, середина XVI века. Фундаментальное собрание библиотеки МДА (Ф.173/І № 102).

Летописец Еллинский и Римский. Т. 1 / О.В. Творогов (ред.-сост.). – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 513 с.

Лицевой летописный свод Ивана Грозного. Факсимильное электронное издание на сайте «Руниверс» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://runivers.ru/lib/book6958/> (дата обращения: 06.03.2021).

Лицевой Толковый Апокалипсис (с толкованиями Андрея Кесарийского и иных древних авторов), 1656 г.

Русский хронограф редакции 1512 года // ПСРЛ.Т. XXII. 1-е изд. Ч. 1. СПб., 1911. – 580 с.

Русский хронограф западно-русской редакции // ПСРЛ.Т. XXII. 1-е изд. Ч. 2. СПб., 1914. – 302 с.

Толковая Палея Толковой редакции РГБ. Тр.-Серг. Лавры № 38 (1406 г.).

Толковая Палея 1477 года. Воспроизведение Синодальной рукописи № 210. Вып. I, изд. ОЛДП СПб., 1992.

«Сказание о богословии». Собрание вопросов-ответов Феодорита Киррского. РГБ., Овч. 119. Листы 94 (об.) - 142 (полный). 1618 г.

Хроника Георгия Амартола. Болгарский перевод. РГБ.Ф. 173.І Фундаментальное собрание библиотеки МДА. № 100.

Хроника Георгия Амартола. Сербский перевод. ГИМ, Синод. собр., № 148.

Шестоднев Иоанна? Эзарха Болгарского РГБ. МДА № 145 (XV в.).

Список литературы:

1. Аксентон Ю.Д. Сведения о драгоценных камнях в Изборнике Святослава 1073 г. и некоторых других памятниках // Изборник Святослава 1073 г.: сборник статей / Научный совет по истории мировой культуры АН СССР; отв. ред. Б.А. Рыбаков; ред. Л.П. Жуковская [и др.]. – М. : Наука, 1977. – С. 280–291.
2. Блаженный Феодорит Киррский. Т. 1. Изъяснение трудных мест Божественного Писания. – М. : ИС РПЦ, 2003. – С. 87.
3. Великие Минеи Четии, собр. Всерос. митр. Макарием / Изд. Археограф. комиссией. – Т. 1. Сентябрь, дни 1–13. – СПб., 1868. – С. 353–354.
4. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Январь–апрель. – М., 1916. – С. 5–13.
5. Иудейская война. Соч. Иосифа Флавия / пер. Я.Л. Чертка. С введ. и прим. пер. – СПб. : Типо-лит. А.Е. Ландау, 1900. – 560 с.
6. Лихачев Д.С. Литература Древней Руси // Изборник: Повести Древней Руси / сост. и примеч. Л. Дмитриева и Н. Поньрко. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 3–23.

7. Лопухин А.П. Саваоф // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.
8. Лопухин А.П. Толковая Библия. Т. 1. Кн. 1. – 1904. – С. 372–373.
9. Матвеев В.А., Щеголева Л.И. Временник Георгия Монаха (Хроника Георгия Амартола). Русский текст, комментарий, указатели. – М. : Богородский печатник, 2000. – С. 49.
10. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы // Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. I. – СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института. 1999. – С. 753.
11. Паляя толковая. – М. : Согласие, 2002. – С. 274.
12. Пиотровская Е.К. Фрагменты «Христианской топографии Козьмы Индикоплова» в древнерусской письменной традиции: Автореферат дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.09 / Рос. акад. наук. Ин-т российск. истории. С.-Петерб. фил. – СПб., 2000. – 39 с.
13. Порфирьев И. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. – Казань : Университетская типография, 1872. – С. 263.
14. Редин Е.К. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. – М.: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1916. – 366 с.
15. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.) / гл. ред. Р.И. Аванесов; АН СССР. Институт русского языка. – М. : Русский язык, 1988.
16. Срезневский И.И. Сведения и заметки о малоизвестных памятниках // СОРЯС, Вып. XI. – СПб., 1867. – С. 1–19.
17. Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы (Прил. к соч. «Отреченные книги древней России») Т. 1. – СПб. : тип. т-ва «Обществ. Польза», 1863. – 313 с.
18. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова / святитель Андрей архиепископ Кесарии Каппадокийской; пер. с греч. В. Юрьева. – М. : Сибирская Благовонница, 2016. – 347 с.
19. Яковлев И.В. О древнерусских описаниях одежд первосвященника / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/3226338.html> (дата обращения: 06.03.2021).
20. Borshchevsky I. Vasileiadis P. Aspects of Rendering the Sacred Tetragrammaton in Medieval Slavic Religious and Secular Texts // Филология и лингвистика. – 2019. – № 3 (12). – С. 1–16.
21. Istrin V. Josephus Flavius. La prise de Jérusalem // Texte vieux-russe publié, Т. 1–2. – 1934. – P. 87.
22. Pavlos Vasileiadis. Aspects of rendering the sacred Tetragrammaton in Greek // Open Theology. – 2014. – Vol. 1. – P. 56–88.
23. Thackeray H. Josephus III (The Loeb Classical Library). – Harvard University Press, 1961. – P. 272, 273.

ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ В.В. НАБОКОВА «ПАССАЖИР»

Курбаниязова Дильдора Юлдашевна

магистрант,

Каракалпакский Государственный Университет

имени Бердаха,

Республика Узбекистан, г. Нукус

FEATURES OF THE EXPRESSION OF ARTISTIC TIME AND SPACE IN THE STORY OF V.V. NABOKOV "PASSENGER"

Dildora Kurbaniyazova

Master's student

of the Karakalpak State University

named after Berdakh,

Uzbekistan, Nukus

Аннотация. В статье анализируется специфика художественного времени и пространства в творчестве В. Набокова, в частности в рассказе «Пассажир», и их влияние на жанровое своеобразие произведений, относящихся к более позднему этапу творчества писателя.

Abstract. The article analyzes the specificity of artistic time and space in the work of V. Nabokov, in particular in the story "Passenger" and their influence on the genre originality of works related to the later stage of the writer's work.

Ключевые слова: время; пространство; пространственно-временной образ; хронотопический подход.

Keywords: time; space; space-time image; chronotopic approach

Для современного исследователя литературы русской диаспоры творчество В. Набокова представляет исключительный интерес как эстетическое явление, органично соединившее элементы художественного мышления сюрреализма и зарождающегося постмодернизма [4, с. 158] и возникла в процессе взаимодействия традиций русской

классики с экспериментальными поисками в западноевропейском искусстве XX века.

Критика русской эмиграции сразу же заявила, что талант Набокова (В. Сирина) «нерусский» и что «все наши традиции в нем обрываются» [1].

Однако самому Набокову вопрос о национальных особенностях его творчества казался, видимо, не таким простым. "Национальность стоящего писателя, – сказал он в интервью А. Аппелю, – имеет значение второстепенное. Чем ярче выражены признаки насекомого, тем менее склонен таксономист разглядывать приколотые под расправленным образчиком этикетки с указанием места его поимки, дабы решить, к какой из расплывчато описанных рас следует насекомое отнести. Настоящий паспорт писателя – это его искусство. Писатель опознается сразу – по особому рисунку, по неповторимой раскраске" [6, с. 588]. Надо признать, что специфический рисунок и раскрас крылышек Набокова-художника обличает его русское происхождение.

В.В. Набоков – отличный стилист, мастер метафоры и художественной формы. Для произведений Набокова характерны сложная литературная техника, глубокий анализ эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым, иногда почти триллерным сюжетом. Среди наиболее известных примеров творчества Набокова – романы «Машенька», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Дар». Широкую известность писатель получил после выхода в свет скандального романа «Лолита».

Тот факт, что Владимир Набоков провел большую часть своей жизни за пределами России и зарекомендовал себя там как крупный англоязычный писатель, предопределил первоначальное отставание российского набоковедения от зарубежных. В советское время Набокова воспринимали как «идейно чуждого» писателя, поэтому его творчество практически не изучалось. Невозможно понять Набокова без учета двух составляющих его творчества: «тоска изгоя по земле, в которой он родился» объясняет его стремление любой ценой «сохранить Россию» [2, с. 56] – в памяти и в творчестве, и необходимости адаптироваться в чуждом пространстве, чтобы хоть как-то существовать в нем. Этим объясняется обязательное присутствие в его произведениях двух пространственно-временных координат: Россия – прекрасное, незабываемое и безвозвратное прошлое и Германия (Франция, Чехословакия, США) – чужое, лишенное всякого «духовного комфорта» настоящего. Особенно болезненный раскол чувствуется в его произведениях 20-х годов, когда он писал свои «русские» романы и рассказы под псевдонимом Владимир Сирин. Сборник «Возвращение Чорбы» в первом издании (Берлин, 1930) включает как стихи, так и прозу. В него вошли 15 рассказов, первый из

которых, опубликованный в 1925 году в газете «Руль», дал название циклу. Тема «возвращения» в эти годы полностью доминировала в писателе.

Писатель уделяет особое внимание проблеме пространственно-временной организации произведения уже на ранних этапах творчества. Пространство и время – основные фундаментальные категории реального мира. Искусство, отражая жизнь, создает свой образ пространства и времени.

Говоря о времени и пространстве, мы исходим из определения данного М.М. Бахтиным. Художественное время и пространство – основные характеристики художественного образа, составляющие последовательное построение произведения и обеспечивающие его восприятие как целостную и самобытную художественную реальность. Время, созданное литературным сюжетом, может быть охарактеризовано свойствами, приближающими его к пространственному образу – оно может потерять размерную однонаправленность и необратимость, останавливаться в точках описания и отступления, повернуться вспять, разветвляться в рукава (а композиционное Время повествования, повествования – и, соответственно, восприятия – все течет единственно возможным безостановочным образом от начала до конца. Осознание взаимосвязи пространства-времени позволило выделить категорию хронотопов, отражающую их единство. Хронотоп – это концепция, показывающая единство пространства-времени или пространственно-временных координат [3, с. 18].

В 1930 году в Берлине выходит в свет сборник В.В. Набокова «Возвращение Чорба». Когда были опубликованы первые рассказы, включенные в сборник, в эмигрантских кругах сложилось мнение, что только В.В. Набокову удалось передать настроение оторванного от корней поколения, вынужденного адаптироваться на чужбине.

В сборник вошел рассказ «Пассажир», написанный в 1927 году. Сюжет рассказа прост. Писатель и критик размышляют о разнообразии и уникальности жизненных ситуаций, с которыми может столкнуться человек.

Писатель, аргументируя свои слова о том, что «нам кажется, что жизнь творит слишком размашистая и неровная, что ее гений слишком неряшлив, ради читателей мы вырезаем свои аккуратные рассказы из ее свободных романов» [7, с. 107] рассказывает о случае, однажды произошедшем с ним в спальном вагоне-экспрессе: пассажир, который сел ночью в купе, в котором ехал писатель, и долго рыдал перед тем, как заснуть, вопреки предположениям писателя, был не убийца, которого искала полиция.

Обратимся к особенностям пространственно-временных отношений в этом рассказе. Пространство в рассказе является закрытым – купе, поезд, но, в тоже время, оно связано с открытым пространством – дорогой. В рассказе присутствуют два временных плана: авторское время (время повествователя) и субъективное время персонажей. Время автора статично и не имеет временных маркеров. Разговор между писателем и критиком возникает внезапно, из ниоткуда и уходит в неизвестность. Время персонажей (одним из которых является сам писатель) линейно, необратимо: они случайно встречаются в экспресс-купе и, даже не узнав друг друга, расходятся навсегда. Еще одна особенность сюжетного времени состоит в том, что и авторское, и субъективное время суточное. Более реалистичен в этом рассказе «второй временной план», воспроизведенный в рассказе писателя. Как это делает Набоков? Реалистичность описываемой сцены достигается за счет использования деталей: «холодное белье на кровати», «легкость узкого служебного плед», «нога ... в грубом пестром носке, продырявленном синеватым ногтем большого пальца», «в половине шестого утра» [7, с. 107, 108, 111]. Тогда как во временном плане автора это просто «спичка», «пустой стакан», «недалновидный скромный человек» [7, с. 107, 108]. Почему автор акцентирует внимание читателя на субъективном времени персонажей? Это сделано для того, чтобы донести до читателя авторскую мысль о том, что жизнь уникальна, многогранна и неповторима и нет необходимости подгонять ее под стандарты человеческого мышления, ведь любая фантазия – это набор стереотипных мыслей: «Случайностей много в жизни, но и много необычного». [7, с. 111]. И, несмотря на использование глаголов настоящего времени в диалоге между писателем и критиком, их диалог условен, а в описанном случае в купе глаголы прошедшего времени не мешают читателю подробно представить все происходящее.

Хронотоп встречи, лежащий в основе повествования, несколько интерпретирован Набоковым. Встречи как таковой не было: писатель не видел своего попутчика, который ночью сел в купе: «Проснулся и увидел ногу», «И меня волновало, что из всего человека я знал только эту недобрую ногу, а фигурк, лица я никогда не видел» [7, с. 107, 108]. Хронотоп встречи характеризуется темпоральным тоном и высокой степенью эмоционально-ценностной напряженности. Обычно в романах знаменательные встречи происходят в переломный момент для героев: вспомним романы Л. Толстого, Ф. Достоевского, самого В. Набокова. В рассказе «Пассажир» встреча, которая вообще не состоялась, для писателя не спасительная. Это становится важным для читателя, поскольку ясно демонстрирует нам, что мы заложники наших фантазий, которые часто

не имеют ничего общего с реальностью и которые также сформированы литературой.

Выделен также хронотоп купе, который встречается в других рассказах В. Набокова. («Хват»). Он интересен прежде всего тем, что связан с хронотопом путешествия и встречи. Купе – это маленький мир, населенный случайными попутчиками, которым приходится проводить некоторое время вместе. Здесь практически нет течения времени. В рассказе «Пассажир» это наиболее заметно: «Я все-таки уснул, а в половине шестого утра проводник рванул дверь, разбудил меня...» [7, с. 109]. В хронотопе купе есть возможность для героя произведения предаваться разного рода размышлениям. А вот сосед писателя, пассажир с верхней полки, не колеблется, а рыдает, что нетипично для купе. Обычно плачут в больницах, на кладбище, на перроне, но не в купе. Кроме того, мужчина плачет, что вообще не свойственно сильному полу. Купе становится местом переживания некой деструктивной ситуации в жизни пассажира. Ограниченное маленькое пространство всегда способствует откровениям, поэтому на данный момент вопрос писателя о том, что произошло, будет правильным и уместным. Но он даже не пытается пошевелиться, боясь прервать произвольную связь, возникшую между ним и пассажиром: «Я лежал не шевелясь и слушал...А тут еще я был невольно связан с ним тем, что мы лежим на двух полках, в одном и том же отделении...» [7, с. 109].

Возникшая в воображении писателя, изобретенная им связь с пассажиром есть не более чем попытка объяснить себе причину этих необузданных рыданий. В конце рассказа писатель сожалеет, что не спросил о причине слез: «Но горе в том, что неизвестно, может быть, жизнь имела в виду нечто совсем другое, нечто более тонкое, глубокое. Горе в том, что я не узнал, почему рыдал пассажир, и никогда этого не узнаю...» [7, с. 111] Вот что пишет В. Набоков в своем эссе «О хороших читателях и хороших писателях»: «Удел среднего писателя – раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир – он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла. Разнообразные сочетания, которые средний литератор способен выстроить в заранее заданных рамках, бывают не лишены своеобразного мимолетного очарования, поскольку средним читателям нравится, когда им в привлекательной оболочке преподносят их собственные мысли» [2, с. 65].

Таким образом, можно сделать вывод, что значение времени и пространства в рассказе В. Набокова «Пассажир» велико: оно позволяет глубоко проникнуть в замысел автора, заключающийся в донесении мысли до читателя: нужно научиться не думать шаблонным способом

отойти от стереотипов, поскольку жизнь интереснее и разнообразнее, чем мы себе представляем, а роль писателя – заставить читателя задуматься о произведении, отыскать закодированные в нем тайные смыслы.

Талантливый автор – это человек, который, как это ни парадоксально, думает иначе, чем другие. Талантливый читатель – это «перечитывающий», потому что гениальность произведения определяется глубиной закодированных в нем смыслов, а чтобы найти истину, нужно перечитать книгу несколько раз.

Список литературы:

1. Адамович Г. Сирин // Последние новости. 1934. 4 янв.
2. Апдайк Дж. Дань уважения // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975.
4. Ильин И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. – М., 1998.
5. Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3.
6. Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. – М. Современник. 1991.

РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

АФОРИЗМЫ КАК СРЕДСТВО АКТУАЛИЗАЦИИ ЭКСТЕРНАЛЬНОЙ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Батарон Татьяна Леонидовна

учитель английского языка,

Государственное бюджетное общеобразовательное

учреждение города Москвы "Марьинская школа № 1566

памяти Героев Сталинградской битвы",

РФ, г. Москва

APHORISMS AS A MEANS OF ACTUALIZING EXTERNAL ATTRACTIVENESS: THE GENDER ASPECT

Tatyana Bataron

Teacher of English,

Moscow state budgetary educational institution

*"Maryinskaya school № 1566 in memory of the Heroes
of the Battle of Stalingrad",*

Russia, Moscow

Аннотация. Рассматриваются гендерно маркированные афоризмы, описывающие женскую привлекательность. Цель – выявить основные признаки афоризмов, присущие концепту «КРАСОТА». Анализируется женская красота в рамках понятия об экстернальной привлекательности и лукизме. Использование метода концептуального анализа позволило определить, что концепт «КРАСОТА» является многогранным и связан с другими концептами. Теоретическая значимость и практическая ценность исследования заключается в установлении внешних связей концепта, а также в возможности использования результатов исследования в

вузовских курсах теории гендерной лингвистики, когнитивной лингвистики и психолингвистики.

Abstract. The article considers gender-marked aphorisms describing female attractiveness. The purpose is to identify the main features of the aphorisms inherent in the concept "BEAUTY". The article analyzes female beauty within the framework of the concept of external attractiveness and lookism. Using the method of conceptual analysis made it possible to determine that the concept of "BEAUTY" is multifaceted and related to other concepts. The theoretical significance and practical value of the research lies in the establishment of external relations of the concept, as well as in the possibility of using the research results in university courses in the theory of gender linguistics, cognitive linguistics and psycholinguistics.

Ключевые слова: концепт «КРАСОТА»; экстернальная привлекательность; лукизм; афоризм.

Keywords: concept "BEAUTY"; external attractiveness; lookism; aphorism.

В современном мире все чаще внешний облик человека связывают с его успешностью. «Красивые люди кажутся счастливее, сексуальней, коммуникабельней, умней и удачливей, чем менее привлекательные» [1, с. 545]. И в данном случае речь идет о понятии «лукизм», дискриминации по внешности, т.е. общество негативно относится к внешне непривлекательным людям, не обращая внимания на их внутренние качества. Экстернальная привлекательность является важнейшей составляющей концепта «КРАСОТА» и рассматривается как совокупность физических (тело) и внешних (одежда, прическа, косметика, аксессуары) характеристик человека, напрямую влияющих на личностную и профессиональную успешность.

Концепт мы понимаем как «оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отражённой в человеческой психике» [2, с. 90].

Материалом исследования послужили афоризмы мужчин о женской красоте.

Согласно толковому словарю Ефремовой, афоризм – это «краткое изречение, с предельной лаконичностью и точностью выражающее какую-либо мысль» [3].

Одной из особенностей афоризма является возможное наличие авторства. Афоризмы – «устойчивые выражения, соотносимые с конкретным автором или фольклорным произведением» [4, с. 6].

Данная характеристика является существенной для нашей работы, поскольку работа ведется в русле гендерных исследований и наличие авторства, а, следовательно, и возможность определения пола автора представляется необходимой.

Нами были рассмотрены афоризмы авторов-мужчин, которые относятся к женской привлекательности.

В афоризмах прослеживается связь красоты и силы. Красота наделена силой сопоставимой с наиболее могущественными явлениями как на Земле (деньги, оружие), так и за ее пределами (Бог). Например:

Красота – это сила, равно как деньги, равно как заряженный пистолет. Чак Паланик

Пред женской красотой мы все бессильны стали, Она сильнее богов, людей, огня и стали. Пьер Ронсар

В вышеприведенных примерах красота обладает положительной коннотацией, но существует и противоположная точка зрения. Красота, наравне с другими силами, считается негативным проявлением.

Я узнал от тибетских монахов, что три самые страшные вещи, которые могут произойти с человеком – это красота, слава и богатство. Брэд Питт

Таким образом, красота является концептом, в котором присутствуют два противоположных начала.

Деньги являются ресурсом красоты. Чем больше материальных средств женщина вкладывает в свою внешность, тем привлекательнее она становится.

Я никогда не осуждал женщин, которые хотят красивой жизни. Я никогда не понимал мужчин, которые жалуются, что женщинам нужны только деньги. Сами же смотрят на ухоженных женщин в красивых платьях, от которых пахнет приятным парфюмом. Говорят, красота требует жертв. Ложь! Красота требует денег. Карл Лагерфельд

Существует и противоположная точка зрения. Истинная красота – это простота, настоящая красота, без использования сторонних ресурсов ценнее.

Красота - как драгоценный камень: чем она проще, тем драгоценнее. Ф. Бэкон

Красота неразрывно связана с другим универсальным концептом – «любовь».

Я знаю только одну алхимию, придающую возрасту красоту: она зовется чувством. Марк Леви

Для того чтобы быть красивой, женщине достаточно иметь черный свитер, черную юбку и идти под руку с мужчиной, которого она любит. Ив Сен-Лоран

Внешняя красота неразрывно связана с внутренней, с такими концептами как «Душа», «Эмоции». Существуют различные точки зрения, как соотносятся данные аспекты.

Во-первых, внешняя и внутренняя красота могут составлять единое целое, которое воспринимается как совокупность качеств.

Я завидую российским мужчинам: они живут в розари, не понимая своего счастья. И речь не только о внешности, русские женщины очень красивы внутренне. Они душевны, эмоциональны, добры и очень сентиментальны. Пьер Ришар.

Во-вторых, внешняя красота может служить лишь способом привлечения внимания к внутреннему.

Желание быть красивой на самом деле очень опасная мотивация. Я считаю, что респектабельного внешнего вида достаточно, чтобы привлечь внимание к своему внутреннему миру и душе. Карл Лагерфельд

Влюбиться можно в красоту, но полюбить – лишь только душу!
Уильям Шекспир

В-третьих, внешняя красота не так важна, как внутренняя, которая представляет большую ценность.

Красивым быть – не значит им родиться, Ведь красоте мы можем научиться. Когда красив душою человек – Какая внешность может с ней сравниться? Омар Хайям

Красота не в лице, красота – это свет в сердце. Джеббран Халиль Джеббран.

Существует и еще одна точка зрения, при которой внешняя красота – это отражение внутренней.

Если красота сочетается с интеллектом – шансы на успех довольно высоки. Внешняя красота, то есть гармоничная и ладная оболочка, – это в какой-то степени подарок судьбы. Однако рано или поздно все мы получаем ту внешность, которая является отражением нашего внутреннего «я». Мехрибан Алиева.

Красота души разливается подобно таинственному свету по телесной красоте. Виктор Мари Гюго.

Внешняя красота неразрывно связана с концептом «Время».

Внешняя красота, в отличие от внутренней, подвержена его влиянию и, с течением времени, может терять свои свойства.

Ничто не вечно. Даже Мона Лиза постепенно разрушается. Чак Паланик.

Женщины наиболее привлекательны в возрасте от тридцати пяти до сорока. А так как лишь немногие женщины выходят из сорокалетнего возраста, пик привлекательности может длиться вечно. Кристиан Диор.

Красота – это вечность, длящаяся мгновение. Альберт Камю.

Как видно из вышеприведенных примеров, влияние времени на красоту является сугубо личным и зависит от мироощущения говорящего.

Красота является универсальным концептом, но в нем присутствуют субъективные элементы.

В ходе анализа афоризмов, репрезентирующих экстермальную красоту, были установлены следующие когнитивные признаки концепта «Красота»: сила, деньги, время.

Список литературы:

1. Майерс Д. Социальная психология / Д. Майерс // СПб. : Питер, 1996. – 646 с.
2. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука / Е.С. Кубрякова // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 26-34.
3. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2001. – 1209 с.
4. Мокиенко В. М, Сидоренко К.П. Школьный словарь крылатых выражений Пушкина. – СПб.: Издательский Дом «Нева», 2005. – 800 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 3 (46)
Март 2021 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 11.03.21. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 5,88. 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

16+



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru