



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№4(47)

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

МОСКВА, 2021



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 4 (47)
Апрель 2021 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2021

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLVII междунар. науч.-практ. конф. – № 4 (47). – М.: Изд. «МЦНО», 2021. – 96 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

ИСКУССТВО АЛЛЕГОРИИ В ЖИВОПИСИ ОТ ПЕРВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ ДО БАРОККО 5
Гейзер Мария Леонидовна

ЛАНДШАФТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО SEMREN & MANSSON 10
Горелов Михаил Вячеславович

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ЧЕХИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ 23
Горелов Михаил Вячеславович
Столяров Олег Викторович

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАТИКА ВО ВЬЕТНАМЕ И РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. – НАЧ. XXI В. 38
Рудьковская Мария Витальевна

1.2. Теория и история искусства 43

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНАРИЯ Ю.Н. АРАБОВА «ПРИБЛИЖЕНИЕ К КРАЮ» В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КИНОФИЛЬМА А.Н. СОКУРОВА «ТЕЛЕЦ» 43
Шелест Вера Владимировна

Раздел 2. Литературоведение 63

2.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы) 63

СБОРНИК СОФИ ГЕРКСГЕЙМЕР «VELKOM TO INKLANDT» КАК ПРИМЕР СОВРЕМЕННОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ 63
Арутюнян Мариам Арменовна

2.2. Русская литература	69
ТОПОНИМЫ В РАССКАЗЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ КОЧЕТОВКА» Новикова Марина Владимировна Саратова Маргарита Валерьевна	69
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЕНОМЕНОВ «СВЯТОСТЬ» И «ГРЕХ» В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛЗАКИНА «ЛАВР» Степанова Алла Сергеевна	74
2.3. Фольклористика	83
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ Пискова Ирина Васильевна	83
Раздел 3. Языкознание	89
3.1. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии (с указанием конкретного языка или языковой семьи)	89
ПЕРЕДАЧА РЕАЛИЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ И ИХ ОСМЫСЛЕНИЕ В ПЕРЕВОДЕ С КОРЕЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ Камалиева Саня Сериковна Оспанова Маржан Адилхановна	89

РАЗДЕЛ 1.
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРА**

**ИСКУССТВО АЛЛЕГОРИИ В ЖИВОПИСИ
ОТ ПЕРВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ ДО БАРОККО**

Гейзер Мария Леонидовна

магистрант

*Крымского инженерно-педагогического
университета имени Февзи Якубова,
РФ, Симферополь*

**THE ART OF ALLEGORY IN PAINTING FROM
THE FIRST CIVILIZATIONS TO THE BAROQUE**

Maria Geysler

Master's student

*of CEPU named Fevzi Yakubov,
Russia, Simferopol*

Аннотация. Символизм как направление в искусстве и символизм стихий встречается еще незапамятных времен. С течением времени люди начинают почитать стихии, пытаясь защититься от них с помощью различных оберегов и амулетов и впоследствии ставшими фундаментом современного изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Неотъемлемой частью искусства становится аллегория. Отсутствие обязательной реалистичности дают полную свободу творчеству, на полотне

одновременно могут существовать как вымышленные, так и реалистичные элементы.

Abstract. Symbolism as a direction in art and the symbolism of the elements has been found since time immemorial. Over time, people begin to revere the elements, trying to protect themselves from them with the help of various amulets and amulets, which later became the foundation of modern fine and decorative arts. Allegory becomes an integral part of art. The absence of mandatory realism gives complete freedom to creativity, both fictional and realistic elements can exist on the canvas at the same time.

Ключевые слова: символизм; аллегория; четыре стихии; искусство; древний мир; возрождение; маньеризм; барокко.

Keywords: symbolism; allegory; four elements; art; ancient world; renaissance; mannerism; baroque.

Аллегория в живописи – художественное изображение какой-либо идеи, понятия или мысли. Иносказательные принципы художественного осмысления реальности, способ передачи содержания, таким образом, что сказанное или изображенное приобретает иной, порой скрытый, смысл. Частым примером аллегории служит образ древнегреческой богини – Фемиды, которая своей сутью олицетворяет правосудие. По своему содержанию аллегорические образы разделяются на два типа: поверхностные или глубинные. Поверхностное содержание значения аллегории зачастую не совпадает с глубинным, однако служит незаменимым инструментом для его раскрытия. Аллегория и символизм схожи тем, что несут за собой скрытый смысл, однако аллегория раскрывается более однозначно ведь использует для того явно выраженные намеки. Карикатура, как сатирическое или юмористическое изображение, тоже включает в себя применение аллегории. Также аллегория нашла себя в современном монументальном искусстве, на примере образа «Родина Мать». Родоначальниками аллегорических образов можно считать культуру и традиции различных народов. Они встречаются в символике знатных родов, эмблемах, гербах и знаменах. Мифология Древней Греции и Древнего Рима, фольклор различных стран и мировая художественная культура также богата аллегориями [1, с. 288].

Со времён первых цивилизаций люди изображались при помощи мистических или религиозных элементов в ярких образах, что способствовало появлению символизма и абстрактных понятий. Так, начиная с Древнегреческого искусства, появляются завуалированные образы, скрытый смысл, а также символический код живописи, повлиявший на

дальнейшее развитие живописи в целом и в частности в стилях, обращенных к античности.

В эпоху Возрождения аллегорические изображения приобрели гуманистический оттенок. Абстрактными персонажами чаще всего выступали фигуры, олицетворяющие семь добродетелей, семь пороков, гуманитарные науки, внешне представляющие собой героев античной мифологии. Появление данной особенности стало возможным благодаря ослаблению религиозного контроля. Художники периодов Ренессанса и Барокко использовали в качестве руководства большое количество мифологических словарей, которые появились к концу средневековья.

В полной мере символизм возродился в Позднем Возрождении. Именно начиная с этого периода, работы художников наполнены символизмом, аллегориями и идеями стихий. Важно отметить, что образы стихий изображали не только антропоморфно, но и при помощи утвари и продуктов питания в сценах рынка, натюрмортах. Что можно увидеть в серии работ Иоахима Бейкелара «Четыре стихии»? Где он изображает на полотнах прилавки обильно усыпанные продуктами питания, символизирующие две из четырех стихий? Стихию воды передает через прилавок с двенадцатью видами рыб, представляющих двенадцать учеников Христа, а воздух – разнообразием тушь птиц. Стихию земли – обилием фруктов и овощей, символизирующих плодородие. Более детально рассмотрим полотна другого художника Позднего Возрождения Иоахима Бейкелара – мастера, специализирующегося на сценах рынка и кухни с тщательно продуманным композиционным расположением продуктов питания и домашнего оборудования [3, с. 401].

Символизм в искусстве Северного Возрождения усилился сильнее. В отличие от Итальянского Возрождения изменения претерпела живопись, в основном в алтарной живописи и портрете. На примере Гентского алтаря Ян Ван Эйка, мы можем увидеть характерное изображение того времени донаторов. Религиозные сцены тоже претерпевают изменения: образы святых было принято изображать на равне с простыми людьми, а их святость указывали лишь предметы второстепенного плана. В жанре натюрморта была написана работа Якоба Корнелиса «Аллегория четырех элементов». В которой также при помощи одушевленных и неодушевленных предметов, медные кастрюли, подсвечник, пучок лука, пара рыб и пять маленьких птиц, показаны четыре элемента.

А Ганс Гольбейн Младший ввел тематический портрет, где, изображая людей с предметами их рода занятий. Также в жанре портрета работал Джузеппе Арчимбольдо, который создавал портреты разнообразных людей при помощи животных и растений, плодов. В которых при близком рассмотрении видели только животных и растения, а при

рассмотрении на расстоянии уже читался портрет человека. В такой манере он написал серию работ «Четыре стихии» [4, с. 213-215].

Со временем слава Возрождения заканчивается, и под влиянием церкви искусство изменяется в каноничное и ортодоксальное. Так как Возрождение со своим свободомыслием, воспеванием человеческого тела и воскрешением античной культуры вызывало опасение церкви. Следуя этим правилам, в искусстве живописи родилось нечто новое – маньеризм.

Маньеризм получил свое название из-за стиля письма мастеров, так как они не изучали мастерство написания картин их законы, а лишь внешне передавали «манеру» письма таких великих художников как Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. Помимо подражания данные художники занимались деформацией человеческого тела на примере картины «Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино. Также в живописных полотнах появляется преувеличенная экспрессия поз, напряженность, усложнение форм, драматичность, контрастность цветовой палитры, нервная линия, уменьшение пространства. Исходя из этого их работы в итоге получались надуманными, искусственными и фальшивыми. Единственным центром не затронутым маньеризмом была Венеция. Здесь продолжали работать в традициях Возрождения уже престарелые Микеланджело, Тициан, а также Веронезе, Тинторетто [5, с. 37-38].

Маньеризм в Италию принесли такие итальянские мастера как Россو Фьорентино, Никколо дель Аббате, Приматиччо, Челлини и в дальнейшем способствовала распространению маньеризма, во Францию, Испанию (В. Кардучо), Чехию (Дж. Арчимбольдо) и другие страны. Там, помимо маньеристических картин более развились и другие виды изобразительного искусства: гравюра, графика и предметы декоративно-прикладного искусства. Закат маньеризма и утверждение барокко ознаменовалось выступлением в Италии, с одной стороны, академистов болонской школы, а с другой – Караваджо [2, с. 133-138].

Период барокко можно назвать главным периодом расцвета символизма и аллегории. Все также художники продолжали создавать аллегорические полотна, например, Рубенс – «Союз Земли и Воды», «Натюрморт с четырьмя стихиями» Жака Линарда. Где Линарда при помощи антропоморфного изображения стихии и ее атрибуты или символического изображения утвари, продуктов и декора можно определить расположение стихий на полотнах. Самые известные полотна династии Брейгелей, а в частности Яна Брейгеля Старшего и Младшего.

Значение аллегии и символизма в системе искусств являются нескончаемым источником информации для современных исследователей и художников. Они проникли во все аспекты жизни человека. В искусстве

есть множество средств выражения символов и аллегорий, основными художественными средствами считают: цвет, форму, контраст, тон, ритм, а также, гиперболу и метафору. Художники всех времен пользовались данными средствами для раскрытия своих мыслей, чувств, видений.

Список литературы:

1. Белый А. Смысл искусства. Критика. Эстетика. Теория символизма Т. 1. / А. Белый. – М., 1994. – 169 с.
2. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко: исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 284 с.
3. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – М.: Вече, 2003. – 512 с.
4. Куницкая Ю.Ю. Энциклопедия изящных, декоративных и прикладных искусств / Ю.Ю. Куницкая. – М.: АСТ, – 304 с.: ил.
5. Розинг Б.Л. Алхимия и астрология. Возрождение средневековых наук Алхимии и Астрологии в современном естествознании / Б.Л. Розинг. – М.: Academia, 1985. – 221 с.

ЛАНДШАФТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО SEMREN & MANSSON

Горелов Михаил Вячеславович

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

LANDSCAPE-COMPOSITE CONCEPTS OF DESIGNING THE URBAN ENVIRONMENT OF THE ARCHITECTURAL OFFICE SEMREN & MANSSON

Michael Gorelov

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

Аннотация. В приведённом материале рассказывается о градостроительной концепции шведского архитектурного бюро Semrén & Månsson в совокупности с характером восприятия жизни человека в современном урбанистическом пространстве. В статье приводятся примеры организации массовой жилищной застройки на основе взаимного проникновения архитектурных комплексов и окружающей среды, бережного к ней отношения. Более того, проводится мысль о возможности эстетического воспитания отношения человека применительно к своему жилищу, об адаптации человека в среде современного мегаполиса. Подчеркиваются основные художественные, композиционные приёмы проектирования в совокупности с конкретикой концептуальных решений, с набором базовых художественно-образных элементов, отличающих данное бюро от множества иных, не менее значимых своих конкурентов на рынке строительства городских кварталов и отдельных социальных объектов.

Abstract. This article describes the urban planning concept of the Swedish architectural firm Semrén & Månsson in conjunction with the nature of the perception of human life in the modern urban space. The article provides examples of the organization of mass housing development on the

basis of mutual penetration of architectural complexes and the environment, careful attitude to it. Moreover, the idea of the possibility of aesthetic education of a person's attitude in relation to their home, about the adaptation of a person in the environment of a modern metropolis, is carried out. The main artistic and compositional design techniques are emphasized, together with the specifics of conceptual solutions, with a set of basic artistic and figurative elements that distinguish this bureau from many other, no less significant competitors in the market of construction of city blocks and individual social objects.

Ключевые слова: анализ строительства городской среды; проектирование микрорайонов; урбанистическое пространство; концепция благоустройства жилья.

Keywords: analysis of the construction of the urban environment; design of microdistricts; urban space; the concept of home improvement.

Взаимоотношения Швеции и России не всегда были гладкими. Но как бы то ни было, шведы оставили у нас заметный культурный след. Достаточно взглянуть на самую «шведскую» улицу в Петербурге – Малую Конюшенную – тихую, малолюдную, с прекрасными зданиями, возведенными известными шведскими архитекторами Андерсоном и Лидвалем. Здесь же, на пересечении со Шведским переулком, разместился главный российский офис компании Semrén & Månsson.

Semrén & Månsson – шведское архитектурное бюро с большими перспективами и отличной репутацией. Его создатели – шведские архитекторы Магнус Монссон и Мария Броман. Обладая глубоким пониманием архитектуры, технологий и экономики, Магнус Монссон активно работает в широком спектре направлений архитектурной практики, включая градостроительное проектирование, дизайн интерьеров и передовые методы управления проектами. Посты советника в шведской государственной компании-девелопере объектов образования Akademiska Hus, Председателя жюри в фонде Каспера Салина, а также представителя объединения шведских архитекторов в правительственной группе ЕС – только часть почётных должностей, которые стали признанием его многолетней профессиональной деятельности в сфере гражданского строительства и вовлечённости в решение социальных задач [3]. В его офисах в Швеции, России и Польше трудятся порядка 150 архитекторов, их труд соответствует высоким стандартам шведского дизайна и шведского качества. Фирма постоянно старается учитывать малейшие пожелания заказчика, и более этого – предугадывать эти пожелания. Компания Semrén & Månsson является первой шведской архитектурной

фирмой, открывшей свой офис в Санкт-Петербурге после почти 100 летнего отсутствия шведских архитекторов в России. Она создала здесь прочный фундамент, на котором шведские и наши отечественные архитекторы тесно работают друг с другом в различных проектах. В сотрудничестве с заказчиками достигается необходимый уровень проектирования, индивидуальный подход к проектам, в том числе, как результат такого подхода – высокое качество архитектурных решений на протяжении всего процесса проектирования. С самого момента создания компании в 1969 году наряду с архитектурными аспектами, бюро не менее увлечённо работает над экономическими и техническими аспектами проектирования. Разрабатывают ли они проект гостиницы, жилого дома или больницы, авторы создают архитектуру, которая выдерживает испытание временем и в экономическом, и в социальном, и в энергосберегающем, и в экологическом смыслах. В 2017 г. в Москве, в Музее Архитектуры им. Щусева профессор архитектуры и владелец шведского архитектурного бюро Semren & Mansson Магнус Монссон выступил с лекцией «Современная шведская архитектура в постиндустриальном контексте». Во время лекции Магнус Монссон рассказал о том, какими путями в Швеции в послевоенное время решался вопрос массового строительства и накопленный удачный и неудачный опыт сформировал в современной жилой застройке шведских городов определенные тренды, как эти тренды компания Semren & Mansson развивает в своих проектах и почему многие шведские архитектурно-конструктивные решения оказались актуальными для российского рынка жилья. По словам профессора Монссона, на первом плане в шведской архитектуре сейчас находятся три составляющих: все, что строится, должно быть экологичным, энергоэффективным и социально устойчивым. Последний пункт он объясняет следующим образом: «В современном обществе люди становятся все более разобщенными, растет приток населения в города и отчужденность от этого только усиливается, нарушается социальная структура. Я вижу роль архитектора в том, чтобы попробовать нивелировать этот процесс, изменить тенденцию» [1].

В Швеции на данный момент существуют два доминирующих тренда в массовой застройке: жестко структурированная квартальная застройка и свободная застройка разной этажности внутри четко очерченных границ. И тот и другой тренд позволяют создавать комфортную среду. Главное, по словам Монссона, следовать за «магией места», иными словами, учитывая ландшафт и географические данные. «Крупные кварталы имеет смысл разделять на более мелкие, таким образом индивидуализируя их. А внутри – разрабатывать определенную архитектуру для каждого здания. Это позволяет жителям ассоциировать себя с конкретным

домом, кварталом, местом. К тому же, в Швеции люди больше не покупают некрасивую архитектуру», – утверждает Магнус Монссон [2]. По словам Магнуса, планировочные решения являются для шведских архитекторов не менее актуальной и интересной задачей. Долгие зимы и короткий световой день объясняют повышенные требования к инсоляции, что очень актуально и для российской действительности. Для шведов очень важно, чтобы помещения внутри дома не ограничивались глухими стенами, чтобы из комнаты было несколько выходов [2]. Таким образом, одним из основных планировочных решений до сих пор является продольная ось квартиры, когда вся она просматривается насквозь через несколько помещений.

Известно, что проектировщик в Швеции сам несет ответственность за то, что он делает, т. е. это вопрос корпоративной ответственности. Начинается все с концепции, потом идет стадия инженерной концепции – это еще как бы эскиз, но от общего постепенно переходят к более детальной концепции, вместе с инженерами и конструкторами. Потом следует собственно проектирование, но до него делается экспертиза. В Швеции проектировщики это делают сами, поскольку сами отвечают за все нормы и правила [3]. В России есть контрольный механизм со стороны государства, кто-то должен проверять, устанавливать жесткие ограничения. Там эти ограничения – результат серьезной конкуренции между проектными компаниями, они стремятся выдать наилучший продукт, и рынок это регулирует наилучшим образом. На первом месте у архитектора всегда идет понимание условий проекта, экономики. Авторы всегда исходят от человека, это самое главное – работа с масштабом, с планировками квартир, входными группами, ландшафтным дизайном, который делает пространство уютным и безопасным. Общий подход к проектированию социальных объектов в Швеции (детские сады, школы, больницы и т. п.) заключается в том, чтобы оптимизировать функции, не размазывать их пространственно. И это как раз то, что позволяет делать эти объекты менее затратными в строительстве.

Во всех проектах фирмы всегда присутствует на стадии концепции такой раздел, который называется "инженерная концепция". Специалисты занимаются исследованиями возможностей в комплексе, чтобы снизить энергозатраты, начиная от количества инфракрасного тепла, попадающего в здание снаружи, до теплопроводности стен. Обязательно делается климатическая модель здания. Нормативы двигают рынок. В России пока такого комплексного подхода нет.

В Швеции в 2002 году было разрешено высотное строительство из дерева, там просто короче это плечо взаимодействия бизнеса и власти. Ограничения по строительству деревянных зданий были введены в

конце 19 века после крупных пожаров, и достаточно долго эта норма держалась. А потом анализ показал, что уже давно такой проблемы нет. У дерева многие параметры даже выше, чем у бетонных конструкций, в том числе и устойчивость к огню. Деревянная конструкция с точки зрения конструктива в чем-то даже проще, материал легче. Эта концепция строительства из дерева дала в целом очень мощный толчок развитию технологий и логике проектирования [3].

В трех километрах от Московской Кольцевой автодороги, к северо-западу от Мытищ, заканчивается строительство квартала «Скандинавский». И хотя Мытищи, как известно, уже застроены достаточно плотно, здесь, за границей столичного сателлита, ситуация иная: преобладают деревни, заполненные в основном коттеджами, и леса, которых сохранилось достаточно много. Если смотреть шире, то от мытищинского Бородина – 6 км до Пироговского водохранилища, рядом Хлебниковский и Пироговский лесопарки, но ближе всего лес, принадлежащий «Мытищинскому лесхозу». Для проектирования пригласили шведское бюро Semrén & Månsson – отсюда название «Скандинавский».

«Это должен быть небольшой городок, полностью самодостаточный», – говорит Мария Броман, главный архитектор проекта бюро Semrén+Månsson[4]. Три больших секционных корпуса решены в виде кварталов с незамкнутым планом. «Как известно, кварталы стали трендом в Москве, – комментируют архитекторы, – но в Швеции они, как кажется, никогда не теряли популярности. Так что это в некотором смысле и скандинавская черта» [4]. Впрочем, как известно, «чистый» вариант квартальной планировки подходит для домов высотой не больше 6-8 этажей, так что вполне логично, что в данном случае планировка – смешанная. Рамки кварталов разомкнуты, высота секций варьируется от 8 до 16 этажей, делая силуэт непрямым. Под тремя корпусами квартальной планировки запланированы подземные паркинги. Перед торцом третьего корпуса в сторону шоссе выдвинута 16-этажная башня-акцент, чей слегка заостренный юго-восточный угол «смотрит» на трассу. За ним расположился двухэтажный офис продаж – вместе с открытой гостевой парковкой они формируют образ жилого комплекса со стороны шоссе. (Рис. 1).

«Скандинавский» в большей степени ориентирован на собственный внутренний бульвар, который начинается у башни 4 корпуса на юге, и тянется внутри комплекса, образуя его внутреннюю ось. Бульвар открыт для машин, но только машин обитателей комплекса и их гостей. Он разделяет ряд жилых корпусов первой очереди и пространство, отданное второй очереди: двум жилым домам, детскому саду, школе и стадиону. Кроме того, замкнутые части кварталов обращены к бульвару и образуют

вдоль него фронт застройки городского типа – с кафе, магазинами и – это заявлено отдельно – салонами красоты в первых этажах. Арок в домах нет, но входные вестибюли спроектированы сквозными: можно войти с улицы, можно со двора, или пройти насквозь, что ощутимо повышает пористость комплекса и сокращает пути.



***Рисунок 1. Квартал «Скандинавский».
Авт. Semrén & Månsson. 2017 - 2021***

Работая с фасадами, архитекторы стремились «персонализировать» пространство: секции не только разновысотные, их фасады решены в разных цветах – сдержанного «северо-европейского» тона, с вариациями от белого и серого до желто-бежевого и кирпично-красного. Актуальный прием имитации городской улицы не доведен, однако, до предела: фасады лаконичны и подчинены общей теме. «У нас был своего рода «тулбокс» из элементов: окна, балконы, цвета. Мы их перемешивали, и каждая секция становилась индивидуальной, – объясняет проект Мария Броман. – Нам кажется, что для жильцов важно, когда они осознают, что живут именно в этом, к примеру, коричневом доме. А во-вторых, индивидуальность важна для масштаба. Так создается впечатление, что комплекс немного меньше, чем он есть на самом деле» [4].

Что касается планировочных решений в проекте, то они являются ярким примером соединения скандинавских и российских традиций. Принципиальным отличием шведских планировок является рациональность и компактность, объединение кухни с гостиной, наличие множества подсобных помещений. В целом, архитектор и застройщик уверены, что современный покупатель ждет новых предложений. Положительный

интегрированный зарубежный опыт приведет к появлению и развитию принципиально нового продукта жилой застройки, в котором запрос будущих жителей дома на собственную уникальность и гармоничную окружающую экстерьерную и интерьерную среду будет полностью удовлетворен [5].

Но это – новостройки, здесь, как известно, широта проектного творчества мало ограничена. А вот – строительство в исторических районах городов имеет свои особенности. С исторической архитектурной средой надо обращаться очень бережно и деликатно. Безусловно, соседство с историческими объектами должно быть учтено и вплетено в контекст нового проекта. Как и в каком объеме? Каждый конкретный случай требует досконального изучения, индивидуальной проработки и выбора наиболее релевантного архитектурного инструментария! Один из ярких примеров в практике – гостиница Clarion Post в Гетеборге, где к зданию Королевской почты, являющемуся памятником истории, было пристроено очень современное новое здание. (Рис. 2). Авторы нашли способ связать новую и историческую части единым ДНК – например, через использование в новых фасадах меди и сланца – материалов, широко применявшихся в отделке "исторического родственника" [5].



*Рисунок 2. Гостиница Clarion Post. Гётеборг.
Авт. Semrén & Månsson. 2011*

Основной сегодняшний тренд в европейской архитектурной практике – это устойчивость во всех проявлениях. Это спрос на натуральные, качественные, имеющие большой срок службы материалы, природные цвета, безопасные покрытия. В настоящее время в крупных городах

Швеции уменьшается количество парковочных мест, особенно в центре, где из-за востребованности каршеринга и карпулинга сокращается количество личных машин. Ту же самую тенденцию можно проследить и в Москве, в Санкт-Петербурге. В обозримом будущем нас ждет тенденция большего озеленения придомовых территорий, интерес к зеленым крышам, террасам, городским огородам. Москва, как мегаполис, в последнее время, даже несмотря на экономические санкции, остается крупной строительной площадкой, на которой работают многие именитые архитектурные компании.

25 ноября 2020 г. на торжественной церемонии награждения финалистов 12-ой премии в области жилой городской недвижимости Urban Awards жилой комплекс FORIVER, спроектированный с участием Semrén & Månsson по заказу ГК «Инград», получил первую награду в номинации «Премьера года». На протяжении двух с половиной месяцев члены жюри премии изучали проекты-номинанты. Всего на рассмотрение экспертной коллегии были представлены 74 комплекса из Москвы и Подмосковья. Жилой квартал FORIVER реализуется на Симоновской набережной в Даниловском районе столицы в рамках масштабного редевелопмента бывшей промзоны по совместному проекту Правительства Москвы и ГК «Инград» [6]. Строительство объекта началось в сентябре 2020 года. ЖК расположен в 5 км от Кремля и исторического центра столицы. Semrén & Månsson является автором архитектурно-градостроительной концепции, концепции благоустройства и архитектурных решений фасадов комплекса FORIVER (Рис. 3).



Рисунок 3. Жилой комплекс FORIVER (проект). Москва. Авт. Semrén & Månsson. 2021.

Близость Москвы-реки определила характер архитектурной концепции и образа зданий. Источником вдохновения для архитекторов послужила вода, во всех своих многообразных интерпретациях. Она нашла отражение в планировке квартала, рисунках фасадов, расположении и форме балконов и террас. Три акцентные башни, обусловленные концепцией мастер-плана, обрамляют территорию жилого комплекса, создают её силуэт и выступают аванпостом. Тема воды обыгрывается на каждом фасаде по-разному. На первом повторяющийся рисунок создает «водную рябь», на втором фасаде считывается кильватерный след, а на третьем многообразное поведение поверхности воды отразилось в динамике формы балконов, неповторяющихся по форме террас, открывающих панорамные виды на реку и вечернее солнце. Для усиления яркой пластики образа, волны балконов проведены по всему периметру здания. Уровень пентхаусов решён лёгкими, минималистичными стеклянными объёмами, дающими наиболее открытые и широкие панорамные виды. Архитектура фасада типовой башни разработана в контрасте к акцентным башням, но не менее выразительна. Собственно, сама набережная призвана стать новым местом взаимодействия и отдыха жителей района, а также связать в единую рекреационную систему общественные пространства разных типов – входной площади, променада вдоль стилобата, локальной площади, сквера, прогулочной дороги вдоль набережной, транзитного вело-маршрута – их многообразие служит для обеспечения обширного пользовательского и рекреационного опыта жителей. К реке предусмотрен террасированный спуск с зонами отдыха. Для обеспечения климатического комфорта на всей территории набережной и жилого комплекса предлагается высадить крупномерные деревья и кустарники. Кварталы комплекса отличаются по ландшафтно-композиционному наполнению. В северном и центральном квартале предлагается создать образ тихого цветущего сада с древесно-кустарниковыми композициями, цветущими с мая по сентябрь. В этой части комплекса, на связанной пешеходными маршрутами территории, по концепции расположены функциональные площадки для детей разного возраста от 0 до 12 лет – они служат для спокойных игр, для спортивных занятий, для тихого отдыха, и сочетаются с многофункциональными видовыми площадками. (Рис. 4).



*Рисунок 4. Жилой комплекс FORIVER (проект). Москва.
Автор. Semrén & Månsson. 2021*

В южном квартале ландшафтно-композиционное решение направлено на создание образа загородной жизни, приватной территории. Здесь предусмотрено многоуровневое озеленение, высокая живая изгородь у террас. Тему городского речного ландшафта поддерживает всесезонность насаждений, устойчивость видов, декоративность ствола и архитектуру кроны, разнообразие форм листа. Все элементы благоустройства предусматривают круглогодичное и многофункциональное использование на всей территории комплекса, различные сценарии отдыха. Насыщенное озеленение создает комфортный микроклимат, а безопасность среды формируется благодаря оптимальному размещению оборудования и освещения. Световые решения подобраны исходя из принципов скандинавского светодизайна, где прежде всего важны качественная, комфортная визуальная среда, интуитивно понятная навигация, минимальное световое загрязнение, функциональность, эстетичность и энергоэффективность световых приборов [6]. Было бы несправедливым думать, что проектные концепции фирмы кристаллизуются только в крупных российских центрах. Пример тому – Иркутск. Здесь, на Верхней набережной реки Ангары, идет строительство жилого комплекса «Скандинавия» по проекту Semrén & Månsson. Возведение первой очереди жилого комплекса завершилось уже в декабре 2020 года. Особенным этот проект делает его расположение на стыке городской и природной среды. При разработке концепции жилого комплекса авторы проекта исходили из потенциала этого места и искали возможности усилить преимущества территории. Одним из ключевых решений стал парковый характер благоустройства с длинными пешеходными

маршрутами, выходящими к воде, местами отдыха и зонам для активных занятий. (Рис. 5) [6].



***Рисунок 5. Жилой комплекс "Скандинавия" (проект). Иркутск.
Авт. Semrén & Månsson. 2020***

Грамотное зонирование позволило разместить дома так, что из окон квартир открывается прекрасный вид на набережную, при этом внутренние двory сохраняют приватный характер. При разработке планировочных решений архитекторы исходили из традиционного для Semrén & Månsson подхода – полуоткрытая гибкая функциональная структура, правильные формы комнат, обилие дневного света и большие семейные зоны. Дизайн-код фасадов лаконичен, выдержан в природных оттенках. Близость природы гармонично сочетается с ценностями комфортной городской жизни, в комплексе запланированы кафе, магазины, наземные парковки, площадки для отдыха и мероприятий. Помимо сложных архитектурных объектов бюро проектирует социальные. В 2019 г. в Белгороде был построен дом для пожилых людей, требующих постоянного медицинского ухода. Все мы привыкли представлять себе дома для престарелых как некий неухоженный, лишенный эстетики и домашнего уюта объект. Но архитекторы изменили наше философское понимание о подобных сооружениях самой концепцией, подходом к проблеме. Приступая к задаче создания концепта универсального типового Дома для проживания пожилых людей, в такой же логике и с большим вниманием авторы искали модульное и адаптивное решение по благоустройству территории (Рис. 6).



*Рисунок 6. Дом престарелых. Белгород.
Авт. Semrén & Månsson. 2019*

Модульная система благоустройства позволяет масштабировать и менять геометрию всего комплекса. В зависимости от региональных нормативов, возможностей участка, назначения, ландшафтное наполнение возможно варьировать, не уступая в качестве и сохраняя функционал. Универсальные модули включают в себя: газон, цветник, деревья, водоем, деревянный настил. Функциональные модули состоят из набора адаптируемых функций и подбираются опционально: спортивный, игровой, теплица, огород, сад ароматных трав, павильон и навес. Функциональный модуль «спортивный» оснащен специальным оборудованием, которое подходит для использования лицами пожилого возраста. Провести время в приятной компании единомышленников и поиграть в шахматы, шашки или домино можно в модуле «игровой». Для любителей садоводства и огородничества предлагаются модули «огород» и «теплица». В теплице можно круглогодично выращивать овощи, устраивать зимние сады, розарии. Теплицы возможно оборудовать раздвижными дверями для удобства доступа. «Сад ароматных трав» стимулирует органы чувств благодаря подбору ароматных растений особой текстуры. Клумбы приподняты для того, чтобы каждый посетитель мог потрогать растение и вдохнуть его аромат [7]. Плодовый сад можно высадить в модульной системе «деревья». Также этот модуль может стать лесным массивом с кормушками для птиц, наблюдением за природой. Для трапез под открытым небом и принятия солнечных ванн используются модули «газон» и «деревянный настил». Зона спокойного отдыха, место, где можно посидеть и полюбоваться садом, цветниками из многолетников или небольшим водоемом, располагается в функциональном модуле «навес» и может быть опционально оборудована качелями или садовым диваном. Открытые внутренние дворы адаптированы для передвижения

людей с ограниченными возможностями. Благодаря системе раздвижных дверей двор становится продолжением внутренних помещений. Дорожки с плавными поворотами выполнены из нескользящего мощения тактильной плиткой. Покрытия функциональных зон выполнены из тротуарной плитки, деревянного настила или резинового покрытия. Прогулочная зона вдоль всей территории в летний период может использоваться для прогулок, бега, скандинавской ходьбы, в зимний – для лыжного и санного спорта [7].

1,5 года назад компания занялась генеральным проектированием, в рамках которого является реализация не только определённых городских объектов, микрорайонов, но и прогнозирование ландшафтной застройки небольших городов. Сейчас пакет заказов шведского бренда полон крупных объектов. Среди реализуемых в настоящее время проектов – Красноярская краевая больница площадью 200 тысяч кв. м, два медицинских центра премиум класса в Москве, квартальная жилая застройка в Перми и Тюмени. В Петербурге визитной карточкой шведского бренда можно назвать ЖК «Skandi Klubb» (ожидаемое время завершения строительства - 2022 г.) [7]. Накопленный шведский опыт в архитектуре, планировочных и инфраструктурных решениях применим в России, где существуют схожие задачи строительства большого количества массового жилья и ухода от безликой архитектуры и социальной среды.

Список литературы:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.archplatforma.ru/?act=2&tgid=3216&stchng=2> (дата обращения 21.03. 2021).
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.archipeople.ru/index/index_1443.html (дата обращения 21.03. 2021).
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archsovet.msk.ru/article/ot-pervogo-lica/semren-mansson> (дата обращения 19.03. 2021).
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/turbo/mirkvartir.ru/s/journal/news/2020/01/30/vyshlo-intervyu-s-rukovoditelyami-shvedskogo-arhitekturnogo-byuro> (дата обращения 19.03. 2021).
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/pg/semrenmanssonru/posts/> (дата обращения 23.03. 2021).
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.semren-mansson.ru/> (дата обращения 24.03. 2021).
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://semren-mansson.se/> (дата обращения 26.03. 2021).

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ЧЕХИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

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*

FEATURES OF THE CZECH INDUSTRIAL DESIGN DEVELOPMENT AT THE PRESENT STAGE

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 представлен обзор творческой деятельности основных дизайнеров и брэндов Чехии в контексте развития инновационных технологий в сфере совершенствования проектных решений в области промышленного дизайна, керамики, стекла и мебели. В статье обозначены передовые учебные дизайн-центры, с краткой характеристикой их образовательной деятельности. Отмечается, что успех проектных решений во многом обусловлен синтезом различных сфер промышленных технологий, применяемых в проектировании изделий из стекла, фарфора, мебели, металла и собственно креативном мышлении авторов произведений искусства.

Abstract. This article provides an overview of the creative activities of the main designers and brands of the Czech Republic in the context of the development of innovative technologies in the field of improving design solutions in the field of industrial design, ceramics, glass and furniture. The article identifies advanced educational design centers, with a brief description of their educational activities. It is noted that the success of design solutions is largely due to the synthesis of various areas of industrial technologies used in the design of products made of glass, porcelain, furniture, metal and the actual creative thinking of the authors of works of art.

Ключевые слова: промышленный дизайн; проектные бюро; арт-дизайн; универсальное искусство.

Keywords: industrial design; design offices; art design; universal art.

Чешский промышленный дизайн и связанные с ним ремесла являются предметом национальной гордости. В истории Чехии есть несколько этапов, когда дизайн, как промышленная отрасль, ценился на международном уровне. В Чехии понятие дизайна впервые вводится в начале XX века, когда в Чехию из Англии проникает движение «Arts and Crafts» («Искусство и ремёсла»). Это движение имело схожую природу, как и известное в архитектуре движение Арт Нуво (в Чехии – «secese»), ценящее индивидуальность и художественную ценность традиционных ремесел, и критикующее безликость серийного массового производства. Так как ручная работа и качественно сработанное ремесло были в цене, то это движение фокусировалось в основном на мебель, декор интерьера и небольшие предметы утвари – все это, из качественных природных материалов и с богатым декором, стало иметь большой спрос среди аристократии и состоятельных слоев населения. Предметы в этом стиле стали популярным предметом подарков или частью приданого. Одновременно с этим процессом некоторая индустриализация касается и исконно декоративных чешских ремесел – производства фарфора, стекла и хрусталя. Эти ремесла и на сегодняшний день не прерывают свои традиции и являются гордостью страны.

Со временем, когда массовое производство стало преобладать в сфере материальной культуры, то многие промышленники, как и художники сами, обратили большее внимание и на эстетические свойства предметов массовой продукции. Так как профессии дизайнера в ее сегодняшнем понимании еще не существовало, то эта работа возлагалась, в зависимости от производителя, или на художника или на инженера-конструктора. В любом случае, с развитием технологии и рынка сбыта, изначально типизированная продукция чешской легкой промышленности

стала приобретать отпечаток художественного оформления, и в 1914 году был основан Союз Чешского производства (Svaz českého díla) [1, с. 86]. Целью этого союза был обмен опытом и его последовательное осмысление.

После первой мировой войны экономический рост стран средней Европы и общее изменение социальной среды позволили значительно расширить производство во многих областях легкой промышленности. В Чехию переносится также часть производств из Австрии (как например легендарная мебельная фирма Тонет). Некоторые художественные и архитектурные студии, в особенности в северной Европе, начинают искать новые, более радикальные формы и проекты, совмещающие художественное выражение и идеологическую основу. Именно в это время были основаны два основных дизайн направления этого времени: Баухаус (по одноименной дизайн школе в Германии) и Де Стейл (по одноименному сообществу художников в Голландии). Оба этих течения стали ключевыми направлениями для развития дизайна во всей Европе на длительное время вперед и продолжают вдохновлять и многих современных дизайнеров. Стоит отметить, что в отличие от американских дизайнеров того времени, работа которых была основана вокруг крупных промышленных предприятий, дизайнеры Европы (и Чехии в том числе) были сфокусированы на идеологическую и интеллектуальную составляющую проекта и их влиянии на жизнь общества. Многие чешские дизайнеры того времени были не только профессионально многопрофильными (так как работали с графическим дизайном, фотографией и предметами промышленного производства), но и имели четкую гражданскую позицию и политическую ориентацию [1, с. 133].

В первые годы после второй мировой войны сфера чешского промышленного производства в Европе была под сильным двойным влиянием образа жизни США и дизайн проектирования Советского Союза. Но в отличие от советского дизайна, в чешском преобладали яркие цвета и округлые формы. Частично это являлось влиянием скандинавского дизайна, который активно начинал приобретать популярность, но в большей степени это было связано с общим оптимизмом общественного настроения и сильным поколением новых молодых дизайнеров, которые рассматривали качественный дизайн как неотделимую часть комфортной жизни всего общества, вне зависимости от социального положения. Успех чешских дизайнеров в этом отношении сильнее всего отразился в победе павильона Чехословакии на международной выставке ЭКСПО-1958 в Брюсселе, где презентация этой страны была основана именно на качестве и осмысленности промышленного дизайна во всех его областях [1, с. 179]. Предметы дизайна, представленные в рамках этой презентации, и на

сегодняшний день являются иконами чешского дизайна и очень ценятся на рынке дизайна. Многие из производств, предоставивших продукцию, и сегодня занимают важное место в экономике страны.

Также в это время, благодаря большей сложности производственных процессов, начинает происходить разделение дизайна на отдельные специализации. Узкая профильность отдельных сфер дизайна привела к развитию материальной культуры страны и к переосмыслению системы образования в сфере дизайна.

Среди наиболее популярных специальностей, по которым обучают в университетах дизайна Чехии, можно назвать: архитектурный, интерьерный, текстильный, ландшафтный, графический и промышленный дизайн. Перечисленные области дизайна сегодня развиваются в Республике наиболее стремительно, что в свою очередь увеличивает потребность в «стоящих» специалистах. Выбирая для освоения одну из названных выше специальностей, молодые люди получают:

- качественное европейское образование по направлениям подготовки "Дизайн";
- реальный опыт работы во время учебы, т. е. обучение и практика являются составными частями обучения профессии;
- впечатляющее портфолио, составленное за время обучения в университете.

Пражская Высшая школа прикладного искусства – одно из престижных профильных высших учебных заведений страны, которое ежегодно попадает в рейтинги лучших творческих университетов мира. Обучение в Школе проводится по направлениям дизайн интерьера и мебели, промышленный, продуктовый дизайн и носит исключительно прикладной характер: занятия проходят в творческих студиях, где студенты работают над реальными проектами.

Очень популярен у творческой молодежи факультет мультимедийных коммуникаций Университета Томаша Бати в Злине, что объясняется в первую очередь большим выбором предлагаемых творческих специальностей, среди которых дизайн стекла, обуви, одежды, а также продуктовый, digital, индустриальный, пространственный (световой, архитектурный, звуковой, церемоний, интерьеров), графический дизайн. Здесь же можно получить экономическую специальность «Дизайн-менеджмент». Упор в обучении делается на практику – студенты регулярно участвуют в различных тематических мероприятиях: конкурсах, выставках, показах мод.

Факультет дизайна и искусства Западночешского университета в Пльзени – самая молодая арт-студия Республики. Несмотря на это, она довольно востребована как у местной, так и у иностранной творческой

молодежи. В университете обучают промышленному, продуктовому дизайну, а также дизайну обуви, одежды, украшений. Университет обладает одной из лучших в Чехии программ обучения графическому дизайну – студенты факультета регулярно занимают призовые места на национальных и международных тематических конкурсах [4].

В настоящее время активно разрабатываются новые и модернизируются уже существующие учебные программы. Как отдельная профессия отделяется теория и история дизайна. Во второй половине XX века легкая промышленность страны постепенно смещает фокус с декоративности и элегантности форм на фактурный характер современных материалов и технологий. В основном это касалось, конечно, одежды, обуви и предметов бытовой техники и электроники. Именно поэтому данные сферы легкой промышленности пострадали более остальных. Но уже с первого десятилетия XXI века чешский дизайн, как достаточно молодое сообщество дизайнеров, начинает осмыслять и успешно представлять на международном рынке новые формы чешского дизайна. Сегодня чешские дизайнеры представлены в самых известных дизайн выставках и галереях мира и представляют Чехию, как страну, с новой, пока менее изученной предметно-эстетической стороны.

В 2002 г., в Праге, в старой исторической части города, был открыт дизайн-магазин **Qubus**. К созданию магазина и дизайн-студии Qubus привела идея представить общественности лучшие образцы современного дизайна. Под брендом Qubus его создатели Якуб Бердих (Jakub Berdych) и Максим Велчовски (Maxim Velčovský) выпустили целый ряд концептуальных коллекций и продуктов, которые стали известны не только в Чехии, но и за ее пределами. Кроме собственной продукции, студия Qubus представляет зарубежной публике произведения чешских дизайнеров Антонина Томашка (Antonín Tomášek), Милана Пекаржа (Milan Pekař), Ганы Витковой (Hana Vítková), Патрика Илло (Patrik Illo). Дизайн-студия Qubus также разрабатывает и реализует проекты в сфере дизайна интерьеров, архитектуры и графического дизайна. Однако в рамках проекта магазина и студии находится не только реализация собственных продуктов, но и представление всего спектра чешской дизайнерской мысли, а также – основные идеи и направления работы наиболее заметных зарубежных специалистов. Собранный материал выстраивается в обобщённые, концептуальные коллекции, и представляется в магазинах, пропагандирующих дизайн и реализующих дизайнерские продукты, во всех развитых странах мира. Этим и объясняется известность и популярность бренда Qubus за рубежом.

Например, свою работу "The birth and death of beauty" ("Жизнь и смерть красоты") Бердих создавал в трудоемком и рискованном процессе,

который легко мог привести к возникновению трещин и разрушению изделия. Многократная обработка эмали требовала обжига стекла более шести раз. В проекте "Свет" используются старые лампы 1970-х годов, которые были немного переделаны. Иллюзия света, трансформирующегося в стекло и стекла, становящегося светом, усиливается, если покрутить лампу (Рис. 1).

Стеклянные миски "ještěd, říp и masocha" ("Вулканическая коллекция") неразрывны со своей деревянной основой. Очень горячее стекло вливается в сухие деревянные формы и трансформируется произвольно. Деревянное основание таким образом становится частью стеклянной миски, принявшей в нем свою окончательную форму [3].



Рисунок 1. "Свет". Авт. Jakub Berdych, 2008

Известный чешский дизайнер Максим Велчовски – один из главных символов стекольного искусства LASVIT. В 2011 году он возглавил Ателье керамики и фарфора Академии художеств, архитектуры и дизайна в Праге. На основании своих достижений Максим был назван победителем конкурса Interior Design's Best of Year Awards 2020 в категории «Производитель: Креативный директор».

LASVIT – чешский производитель уникальных работ из стекла. Компания известна своим умением объединять традиции и мастерство с современным видением и технологией. LASVIT был основан в 2007 году Леоном Якимичем и всего за несколько лет зарекомендовал себя как авторитет на рынке декоративного освещения и арт-инсталляций из выдувного стекла. Их светодинамические и кинетические скульптуры из

стекла, а также архитектурное стекло используют новейшие технологии и являются ярким примером дизайна с технической точностью. Каждая стадия изготовления происходит вручную: от выдувания стеклянных компонентов до полировки или гравировки. Масштабные инсталляции компании можно увидеть в пятизвездочных отелях, общественных зданиях, элитных бутиках, первоклассных ресторанах и частных резиденциях по всему миру. Будучи производителем, главным образом, инсталляций на заказ, в последнее время LASVIT сосредоточились на дизайнерском освещении и столовой посуде для рынка товаров широкого потребления. Многие изделия из каталога «Коллекции LASVIT» находятся на грани того, что физически возможно создать вручную. Результат непревзойденного мастерства стеклодувов компании. Дизайнер, арт-директор компании LASVIT **Максим Велчовски**, внес свой вклад, создав из художественного стекла концептуальную люстру Memento Mori («Помни о смерти»), которая черпает свое вдохновение в знаменитой церкви на костях Кутна-Гора (Рис. 2). Коллекции LASVIT уже включают в себя успешный проект дизайнера – Frozen, вдохновленный превращением воды в лед. Такое явление в природе очень схоже с процессом, который происходит в стеклодувной мастерской. Велчовски позволяет стеклу течь по металлической форме и «застыть», что подчеркивает его природные свойства [3].



Рисунок 2. Люстра "Memento Mori". Авт. М. Велчовски, 2019

Работа с новыми технологиями всегда являлась своеобразным "козырем" для Милана Пекаржа, художника по керамике. Он много лет создавал красивые предметы, работая в юмористическом стиле, создавая фарфоровые светильники в виде кораблей и вазы, похожие на мини-фабрики. В 2012 г. он стал ассистентом мастерской фарфора Пражской академии искусств и дизайна, которую возглавлял чешский дизайнер Максим Велчовски. Но Пекарж также работает над различными личными проектами – всегда экспериментирует и исследует свое ремесло. В 2014 г. публике была представлена новаторская коллекция хрустальных ваз (Рис. 3). Для этого проекта Пекарж решил поэкспериментировать с различными температурами, оксидами и методами нанесения. "После многих месяцев пробного обжига различных видов глазури в ходе проекта я очень заинтересовался хрустальной глазурью. Я потратил много часов на исследования и разработал свои собственные глазури. Потребовалось много и много бедствий, тестирования, ремиксов, экспериментов, чтобы добиться желаемых результатов. Хрустальная глазурь отправляет меня в увлекательное приключение." – резюмировал автор проекта [2]. Чтобы подчеркнуть качества глазури, Пекарж разработал серию простых ваз, чтобы показать эффект наиболее эффектным и ярким образом. В результате получилась коллекция самых разных ваз, каждая из которых полностью уникальна и покрыта глазурью, полученной путем смешивания нескольких ярких оттенков. Коллекция была номинирована на премию Czech Grand Design Award, а одно из произведений было приобретено для постоянной коллекции Музея искусств и ремесел в Дрездене [2].



Рисунок 3. Вазы. Авт. Milan Peckář, 2014

В смежной сфере промышленного дизайна работает Люси Колдова. Она получила художественное образование в Праге, в Академии искусств, архитектуры и дизайна, затем совершенствовалась во Франции, имеет собственную студию в Париже. Работает, в основном, в качестве мебельного дизайнера, но и разрабатывает собственную концепцию оформления пространства, с интересным использованием стекла и дерева, других материалов в нестандартных сочетаниях. Умело применяет самые современные технологии в своей сфере, не привязываясь к определённой эпохе или временной нише. В 2010 году она была удостоена звания «Открытие года» по версии Czech Grand Design. А два года спустя она выиграла награду «Дизайнер года» от Elle Decoration Award за лучший дизайн освещения (Рис. 4).



Рисунок 4. Декоративные светильники. Авт. Lucie Koldová, 2010

В настоящее время, Люси является арт-директором BROKIS, сотрудничая с фабрикой с 2010 года. В 2018 г., во Франкфурте-на-Майне Чешская марка Brokis под руководством арт-директора и дизайнера Люси Колдовы (Lucie Koldová) презентовала сразу четыре новые серии автора, вдохновленные природными формами. Люси Колдова стала первым чешским дизайнером, приглашенным для создания инсталляции Das Haus на международной выставке "imm cologne". Там она продемонстрировала свои коллекции светильников Puro Sparkle, Ivy, Big One и Jack O'Lantern. Автор в настоящее время использует классическое мастерство с помощью передовых технологий, уделяя основное внимание чистой красоте материалов, таких как дерево и стекло. Ей нравится работать с яркими цветами, необычными пропорциями и контрастами.

При этом ее объекты часто преодолевают пределы возможного, что сразу становится очевидным при просмотре ее работ. Объемные стеклянные светильники воплощают харизматический и неповторимый элегантный стиль Люси Колдовой. Благодаря ее работам Brokis зарекомендовал себя как инновационный производитель стеклянных светильников, созданных вручную. Помимо разработки все более новых и захватывающих концепций, Люси Колдова представляет важные технологические и формальные решения, которые позволяют бренду Brokis раздвинуть границы производства стекла [5].

Но на этой же выставке дизайнер также продемонстрировала разработанный ею пример интерьера городской квартиры XXI века со свойственной ей концепцией (Рис. 5).



Рисунок 5. Интерьер городской квартиры. Авт. Lucie Koldová, 2018

Организаторы выставки дали возможность выбранному дизайнеру или архитектору «построить» идеальный дом: не просто показать свои работы, но высказаться на тему концепции жилища XXI века. В 2018 году посетители ИММ были поражены ярким и эффектным проектом чешского дизайнера. Люси назвала инсталляцию «*Light Levels*» («*Уровни света*») и продемонстрировала в пространстве из четырех комнат, сгруппированных вокруг центральной зоны, влияние освещения на облик интерьера. По словам дизайнера, она намеренно не стала делить инсталляцию на функциональные пространства, но наполнила ее эмоциями, за передачу которых отвечает свет [6]. Страсть и вдохновение Люси воплотила в ярко-красном будуаре с минималистскими с лампами виде длинных цилиндров, умиротворение – в спальне и ванной, отделанных деревянными планками и украшенных светильниками,

которые напоминают свисающие с потолка цветущие ветви. В гостиной серая и красная мягкая мебель сгруппирована вокруг «очага» – напольного светильника «Fire», спроектированного специально для «Das Haus», а над ними размещена группа броских люстр-звезд из коллекции «Puro Sparkle».

Дизайнер Мартин Жампах в 2006 году закончил факультет мультимедийных коммуникаций Университета Томаса Бата (Злын, Чехия), где получил звание магистра по специальности «промышленный дизайн». В том же году Мартин стал магистром дизайна Академии искусств имени Яна Матейки. Основное направление его профессиональной деятельности лежит в сфере промышленного и мебельного дизайна. При этом Мартин имеет широкий круг творческих интересов и опыт работы в качестве предметного, графического и веб-дизайнера. Кроме того, Мартин Жампах – основатель и редактор известного блога Designeast, который около двух лет освещает развитие различных направлений дизайна Центральной и Восточной Европы [3]. Его работы можно назвать разноплановыми, эмоционально наполненными и показывающими пример того, как промышленному дизайнеру сохранить самобытность в эру глобализации и универсализации жизни и потребления. Ответ прямо перед нами, на стеклянной тарелочке. А вернее, блюдах из толстого стекла, входящих в коллекцию $3 \times 3 - 3 \times 2 - 2 \times 2$. Ещё одна работа, демонстрирующая преломление давних национальных стеклодельных традиций через призму индивидуального и эмоционального отношения к миру, – блюдо Nipples (Соски), захватывающая своими волнующе-чувственными формами. (Рис. 6-7).



Рисунок 6. Блюдо Nipples. Авт. М. Жампах, 2007



Рисунок 7. Блюдо Nipples. Авт. М. Жампах, 2007

Следующий проект автора – "Диван "Community" – предмет мебели, формирующий значительное по площади пространство живого и непосредственного общения нескольких людей. Части дивана составляются таким образом, что его поверхность образует уютные зоны для общения, отдыха, игр и т. д. Диван обладает возможностями широкого применения как в частных, так и общественных помещениях (барах, ресторанах, клубах и т.д.) (Рис. 8).



Рисунок 8. Диван "Community". Авт. М. Жампах, 2018

Один из последних его проектов – микроволновая печь (2020 г.). При создании цилиндрической микроволновой печи **But-On** в центре

которой размещается приготавливаемая пища, дизайнер руководствовался целью создать отнюдь не напичканный функциями предмет техники, который может отвечать ещё множеству других критериев. Главным в разработке является простота управления, эксплуатации и производства. И более органичный и естественный подход к созданию кухонной техники. Концепт предполагает расположение микроволновки на высоте стандартной рабочей поверхности, по направлению взгляда пользователя, ориентированного сверху вниз.

Мартин ищет нестандартные решения, которые призваны упростить жизнь потребителю, будучи сами по себе очень простыми. Новаторская концепция тостера «**На один тост**» (**Tost|One, 2020 г.**) также основана на лёгкости управления. Дизайнер продумал его устройство таким образом, чтобы избежать ручного вынимания горячего хлебца из тостера. Щипцы, по мнению Жампаха, – тоже не выход: необходимо было что-то простое, цельное и принципиально новое. Ответ пришёл в виде устройства, при котором тост, переворачиваясь, выпрыгивает на поставленную сбоку тарелку. Перед этим он оповещает владельца о готовности хлебца звуковым и световым сигналом [3].

Дизайнер Рудольф Бурда из города Млада Болеслав, художник по стеклу и металлу. Студию создал в 90-х годах, свои работы представляет под маркой студии. Занимается арт-дизайном, работает с металлом в сочетании с литым и дутым стеклом, причём старается все процедуры создания и компоновки деталей выполнять вручную. Сам же и создаёт необходимый инструментарий и оборудование. Его работы характеризует геометричность и чистота форм, минимализм и чувство гармонии, явственно присутствует влияние идей кубизма [2]. (Рис. 9).



Рисунок 9. Арт-объект для интерьера дома. Авт. Р. Бурда, 2017

В 2004 году дизайнеры Марцела и Эва Мохаловых (Marcel a Eva Mochalovi) создали проектное бюро LLEV. С того времени авторитет фирмы укрепился настолько, что имена их стали известны всем поклонникам чешского дизайна. Сфера их деятельности лежит в пределах промышленного дизайна, а также – графического и интерьерного, и множество заказов, выполненных за это время мастерами дизайна, говорит об их высокой квалификации и высоком уровне исполнения. Многие дизайнерские продукты высокого уровня исполнения были выпущены в свет из ворот студии. Это – ювелирные украшения, изделия из фарфора и стекла, мебель и многое другое (Рис. 10). Изделия этих мастеров всегда отличаются оригинальностью, особым почерком и шармом. Взять, например, набор бокалов из чёрного стекла, представляющий собой шедевр элегантности. Набор называется «Decsi black», изготовлен в малой серии. Коллекция бижутерии «Platoon» из стекла чёрного цвета производит на зрителя неизгладимое впечатление, особенно на женщин. Также замечательны тарелочки из фарфора, украшенные нестандартным рисунком под названием «Menu», а ещё – столики «Cirkus» из древесины ясеня, на поверхность которых нанесён рисованный геометрический узор [7].



Рисунок 10. Набор посуды из стекла. Авт. LLEV, 2012

Работы марки дизайн-студии LLEV были не один раз отмечены престижными премиями, а номинируются вообще достаточно часто. Так, в 2011 году произошло приятное для дизайнеров событие, когда им была вручена дизайнерская премия EDIDA, которую присудила редакция известного в Чехии журнала Elle Decorations. Премия была присуждена сразу за две работы: во-первых, за проект графики пола и в целом за

удачное декорирование интерьера ресторана Ambiente Ristorante Pasta Fresca в Праге, и, во-вторых, за отдельный декоративный объект WOOD. Студия имеет постоянный поток заказов от государственных учреждений, а также – от частных лиц из разных городов Чехии. Такие известные в мире дизайна фирмы, как Becherovka, Lasvit, Simax, Ton, LAUFEN CZ, Beleon, Manumade, Jika и другие, имеют постоянные рабочие и творческие контакты с дизайн-студией LLEV [7].

Итак, мы видим, что в современной Чехии искусство дизайна переживает подъём. В стране достаточно много специалистов дизайна, выращенных в самой Чехии, которые успешно прокладывают собственную дорогу на этом поприще. Многие из них набираются опыта у зарубежных мастеров, воспринимают идеи из смежных сфер и успешно встраивают их в палитру чешских традиций и собственных представлений. А результат – пополнение сообщества отечественных мастеров, расширение области взаимодействия различных направлений современного искусства, и, как результат – успешное развитие чешского дизайна.

Список литературы:

1. Чешское искусство и литература. XX век / [Редкол.: И.В. Попова (отв. ред.)]. - СПб. : Алетейя, 2003.
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.milanpekar.com/> (дата обращения 01. 03. 2021).
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.djournal.com.ua/?p=1827> (дата обращения 01. 03. 2021).
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gostudy.cz/blog/dizayn-v-chehii-vuzyi-napravleniya-sovetyi> (дата обращения 28. 02. 2021).
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iloveprg.ru/lyusi-koldova/> (дата обращения 27. 02. 2021).
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.interior.ru/design/2023-nendo-svet-ot-lista-bumagi.html> (дата обращения 02. 03. 2021).
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pinterest.ru/pin/412712753325051887> / (дата обращения 02. 03. 2021).

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАТИКА ВО ВЬЕТНАМЕ И РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. – НАЧ. XXI В.

Рудьковская Мария Витальевна

*магистрант кафедры Декоративного искусства,
ГБОУВО РК Крымский инженерно-педагогический
университет им. Февзи Якубова,
РФ, г. Симферополь.*

THE SPECIFICS OF THE DEVELOPMENT OF BATIK ART IN VIETNAM AND THE RUSSIA IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY - EARLY XXI CENTURY

Maria Rudkovskaya

*Student of the Master's Degree at the Department
of Decorative Arts
GBOUVO RK Crimean Engineering and Pedagogical
University named after Fevzi Yakubova,
Russia, Simferopol.*

Аннотация. В данной статье проводится исследование развития и становления искусства «батик» во Вьетнаме и России во второй половине XX в. – нач. XXI в. На базе собранного материала осуществлен сравнительный анализ техник, методов, используемых материалов и сфер применения данного вида декоративной росписи ткани. Рассмотрены сферы применения данного древнего искусства в современном мире.

Abstract. This article examines the development and formation of the art of "batik" in Vietnam and Russia in the second half of the XX century-early XXI century. On the basis of the collected material, a comparative analysis of techniques, methods, materials used and areas of application of the bottom type of decorative fabric painting was carried out. The scope of application of this ancient art in the modern world is considered.

Keywords: Vietnam; Russia; batik; silk painting; art; fabric painting; cold batik; hot batik; free painting; silk, reserve.

Ключевые слова: Вьетнам; Россия; батик; роспись по шелку; искусство; роспись по ткани; холодный батик; горячий батик; свободная роспись; шелк; резерв.

Батик – одно из древних искусств, зародившихся одновременно в нескольких странах и получившее в каждой из них самобытное развитие.

Искусство «батик» являет собой технику по ручной росписи ткани специализированными красками с применением закрепляющих составов. Обычные люди понимают под словом «батик» пестро расписанную вручную материю, однако специалисты говорят под этим словом имеют ввиду саму технологию. Основу данного искусства составляет предварительная пропитка тканей смесями, не позволяющими краскам растекаться.

Прежде чем разбирать особенности развития искусства батик во Вьетнаме стоит учесть, что данная страна находилась под влиянием Китайской империи, что несомненно отразилось в искусстве. Огромную роль в истории развития вьетнамского батика внесли китайские технологии окрашивания полотен. Именно в Китае родилась совершенная основа для такого рода окрашивания – шелк. А Вьетнам стал крупнейшим центром производства этой благородной ткани [1, с. 20].

Существует множество способов расписать ткани. Основу данного искусства составляют три основных техники: холодная, горячая и без границ.

Техника холодного батика производится благодаря покрытию ткани специальным резервирующим веществом. При помощи резерва наносятся замкнутые контуры заранее заданного рисунка. После его высыхания выполняется заливка цвета. Контур добавляет работе некую графичность, делая ее более завершенной. После данного этапа контур не удаляется. Применяемые составы просты и нетоксичны, что делает этот способ самым распространенным. Такая техника подходит для росписи тонкого хлопка и шелка. Наносить краски можно несколькими способами: кисточками, кусочками ваты или поролон. Для надежности краски на готовом изделии фиксируют путем глажки с изнаночной стороны [4, с. 13].

Горячий же батик по своей технике, похож на холодный, вернее сказать, что все на самом деле наоборот. Холодный батик похож на горячий. Так как именно горячий батик был самым первым представителем данного искусства. В этой технике также используется резервирующее вещество, однако оно может наноситься, как контурно-таки плоскостями. В качестве резервирующего вещества чаще всего выступают воск или парафин. На материю согласно заданному рисунку наносится резерв. После чего ткань пускается в емкость с красителем, и так продолжается пока весь узор не заполнится соответствующими

цветами. Еще одним отличием является то, что для закрепления красителей на ткани используют паровые установки.

Если говорить о технике свободной росписи, то она полностью оправдывает свое название. С этой техникой художник может позволить себе обходиться без пропитки ткани резервирующими составами. Материя покрывается, как холст художника – свободными мазками. И только уже на завершающем этапе может применяться техника холодного батика для придания четкости изображению [3, с. 41].

Во Вьетнаме самый первый способ росписи полотна – гончарный. На шелк наносился расплавленный воск, согласно рисунку, после ткань погружали в краситель. Затем ткань вынимали и сушили. С высушенной окрашенной ткани удаляли воск, после его удаления ткань оставалась нетронутой красителем. В случае если рисунок требовал нескольких цветов, то процедуру повторяли до готовности изделия.

Также существовал и обратный метод. Сначала пигментировали ткань красителем, после рисунок покрывался воском и опускался в содовый раствор. Раствор смывал пигмент, однако воск оставлял его нетронутым. После повторения этого алгоритма несколько раз получались трехцветные рисунки – такие рисунки считались высшим уровнем мастерства.

В России интерес к живописи по текстилю появился в прошлом веке. Распространившийся тогда стиль модерн способствовал развитию искусства батик на территории нашей страны. Однако техника претерпела изменения. Теперь для создания холодного батика не требовалось никакого специального оборудования, благодаря этому она становилась совершенно безопасной и могла выполняться дома, а также использоваться на занятиях с детьми [2, с. 53].

Говоря о канонах стоит отметить, что за многовековую историю развития искусства батик во Вьетнаме основные мотивы и каноны изображения не менялись. Излюбленные пейзажи родного края, флора и фауна данного региона, городские (рыночные) сцены со стаффажем и мифические создания из легенд – все это нашло свое отражение в полотнах Вьетнамских мастеров. Горы, тонущие в неспешных облаках, бурные потоки рек и ветви сливы и сакуры – изысканные мотивы для декоративных ширм. Образы флоры и фауны: лотосы, декоративные карпы, мандаринки, павлины и т. д. зачастую писались для зажиточных слоев простого народа. А мифологические существа такие, как дракон, зачастую олицетворяли силу и власть королевского двора. И, соответственно, изображались на полотнах для дворца [3, с. 20].

В России же никаких канонов установлено не было. Появившись со стилем модерн, батик был лишь диковинкой слепо, а порой и неудачно,

копирующий азиатские мотивы. Никто даже не задумывался о ценности батика, как о искусстве. Однако не смотря на столь смутные времена о этой технике не забыли, а напротив стали развивать и возвели в ранг искусства.

В то время, как с приходом научно-технической революции появление новых техник росписи: трафаретная окраска, отодвинули на второй план традиционные методы росписи. Изделия становятся сложнее и богаче, а главное доступнее. И уже во Вьетнаме в XIX веке орнаменты и картины приобретают привычный для нас облик. Ценность ручной работы уменьшается и спрос на нее падает. Вытесненная массовым печатным производством она переходит из чего-то утилитарного в произведение искусства, атрибутом роскоши и достатка.

В нашей стране «батик» напротив вырос из чего-то фабричного в искусство. Начиная с семидесятых годов прошлого столетия появляются специалисты, сыскавшие славу своими шедеврами на шелке. Получив свое развитие в России, батик стал переосмыслением живописи по холсту. Вполне естественным стали шелковые полотна с изображениями городских и сельских пейзажей. Крымская художница Калеменева Валентина Александровна является одним из представителей данного направления в батике. Будучи уроженкой Симферополя ее полотна наполнены видами родного города, нежащегося в лучах ласкового солнца. Батик выполненный в технике свободной росписи, самой лишь своей техникой передает осенние и весенние мотивы дождя, мощь речки, что неспешно протягивает свои воды через весь город. На фоне столь вольных и плавучих пейзажей прописываются монументальная архитектура, что гармонично объединяет автор в своих полотнах [3, с. 5].

С другой стороны, обратившись к творчеству Аллы Свиреденко мы можем увидеть классические восточные мотивы. Однако ее коллекция богата различными тематиками: восточные полотна, отсылающие нас на родину техники, дивных орнаментов из ирисов, что отсылают нас ко времени, когда модерн лишь пришел в Россию, фантазийные интерпретации религиозных сцен.

Проведя исследования на тему «Специфика развития искусства батика во Вьетнаме и России во второй половине XX в. – нач. XXI в.» можно сделать следующие выводы. На территории России принцип создания росписи по шелку значительно упростили, что способствовало массовому распространению. После прихода научно-технического прогресса в России и во Вьетнаме искусство «батик» проходит противоположные пути развития. На своей родине, во Вьетнаме, батик, как искусство, уступает научно-технической революции и становится частью

массового производства. В то время, как в России он напротив из массового производства возводится в статус искусства.

Список литературы:

1. Алферов Л.Г. Технологии росписи: Дерево. Металл. Керамика. Ткани - Ростов-н/Д: Феникс, 2010. – 352 с.
2. Березин Э.О. Юго-Восточная Азия в XIII – XVI веках. – М.: 1982. – 332 с.
3. Гильман Р.А. Художественная роспись тканей: учебное пособие для вузов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 192 с.
4. Нгуен Зуи Куй. Разнообразие культуры Вьетнама. – Ханой, 2002. – 201 с.
5. Сараева Ю.С. Роспись по ткани. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2012. – 160 с.
6. Хейнд Модс. Малая история искусств. – М.: Искусство, 1978. – 361 с.

1.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНАРИЯ Ю.Н. АРАБОВА «ПРИБЛИЖЕНИЕ К КРАЮ» В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КИНОФИЛЬМА А.Н. СОКУРОВА «ТЕЛЕЦ»

Шелест Вера Владимировна

аспирант искусствоведения,

Российский институт истории искусств – РИИИ РАН,

РФ, г. Санкт-Петербург

TRANSFORMATION OF Y.N. ARABOV'S SCRIPT «APPROACHING THE EDGE» INTO THE ARTISTIC WORLD OF A.N. SOKUROV'S FILM «TAURUS»

Vera Shelest

Post-graduate student of art history,

Russian Institute of Art History,

Russia, St. Petersburg,

Аннотация. Автор подвергает сравнительному анализу сценарий Ю. Арабова «Приближение к краю» и фильм А. Сокурова «Телец» с целью – заглянуть в творческую лабораторию художников, выявить особенности поэтики их художественного языка и особенности их философской концепции.

Abstract. The author subjects Arabov's screenplay «Approaching the Edge» and Sokurov's film «Taurus» to a comparative analysis in order to look into the creative laboratory of the artists and to identify the peculiarities of the poetics of their artistic language and the specifics of their philosophical concept.

Ключевые слова и сочетания: кинематограф; драматургия; киноязык; фабула; Сокуров; Арабов.

Keywords: cinematography; dramaturgy; cinematographic language; plot; Sokurov; Arabov.

Сокуров и Арабов – уникальный творческий дуумвират. Они познакомились еще в студенческие годы во ВГИКе, в 1978 году сделали первую совместную работу художественный фильм «Одиноким голос человека» по произведениям А.П. Платонова. В дальнейшем Сокуров снял более 50-ти художественных и документальных фильмов. А Арабов написал более десяти сценариев к фильмам Сокурова и изредка сотрудничал с другими режиссерами. В их творческом наследии просматривается циклический подход к тематике. На первом этапе был целый ряд экранизаций (А.П. Платонов, Г. Флобер, Б. Шоу, А.Н. и Б.Н. Стругацкие), потом художники перешли к собственному художественному высказыванию. Например, теме смерти и духовного возрождения посвящен философский цикл 90-х годов: «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы», «Мать и сын». Семейная тема, начатая последним фильмом, получила завершение в 2003 фильмом «Отец и сын». Через все творчество мастеров кинематографистов проходит тема моральной ответственности каждого живущего на Земле человека, потому что человек – самое опасное существо на планете, он способен убить на ней все живое.

Еще в 1980 году Сокуров задумал цикл фильмов о великих диктаторах XX века. Его интересовала психология людей у власти. «Политика всегда была деструктивным пространством <...> Чем ближе человек к власти, тем ближе он к деградации» [4]. Так появились фильмы «Молох» (1999), «Телец» (2000) и «Солнце» (2005). В последнем фильме цикла «Фауст» (2011) в отличие от предыдущих главными героями являются не государственные деятели, а поэт и его творение. Авторы подводят зрителя к мысли, что только «культура может удержать нас от озверения» [4].

«Мне всегда казалось, что в историческом пространстве не бывает гениальных и выдающихся людей. Они есть только в пространстве науки, культуры и искусства. Там есть гении, которые осуществляют прорыв, которые могут сходить в будущее и вернуться в свое время и рассказать современникам, что они там видели» [4].

В центре исследования данного доклада фильм «Телец». Картина начисто лишена пафоса обличения Ленина, которым отличались киноленты 90-х годов. В одном из интервью Сокуров скажет: «Я не выношу приговора, я лишь пытаюсь разобраться в судьбе человеческой, в сути его несчастья, а история и судьба уже вынесли свой приговор. <...> Так что мне-то зачем измываться над поверженными (Гитлер, Ленин). Моя цель – понять человеческую природу этого поражения» [9, с. 32].

Цель данной работы: на материале фильма «Телец» исследовать художественный мир драматурга и режиссера, осмыслить особенности их философской концепции, проследить, как происходит трансформация

литературного текста сценария в визуальный ряд фильма, какими средствами киноязыка пользуется режиссер в процессе создания фактически иного художественного произведения.

Задача: исследовать поэтику литературного и киноязыка и некоторые проблемы перевода на киноязык литературного текста.

По жанру фильм можно назвать философско-психологическим исследованием. В смысловом поле фильма можно выделить следующие уровни: исторический (судьба героя и страны); психологический (отношение героя к окружающему миру и другим людям); а также символический или даже мистический, потому что центральный конфликт сценария – в противостоянии героя и мироздания.

В основу фабулы положены события одного летнего дня 1923 года. Композиция сценария построена гармонично, можно сказать классически. Арабов соблюдает единство места и времени, но пользуется при этом уникальной оптикой, с одной стороны, распахивая пространство в безвременье вечности, с другой стороны, фиксируя внимание на красноречивых деталях и подробностях, которые тут же обретают особую философскую глубину и символическое звучание.

В пяти эпизодах прослеживается регламентированный распорядок дня Ленина: утренний визит врача, занятия с женой, прогулка, прием гостей, обед. Потом, наверное, должны были следовать послеобеденный отдых, шахматы или киносеанс. За внешней размеренностью жизни просматриваются узлы драматических напряжений: больного гнетет насильственная изолированность от внешнего мира и приближающийся паралич. Однако потеря рассудка для него страшнее, чем грозящая неподвижность. Чтоб не допустить унижительного безумия, больной вождь решается в критический момент принять яд.

В первом же эпизоде автор знакомит нас с обитателями Большого дома. Это жена, сестра, обслуга и охрана. Озвученные внутренние монологи близких Ленину людей создают параллельный поток их странному бытию, где говорят не то, что думают, где за внешней вежливостью кроется страх, взаимная подозрительность и глубокая неприязнь. Ненависть больного к тюремщику Паколи оказывается не столь критичной, чем взаимоотношения с сестрой, которая считает себя вправе предъявлять брату претензии от имени семьи.

Разгром оранжерейного рая является кульминационной сценой. Видение матери в обморочном забытии – развязка. Придя в себя, больной передумал воспользоваться ядом. И все же цель – построение рая на земле – уже недостижима, историческое время кончилось. Арабов застигает своего героя между прозрением и безумием в момент свершающегося возмездия.

Образ Ленина в сценарии ошеломляюще неожиданный. Поначалу его косвенная характеристика возникает из письма, которое в первом эпизоде читает человек в военной форме. Это Петр Петрович Паколи (Петр Петрович Пакалн, 1886–1937) – личный охранник Ленина в Горках – персонаж отнюдь не вымышленный. Петр Петрович добросовестно фильтрует все связи вождя с внешним миром, почту в том числе.

Слова автора письма бьют наотмашь: «Нужно быть последним скотом, чтобы сделать с Россией то, что сделал ты со своим каганом». Слово «каган» сразу отсылает к временам раннего средневековья, когда на громадных просторах Евразии ни России, ни Руси не было, а существовало государство Хазарский каганат. (Так, по крайней мере, утверждает Лев Гумилев.) Из письма неведомого автора можно узнать, что события происходят в 1923 году, и автор письма пророчит адресату смерть лютую: «...и умоешься ты своею кровью, как все умываются пятый год по твоей людоедской милости...»

Большой «людоед» обнаруживается «в спутанной шерстяной темноте». И рассказчик проникает «в оранжевые полушария» мозга, похожие на очертания континентов на географической карте. Теперь все обретает соразмерность: мозг, Евразия, каганат и «людоед».

Арабов никогда не называет своего героя тем именем, под которым знает его весь мир, но употребляет сначала партийную кличку «Старик», потом «господин вождь» – «Mr.führer», так обращается к пациенту профессор. (Параллель с другим «фюрером» напрашивается сама собой). Жена и сестра называют его домашним именем Володя, а соратники – просто Ильич. Так что персона героя, каким бы одиозным он не выглядел с первых строк повествования, не вызывает сомнения – это Владимир Ильич Ульянов-Ленин.

Когда к больному приходит доктор, он проявляет все признаки здравого ума, разговор ведет по-немецки, над лекарем подтрунивает: «Вы даже диагноз не можете поставить, а говорите о какой-то надежде!» Доктор держит оптимистичный тон, называет пациента «интеллектуальным атлетом» и утверждает, что его натренированный мозг развит, как мускул, поэтому на выздоровление отпускает 2-3 месяца и даже предлагает тест: «Вы выздоровеете, когда сможете умножить 17 на 22».

«Боже правый! Что я несу!» – мысленно восклицает в этот момент лекарь. Ужас положения профессора в том, что симптомы болезни, которые он наблюдает, означают смертельную опасность не только для пациента, но и для него самого – расстрел либо поражение в правах и ссылка. Причем при любом исходе болезни. А цифры выплыли из глубин подсознания: с 1917 по 1922 – первая и последняя трудовая пятилетка Ленина на посту руководителя государства.

Сцена с доктором наполнена авторской иронией. Она кроется в анекдоте о пациенте, который жил с гвоздем в мозгу, и в диком парадоксе, что «можно жить вообще без мозга».

Врач, кстати, фигура тоже вполне реальная – Валентин Викентьевич Крамер (Василий Васильевич Крамер, 1876–1935) – один из множества отечественных и зарубежных светил медицины, которых привлекало советское правительство для пользования государственного больного.

Следом за врачом приходит Надежда. Не та, которой нет, а та, которая есть – супруга, его единственный верный друг и добросовестный секретарь. Она покорно читает необходимую литературу, делает выписки. Сейчас, например, больного интересует тема телесных наказаний в царской России.

Тему эту вождь затребовал неспроста, гвоздь в его мозгу называется «террор», и интересуют его даже не столько сами телесные наказания, сколько психологические последствия террора. Мозг работает напряженно, слишком много цифр: детям от 10-ти до 15-ти лет – только розги; от 15-ти до 17-ти – только плети; старики с 70-ти лет иногда освобождаются от истязаний... А как умножить 17 на 22 он не знает и впадает в истерику...

Все же вождь явно не здоров!

В следующем эпизоде автор прибегает к своеобразному фокусу – использует искаженную оптику, чтобы выявить некоторые скрытые смыслы в происходящих событиях. На пороге дома Ленина, отправляющегося на охоту, поджидает фотограф, и рассказчик, любопытствуя, заглядывает в окуляр фотоаппарата. «Мир предстал передо мной перевернутым и искаженным». Шофер, помогая хозяину сесть в машину, хвалит его красивое ружье, и тот охотно отзывается: «Его подарили мне сормовские рабочие». Но на самом деле нет никакого ружья, как нет и пролетающей дичи, а есть воображаемая охота прямо из проезжающего авто. Однако все подыгрывают больному, никто в доме не делает попыток вернуть его в реальность.

Добравшись до живописной поляны, шофер относит больного под раскидистый дуб и оставляет вдвоем с женой. Теперь вдали от дома события как бы обретают естественную реальность. «В кроне дуба кипела бурная невидимая жизнь... Там была абсолютно теплая тишина, это была тишина не смерти, но могучей и гармоничной жизни». А под дубом два далеко не молодых человека, обнявшись, говорят о смерти. Он удручен приближающимся концом, что «мироздание сопротивляется и вечность подготавливает нам глубокую яму!» Его раздражает кипение жизни вокруг, которое продолжится даже тогда, когда его не станет. «И ветер будет дуть, и солнце вставать, как тысячу лет назад. И

пролетариат будет так же воевать с буржуазией...» И даже она – верная подруга – будет жить. Таково ее решение – «чтобы продолжить ваше правое дело...».

Как великий человек (а Ленин ни на секунду не сомневается в своем величии) он должен уйти достойно. Например, чета Лафаргов – «два старика, два трупа... рука в руке». Красиво. Достойно. Итак, решение принято, она обещает поспособствовать добыть яд, и они отправляются обратно.

День больного спланирован бдительным начальником охраны. После прогулки положены встречи и приемы. Что может быть трогательнее на страницах истории, чем визит юных «ходовков» с букетом полевых цветов. Однако у больного к детям отношение брезгливое. «Наверное еще живые». Оставшись в кабинете вдвоем с Паколи, хозяин выказывает гнев: «Вы хотите, чтобы я вас расстрелял? Кого вы ко мне зовете?...» Но охранника угроза не пугает, и он предупреждает, что будет еще один гость.

Автор не называет гостя по имени, но сомнений нет, что имеется в виду Сталин, который чаще других членов Политбюро навещал Ленина в Горках. Гость вручает подарок от соратников – тяжелую палку с крючковой ручкой.

Два товарища по борьбе начинают свой лукавый разговор. У хозяина претензия – телефон молчит и никто не пишет. У гостя готов откровенно лживый ответ – на линии диверсия, а соратников всех до одного закосила повальная болезнь. Затем хозяин направляет разговор к единственной теме, которая гвоздем сидит у него в мозгу: «насилие – единственный рычаг, позволяющий решать крупные исторические задачи в ограниченно-сжатые сроки». Гость полностью согласен.

Следующая тема, которая волнует хозяина, – яд. Сталина просьба Ленина нимало не смущает. Он обещает обсудить просьбу в ближайшее время с Политбюро. Визит Сталина оставляет такое впечатление, что приезжает он только для того, чтобы каждым своим объятием по капле выжимать из больного Ленина энергию и жизнь.

Когда гость уехал, хозяин выходит к обеденному столу с недоумевающим тревожным взглядом: «Кто это был?» Женщины переглядываются.

В поведении больного начинают проглядывать тревожные симптомы, нарастает раздражение – не слишком ли шикарно устроен их быт, обедают в зимнем саду, едят на мейсенском фарфоре серебряными ложками. Атмосфера за столом густеет, как туман за стеклянными стенами оранжерейного рая, и наконец, взрывается: «В то время как народ вымирает, мы утопаем в роскоши! Мне стыдно, стыдно!...».

Волна безумия накрывает больного, и он, не сознавая что творит, крушит подаренной палкой все, что подворачивается под руку. Потом наступает тьма.

Из глубины подсознания появляется маленькая седенькая старушка-мать и с нечеловеческой силой трясет его за грудки: «Отстань от людей, мучитель!..Хватит!..» Гостья насильно вытаскивает его из постели и подводит к черному окну. Он глядит в бездну – там ничего нет! Она же возражает: «Там дело твоих рук!..» Больной в ужасе забивается в угол у подоконника, прячет лицо и затыкает уши, но голос все равно пробивается в его мозг, может быть, это говорит уже не мама, а сестра оттуда, из другой реальности: «У нас нет ничего. Ни близких, ни друзей, ни дома!.. Мы потеряли свою жизнь, Володя!» Он пытается оправдаться: «У меня есть История». Но в ответ слышит только горький смешок: «У тебя есть болезнь». Однако мама бывает не только беспощадной, она способна посочувствовать и посоветовать: «Зачем навязывать людям свою волю? Пусть живут, как умеют...», а заодно подсказывает, как умножить семнадцать на двадцать два. Прибавлением. Вместе со слезами к больному возвращается сознание.

Он хватается непослушными пальцами карандаш и начинает упорно писать цифры 17+17, лихорадочно высчитывая, сколько времени понадобится, чтобы закончить вычисления. Но все равно – путь открыт и яд отменяется.

После приступа, когда больной сидит в кресле перед домом, сквозь пелену тумана ему навстречу, как проблеск надежды, проглядывает бледное солнце, а в доме вдруг раздается телефонный звонок. И именно в этот момент Ленина охватывает ужас неминуемого конца. Наступает прозрение, но не раскаяние.

Художественный мир Арабова невероятно притягателен своими философскими глубинами, его язык и весь образный ряд повествования принадлежат не прозе, а поэзии.

«Приближение к краю», звучит как «приближение к раю», и не во все глубинные смыслы этого текста мы еще проникли. Продолжим.

Символика внешних событий в сценарии прочитывается следующим образом: ночная гроза с громом и молнией – голос Неба. Дети, которых автор сравнивает с птицами и ангелами, посланы больному с целью напомнить о Рае. Мать в последнем сне приходит из другой реальности, где пребывают отец, Саша и Оля. А ему – Володе – туда путь заказан пока не научится думать не головой, а сердцем.

Место действия в сценарии – сны больного и явь его существования. Но и она подобна снам, полна скрытых смыслов, которые не получили отражения в фильме. Там другие смыслы, и о них – отдельно.

Слова матери «Ты же ничего не понимаешь...живешь, как в бреду!..» подчеркивают размытость границ между двумя параллельными мирами: миром историческим, конкретным, в котором ее великий сын хочет построить земной рай, и миром иным, в котором это деяние оценивается не как подвиг, а как злодеяние, потому что невозможно сочувствовать человеку, который считает себя вправе, насильственно захватив власть, «осчастливливать людей», которых он к тому же не любит и не понимает.

Народ для него – дикари, «русский тютя». Загнать в рай его можно только насилем. В беседе со Сталиным Ленин сравнивает народ с трухлявым деревом на пути прогресса, под которым прорастает свежая трава по имени «пролетариат». Ради этой поросли, которую увидел Маркс, затеял свою преобразовательную миссию Ленин. Кто из юных дикарей не прорастет травой-пролетариатом – обречен. А они не прорастут, ибо их природа иная – они птицы небесные.

Ленин видит свою историческую миссию в том, чтобы осчастливить человечество, только человечество его на это не уполномочивало. Он сам назначил себя великим и сам определяет свое место в истории рядом с Марксом и Энгельсом, Лафаргом и Лассалем, Фейербахом. Последние пять лет глава нового государства трудится на ниве построения земного рая и любит смотреть в зимнем саду фильмы «Волховстрой» и «Годовщина Октября», запечатлевшие первые успехи его великих деяний.

В то же время другой образ советской действительности видится ему в первом кошмарном сне – бесконечно длинный казенный полутемный коридор, наполненный неопределенными голосами и звуком шаркающих по паркету сапог. Безликий, бесчеловечный, бессмысленный.

После разговора со Сталиным становится ясно, что затея с построением земного рая существенно отдаёт авантюризмом. Оказывается, Ленин не имеет продуманной теории подобных преобразований. Вся его историко-политическая терминология, которой он потчевал соратников и пролетарские массы, суть – «дичь» и «вермишель». Не было и нет обдуманного плана, есть только очертание цели на ближайшие 5-7 лет и жгучая до зубовного скрежета ненависть к прошлому России, которое надо уничтожить и силой втопить страну в туманное будущее. А ведь ненависть – самое непродуктивное, самое разрушительное чувство. И процесс разрушения уже идет там, где возникает, – в сознании героя. Он живет в искаженном, перевернутом мире, окруженный болотным туманом, и мысли его подобны болотной слизи.

Образ потерянного рая связан с музыкой, мамой и детством. Только музыка способна вернуть спящему «людоеду» человеческий облик. Он очнулся от первого кошмарного сна благодаря музыке, проснулся и

вспомнил, что «в раннем детстве, когда лил дождь, мне всегда слышалось музицирование. Мать говорила, что это поют ангелы, но их слышать могут только дети...» Теперь он взрослый и о маме вспоминает с иронией, в ангелов и Бога не верит, а верит в волшебную силу электричества в деле преобразования мира.

Для взрослого Ленина детство имеет совершенно другую коннотацию: убитые кошки, подбитые птицы, жестокость и бессмысленное насилие, непослушание и телесные наказания «по розовым ляжкам, по бессильным ручонкам, по филейным местам...» А насилие должно быть осмысленным и целенаправленным.

С момента разрыва с матерью (даже на могилку не ходил с 1918 года – упрекает сестра) у него атрофировался орган духовного восприятия, связывающий человека с Богом. О Боге он размышляет, выстраивая в уме силлогизм: если Бог-отец, то плохой отец, потому что не исцеляет его – своего великого сына. Поэтому больной очень обижен на творца и жалеет себя, умирающего, безмерно.

Второго гостя больной тоже не распознал. В сценарии есть весьма красноречивая деталь: когда Сталин, выйдя из дому, снимает сапоги и с удовольствием топчется босыми ногами по травке, автор обращает внимание на то, что «ногти на его ногах были желтыми, аккуратно остриженными. Два пальца на одной срослись». В народном поверье эта физическая особенность является знаком сатаны. Но больной не узнал в госте ни посланца из бездны, ни даже генерального секретаря партии, потому что живет в искаженной реальности.

В сценарии принципиально важна странная оптическая призма странного рассказчика, отражающая приметы смерти там, где должна быть жизнь и живое в неживом. Дом, например, еще подает признаки жизни. «Создавалось впечатление, что сам дом молчит, будто боится обнаружить свое присутствие перед разбушевавшейся стихией». Рассказчик отмечает «некое дрожание в пространстве дома» при звуках фамилии Маркса. «Зверь-людоед» обосновался в мохнатой темноте, он не чувствует жизни, но чувствует смерть, от него распространяется морок тумана, искажающего реальность, стирающего грань между сном и явью, между миром людей и не людей.

Арабов намеренно насыщает свой текст лексикой из мира животных. Паколи имеет сходство с волком, а доктор Крамер – вылитый рак, жену больной ласково называет «моя минога», а сестра вождя Мария похожа на веселую обезьянку, такая же цепкая.

Приезжему гостю не дано сравнения ни с каким животным, он – нелюдь: лицо имел «темное и покатое, как вареное яйцо, очищенное от

скорлупы. <...> кожа на лице как бы кипела, вернее, это кипение было остановленным, застывшим, будто снятая с огня каша».

А вот машина, которая везет больного на охоту, «бурчит и чертычается, как человек», автомобили, везущие гостя и его свиту, похожи на жуков. Можно даже сказать – на навозных жуков, потому что у дома их поджидает коровья лепешка, в которую ненароком вступил Паколи. Навоз, наверное, производят беседующие хозяин и гость.

– У меня к вам куча вопросов, этаким мусор, который нужно превратить в навоз... – начинает разговор хозяин.

– И у меня к вам куча... – неопределенно произносит гость в ответ.

Стало быть, мозг больного, мышца, вырабатывающая мысль, на самом деле вырабатывает словесный мусор – «вермишель», навоз.

Весь образный строй текста Арабова подводит нас к выводу: реальность без Бога – перевернутый мир, где все наоборот. Но мы видим также, что спор героя с Богом не столько религиозный, сколько философский.

«Через судьбу человека говорит Бог», – охотно делится своими размышлениями писатель в одном из интервью. – «Судьба подчинена причинно-следственным связям, которые определяются понятиями добра и зла, табуированным в традиционной культуре. Наши добрые и злые дела имеют продолжение на небе и на земле и имеют своих инспираторов. <...> Через эту связь говорит и черт, и Бог».

О личном мистическом опыте в духовных поисках Арабов признается в интервью Ладе Ермолинской: «Я Христа никогда не видел, но, как мне представляется, временами чувствую Его присутствие» [1]. Говорит, что живет «конфессионально неоформленным». Сокуров открыто не подчеркивает свою религиозность.

Наверное, можно говорить о некоем собственном мистическом богословии этих художников. Они исследуют жизнь в религиозно-философском ключе, базируясь на личном духовном опыте. Структурообразующим принципом их картины мира является неизбежность смерти как универсальный космический закон, действующий внутри мироздания.

В философских воззрениях Сокурова и Арабова нам видится оригинальный замес из русского экзистенциализма и японского буддизма, которым Сокуров увлекся в 1995 году. В этот период он находится не только под влиянием Тарковского, что не раз отмечали критики, но и одного из «отцов японского кинематографа» Ясудзиро Одзу (1903–1963). В контексте наших размышлений в данной работе особый смысл обретает японский цикл Сокурова.

Вот некоторые размышления, на которые навели труды А.В. Чебунина [10, 11].

Буддизм – религия не веры, а опыта, он объединяет в себе религию, философию, психологию и охватывает всю сущность человека целиком. Философия буддизма весьма привлекательна для человека, томимого духовной жаждою. Таких в девяностые годы в России было довольно много, особенно среди творческой интеллигенции. Философия буддизма предлагает человеку некий «срединный путь» саморазвития и самопознания, включающий восемь ступеней: правильное понимание, правильные намерения, правильную речь, правильные поступки, правильную жизнь, помыслы и усилия, правильную сосредоточенность. наших художников, по-видимому, в то время привлекал личностный аспект этой философии и то, что в ее основе лежит нравственный мировой порядок и принцип возмездия.

В буддизме нет идеи вечной души в христианском понимании, души, искупающей грехи, а есть Карма. Человек продолжает свое существование не в силу бессмертия души, а в силу неуничтожимости его дел. Т.о., карма понимается как действие тела, речи и ума, обусловленное мотивацией, и означает конкретное воплощение закона возмездия или вознаграждения за конкретные дела. В то же время карма понимается как нечто субъективное, поскольку создается самими индивидами.

Возвращаясь к образу Ленина, отметим, что в философско-религиозном аспекте он застигается между жизнью и смертью. В свое время Достоевский обозначил это состояние словом «бобок», в буддизме это Бардо.

Когда человек умирает, его сверхтонкое сознание выходит из тела и пребывает в некоем «промежуточном» состоянии между жизнью и новым рождением. Оно напоминает состояние между сном и явью. Бардо умирания начинается с момента осознания своей конечности и продолжается до момента нисхождения осознания Ясного света смерти, когда сознание отделяется от тела. В состоянии Бардо человек может пребывать от 7 до 49 дней, а потом непременно обретает новое рождение.

Главной загадкой сценария Арабова является образ рассказчика. На первый взгляд, его можно назвать лирическим героем. Можно подумать, что художественный прием Арабову подсказал А.И. Куприн, который был первым из немногих авторов, кого занимала тайна сознания Ленина, насколько здоров был его интеллект до 1922 года. В 1918 году Куприн воспользовался okazji, чтобы попасть на прием к вождю. «В первый, вероятно, в последний раз за всю жизнь, – признается писатель, – я пошел к человеку с единственной целью – поглядеть на него» [3, с. 308]. В коротком очерке «Ленин. Моментальная фотография» есть такие слова: «Ночью, уже в постели, без огня я опять обратился памятью к Ленину, с необычайной ясностью вызвал его образ и... испугался.

Мне показалось, что на мгновение я как будто бы вошел в него, почувствовал себя им» [3, с. 312].

И все же такая трактовка образа рассказчика не отвечает на все вопросы, особенно связанные с его поведением. Например, с таким: «Карандаш выпал из руки больного и покатился по полу.

– Подайте, пожалуйста, – обратился он ко мне. Я поднял карандаш с пола и подал ему».

Перечитаем в новом ракурсе начало текста Арабова и попробуем ответить на вопрос, кто же все-таки этот загадочный рассказчик, от имени которого ведется повествование.

«Чей-то крик разбудил меня ночью и я пошел на него. Сначала ничего не было видно. Несколько слоев облаков, как листья капусты, обволакивали землю сплошным глухим покровом. Между "листьями" кипела вода, и пространство внизу напоминало болото, – ступишь, думая, что кочка, но провалишься вниз в холодную вязкую вату. Не нащупав тверди, будешь опускаться все ниже и ниже, без надежды на спасение, без опоры и без сил, чтобы закричать.

После молнии короткой, как крик, передо мною в одно мгновение возникла земля. Огромная, с придвинутыми к глазам подробностями, так что я видел каждую отдельную травинку, прижатую вниз массой дождя, каждый случайный камень, любой ноздреватый корень, вырывающийся из почвы, словно застывшая змея».

Тут внимательного читателя охватывает чувство дежавю: где-то мы это уже видели. Ну конечно! Так почти буквально начинается «Восточная элегия» (сценарий писал сам Сокуров).

«...Все как во сне... Я вижу облака... туман... сосновый лес... Мне кажется, что меня кто-то позвал...»

Темный лес, белые стволы берез... Нет, никого нет... В море появился остров... Из ничего, из соленых брызг и пены, из чьего-то желания. А на острове появляется лестница – и путь наверх по ее каменным старым покусанным ступеням... И вот я уже на острове... Старая каменная лестница... Тишина, земля мягкая, как тесто... И на меня из травы, подетски задрав голову, смотрит мальчик-Будда... Звуки, звуки... Я взмахнул крыльями и полетел над лесом. И над туманом...»

Вот оно: то же визуальное пространство – зыбкая дрожащая картина, словно марево, и автор-рассказчик блуждает в своем сне, и остров в тумане, и дом, и тема одиночества и смерти. Даже та же лексика.

Однако в сценарии Арабова герой-рассказчик не лирический герой, не «альтер-эго» автора, а существо иного рода. Оно рождается от вспышки молнии и врывается вместе с ветром через форточку в одно из освещенных окон Большого дома.

Зовут его Гандхарва. Это некая психическая структура в виде самостоятельного существа, оно имеет облик тела, в которое придется воплотиться. Оно существует до формирования зародыша новой жизни, выступает как носитель кармической информации, как «семя будущей жизни». Существо имеет 5 органов чувств, обладает ясновидением, беспрепятственно проходит через любые плотные объекты, способно перемещаться в пространстве со «скоростью мысли», читает мысли обычных людей.

Этот персонаж по праву является вторым главным героем произведения, в прямом смысле – действующим лицом, он представляет собой разительный контраст первому – Ленину. Он способен сочувствовать и сопереживать другим, а вождь, напротив, испытывает жалость только к себе.

Первое духовное соприкосновение Гандхарвы с больным «людоедом» – жест милосердия: «Чтобы скрасить его болезненный бред, я решил напомнить ему музыку, которую он любил, Бетховена, сонату, опус 13 до-минор "Pathetique"…» И Бетховен, действительно, производит целительное воздействие: из-под век спящего потекли слезы и он просыпается. К санитару обращается вежливо:

– Дайте, пожалуйста, пить.

А вот и явные признаки «бардо». Знающие люди отмечают внешний знак этого состояния – слабость тела, сухость во рту, жажда; внутренний знак – ум теряет способность ясно мыслить, раздражительность, дискомфорт; тайный знак – явление переживаний, напоминающих видения.

Как видим, Гандхарва способен не только проникнуть в сознание человека, но и «похозяйничать» там. Его внедрение в сознание больного не вызывает у него мистического ужаса, иногда он даже отвечает.

«– Спросите у него, зачем он назначает повсюду своих людей, – подсказал я.

– Это не факт, – ответил больной.

– Что? – встрепенулся приехавший.

– Да мне здесь нашептывают. Всякие доброхоты. Про вас. Зачем и почему...»

После визита детей Гандхарва прислушивается к шурующим мыслям хозяина: «Что хуже, ребенок или зубная боль? Хуже, конечно, ребенок». Больной равнодушно вспоминает своих умерших братьев и сестер: две Ольги, один Николай... и Саша.... Смерть младенца Николая, наверное, никто, кроме матери, не заметил. Сейчас он очень доволен, что у него нет своих детей. И тут Гандхарва спрашивает: «Разве вы не вспоминаете

детство как потерянный рай?» «Нет», – отвечает вождь, ничуть не удивляясь невидимому собеседнику.

Вот теперь, когда мы узнали Гандхарву, все становится на свои места. Понятно, как удастся ему видеть то, что недоступно зрению простого смертного, будь он даже поэт. Конечно, это существо прислано из другой реальности, где действует закон кармы и закон перевоплощения. Бледное солнце, проглянувшее сквозь пелену, в финале озарило сознание Ленина Ясным светом смерти. Нечеловеческий крик, вырвавшийся из груди больного, а крик именно нечеловеческий («А-а! – завыл он») означил прозрение, и тогда «издалека, из чащи леса ему ответил невнятным звериным воем то ли волк, то ли собака».

И тут выплывает из памяти радищевское «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя». Вернее не радищевское, а Тредиаковского. Как известно, в качестве эпитафии к своему «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищев взял строку из эпической поэмы «Телемахиды» (1766). И чудище в этой поэме – Цербер – трехглавый пес, охраняющий вход в Тартар, в то место, где находятся цари за злоупотребления властью. Они там постоянно смотрят на себя в зеркало и видят чудовищ. Радищев немножко подредактировал Тредиаковского, у которого чудище «с трезвонной лаей», т.е. пастью. А Радищев, для усиления аллегорического изображения государственного строя в России поменял трезвонную лаю на стозевную, чтоб подчеркнуть многоликость зла. Наверное, Арабовского Ленина зовет Цербер...

Киносценарий «Приближение к краю» в свое время получил ряд престижных премий: «Нику», «Золотой Овен» и Государственную премию РФ. Режиссер Сокуров высоко оценивает талант своего друга и коллеги. «Юрий Арабов обладает уникальным сочетанием мощного интеллекта, тонкой художественной интуиции, грустной иронии и страсти. По правде говоря, использовать его талант в кинематографе – все равно что хрустальной вазой забивать гвозди. Как правило, кино не нуждается в таком уровне культуры и литературного мастерства. Его сценарии самодостаточны. Это полноценные произведения, это искусство. И даже не столь важно, снят сценарий на пленку или нет» [7].

Высоко оценивая художественные достоинства сценария Арабова, Сокуров все же подходит к нему, как к драматургической основе фильма, как к базовому материалу, на основе которого он строит свое киноповествование, со своим идейным содержанием и со своим образом главного героя.

Сравнивая художественный текст фильма и сценария мы видим довольно основательные изменения. Например, изменилась коннотация образа Ленина, теперь он не «зверь-людоед», а травоядный телец. Из

фильма ушла тема рая. В названии читается совсем иной амбивалентный дуализм языкового знака: не «край» и «рай», как у Арабова, а телец – символ поклонения и символ жертвоприношения, в нем сила и слабость одновременно.

Главный герой В.И. Ульянов-Ленин, создатель государства СССР, родился под зодиакальным знаком Тельца. (Солнце проходит по этому созвездию с 21 апреля по 21 мая.) В греческой мифологии Телец – это Зевс, который превратился в животное, чтобы похитить красавицу Европу. В другом смысловом ряду образ тельца связывается с библейским золотым тельцом, которым народ заменил себе подлинного Бога и стал ему поклоняться.

Режиссер дает свое объяснение образа: «Телец и тело – однокоренные слова. Телец – кусочек тела, бремя тела. Оно отомстило вождю распадом за унижение, за сладостный интерес к телесным наказаниям. Именно тело делает человека существом предельным и конечным, оно ограничивает человека, рвущегося к беспредельности и бесконечности».

В фильме в иное русло направлена тема террора и насилия, она вязнет и растворяется в теме распадающегося тела. На первый план выходит тема несвободы. Ленин (арт. Л.П. Мозговой), да пожалуй, его жена (арт. М.В. Кузнецова) и сестра (арт. Н.А. Никуленко) – пленники Большого дома. Их охраняет бесчисленное множество вооруженных чекистов. Абсурдность ситуации в том, что дело не стоит таких усилий: больной пленник слишком немощен и не способен самостоятельно передвигаться. Как метко выразилась Т.Н. Толстая – «он недоумер, он еще корчится» [8, с. 275].

В рецензии Толстая пишет «В фильме насилие становится главной частью его быта и бытования: его насильно моют и пеленают, кормят... и газету не дают, и телефон отключили. Близкие держат его живым, чтобы кормиться вокруг него, чтобы загораживаться его живым трупом от той новой страшной нетерпеливой силы, которая обложила дом, притаилась за деревьями и ждет своего часа. Потому что после него придет и их черед» [8, с. 275].

Из фильма ушел весь буддийский философский пласт, обнаруженный нами в сценарии. Герою грозит не перевоплощение, а мумифицирование. Перевоплощение оставляло хотя бы отдаленную надежду на иную форму существования, мумифицирование же не оставляет никакой надежды. На вой героя в финале отвечает не собака, а коровье мычание.

И телефонного звонка в фильме Ленин не слышит. И звонит не Бог, а «из ЦК звонят... из ЦК...» – надрывается спешащая дворничиха, и торопит с балкона Паколи задыхающуюся Надежду. Такой финал фильма беспощаден и саркастичен.

Гротескные саркастические нотки есть и в сценарии, но в фильме они переацентрированы на другие образы. Развернутый в сценарии образ навоза снивелирован. Вместо короткого эпизода с коровьей лепешкой, введена сцена нелепой драки Паколи с фотографом. К гротескной драке подключается дворничиха с метлой, еще какие-то люди, в сутолоке Ленина прижимают к дверце машины, на его вопли никто не реагирует.

Сцена погрома в оранжерее и написана, и снята с гротескными красками. В сценарии есть красноречивая деталь, подчеркивающая абсурдность ситуации. От удара палкой внезапно заработал кинопроектор. «Закрутились бобины. На пальмах возникло вдохновенное лицо Троцкого. Он что-то взволнованно говорил. И конница поскакала куда-то в заросли...»

В фильме Ленин, как лев, яростно сражается с тюремщиками, беспощадно лупит палкой доктора, Паколи, всех, кто подвернется, и сражается до последнего момента, пока его, запеленутого в простыни и скатерти, не выносят вон.

Символика и мистика сценария заменена демонстративным погружением в быт и окрашена сарказмом. В связи со сменой оптики изменяется трактовка образов. Дом, например, совсем не живое уютное дворянское гнездо, а неудобный для проживания запутанный лабиринт из комнат и лестниц, темных уголков, из которых постоянно подсматривают бдительные тюремщики. Дети – не ангелы и не стая голубей, а «шпана» (так называет их Паколи). Жена уже не «минога», а «корова» (вспомним сцену, когда она неловко причиняет мужу боль, переползая по кровати, чтоб рассмотреть, как санитар обрезает ему ногти на ногах.) На лугу Ленин говорит о последней битве, ему «мироздание сопротивляется», а у жены другая беда – чулки совсем порвались... Супруги уже живут в разных системах координат.

Умирающему больному противопоставлен витальный мир в картинах природы, в кружевном цветении поля, в тривиальности быта обитателей дома, в образе Шурочки. Но Шурочка не может заменить Гандхарву, хотя при всем своем наивном простодушии она способна прозревать простые истины: «Здесь все такие злые...», «никто вас здесь не любит...»

Тривиальность повседневного хода жизни с простодушным весельем молодых обитателей дома противопоставляется физиологическому плану умирания, разрушению плоти главного героя.

Вместо мудрого взгляда Гадхарвы – взгляд кинокамеры, которая зачастую уподобляется беспристрастному видеонаблюдению. По композиции кадра у зрителя порой создается впечатление, что самое главное происходит с героем за кадром, а камера выхватывает случайные

моменты. В то же время зрителя завораживает странная многомерность континуума фильма Сокурова.

Смысловое поле фильма создается не за счет сюжетного действия, а обнаруживается в его пространственно-временном решении. В напряженном столкновении двух миров. Первый – витальный, вбирающий в себя повседневные хлопоты обитателей дома и зыбкую, загадочную и равнодушную природу, а второй метафизический – внутреннее пространство умирающего героя, оно эмоционально насыщено тоской и беспомощным бунтом.

Снимая «Тельца», режиссер отказался от оператора как посредника между собой и зрителем и взял на себя функцию изобретателя новых возможностей киноязыка. «Изобразительное решение в моих фильмах – это значительная часть режиссерского замысла». Сокуров разрушает традиции визуальных нормативов, вводит сверхдлительность одного плана, усложняет систему идентификации точек зрения, использует полностью темный кадр, наплыв и укрупнение крупного плана, вплоть до остановки. Стоп-кадр в финале – это без сомнения смерть Ленина.

В «Тельце» Сокуров пытается визуализировать образ времени через пространство. Он не просто замедляет и останавливает развитие действия, а пытается уничтожить условность времени и перевести его в визуальный план, а зрительское восприятие перевести в режим внутреннего созерцания, сродни медитации. Кто не попадает с ним в резонанс, тот может заскучать.

Наверное, режиссер остался неудовлетворенным полученным результатом. В одном интервью он делится следующим размышлением о времени: «Этой категории не надо касаться, ее не надо изучать, она должна быть заповедана и таинственна... Время есть образ бесконечности» [5, с. 31].

Основной строительный материал визуального ряда фильма – слияние документального и живописного стиливых течений. Пространство в основном погружено в тень сумеречного дня и сумерек жизни умирающего героя. Света мало, зачастую кадры полностью затемнены, и тогда острее воспринимаются вспышки света и белого цвета. Например, подчеркнутая белизна колонн особняка и белый плащ приехавшего Сталина.

Сокуров всегда очень обдуманно подходит к цветовому решению фильма. В «Молохе», например, сквозной нитью через весь фильм проходит символика небесного голубого цвета, в «Тельце» основной цвет сложный – разбеленная зелень – колорит, несущий в себе контраст – зеленый – цвет жизни и одновременно цвет плесени и тлена. Живописность визуального ряда, напоминающего «Восточную элегию», постепенно

сменяется холодной беспристрастностью фотографии. Изысканная графика кадра превращается в кино- и фото- документ.

Визуальный ряд с его долгими планами превалирует над скупым текстом. Внутренние монологи героя сведены к путаным обрывкам мыслей. В бытовом общении других героев много актерского импровизированного текста. Основательную эмоциональную нагрузку берет на себя саундтрек. Он создает своеобразную акустическую атмосферу, вбирая в себя звуки природы, шум ветра, пение птиц, говор людей. Все это противопоставляется трагическому молчанию, вернее – мычанию – мучительному безъязычию больного. Музыка звучит изредка под сурдинку. Любопытно, что режиссер полностью сменил музыкальный фон, рекомендованный Арабовым: в сценарии – Бетховен, Вагнер, что-то из «Лоэнгрина», в фильме – вариации на темы Рахманинова, разработанные композитором Л. Сигле. Им найден изобретательно «препарированный звук» рояля, чтоб передать надлом и вымученность звука, соответствующий состоянию героя.

Критик Ямпольский, анализируя поэтику фильма, находит в фонограмме ключ к пониманию контекста и утверждает, что «фонограмма царит над всей многослойностью» фильма как «носитель высшего знания».

Образ Ленина в фильме Арабова и Сокурова далеко отходит и от «дедушки Ленина», и от «матерого человечика» первой половины XX века, и от их карикатурных двойников, которыми забавлялись режиссеры в девяностые годы. Создатели фильма «Телец», безусловно, снижают образ Ленина, но не унижают его ни как личность, ни как политика. Они показывают трагедию умирающего человека.

Возвращаясь в русло наших рассуждений, подчеркнем все же разницу. У Арабова в сценарии Ленин не умер. «Дело в том, что кровь Ленина – не остывшая, и от того, что он не захоронен, и от того, что проиграл в истории, и оттого, что до сих пор проигрыш этот кажется неочевидным. <...>

В то обрушение, которое произошло в 1991 году многие отказываются верить. Поэтому у нас по-прежнему звучит музыка прежнего гимна, постоянная апелляция к советскому времени. Так что Ленин – вообще опасная материя. Значительно более опасная и живая, чем Адольф Алоизович. Впрочем, и последний в качестве легенды питает души всякого рода мрачных романтиков» [2].

Если у Арабова Ленин скорее жив, чем мертв, то у Сокурова – скорее мертв, чем жив, как Гитлер. Но живы их идеи – нацизм и большевизм, они, как вирус, заразили человечество. Сокуров утверждает: беда не в Ленине и не в Гитлере, а в природе человека. «Человек умнее, злее и порочнее дьявола, без всякого сомнения. Нет границы, ниже которой

способен опуститься человек, но есть граница, ниже которой так называемый дьявол не опустится» [6, с. 44].

Итак, вот что обнаруживаем в сухом остатке: фильм «Телец» звучит как назидание народам и правителям. Правителям: не стремитесь уподоблять себя Богу, все равно не получится в силу разноприродности. Народам: не сотворите себе кумиров из людей, они смертны.

«Мы не должны считать, что в человеке есть нечто отстраненное от него самого, выходящее за пределы жизни. Нет ни царей, ни вельмож – это все пена. И дьявола тоже нет. Есть только человек» [9, с. 37].

Мировоззрение Сокурова и Арабова объединяет глубоко пессимистическая концепция непобедимой власти смерти. При этом в их философии почти сакральный статус придается внутреннему миру художника, ибо только здесь возможна истинная свобода.

«Автор художественного произведения должен делать все, чтобы мы умели прощать и были всегда настороже. Потому что зло, творимое человеком, – самое страшное зло в мире, потому что оно неистребимо» [9, с. 37].

Взгляд Сокурова на современность довольно пессимистичен, он считает, что нацизм неистребим, большевизм неистребим... И, скрепя сердце, с ним приходится согласиться. «И Гитлер, и Ленин были мелкие люди, но сильны они были безнравственностью миллионов, которые их поддерживали» [9, с. 37]. Может, нам все-таки следует начать с себя пока не поздно?..

Список литературы:

1. Арабов Ю.Н. Как только я найду Бога – умру, но для меня это будет счастьем // Культурная эволюция: yarcenter.ru, 2015. – URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/space/yuriy-arabov-kak-tolko-ya-naydu-boga-umru-no-dlya-menya-eto-budet-schastem/> (дата обращения: 12.04.2021).
2. Арабов Ю.Н. Мы слишком сложны для капитализма // Финбан: finbahn.com, 2015. – URL: <http://finbahn.com/%D0%BC%D1%8B-%D1%81%D0%BB%D0%B8%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BC-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8B-%D0%B4%D0%BB%D1%8F-%D0%BA%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0/> (дата обращения: 12.04.2021).
3. Куприн А.И. Голос оттуда: 1919-1934: Рассказы. Очерки. Воспоминания. Фельетоны. Статьи. Литературные портреты. Некрологи. Заметки. – М.: Согласие, 1999. – 735 с.

4. Сокуров А.Н. Вся мировая история – это история мужского высокомерия и ошибок // Kyky.org, 2017. – URL: <https://kyky.org/hero/rezhissyor-aleksandr-sokurov-vsya-mirovaya-istoriya-eto-istoriya-muzhskogo-vysokomeriya-i-oshibok> (дата обращения: 09.10.2020).
5. Сокуров А.Н. Интервью А.Н. Сокурова (Санкт-Петербург, Университет, сентябрь 1999 года, конференция «Искусство-эстетика-человек») // Серия «Мыслители», Александр Сокуров на философском факультете, Выпуск 6. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 25-38.
6. Сокуров А.Н. 2011. Венеция // Время культуры. – 2013. – №2. – С. 44-47.
7. Сокуров А.Н. Предисловие // Ю.Арабов. Солнце. – СПб.: Амфора 2006. – С. 7.
8. Толстая Т.Н. Девушка в цвету. – М.: АСТ, 2015. – 352 с.
9. Шолохов С.Л. Зло вечно, а добро – нет, к сожалению // Время культуры. – 2013. – № 2.– С. 32-48.
10. Чебунин А.В. Историческое развитие буддийской идеологии // Вестник бурятского Государственного университета. – Улан-Удэ: ФГБОУ ВО БГУ, 2009. – С. 84-90.
11. Чебунин А.В. Учение раннего буддизма о сущности и природе человека // Евразийство и мир. – 2013. – №2. – С. 18-29.

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

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

СБОРНИК СОФИ ГЕРКСГЕЙМЕР «VELKOM TO INKLANDT» КАК ПРИМЕР СОВРЕМЕННОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ

Арутюнян Мариам Арменовна

*аспирант кафедры русской и мировой литературы и культуры
Института Гуманитарных наук
Российско-Армянский (Славянский) университет,
Республика Армения, г. Ереван*

“VELKOM TO INKLANDT” BY SOPHIE HERXHEIMER AS AN EXAMPLE OF CONTEMPORARY MIGRATION POETRY

Mariam Harutyunyan

*Ph.D. student of the Department of Russian and World Literature
and Culture of Institute of Humanities
Russian-Armenian (Slavonic) University,
Armenia, Yerevan*

Аннотация. В статье анализируется сборник стихотворений современной британской поэтессы Софи Герксгеймер в рамках эмигрантской литературы постпамяти. Выявляются особенности передачи чужого опыта через различные художественные и языковые средства.

Abstract. The article analyses the collection of poems by contemporary British poet Sophie Herxheimer within the frames of migration literature of

postmemory. The aim is to distinguish the specific means of transferring another person's experience through different linguistic and artistic media.

Ключевые слова: эмигрантская литература; современная британская поэзия; постпамять; травма.

Keywords: migration literature; contemporary British poetry; postmemory; trauma.

Тема миграции долгие годы остается одним из доминирующих в мировой литературе, как в постиндустриальных, так и в развивающихся странах. Если в первой половине 20-го века основной причиной эмиграции служили различные исторические катастрофы (мировые войны, Геноцид армян, Холокост и т.п.) и идеологический конфликт с властью, то ближе к концу века на их место выходят растущие экономические потребности и политическая нестабильность во многих регионах мира.

Как отмечает профессор Университета Южной Дании Сёрен Франк, один из определяющих мифов западной культуры предполагает, что в наших представлениях о себе мы не стоим на ногах, которыми можем передвигаться, а корнями вцепились в одно место. И несмотря на это, главным протагонистом 20-го оказались мигранты [1, с. 1]. Это привело к переоценке таких концептов, как «идентичность», «принадлежность» и «дом». Данная тенденция отслеживается как в прозе, так и в поэзии.

Эмигрантскую поэзию можно условно называть поэзией памяти. Тема всегда одна – потеря, и речь не только о потере физического пространства, так как какими бы ни были причины разлуки с родиной, это неизбежно приводит если не к потере, то хотя бы к искажению идентичности человека, к бесконечному сравнению прошлого опыта с нынешним, к попытке переоценить свою жизнь и адаптироваться к новым условиям. В таком случае образцами эмигрантской поэзии можно считать даже, например, «Скорбные элегии» древнеримского поэта Публия Овидия Назона, который, как известно, был вынужден провести последние годы жизни вдали от родного Рима, рефлексировав над своей участью.

Эмигрантская поэзия британской поэтессы Софи Герксгеймер, представленная в сборнике стихов «Velkom to Inklandt», отличается от множества других образцов эмигрантской поэзии тем, что автор сама никогда не эмигрировала из Великобритании, но она с помощью различных художественных и лингвистических приемов передает чужой травматический опыт. В данном случае ее поэзия уже является поэзией постпамяти. Как писала профессор Колумбийского университета Марианна Хирш, которая и ввела данный термин в оборот, опыт личной, коллективной и культурной травмы наших родителей или поколения постарше

иногда передается нам настолько глубоко и эмоционально, что словно в свою очередь создает воспоминания у нас самих [2, с. 5]. В случае со сборником «Velkom to Inklandt» поэтесса пишет от имени своей еврейской бабушки Лизель, рассказы которой постоянно сопровождали ее в течение первых 17 лет ее жизни, пока бабушка была жива, и оставили неизгладимый след на последующие годы.

Еще одним доказательством наличия данного явления служит иллюстративный материал, представленный в книге: сборник состоит из тридцати стихотворений, рядом с каждым из которых поэтесса (по совместительству художница) ставит визуальные образы. Черно-белые картины, сделанные из ткани, рисуют предметы повседневной жизни: кухонную утварь, еду, одежду, мебель и пр. – все, что может дать представление о жизни обычного человека, живущего на окраинах Лондона в середине 20-го века. Помимо тех предметов, которые Герксгеймер видела в доме своей бабушки, здесь присутствуют, например, кактусы, которые Лизель держала в Лейпциге, и о которых поэтесса узнала лишь по старым фото, но их образ все равно запечатлелся в ее сознании как часть жизни бабушки.

Само название сборника уже подсказывает, как, с помощью преднамеренной фонетической интерференции, автор пытается передать голос Лизель: это почти что транскрибирование живой речи, благодаря чему монолог женщины кажется честным и располагает читателя к сопереживанию. В примечании автор разъясняет, что она пишет «на том языке, на котором, как запомнили ее уши, говорила ее бабушка (Grent Muzzer)» [4]. В связи с этим она также советует читать стихи вслух, для лучшего проникновения в атмосферу.

Хотя, с одной стороны, Герксгеймер старается построить как можно более реалистичную картину жизни бабушки, с другой, она меняет имена членов своей семьи, тем самым фикционализируя их. Точные имена людей могут вызывать эмоции только у тех, кто лично с ними знаком, а для простого читателя художественную ценность имеют описанные события, образы, переживания, с которыми они могут себя ассоциировать.

Лизель переехала в Британию в 1938-ом году, с мужем и двумя детьми. В новой стране она в первую очередь сталкивается с языковыми трудностями, но постепенно пытается приспособиться к новой среде, а тем временем на ее родине идет война. Сборник начинается со стихотворения под названием «London», которое показывает ее первые впечатления о городе. Разумеется, что бы она ни видела, перед глазами сразу же появляются образы Германии, она невольно начинает сравнивать два мира, и ее первый вывод: «Zis grey iss like Bearlin, zis same grey

Day // ve hef» [3] («Эта серость похожа на ту, что была в Берлине, тот же самый серый День»¹). Но погода не имеет для нее значения. Даже если холодно и мрачно, можно увидеть в этом и положительные стороны: «A biet off Rain voant hurt, vill help ze Treez...» («От Дождика вреда не будет, Деревьям даже в пользу...»), особенно если зашла в автобус, а кондуктор (с немецкой формой обращения Herr Kondooktor) тебе улыбнулся, протягивая билет.

От немецкого заимствовано не только звучание, но и грамматическое правило писать существительные с заглавной буквы. Благодаря этому текст окончательно вбирает в себя стиль дневниковых записей, в которых их автор не только рассказывает историю, но и демонстрирует свои привычки, свой культурный код.

Стоит отметить, что данный художественный прием внедрения правил одного языка в другой не является самоцелью. Мы считаем, что его главная задача не в том, чтобы ярче показать образ Лизель, а чтобы вызвать у читателя тот дискомфорт, который испытывают эмигранты в новой среде, где нужно как можно скорее выучить незнакомый язык. Даже если отбросить весь контекст и говорить о чем-то, совершенно не связанным с опытом миграции, одним этим языковым приемом автор заставит нас переживать то, что переживала ее бабушка, почувствовать себя иностранцами.

В первом же стихотворении «London» появляется отмеченный ранее мотив поиска дома. Лизель хватило того, что кондуктор обратился к ней словом «Luv», а значит ему можно доверять, и его доброжелательный, гостеприимный настрой (каким это восприняла Лизель) стал знаком того, что «здесь можно обосноваться»: «Zis // City vill be Home, verr eefen op ze Buss is Luff» («Этот город, где даже в Автобусе есть место Любви, станет Домом»).

Стихотворение имеет форму английского сонета и тот сюжетно-эмоциональный перелом, который характерен его композиции, однако отсутствует рифмовка. Несмотря на кажущуюся легкомысленность первого стихотворения, Лизель в дальнейшем показывает, насколько глубокая и утонченная у нее натура. Она обсуждает творчество Пауля Клее и Пикассо, читает Чехова и придает философским размышлениям. В стихотворении «Rellichon» («Религия») Лизель возмущается на то, что «Uzzers mate upp zair Myntes // about me // vialst knowvink Nussink» («Другие уже Все решили за меня, Ничего обо мне не зная»). Она выплескивает свою злость на «Бога» и «Дьявола», представления о

¹ дословный перевод автора статьи, М. А.

которых тоже были навязаны ей обществом, хотя для нее на самом деле это все неважно.

Абсурдность мира и бытия часто преследует ее, поэтому она много времени посвящает работе, сидя перед швейной машинкой, чтобы не быть «eaten alyfe by Pointlessness» («поглощенной Бессмысленностью живьем»). И хотя она гораздо лучше, чем окружающие англичане, понимает шопенгауэровскую концепцию мира, полного страданий и утрат, даже во время похорон находит радость в звучащей мелодии Шуберта.

Характерной чертой всех стихотворений является отсутствие сентиментальности. Вместо этого огромную эмоциональную нагрузку несут сами истории, непосредственность их повествования. В стихотворении «Vossch by Hendt, Lern by Hart!» («Мойте вручную, учите наизусть!») Лизель рассказывает о том, как наблюдая за игрой младшей правнучки, вдруг замечает, что на ней знакомый шерстяной свитер: его подарила тетушка Фрида, еще когда дочь Лизель была маленькой. Она без лишней чувственности рассказывает, какие замысловатые узоры были на свитере, как Фрида обычно говорила, что слишком нетерпеливая и поэтому не любит часто вязать, и как они обрадовались, получив подарок из Вены. А сразу за этим так же спокойно сообщает: Vizzin Veeks of zat, Frieda, leik zo Menny, // voz seeztd, imprissont, murdtert («За пару недель после этого Фриду, как и многих других, схватили, арестовали, убили»). Вещь пережила своего создателя, и для Лизель это очередное философское обобщение, переплетенное с повседневной жизнью. Она делает вывод: «надо создавать, надо придумывать, надо играть!» И эта жизненная позиция присуща всему сборнику.

Вызывает интерес еще одно стихотворение, посвященное последним дням Лизель, проведенным в больнице. Здесь мы видим автора – не нарратора в лице Лизель, а саму Герксгеймер – глазами бабушки. Глубина их отношений выражается негласным правилом не говорить друг другу о любви, оставаясь тем самым неуязвимыми. И только в больнице внучка нарушает это правило, предчувствуя скорую разлуку.

В целом мы видим, что травма Лизель как таковая прямо не проговаривается ни в одном стихотворении. Она проскальзывает через те метафоричные яблоки, которые надо держать в отдельных картонных коробках («zat vay // zay stay goot, unrottet // by proximity to anuzzers' // maggoty Vurminks or Dekay!» – «так они не портятся, не гниют из-за близости к остальным, что с Червями и Гнилью!»), и которые она сравнивает с разбросанными по миру городами – Лейпцигом, Сан Франциско, Ташкентом. «Zay're klosw Femmily, vide-zprettd» («Они все – одна Семья, близкие, но далекие родственники»). Травма не преодолена,

она передается внучке в виде воспоминаний и становится частью памяти последней.

Таким образом, сборник стихов Софи Герксгеймер представляет собой своеобразный пример эмигрантской поэзии, в котором автор передает не свой личный опыт, а воспоминания о чужой травме, создавая впечатление достоверности с помощью таких приемов, как замена фонетических и грамматических особенностей одного языка особенностями другого. Сборник в очередной раз доказывает актуальность эмигрантской темы в современной литературе и широкий спектр подходов к ее реализации.

Список литературы:

1. Frank Søren. Migration and literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad: NY, 2008, 235 p.
2. Marianne Hirsch. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust: Columbia University Press, 2012, 307 p.
3. Sophie Herxheimer, Velkom to Inklandt: Poems in my grandmother's Inklisch: Short Books Ltd, 2017, 96 p.
4. Velkom to Inklandt by Sophie Herxheimer review – following in Grandma's footsteps // The Guardian, Book of the day, Sep 2017 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/26/velkom-to-inklandt-sophie-herxheimer-review-poetry-book-of-the-month> (дата обращения: 10.04.2021).

2.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТОПОНИМЫ В РАССКАЗЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ КОЧЕТОВКА»

Новикова Марина Владимировна

*канд. филол. наук, доцент,
Воронежский государственный технический университет,
РФ, г. Воронеж*

Саратова Маргарита Валерьевна

*студент
Воронежский государственный технический университет
РФ, г. Воронеж*

TOPONYMS IN THE STORY OF A.I. SOLZHENITSYN «THE CASE AT THE KOCHETOVKA STATION»

Marina Novikova

*Cand. philol. Sciences, Associate Professor,
Voronezh State Technical University,
Russia, Voronezh*

Margarita Saratova

*Student,
Voronezh State Technical University,
Voronezh*

Аннотация. Целью научной работы стало изучение топонимов в рассказе А. Солженицына «Случай на станции Кочетовка». Исследование осуществлялось посредством культурно-исторического и сравнительно-сопоставительного методов. В ходе работы были выявлены топонимы, которые представляют важность для смысловой композиции и выстраивают идеологический пласт рассказа. В результате проведения исследования мы установили, как посредством топонимов А. Солженицын выстраивает антитезу русского и советского мира.

Abstract. The purpose of the scientific work was to study the toponyms in the story of A. Solzhenitsyn "The case at the Kochetovka station". The research was carried out by means of cultural-historical and comparative methods. In the course of the work, toponyms were identified that are important for the semantic composition and build the ideological layer of the story. As a result of the research, we have established how A. Solzhenitsyn builds the antithesis of the Russian and Soviet worlds through the use of toponyms.

Ключевые слова: топонимы; Солженицын; советское; русское.
Keywords: toponyms; Solzhenitsyn; Soviet; Russian.

На протяжении всего творческого пути А. Солженицына всегда волновала судьба русского народа. «Центральной для писателя является тема русского национального характера, который наиболее ярко раскрывается в трудных обстоятельствах, с избытком наполняющих нашу историю». [6, с. 8-7] Солженицын писал правду жизни, уходя от героизации и пропаганды всего советского. Одним из таких произведений, основанных на реальных событиях, становится рассказ «Случай на станции Кочетовка, где автор отводит особую роль топонимам, посредством которых противопоставляет советский образ жизни, всё больше и больше укореняющийся в умах и сердцах людей, русскому, почти исчезнувшему с лица земли. Показывает, какое влияние имеет на людей та и другая реалья, как при этом изменяется, деформируется общество в целом и отдельный человек.

Символично и само название рассказа, как отмечает исследователь Н.В. Сорокина: «... рассказ появился в первом номере «Нового мира» за 1936 г. (под названием «Случай на станции Кречетовка», во избежание ассоциации с фамилией главного редактора журнала «Октябрь» В. Кочетова) вместе с рассказом «Матренин двор» [3, с. 186]. Члены редколлегии предлагали изменить название на «Зеленую фуражку» или «На дежурстве», в итоге остановились на максимально близком к начальной форме название «Случай на станции Кречетовка». Необходимость в изменении названия была вынужденной из-за остроты противостояния журналов «Новый мир» и «Октябрь». В.А. Кочетов как главный редактор «Октября» и приверженец сталинских взглядов и без того увидел бы в публикации рассказа с подобной тематикой выпад против советской системы, а созвучие названия станции с его фамилией могло дать дополнительный повод для вражды.

Данный случай тесно связан с рассказом. В произведении, как в реальной жизни, меняются названия городов, устоявшихся понятий и пр. Но главное, что изменение названий связаны с «новыми моральными

установкам». И вместе с тем теряется культурный смысл, который когда-то за этими названиями закрепила вековая история.

Фабула рассказа заключается в том, что Тверитинов прибывает на станцию, где начальствует лейтенант Василий Зотов, настоящий патриот, вызвавшийся на службу добровольцем по окончании института. Тверитинов сразу же является в кабинет к дежурному помощнику военного коменданта, чтобы тот выдал ему лист с указанием дальнейшего следования. У Зотова закрадываются подозрения, что Тверитинов шпион. Станным кажется ему его костюм, его поведение, отсутствие документов. Однако главное, что укрепляет его в подозрениях – это то, что Тверитинов не знает, что Царицын был переименован в Сталинград. В данном случае слово Сталинград становится идеологическим кодом, которое ясно обозначает «линию исторического разрыва» [6, с. 10], указывает на разность двух жизненных позиции, двух человеческих типажей – Василия Зотова, полностью поглощенного советской идеологией, и Тверитинова – человека, живущего в ином культурном измерении.

После прочтения рассказа такое разделение наблюдалось и в жизни. А. Твардовский не верил, что кто-то мог бы забыть это название, так как полагал, что все граждане Советского Союза должны помнить о городе, названном в честь вождя. И коллеги Твардовского пытались оспорить эту фабульную подробность. Но А. Солженицын создал рассказ на основе реальных событий это «подлинная история, рассказанная А.И. Солженицыну - комендантом станции Л. Власовым. Действие происходит осенью 1941 г. На железнодорожной станции Кочетовка недалеко от Мичуринска. Правдивость изображенных событий, точность в передаче общей атмосферы военного времени на узловых железнодорожных станциях России подтверждается и документами того периода. Партийные работники официально подчеркивали «необходимость тщательной проверки военнослужащих, неорганизованно прибывающих на ст. Мичуринск, так как среди них могли оказаться дезертиры, бывшие пленные [1, с. 52]

А. Солженицын показывает, что для человека старой культуры очень естественно не помнить, в какой город переименован Царицын, поскольку название города это всего лишь наименование места и не более того. Лейтенант Зотов напротив, считает невозможным, что кто-то не знает о таких вещах: «Возможно ли? Советский человек – не знает Сталинграда? Да не может быть никак! Никак! Никак! Это не помещается в голове!» [4, с. 216]. Поэтому он сразу же причисляет Тверитинова к шпионам и не задумывается над простыми вещами: зачем шпион полез в военную комендатуру, вместо того, чтобы прятаться от

нее? Почему не запасся он картой, фальшивыми документами? Почему оделся в такой странный, привлекающий внимание костюм? И для чего он показывал фотографию своей дочки, этой девочки с тонкой шейкой?

Зотов яркий пример человека, находящегося в плену идеологии. Как отмечает Е.В. Степанова в поведении этого героя «борьба человеческого и запрограммированного достигает своего апогея» [5, с. 138] И в этом автор видит ключевую проблему, поскольку сам по себе Зотов не предстает отрицательным героем, «перед нами не рыцарь без страха и упрека. Перед нами – не злодей без стыда и совести. Добрый, честный человек Вася Зотов отравлен ядом античеловеческой идеологии. Солженицын выбрал одного из лучших советских людей, и тем страшнее кажется отравка, убивающая человеческие души» [7, с. 135].

Память для русского человека – Тверитинова – сохранила первое название города – Царицын. Для него актуально лишь оно. Как раз в этой ситуации и срабатывает код исторической памяти. Герой сохраняет связь с прошлым, а тем самым и со своими предками. Не столько важно то, что он помнит, старое название, а то, что в этом названии заключается совершенно другой внутренний смысл. Новое название – Сталинград – составлено из фамилии «Сталин» и старославянского «град» (город) [2]. Солженицын, как и его герой, не считает это столь же значительным, поэтому и допускают «непростительную ошибку» для человека советского государства.

Мы обнаруживаем стремление писателя в выборе топонимов и в показе отношения к ним персонажей раскрыть идеологический пласт эпохи и формы мышления людей. Солженицын указывает на несовпадающие и противостоящие друг другу миры – русский, хранящий свое культурное наследие, и советском, где жестоко уничтожается историческая память, где караются воспоминания о ней. Образ жизни по советским «законам» враждебен русской национальной душе. Топонимическое противостояние «Сталинграда» и «Царицына» это ярко доказывает.

Список литературы:

1. Белоусов М.В. Кочетовка в огне: станция Кочетовка в годы Великой Отечественной войны 1941– 1945 гг. Тамбов, 2015. 207 с.
2. Настоящая и великая история года Царицына. <https://volgograd.info/ovolgograd/tsaritsin-istoriy>.
3. Сорокина Н.В «Тамбовские» страницы в жизни и творчестве А.И. Солженицына // Нефилология. 2019. Т. 5. № 18. С. 185-192.
4. Солженицын А.И. Рассказы [Текст] / А.И. Солженицын. – М.: Современник, 1989. – 302 с.

5. Степанова Е.В. Образ автора в рассказе А.И. Солженицына «Случай на станции Кочетовка» // EUROPEAN RESEARCH. сборник статей XIV Международной научно-практической конференции. В 2 частях. 2018. С. 136-139.
6. Трубина Л.А. О войне не только о ней: Рассказ А.Солженицына «Случай на станции Кочетовка»// "Жить не по лжи": нравственные императивы А.И. Солженицына в современной России и мире. сборник статей по итогам научно-практической конференции. Московский педагогический государственный университет. 2019. С. 6-11.
7. Шнеерсон М.А. Александр Солженицын. Очерки творчества / М.А. Шнеерсон.- Посев,1984.-297 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЕНОМЕНОВ «СВЯТОСТЬ» И «ГРЕХ» В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛЗАКИНА «ЛАВР»

Степанова Алла Сергеевна

*канд. филол. наук, доцент,
Волжский государственный университет
водного транспорта,
РФ, г. Нижний Новгород*

INTERPRETATION OF THE PHENOMENA “HOLINESS” AND “SIN” IN THE NOVEL “LAUREL” BY E.G. VODOLAZKIN

Alla Stepanova

*Candidate of philological sciences, associate professor,
Volga State University of Water Transport,
Russia, Nizhny Novgorod*

Аннотация. В статье анализируется художественная интерпретация христианских понятий «святость» и «грех» в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр». Автор прослеживает, как совершенный Арсением грех определяет всю его последующую судьбу. Автор сопоставляет духовный путь главного героя со «степенями» духовной брани, описанными в «Лестнице», и приходит к выводу, что Арсений достигает христианского совершенства. В исследовании делается вывод о том, что противопоставление греха и святости в романе реализовано с помощью зеркальной композиции.

Abstract. The article analyzes the artistic interpretation of the Christian concepts “holiness” and “sin” in the novel by E.G. Vodolazkin “Laurel”. The author traces how the sin committed by Arseny determines his entire subsequent life. The author compares the spiritual path of the protagonist with the “degrees” of spiritual warfare described in “The Ladder”, and concludes that Arseny reaches Christian perfection. The study concludes that the opposition between sin and holiness in the novel is realized with the help of a mirror composition.

Ключевые слова: святость; грех; Е.Г. Водолазкин; «Лавр»; православие и русская литература; христианство и литература; «Лестница».

Keywords: holiness; sin; E.G. Vodolazkin; “Laurel”; Orthodoxy and Russian literature; Christianity and literature; “The Ladder”.

«Святость» и «грех» – основополагающая диада многих религиозных учений и философских систем. В данной статье эти категории рассматриваются в рамках значения, закрепленного в православном вероучении. Вначале представляется важным дать краткое определение этих терминов.

При описании греха учение Ветхого Завета чаще всего использует слова, переводимые с иврита как «промах», «ошибка», а новозаветное – переводимые с греческого как «падение», «проступок». Грех есть нарушение норм бытия тварного мира, установленных Богом. Источник греха коренится в свободе человека, которую он может использовать во зло [4].

Святостью называется высшая степень духовной причастности человека Богу в силу соединения с Ним, соучастия в Его всесовершенной жизни. Святой открывает путь к Богу и в этом качестве выступает как заступник за людей, как своего рода посредник между Богом и людьми. К святости призваны все христиане [10, с. 1007].

Действие романа происходит в Средневековье, однако сам автор подчеркивал, что «Лавр» – «роман не о Средневековье, он о современной жизни. Просто о той ее части, которая не слышна, которая не в моде» [5]. Эта мысль автора подтверждается поэтикой романа: средневековый хронотоп вбирает в себя многочисленные анахронизмы: «пластиковые бутылки», аллюзии к А.С. Пушкину, Н.В. Гоголю, М.А. Булгакову, А. Сент-Экзюпери. Взаимопроникновение в художественной плоскости романа богоцентричного средневекового мировоззрения и секулярного современного позволяет с существенной глубиной и художественной убедительностью ставить краеугольные вопросы бытия, актуальные для жизни человека в любую эпоху.

Первая часть романа, названная «Книгой познания», повествует о невенчанной любви Арсения и Устины, смерти девушки и ребенка во время родов. Познание себя, своей греховности, и, шире, греховности человеческой природы, – отправная точка жизни Арсения. С.А.Кочетова в своем исследовании указывает, что имя «Арсений» в переводе с греческого означает «муж, мужчина». «Герой в романе является, своего рода, олицетворением Адама, который по велению Создателя должен брать на себя ответственность за мир, в котором он живет, за свои решения и поступки и за тех, кто рядом» [8, с. 105]. Если образ Арсения рассматривать как обобщенный образ человека в целом, то грех, совершенный им, символизирует грехопадение человека как такового.

Противопоставление смерти души и смерти тела – один из основных мотивов романа. Подлинная смерть в христианстве есть не смерть тела (у Бога все живы), но смерть души. В Евангелии сказано: «Не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более Того, Кто может и душу и тело погубить в геенне» [1, с. 1048]. Убить душу могут только грехи и как закономерное их следствие удаление человека от Бога. Погубивший и тело и душу Устины, Арсений стремится искупить свое преступление истинным, целожизненным покаянием, искоренением греха в себе самом.

Любовь к Устине в конечном итоге определила всю жизнь Арсения. Однако, если пользоваться православной терминологией, эта любовь поначалу была страстной, плотской, «кровяной», в ней было много от самолюбия. Недаром Арсений не может преодолеть свое малодушие и ложный стыд, не может отправиться в слободку за повитухой, попросить о помощи. В результате этого Устина умирает. В конце концов плотская любовь к Устине, которую он пронес через всю жизнь, посредством принятого им на себя подвига превращается в любовь духовную, Божественную, которая спасает не только его самого, Устину, их нерожденного ребенка, но и Анастасию и многих других людей, которым посвящает свою жизнь Арсений. Так любовь несовершенная становится рычагом для обретения совершенства в любви.

Совершая грех, разрывая связь с Богом, Арсений теряет правильный путь и, можно сказать, теряет самого себя. По мере своего духовного роста Арсений вновь себя обретает, путь к святости становится для него путем к самому себе. В этом смысле глубоко символична смена имен: Арсений – Устин – Амвросий – Лавр. Арсений проживает не одну, а несколько жизней, каждый раз при смене имени в нем умирает старая и рождается новая ипостась. Его жизненный цикл движется по спирали.

Тема святости раскрыта в романе крайне разносторонне. Прежде всего, мир «Лавра» населен святыми людьми, при этом вымышленные герои соседствуют со святыми реальными. В романе упоминаются Илья, Енох, Арсений Великий, Кирилл Белозерский. В Киеве паломник Арсений поклоняется мощам преподобных Антония и Феодосия Печерских, Евфросинии Полоцкой, врачавателя Агапита. В Зире он горячо молится у мощей Симеона Богоприимца. Монашеское имя герой получает в память Амвросия Медиоланского. Арсений общается со святыми современниками: вымышленными героями старцем Никандром, старцем Иннокентий, юродивыми Фомой и Карпом. Святые живые и усопшие являются тем нравственным авторитетом, которому в конечном счете подчиняются герои романа, хотя и уклоняются в грех по слабости.

Именно святые своим примером зажигают сердца людей любовью к Богу. В микромире романа воплощена идея Церкви как корабля спасения: Церковь торжествующая (усопшие праведники) и Церковь воинствующая (святые современники) вместе ведут людей ко спасению.

В жизни Арсения важную роль играют священные книги: Ветхий Завет, Евангелие, жития святых, Псалтирь, апокрифы об Аврааме и Соломоне, Книга притчей Соломона. Эти книги читаются, перечитываются, сопутствуют человеку в его повседневности и в моменты испытаний (смерть Устины). Многочисленными аллюзиями к библейским текстам и житиям наполнен сам текст романа (например, Фома говорит Арсению, что он «отработал уже за Лию, и за Рахиль» и т.д.) [3, с 214]. Резюмируя, можно сказать, что святые книги выполняют воспитательную функцию, дают героям нравственную опору, выступают как кодекс духовных законов и сокровищница мудрости.

В романе упоминаются монастыри (Кирилло-Белозерский, Иоанно-Предтеченский, Спасо-Евфросиниевский, Киево-Печерский), Храм Гроба Господня. Героев окружают приметы православного быта: иконы, лампы, священные книги, свечи.

Таким образом, отраженный в православной традиции идеал святости становится камертоном мыслей, чувств и поступков героя, органично формирует стержень его мировоззрения.

Православное вероучение утверждает, что первородный грех исказил природу всех потомков Адама и Евы, и печать греховной язвы лежит на душе каждого человека, приходящего в мир. Состояние святости рассматривается как исцеление души. В этом смысле особое значение приобретает призвание Лавра – врачевание больных. Уже на первой странице романа мы читаем, что Лавр прежде всего «был врачом», «был чем-то большим, чем врач, ибо то, что он совершал, выходило за пределы врачебных возможностей» [3, с. 9]. Целитель тела в «Книге познания», Арсений позже становится способным врачевать души людей.

Путешествующий Арсений в Киеве принимает много больных. Автор отмечает, что «само общение с ним казалось целительным. Иные же искали коснуться его руки, потому что чувствовали, что из нее исходит жизненная сила» [3, с. 237]. Помимо облегчения телесной боли, Арсений обретает возможность даровать больным духовное утешение. Божье присутствие в исцелениях Арсения люди ощущали как «глас хлада тонка» [1, с. 362], как «силу ишедшую», которую получила кровоточивая от прикосновения ко Христу [1, с. 1105]. Акцент смещается на духовные причины возникновения болезней. Покаяние как исцеление души приобретает гораздо большее значение, чем исцеление тела.

Необходимо отметить, что в таком жанре, как житие, читателю остается недоступным внутренний мир святого, его мысли и чувства. В «Лавре» мы имеем возможность заглянуть в душу героя, проследить его эволюцию от детской невинности и вкушения смертной горечи греха до святости. В православном вероучении обретение святости, обожение заключается в стяжании благодати путем отсечения своих желаний и страстей и исполнения заповедей Евангелия.

Интересно сопоставить содержание романа с трудами Святых Отцов, отразивших в своих сочинениях глубокое знание человеческой души, ее борьбы со страстями. В частности, особым психологизмом отмечен труд св. Иоанна «Лествица», описывающий подвиг восхождения к Богу.

Сопоставив со степенями «Лествицы» путь главного героя, мы увидим, что Лавр стяжает добродетели, названные преп. Иоанном. Подвижничество Арсения начинается с отречения от мирского жития, отложения попечений о мире (1 и 2 степени «Лествицы»). Он становится странником, находится в послушании у своего призвания – врачевания и исцеления душ людей во имя спасения души Устины и ребенка (странничество и послушание, таким образом, возводят его на 3 и 4 степени «Лествицы»). Он стяжает подлинное покаяние, память смерти, радостотворный плач, безгневие и кротость, отсутствие памятозlobия, перенесение злословия и клеветы (5-10 степени).

Пройдя большой путь духовного возрастания, Арсений вступает на путь исихазма, который в аскетике принадлежит к деланию совершенных. Молчание внешнее служит средством водворить внутреннюю тишину души, укротить помыслы и страсти, стяжать душевный мир. Концепт «тишина» является одним из важнейших в богословии. О стяжании внутренней тишины Иоанн Лествичник пишет: «Любитель молчания приближается к Богу, и тайно с Ним беседуя, просвещается от Него» [6, с. 203]. В молебном каноне к Пресвятой Богородице Сам Христов назван «Начальником тишины».

Подвиг молчания герой сочетает с отшельничеством. Юродивый Устин избирает себе домом кладбище, своего рода заживо погребает себя, отказываясь от своей личности и даже от своей жизни, живя за Устину. В мотиве отказа от имени можно увидеть сходство с поступком блаженной Ксении Петербургской, которая, потеряв мужа, взяла его имя, назвавшись Андреем Федоровичем Петровым. Прибежище Устина ограничено «двумя сросшимися дубами», «кладбищенской стеной» и стеной, сооруженной самим Арсением» [3, с. 158]. Пребывание на кладбище становится средством погребения в душе страстей, смирения плоти ради возрастания духа.

Аскетическая традиция умерщвления тела заставляла святых видеть себя как бы умершими. Некоторые жития повествуют о том, что, движимый стремлением обуздать плоть, подвижник делает гроб и спит в нем. Среди таких святых как отцы древности (Антоний Великий), средневековые святые (Александр Свирский), так и подвижники современности (юродивый Гавриил Ургебадзе, святой Иоанн Оленевский) и другие.

То, что Устин подвизается именно на кладбище, обретает еще один символический смысл. Издревле кладбище считалось не только местом погребения, но и средой обитания злых духов. Средневековый человек не чувствовал себя комфортно вне стен собственного дома, населенных пунктов, поскольку ему со всех сторон могла угрожать опасность. Мир оккупирован силами зла. Устин, живя на кладбище, становится как бы предводителем в духовной борьбе с силами тьмы за всех псковских жителей, подвизаясь ради очищения мира от скверны.

Православная догматика утверждает, что земля и все живое, населяющее ее, страдает из-за отступничества человека от Бога. Проклятие земли описано в Книге «Бытия»: «Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастят она тебе;... в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» [1, с. 12].

Святые восстановлением потерянной связи с Богом преодолевают изначальное проклятие. Здесь уместно вспомнить примеры «дружбы» святых с животными: к святому Герасиму приходил лев, пророка Илию в пустыне кормили вороны, святой Павел Обнорский «дружил» с дикими зверями, посещавшими его.

Арсений восстанавливает утраченную человеком гармонию с природой и животным миром, становясь с ними единым целым. Так, принесенную миску с кашей он каждый раз опрокидывал и «доедал лишь то, что ему оставляла трава. Он осторожно вынимал остатки пищи из травы, проходя сквозь нее пальцами, как граблями. Иногда через пролом на кладбище забежали собаки и слизывали кашу своими длинными красными языками. Арсений собак не отгонял, потому что понимал, что им тоже нужно есть... Когда они уходили, Арсений кричал им вдогонку слова прощания и просил передать Волку привет» [3, с. 158]. Став отшельником, Лавр заводит дружбу с медведем: понимает его язык («медведь жаловался на морозы, отсутствие питания и свою общую неустроенность») [3, с. 350], делится кровом в сильные морозы.

Арсений в конце концов побеждает свое тело, но более сложным подвигом становится для него отречение от всех земных привязанностей. Отправляясь в Иерусалим и отдавая юродивому Фоме мешок с грамотами Христофора, «Арсений... внутренне был скорбен. Отдавая мешок, Арсений подумал, что у него, оказывается, оставалась привязанность к имуществу, и устыдился своего чувства» [3, с. 214].

И все же основанием и венцом всех добродетелей является смирение, 25 степень по «лестнице» преп. Иоанна. Христианский подвижник Исаак Сирий пишет: «Смирение есть некая таинственная сила, которую, по совершении всего жития, восприимлют совершенные святые. Сила сия не иначе как только одним совершенным в добродетели дается силою благодати,... потому что добродетель сия заключает в себе все» [7, с. 369]. Мы понимаем, что Арсений обрел смирение, став свидетелем его диалога с Богом у Гроба Господня. О своих добрых делах, которые создало ему великую славу, он говорит: «Беда лишь в том, что плоды трудов моих оказались так малы и нелепы, что ничего, кроме стыда, я не испытывал» [3, с. 313].

Арсений обретает также дар плача о своих грехах. Эта добродетель, в союзе с видением своих грехов, находится на одной из высших ступеней христианского совершенства. Святитель Игнатий Брянчанинов пишет: «Причина слез – зрение и сознание своей греховности... Слезы, как дар Божий, служат признаком милости Божией» [2, с. 217]. Автор «Лавра» отмечает: «И в поварне дан был Амвросию дар слез, и, когда он был один, слезы беспрестанно омывали его лицо. Слезы текли по морщинам щек, но им не хватало этих морщин. И тогда слезы пробили себе новые пути, и на лице Амвросия появились новые морщины» [3, с. 326].

Богообщение – очень личное переживание. Каждый человек предстоит пред Богом в тайной глубине своей души, разделить это предстояние в определенном смысле нельзя ни с кем. Одиночество среди людей сопровождается все возрастающей близостью Богу. На протяжении всего романа Арсений несет свой крест в одиночестве, преодолевая искушение обрести душевное спокойствие ценой забвения своего греха.

Противопоставление греха и святости в романе реализовано с помощью зеркальной композиции. Если в первой книге беременная Устина умирает в грехе по его вине, то в финале Лавр спасает беременную Анастасию и умирает сам. Противопоставлены также имена этих героинь. Как отмечает в своем исследовании С.Г. Павлов, в имени «Устина» сочетаются «однокоренные, но семантически противоположные слова – древнерусское *усть* «исток реки»... и современное *устье* «место впадения реки (в море, озеро или другую реку)». Таким образом, имя «Устина» «символизирует, с одной стороны, источник греха и

покаяния Арсения, с другой, итог этого покаяния» [9, с. 240]. Имя «Анастасия» в переводе с греческого означает «воскресение», «возрождение к жизни», знаменуя прощение героя и дарование ему новой жизни. Венчает номинацию последнее имя героя («Лавр»), символизирующее победу над грехом и обретение святости.

Композиционное противопоставление сцены родов Устины и Анастасии отражает еще одну важную мысль. В ситуации с Устиной Арсений несвободен, зависим от чужого мнения, малодушен – в терминах православной аскетики «раб греха». В сцене с Анастасией Лавр свободен от человекоугодия и малодушия: он идет за повитухой в Рукину слободку, туда, куда он не смог пойти раньше, и, умоляя жителей помочь, встает на колени. Противопоставление этих сцен характеризует эволюцию героя от рабства греху до свободы духа. Здесь мы видим воспроизведенные художественными средствами слова Евангелия: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» [1, с. 1138].

Силой своего подвижнического жития Арсений поднимается на все ступени «Лествиць», изживая описанные в ней страсти (ложь, уныние и леность, чревоугодие, сребролюбие, тщеславие, гордость), стяжает добродетели (целомудрие, бдение, кротость, простоту, незлобие, смиреномудрие, рассуждение, безмолвие тела и души, молитву, бесстрашие). В заключительных главах примиренная с Богом и людьми, душа Лавра воплощает в себе союз веры, надежды и любви.

В финале романа Лавр принимает множество людей, приходящих не только за исцелением тела, но и за духовной помощью, например, в исцелении от беснования. Люди уже не сомневаются в его праведности. Он становится тем светом, который обещан в Евангелии: «Вы – свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» [1, с. 1042].

Смирение и самоуничужение Лавра достигают апогея в его завещании не хоронить тело, но выкинуть в болото на съедение диким зверям. Отметим здесь художественную параллель. Устину и мертвого мальчика хоронят в скудельнице (нечистом месте, из которого покойников зачастую откапывали и хоронили в дебрях, болотах). В конце жизни Лавр принимает такое же погребение. Полное самоуничужение и самопожертвование становятся венцом его земных подвигов.

В русской литературе традиция описания «положительно прекрасного человека» начата Ф.М. Достоевским. Отразивший в «Лавре» и других романах поиск нравственного идеала, веры и смысла существования, Е.Г. Водолазкин по праву является наследником тех традиций

русской литературы, в которых словесность смыкается с православием. В начале нового тысячелетия такой симбиоз представляется особенно актуальным.

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.- М.: Российское библейское общество, 2011.- 1296 с.
2. Брянчанинов Игнатий, святитель. Собрание сочинений. Т.1.- М.: Трирем, 2011.- 672 с.
3. Водолазкин Е.Г. Лавр: роман.- Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020.- 377 с.
4. Грех // Православная энциклопедия <https://www.pravenc.ru/text/166453.html> (дата обращения 18.02.2021).
5. Интервью с писателем Евгением Водолазкиным для «Ночлежки» <https://homeless.ru/interview/7728/> (дата обращения 18.02.2021).
6. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. – М.: Православное издательство «Лествица», 2001.- 672 с.
7. Исаак Сирий. Слова подвижнические.- М.: Правило веры, 2002.- 709 с.
8. Кочетова С.А. Имена героя в романе Е.Водолазкина «Лавр» // XIII КРЫМСКИЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ МИХАЙЛОВСКИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ОНОМАСТИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ. Материалы конференции. 2019.- с. 102-107
9. Павлов С.Г. Сакральная семиотика в романе Е.Водолазкина «Лавр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского.- 2017.- № 2.- с. 237–242.
10. Святой // Словарь библейского богословия.- М.: Книжный мир экумены, Издательство Жизнь с Богом, 2012.- с. 1007-1013.

2.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ

Пискова Ирина Васильевна

*магистрант,
ГОУК ЛНР Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского,
г. Луганск*

ARTISTIC AND AESTHETIC SIGNIFICANCE OF SONG FOLKLORE IN THE EDUCATION OF CHILDREN

Irina Piskova

*Master's student,
GOUK LPR "Lugansk State Academy of Culture and Arts
named after M. Matusovsky",
Lugansk*

Аннотация. В статье предпринята попытка анализа проблемы художественно-эстетического значения песенного фольклора в воспитании детей.

Abstract. The article attempts to analyze the problem of artistic and aesthetic significance of song folklore in the upbringing of children.

Ключевые слова: духовная культура; музыкальный фольклор; русская народная песня; песенный фольклор; фольклор; воспитание.

Keywords: spiritual culture; musical folklore; Russian folk song; song folklore; folklore; education.

Благодатной естественной (природной) и художественной средой для развития и воспитания ребёнка является фольклор его народа. Народное искусство как форма духовной культуры общества органично связан с реальной жизнью и ее «продуктом» – эмоционально-чувственной и нравственно-эстетической сферой личности, ее мировоззрением. В

данном контексте художественное воспитание выполняет свою главную задачу – формирование у подрастающей личности способности чувствовать, осмысливать, оценивать народное искусство, любить и наслаждаться им, принимая активное участие в воссоздании культурных и художественных ценностей устной народной традиции, в частности, песенного фольклора. Песенное фольклорное творчество представляет собой уникальную самобытную область духовной культуры наших предков. Песенный фольклор пронизан глубокой народной поэтикой и художественно-образным воображением его создателей, миром их размышлений и переживаний, в котором синкретично переплелись в единое целое музыкальная интонация, слово и пластика движений. Русский песенный фольклор, будучи важной частью духовной культуры, наиболее ярко демонстрирует себя на фоне других видов и разновидностей фольклора как традиционное наиболее сохранившееся, массовое, доступное и распространенное (как в бытовой среде, так и на сценических площадках) на разных этапах общественного развития художественно-эстетическое явление. Песенный фольклор разнообразен по тематике и содержанию, интонационному музыкальному строю, композиции и характеру исполнения. Русские народные песни хранят в себе «начало» глубокой нравственности народа, отражая многообразную палитру его чувств и настроений. В классических примерах русской народной музыки сконцентрирована могучая идейно-воспитательная сила. Эмоционально-образное содержание русских народных песен пронизано стремлением к самосовершенствованию, всеобщему человеческому благу и счастью, воспитанием у подрастающих поколений высокого чувства любви к Отечеству, уважения к труду. Осознание художественно-эстетической и нравственной красоты образцов народной музыки, чувство эстетического наслаждения, вызванное глубиной ее художественных образов, порождают у слушателей и исполнителей высокие патриотические чувства. «Музыка души народной затрагивает тонкие национальные струны» [7; 11].

Изучением проблемы влияния песенного фольклора на духовную культуру народа, подрастающих поколений, в частности, занимались композиторы и музыковеды (Б.В. Асафьев, Д.Б. Кабалевский), педагоги (С.И. Миропольский, К.Д. Ушинский, В.А. Сухомлинский), деятели искусства (А.Г. Арушанов, Л.И. Мельников, Ф.А. Сохин, Л.Е. Стрельцов, О.С. Ушакова и др.). Ряд публицистических статей, посвященных песенному фольклору, его месту и роли в художественно-эстетическом воспитании оставил академик Б.В. Асафьев. Это и работа «Музыка города и деревни» [1, с. 33-38], и «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании» [2, с. 95-111], и аналитический труд «Музыка для миллионов» [3, с. 136-137].

С особой глубиной об обозначенной проблеме говорит Б.В. Асафьев в своей статье «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании». Как замечает выдающийся музыковед и просветитель, «не все, что кажется нам, музыкантам, традиционно ясным, бесспорным и не подлежащим сомнению в отношении своей ценности, представляется таким же тем, кого мы хотим воспитать в музыке и кому мы стремимся дать художественно-музыкальное образование. Так ли уж безусловно важно в педагогическом отношении предоставлять народному песенному творчеству играть существенную роль в деле общего музыкального образования и в строительстве музыкальной культуры? И если предположить: да – оно должно в нем занимать если не первенствующее, то все же значительное место – то нельзя ли обосновать подобное предположение более положительными и устойчивыми суждениями, чем обычно делается?» [2, с. 95-96].

Вопрос эффективного использования народной музыки в художественно-эстетическом воспитании и образовании требует от исследователей не ограничиваться лишь соображениями педагогической необходимости ее воздействия, а также эстетическими рассуждениями, ссылками на народность, красоту народных напевов, а осознавать «реально ощутимые импульсы к развитию у воспринимающих ... художественно-музыкального сознания» [2, с. 96].

Первое, что необходимо сделать, по мнению Б.В. Асафьева, – это найти ответ на вопрос, что такое народно-песенное творчество, каковы его формы, по раскрывающемуся в них эмоциональному содержанию и социальному фундаменту. Важно установить, «каким материалом из области народного песнетворчества мы обладаем и что сделано в плане систематического его изучения ...» [2, с. 96].

Исследователи исходят из понимания того, что подрастающее поколение должно не только знать народно-песенное культурное наследие, сохранять его певческие традиции, но и быть способным его приумножать. Фольклор – наиболее доступная, вариативная, импровизационная форма самовыражения человека, имеющая весомую роль в становлении его мировоззрения, сочетающая в себе коллективное (народное) и индивидуальное (личностное) начало. Народную песню недостаточно просто воспроизвести (пропеть), её следует «прочувствовать», осознать и оценить.

Но, как замечает Б.В. Асафьев, в плане научного исследования русской народной песни следует проявлять осторожность в оценке подлинности памятников и снятия исторических наслоений, но особую осторожность важно соблюдать в музыкально-педагогическом отношении, поскольку на практике субъективное суждение о народном песенном творчестве и субъективное отношение к нему преобладает

над объективно-исследовательским. Поэтому так важно ответить на вопросы о том, что такое народно-песенное творчество, исходя из известных записей и обработок, каковы его формулы, эмоциональный строй и социальный фундамент [2, с. 98].

С какими же трудностями сталкивается исследователь? Рассмотрим художественно-эстетический аспект использования русской народной песни в художественно-образовательном процессе. Несомненно, русская народная песня – ценнейшее художественное наследие. Учитывая все ценностные эстетические достоинства народной песни, каким же должен быть процесс ее познания, в чем его полезность с точки зрения общеобразовательного контекста? Во-первых, как замечает Б.В. Асафьев, «принцип художественности недоказуем объективно», поэтому «внедрение в живое музыкальное сознание элементов отжившей музыкальной культуры и ее форм с привкусом музейности...» [2, с. 102] требует соответствующего обоснования для современного сознания слушателей и исполнителей народной музыки.

В психологическом плане проблема приобщения молодого поколения к песенному фольклору, к осознанию значимости народной песни также непроста. Народно-песенный материал не сразу и не всегда «вводится» без проблем в процесс его систематического музыкального восприятия, осмысления и художественно-эстетической оценки. Знакомить своих воспитанников с народным песенным творчеством посредством ознакомления с художественными образцами и переработками образцов музыкального фольклора лучше через его исполнение. Это «погружает» начинающих исполнителей в многообразие интонационно-песенных построений, возникающих на основе «коренных форм-схем», которые предполагают и допускают постоянное варьирование [2, с. 103].

Устное существование фольклорных произведений не предусматривает их буквальной повторяемости, обязательной заученности. Это и невозможно в огромном репертуаре народного исполнителя, и не обязательно, так как нет в фольклоре индивидуально-авторской регламентации. Фольклорный текст является «открытым», «незаконченным» для каждого следующего исполнителя, что неизбежно вызывает вариантную множественность. О варьировании, как одной из главных особенностей песенного фольклора, пишет Л.М. Наставшева: «Варьирование есть постоянное движение, «дыхание» фольклорного произведения, а каждое фольклорное произведение есть как бы вариант самого себя» [6].

В работе Ю.С. Дружкина «Фольклорное движение изнутри и снаружи» автор выделяет несколько этапов «вхождения» субъекта в процесс фольклорной исполнительской деятельности [5, с. 38]. Первый этап исследователь определяет как процесс восприятия окружающего пространства и некоторых фактов действительности, проявление к

фольклорным образцам своего отношения через любование, удивление и пр. По мнению автора, на этом этапе еще отсутствует более близкое общение будущего исполнителя с фольклорным музыкальным материалом, когда уже происходит его органическое «врастание» как исполнителя в материал, а материала в него, когда следствием описанного процесса оказывается изменение самого человека, его эмоционально-чувственного состояния, музыкального сознания и пр. На данном этапе акцент ставится на технике «вытаскивание голоса» (термин Ю.С. Дружкина) у потенциального исполнителя народной песни. Как отмечает исследователь, в человеке, к его удивлению, «открывается голос мощный и сильный, незнакомого тембра», в котором «мало цивилизованности и много естества, мало души и много плоти». «Происходит первый взрыв привычного самосознания. Мой голос – мое акустическое тело и моё интонационное зеркало. Слушая свой голос, я слушаю собственное «я»» [5, с. 38].

Следующий этап в технологии исследователя Ю.С. Дружкина рождается практически одновременно с выявлением особенностей собственного голоса и характеризуется тем, что он связан с подключением нескольких голосов одновременно (унисонных или квинтовых бурдонных звучаний, насыщенных звенящими верхними обертонами). В результате чего происходит рождение, так называемого, «общего голоса». Возникает ощущение растворения в общем мощном акустическом звучании «общего голоса» собственного и всех остальных персональных тембров.

И третьим этапом приобщения к фольклорной исполнительской деятельности, по мнению Ю.С. Дружкина, следует считать совместное пение народных песен особым экстатическим звуком, которое происходит только при соответствующей настройке сознания. При этом возникает ощущение, что энергия «общего голоса» дает прилив духовных и физических сил самому поющему. И такое состояние является благоприятным для концентрации и медитативного подключения к духовному, родовому содержанию исполняемых песен. В таком коллективном состоянии теряется ощущение «мы поем». Возникает ощущение, что песня «поется через нас», заражая исполнителей попутно своей энергией [5, с. 39].

Б.В. Асафьев справедливо отмечал, что народное песенное творчество заключает в себе «мощную потенциальную энергию... еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей» [4, с. 117].

Вне всякого сомнения, приобщение детей с раннего возраста к коллективному исполнению народных песен имеет огромное воспитательное значение. Народная песенная культура – неисчерпаемый

источник народной мудрости, бесценное средство этнопедагогике. Народная песня не только средство художественного воспитания, но и один из путей формирования любви к ближнему, к родному дому, к природе, к своему народу...

Список литературы:

1. Асафьев Б. Музыка города и деревни // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. – М.: Музыка, ЛО, 1973. – С. 33-38.
2. Асафьев Б. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. – М.: Музыка, ЛО, 1973. – С. 95-111.
3. Асафьев Б. Музыка для миллионов // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. – М.: Музыка, ЛО, 1973. – с. 136-137.
4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В.Асафьев. – Изд. – М., 1973.
5. Дружкин Ю.С. Фольклорное движение изнутри и снаружи Фольклорное движение в современном мире: сборник статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. – с. 32-40.
6. Наставшева Л.М. Песенный фольклор как явление культуры / Л.М. Наставшева. – Текст: непосредственный // Педагогика: традиции и инновации: материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, февраль 2015 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2015. – с. 51-53. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/147/7268/>.
7. Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки / М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

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

ПЕРЕДАЧА РЕАЛИЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ И ИХ ОСМЫСЛЕНИЕ В ПЕРЕВОДЕ С КОРЕЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

Камалиева Сания Сериковна

*магистр гуманитарных наук, преподаватель,
Казахстанский университет международных отношений
и мировых языков им. Абылай хана,
Республика Казахстан, г. Алматы*

Оспанова Маржан Адилхановна

*магистр гуманитарных наук, преподаватель,
Казахстанский университет международных отношений
и мировых языков им. Абылай хана,
Республика Казахстан, г. Алматы*

TRANSFER OF THE REALITIES OF SPIRITUAL CULTURE AND THEIR UNDERSTANDING IN TRANSLATION FROM KOREAN INTO RUSSIAN

Saniya Kamaliyeva

*Master of Arts, teacher,
Kazakhstan University of International Relations
and World Languages named after Abylai Khan,
Kazakhstan, Almaty*

Ospanova Marzhan

Master of Arts, teacher,

*Kazakhstan University of International Relations
and World Languages named after Abylai Khan,
Kazakhstan, Almaty*

Аннотация. В данной статье рассматриваются способы передачи реалий духовной культуры и их осмысление в переводе с корейского языка на русский. Известно, что реалья – это лексика, включающая в себя национально-культурную семантику, присущая только данному народу. Поэтому их изучение и осмысление для правильной передачи с корейского языка на русский или на другой язык является толчком для формирования правильной передачи реалий.

В статье рассмотрены анализы перевода реалий духовной культуры с корейского языка на русский, их ошибки и тонкости правильной передачи при переводе на материалах переводных текстов.

Abstract. This article discusses the ways of transmitting the realities of spiritual culture and their understanding in translation from Korean into Russian. It is known that reality is a vocabulary that includes national and cultural semantics that is unique to a given nation. Therefore, their study and understanding for the correct transmission from Korean to Russian or to another language is an impetus for the formation of the correct transmission of realities.

The article analyzes the translation of the realities of spiritual culture from Korean into Russian, their errors and the subtleties of correct transmission when translating on the materials of translated texts.

Ключевые слова: реалья; духовная культура корейского народа; традиции и обычаи; корейский язык; русский язык.

Keywords: reality; spiritual culture of the Korean people; traditions and customs; Korean language; Russian language.

Известно, что **реалья** – это лексема, которая обозначает предметы или явления материальной и духовной культуры, этнические особенности, традиции, обычаи, а также исторические факты. Она не имеет лексических эквивалентов в других языках, поэтому реалья входит в рамки «безэквивалентной лексики», входя в круг самостоятельных слов. **Термины, междометия и звукоподражания, экзертизмы, аббревиатуры, обращения, отступления от литературной нормы** отчасти выходят за пределы «безэквивалентной лексики»; с реальями соприкасаются **имена собственные и фразеологизмы** [1, с. 240].

С. Влахов и С. Флорин в своей большой работе «Непереводимое в переводе» подчеркнули, что перевод реалий является частью большой важной проблемы передачи национального и исторического своеобразия, восходящая к самому зарождению теории перевода как самостоятельной дисциплины [2, с. 4].

В своем труде Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров характеризуют безэквивалентную лексику следующим образом: «Иногда план содержания русского языка невозможно сопоставить с каким-либо иноязычным лексическим понятием, так что их нельзя семантизировать с помощью простого перевода. Эти слова называются безэквивалентными, и все они отражают отечественную действительность, т. е. именно их лексическим понятиям присущ своеобразный специфический культурный компонент» [3, с. 32-36].

Национальная окрашенность референтов реалий является решающим фактором при отнесении каких-либо явлений к реалиям. Их никак нельзя отнести к национальным особенностям культуры каких-либо иных стран, кроме страны, где были порождены определенные реалии. Ученые показали, что в большинстве своем реалии – это имена существительные. Отглагольные реалии почти не встречаются, что объясняется отсутствием содержания реалий «определенного действия» [2, с. 21].

Названия корейских реалий даны в кириллической транскрипции. Мы использовали транскрипцию, представленную в трудах Л.Р. Концевича [4, с. 159] и Н.С. Пак [5, с. 302-303].

Не смотря на все отголоски прошлого, важное место в истории культуры Кореи все так же занимают традиционные праздники Лунный Новый Год и Чусок. Также есть другие праздники, которые связаны с культом природы, аграрным делом или трудовой деятельностью.

Обычаи и традиции корейцев передаются из поколения в поколение. Религия оказала очень сильное влияние на культуру, все еще оставаясь мощным стимулом ее развития и сохранения. Культура Кореи отличается богатством и жизнестойкостью. Также она обогатилась благодаря заимствованиям.

Считается, что Южная Корея находится на высоком уровне из-за разных образцов искусства, показывающие богатство культуры. Среди ремесленничества на весь мир знамениты изделия из селадона, керамики с серовато-зеленой глазурью, предметы из фарфора с синими рисунками. То же можно сказать про картины чернилами на шелке или тутовой бумаге. Сохранились такие необычные архитектурные памятники, как астрономическая башня столицы Силлы Кёнджу, пещерный храм Соккурам, статуя Будды VIII века, старинный дворец Кёнбоккун.

Они считаются национальными достопримечательностями страны, чем знамениты на весь мир. Принципы шаманизма до сих актуальны, например, в создании оригинальных садов. При создании садов корейцы стараются избегать всего искусственного и придают уголкам естественный вид. К такому саду относится Пхосокчон, который был построен в эпоху Силла.

Для проведения исследования были использованы принципы доместикации – культурной адаптации в «старых» терминах, которые обосновал американский теоретик переводчик Лоуренс Вентути. Доместикация предполагает сохранение в тексте культурных особенностей – реалий чужой страны – путем дополнительных комментариев, поясняющие неперебиваемые слова и явления [6, с. 241].

Также существует англо-американская теория культуроориентированного перевода, ее девиз – «переводить культуру». «Эта теория, пренебрегая изучением способов достижения адекватности в ходе процесса перевода, необоснованно преувеличивает роль переводчика художественной литературы, выдвигая его в качестве активной фигуры в пространстве межкультурной коммуникации и наделяя его статусом “тоже писателя”, призванного повлиять на cultural power relationship» [7, с. 90].

Мы представляем известные корейскому народу художественные произведения и фразеологизмы, чтобы показать передачу реалий духовной культуры и их осмысление в переводе с корейского языка на русский.

«**선녀와 나무꾼**» – «**Небесная фея и дровосек**» – это одна из самых популярных историй в Китае, Японии, Монголии, Индии и Южной Корее.

Как и большинство трагических любовных историй, Фея и дровосек имеют врожденные препятствия, которые персонажи должны преодолеть. Но эта история любви уникальна тем, что трагический финал не является результатом усилий по поддержанию романтической любви. Романтическая любовь уступает место чему-то более ценному для главного героя: в данном случае сыновней набожности. Дровосек находит любовь только для того, чтобы рискнуть всем, ради последнего шанса увидеть свою мать.

Текст оригинала и перевод можно найти в книге «Чудесная жемчужина. Рассказы о необычном. Корейские предания легенды и сказки». Перевод выполнен Д.Д. Елисейевой [8].

Оригинал: 보름날 (порымналь)

Перевод: Наш: пятнадцатый день месяца

Анализ: В корейском словаре **국어사전** имеет значение «**음력으로 그달의 열닷새째 되는 날**» – «пятнадцатый день месяца по лунному календарю». Он также известен, как лунный месяц, который отмечают 15 января по лунному календарю. Например, 15 января 2021 года по лунному календарю – 26 февраля по григорианскому. Также имеет название **상원** (санъвон) – название из религии даосизма. Когда заканчивается китайский Лунный Новый Год, наступает первое полнолуние. На 14-й день лунного календаря, за день до весны, существует множество обычаев, связанных с Новым годом. В этот день проводятся особые мероприятия, готовят традиционную еду (**오곡밥** (огокпап) – каша из пяти злаков).

보름날 является одним из особенных дней в корейской культуре, а также встречается в корейской литературе. Переводчик опустил перевод данной реалии, не показывая всю важность этого дня: только в пятнадцатый день месяца по лунному календарю к лесорубу могла опуститься колодезная бадья из Небесного Царства. Поэтому предложение "**보름날 밤 연못에 가면 하늘에서 두레박이 내려올 거예요. 그걸 타고 하늘로 올라가세요**" (порымналь пам ёнмесе камён ханыресо туребаги нэрёоль коеё. Кыголь тхаго ханылло оллакасеё) нужно перевести следующим образом: *«Если подойдёшь к водоёму на пятнадцатый день месяца, с Небес спустят колодезную бадью. Заберёшься в нее и поднимешься в Небесное Царство».*

아비교환 (абикёхван) – два ада

Одна из ужасных катастроф, которая случалась в Сеуле – разрушение универсама в 1995 году в мирное время, где погибло 501 человек. Виновников катастрофы судили, и многие понесли заслуженную кару. Но также существует небесный суд, где самое страшное наказание – это **아비교환** (абикёхван).

Буддийские верования гласят о восьми кругах ада. В **아비** (аби) отправляют тех грешников, которые при жизни убили своих родителей или буддийских монахов, повредил статую Будды или затевал спор в храме. Осужденные падают с утеса в водоворот черного моря в бурную погоду и, когда их тела касаются с водной гладью, они распадаются и материализуются на утесе, чтобы снова повторять падение в пропасть вечность.

В аду **교환** (кёхван) в грешников, которые совершили убийство, воровство, прелюбодеяние или пьяное насилие, сдирают кожу и оголенные тела бросают в огонь или кипящий котел. Спасения нет, потому что за ними следят жестокие охранники, как и нет шанса на смерть – предписаны вечные муки.

유예 (юе) – колебание, нерешительность

Символ «유» означает существо, схожее с обезьяной, проявляет осторожность при малейшем шуме. «예» - мамонт, который от страха не может перейти реку, так как боится нападения подлых хищников, и он помещает в воду то одну лапу, то другую и тут же одергивает. Если о человеке говорят, что у него много 유예, то не стоит его брать на разведку.

호랑이 담배 피우던 시절 이야기 (хоранъи тамбэ пхиудон сиджоль ияги) – в ту пору, когда тигры курили табак

Поговорка означает что-то давно минувшее. Она имеет пределы прошлого, так как табак в Корею проник в конце XIX века через Японию. Когда русскоговорящие говорят: «Когда рак на горе свистнет», то пословица имеет значение неопределенного будущего.

Существует старинная гравюра, на которой изображен вальяжно развалившийся на спине и курящий длинную бамбуковую трубку тигр. Ученые считают, что данная гравюра была пародией на 양반 (яньбан) – аристократа или феодала. Сословия исчезло, но все еще есть люди, которые хотят жить, как 양반 (яньбан).

지성이면 감천이다 (чисонъимён камчхонида) – Бог видит чистую правду

Если человек помогает самому себе, то Небеса тоже ему помогут достигнуть высот. В русском языке встречается схожая пословица: «Кто рано встает – тому Бог дает». Корейские родители всегда твердят своим детям, что они смогут достичь любой цели и стать кем угодно, если будут упорно трудиться.

달도 차면 기운다 (талъдо чхамён киунда) – и луна после полнолуния уменьшается

В древние времена корейцы говорили: «Никакая власть не длится больше десяти лет», потому что перемены в судьбах власть имущих могут нести перевороты и войны.

Примеры можно привести, вспомнив судьбы двух авторитарных президентов Республики Корея. Ли Сынман был президентом в течение

двенадцати лет, но мощные демонстрации заставили диктатора сбежать в Гавайи. Пак Чжонхи был у власти восемнадцать лет и был убит собственным начальником разведки. В Республике Корея, которая является демократической страной, срок полномочий президента составляет пять лет.

Таким образом, по результатам проведенных анализов передачи реалий духовной культуры в художественных произведениях с корейского языка на русский позволили сделать вывод о том, что необходимы знания переводчиком информации о духовной культуре исходного текста. Обнаруженные ошибки и неточности переводов реалий показывают о незнаниях переводчиков и плохо понятых ими фактах духовной культуры корейского народа, связанных с обычаями, элементами культа и общественными отношениями корейцев. Из-за чего читатели не имеют возможности представить быт и культуру корейцев.

Эти факты, которые упустили переводчики, не позволили ему передать тонкости взаимоотношений между главными героями произведений, жизнь которых была в основном описана по традиционным конфуцианским правилам.

Список литературы:

1. Камалиева С.С. Реалии духовной культуры корейского народа. – Корееведение Казахстана. – Вып. 9. – Алматы, 2019. – 260 с.
2. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980.
3. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Русское слово в сознании иностранца // Социально-лингвистические исследования. – М.: Наука, 1976.
4. Концевич Л.Р. Корееведение: Избранные работы. – М.: Муравей-Гайд, 2001. – 159 с.
5. Пак Н.С. Корейский язык в Казахстане: проблемы и перспективы. – Алматы, 2004. – С.302-303.
6. Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. – М.: Просвещение, 1972. – 328 с.
7. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988.
8. Фефелов А.Ф. Взаимосвязи перевода и культуры в трактовке С. Басснетт // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Т. 12. – Вып. 1. – 2014. – С. 90–97.

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

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

№ 4 (47)
Апрель 2021 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 12.04.21. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6 Тираж 550 экз.

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

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru