

УДК 7.03

RESULTS OF THE SCIENTIFIC SEMINAR "THEORY AND PRACTICE OF  
APPLIED CULTURAL RESEARCH" ON 17<sup>TH</sup> JUNE 2022 (SIBERIAN FEDERAL  
UNIVERSITY, KRASNOYARSK)

*Natalia P. Koptseva*

*Alexandra A. Sitnikova*

*Maria V. Tarasova*

*Elizaveta N. Ishutina*

*Daniil N. Lucik*

*Elena V. Uzgorova*

*Anastasia A. Zhigaeva*

*Lubov A. Nagornaya*

Siberian federal university

Krasnoyarsk, Russian Federation

*Ilya G. Zhigaev*

Krasnoyarsk Art Museum named after V.Surikov

*Nikolay N. Nagorniy*

Siberian legal institute ministries of the interior Russian federation

***Abstract***

This text presents a summary of the work of the educational, scientific and methodological seminar "Theories and Practices of Applied Cultural Research" (June 17, 2022, Krasnoyarsk, Siberian Federal University). The seminar was devoted to the presentation of current interest in art studies in accordance with memorable dates for the world of culture and art: 1) Art studies of works of architecture, dedicated to the 170th anniversary of the birth of Antoni Gaudí; 2) Current research of Russian art, dedicated to the 185th anniversary of the birth of Ivan Nikolaevich Kramskoy; 3) Animation art, dedicated to the 95th anniversary of the birth of Vyacheslav Mikhailovich Kotyonochnik, as well as the study of phenomena in the art of the XX-XXI centuries.

***Key words:*** Antonio Gaudi, Ivan Kramskoy, Ilya Repin, animation art, art of the 20th century

ИТОГИ НАУЧНОГО СЕМИНАРА «ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПРИКЛАДНЫХ  
КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ» 17 ИЮНЯ 2022 ГОДА (СИБИРСКИЙ  
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, КРАСНОЯРСК)

*Наталья П. Копцева*

*Александра А. Ситникова*

*Мария В. Тарасова*

*Елизавета Н. Ишутина*

*Даниил Н. Луцик*

*Елена В. Узгорова*

*Анастасия А. Жигаева*

*Любовь А. Нагорная*

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

*Илья Г. Жигаев*

Красноярский государственный художественный музей им. В.И. Сурикова

*Николай Н. Нагорный*

Сибирский юридический институт МВД России

***Аннотация***

В настоящем тексте представлены краткие итоги работы учебно-научно-методического семинара «Теории и практики прикладных культурных исследований» (17 июня 2022, Красноярск, Сибирский федеральный университет). Семинар был посвящен презентации актуальных искусствоведческих исследований в соответствии с памятными датами для мира культуры и искусства: 1) Искусствоведческие исследования произведений архитектуры, к 170-летию со дня рождения Антонио Гауди; 2) Актуальные исследования отечественного искусства, к 185-летию со дня рождения Ивана Николаевича Крамского; 3) Анимационное искусство, к 95-летию со дня рождения Вячеслава Михайловича Котёночкина, а также исследованию феноменов в искусстве XX-XXI веков.

***Ключевые слова:*** Antonio Gaudi, Ivan Kramskoy, Ilya Repin, animation art, art of the 20th century

***Введение***

17 июня на кафедре культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Сибирского федерального университета состоялся очередной научный семинар «Теории и

практики прикладных культурных исследований», посвященный обсуждению актуальных вопросов искусствоведения в соответствии с памяtnыми датами для мира культуры и искусства – 170-летие со дня рождения испанского архитектора Антонио Гауди, 185-летие со дня рождения русского художника Ивана Николаевича Крамского и 95-летия со дня рождения российского аниматора Вячеслава Михайловича Котёночкина. Помимо этого программа семинара включала в себя выступления искусствоведов на разную тематику. В настоящей публикации мы представляем краткие тезисы основных докладов.

### ***Обсуждение***

#### **Искусствоведческие исследования произведений архитектуры, к 170-летию со дня рождения Антонио Гауди**

*Тарасова Мария Владимировна, канд. филос. наук, доцент. «Проект столетий: Собор Святого Семейства Антонио Гауди-и-Корнета»*

Строительство Собора Святого Семейства в Барселоне было начато в XIX веке, но продолжается и в XXI веке (планируемые даты завершения – 2025–2032 годы), что воссоздает многовековой процесс возведения готических соборов Европы в Средние века. Собор Святого Семейства возрождает технические принципы и идейную программу средневекового готического зодчества. При этом Собор Святого Семейства синтезирует средневековые традиции с архитектурными инновациями, опередившими свое время. Так, памятник, начатый в XIX веке, предвосхитил тенденции развития архитектуры XX века, а в 2022 году репрезентирует современную архитектуру XXI века.

Архитектор Собора Святого Семейства – Антонио Гауди-и-Корнет – в своем творчестве развивал тенденции пластицизма испанского модерна. В 1890-е годы в Барселоне возникло направление «Каталонский модерн», к которому, помимо А. Гауди, принадлежали Л. Доменек-и-Монтанер, Х. Пуиг-и-Кадафальк и др.

Собор Саграда Фамилья – здание культовой направленности в ее традиционном представлении. В соответствии с доминирующей художественной традицией готики, план собора представляет собой латинский крест. Храм пятинефный, трансепт – трехнефный. Таким образом использована классическая структура готического собора. Однако инновации предполагают свободу от предзаданного канона: А. Гауди-и-Корнет отступил от традиций католического храмостроения в оригинальной ориентации собора по сторонам света (так, апсида ориентирована на северо-запад). Этот прием показывает, что в соборе Саграда Фамилья сочетаются космоцентрические и абсолютноцентрические принципы религиозности. Собор представляет собой живой организм, жизнь которого развивается одновременно по законам истории христианства и космической истории Вселенной.

Возрождая идейную программу готического зодчества в конце XIX – начале XX века, А. Гауди также вводил и новые элементы: двойная кривая и разветвленная древовидная опора. В канон формы сооружения входят параболы и гиперболы, дуги и спирали. Архитектурная форма подчиняется органическим принципам, строится в единстве принципов геометрии, анатомии, ботаники, зоологии. Основным строительным материалом, как и в готике, – камень, который терял свойства своей определенности и материальности и становился живым и пластичным материалом, приходил в движение. Строительный процесс велся без точных чертежей, что свидетельствовало о пластической и органической концепции естественно создающегося организма. Природа для архитектора была импульс к пониманию более сложной геометрии, которую он закладывал в основу строительства здания в соответствии с уже построенным и каждый день строящимся на наших глазах мирозданием.

Здание храма, задуманное как живой организм, во-первых, воссоздает средневековый архитектурный принцип уподобления тела здания телу эталонного человека – самого Иисуса Христа. Во-вторых, подвижность структуры, материи, кожи, мускулов, нервов этого тела воплощает эталонную схему поведения этого человека, которого моделирует здание – человека, ни на минуту не пребывающего замкнутым в себе, постоянно находящимся в состоянии подвижности, которая не допускает доминирования костной материи. Напротив, все устойчивое в этом эталонном человеке преодолевает себя, постоянно разрушается, переходит в иное, претерпевает метаморфозы, тем самым изобличая приоритет внутренних нефизических движущих сил.

Согласно проекту, облик здания определяется восемнадцатидесятибашенной конструкцией. Башенная конструкция представляет столпы, на которых держится христианство (башни – символы апостолов, евангелистов, Христа, Девы Марии) – столпы-ориентиры, задающие движение ввысь.

Тот факт, что по своим функциям башни представляют собой колокольни – восходящие конструкции, заполненные музыкой, указывает на преимущественно духовный характер изображенной материи, ее способность к преодолению своей определенности. Башни наполнены колокольным звоном, который не материален, растворяет камень. На это же работает пористая структура башен.

Барселона – город, имеющий выход к морю, и потому ветры в нем достаточно сильны. Пористая структура башен, их расположение были специально спроектированы А.Гауди для создания особой звуковой системы ветров. «Пение» ветра как пение небесных сфер вторгается в собор, и архитектурное пространство становится реальным местом

встречи пения верующих и пения самой природы. Башни, а вместе с ними и весь собор начинают действовать как музыкальный инструмент, музыкальный инструмент Вселенной.

Башни своей скалистой, горной зримой конструкцией, своей каменной природой визуализируют горный мир, Небесный Иерусалим на земле. Линии, пересекающие башни – не горизонтальны, а диагональны – не прерывают единого восходящего движения. Отличие модели горного мира, воссозданного в соборе Саграда Фамилья, от подобных моделей готических храмов, заключается в напряженности, экзальтированности, экспрессивности этого подъема.

Та модель мироотношения, которую представляют все башни, визуализирована более отчетливо в дополнительной башенной конструкции кипариса на фасаде Рождества. Экстраполяция позволяет заключить, что каждая башня – кипарис, символизирующий одновременно мировое древо и духовное горение. Священная история указывает на факт соединения двух данных символов в единое целое – это горящий куст, через который Господь явился Моисею. Следовательно, горящее древо есть знамение говорящего с человеком Господа, а также одновременно и символ человеческого духа, способного прочесть это знамение, способное говорить с Господом в ответ. В соборе Саграда Фамилья выстраиваемая аналогия между отдельной «башней»-кипарисом и башенно-горной природой всего собора позволяет представить все здание как горящее древо вечной жизни духа, символизирующее осуществляющийся диалог человека и Господа.

Пластическая концепция Каталонского модерна представляет здание в единстве архитектурных и скульптурных элементов. Архитектура, решенная как скульптура, демонстрирует анимационный статус мироздания, а скульптура, решенная как архитектура, представляет включенность человеческого начала в качестве строителя в здание вселенной. Восточный фасад, скульптурно представляющий Рождество Христово – связан с природным явлением встающего, рождающегося солнца – здесь начинается освещение, здесь зарождается христианская жизнь. Таким образом здание архитектурно оформляет вход солнца и света. Тем самым весь христианский мир встраивается в единый Закон жизни Природы, обнаруживает свою взаимозависимость от сил, управляющих космическим пространством. Над сценой Рождества Христова на фасаде представлена сцена Коронации Девы Марии, что визуализирует восхождение от рождества к вознесению, аналогичное восходящему движению солнца. Западный фасад, представляющий Страсти Христовы, соответствует закату, заходу солнца; здание церкви моделирует час заката как момент единства человеческого и природного перехода в мир иной. Данными приемами организованного взаимодействия архитектурного памятника и места его расположения

подчеркивается целостность модели мироздания, единство законов мира человеческого и мира божественного.

### **Актуальные исследования отечественного искусства, к 185-летию со дня рождения Ивана Николаевича Крамского**

*Узгорова Елена Валентиновна (заочное участие), искусствовед, преподаватель МХК. Философско-искусствоведческий анализ картины «Христос в пустыне» Ивана Николаевича Крамского.*

Иван Николаевич Крамской – русский художник второй половины XIX века – работал преимущественно в портретном жанре. Один из основателей Общества передвижных художественных выставок. В 1872 году, к открытию второй выставки художников-передвижников, создал произведение «Христос в пустыне».

1. В ходе исследования данного произведения обнаружилась чрезвычайно важная особенность: то пространство, которое обычно истолковывается как пейзаж, на самом деле является полноправным и, главное, одушевленным действующим лицом. Это не портрет на пейзажном фоне, а портрет в портрете – взаимопроникновение, взаимопроявление и взаимодействие трех одушевленных действующих лиц – Христа, пустыни и неба.

Крамской – художник-портретист, для которого мир приоткрывает себя, прежде всего, в человеке, в сущности его, глубоко скрытой за внешним проявлением. Через эту человеческую проявленность все в мире становится неким подобием человека, обретает качества способные проявиться только в портрете. Поэтому одушевление пространства принципиально: образы Пустыни и Неба художник решает с тех же позиций, что и образ Христа. Небо – бесконечное, величественное, движимое и недвижимое, жизненное и безжизненное. Камни – «заговорившие, возопившие в немой пустоте». Пустыня обретает качества, проистекающие из нее самой (бескрайность, изолированность, неподвижность, безжизненность), а также из взаимодействия ее с Христом (движение, жизнь, противопоставленность). Здесь рождается странная жизнь, жизнь на грани, главное свойство которой – невозможность какой-либо иной жизни, кроме каменной: что может быть безжизненней каменной жизни?

2. Характерно взаимопроникновение трех действующих лиц произведения. Христос пересекает и Небо, и Пустыню, следовательно, в равной степени принадлежит им обоим. Он един с единством камней (его силуэт очертаниями схож с формой камней, а фигура и поза, как и скалы, мертвецки спокойны и безмятежно расслаблены). Он весь – камень, значит, так же мертв, как и они. Он целиком погружен в себя, следовательно, так же всепоглащающ, глубинен, как и Небо.

Однако есть три элемента, которые сводят эту безжизненность, практически, на нет – это руки, лицо и ноги. Если все остальное тело больше похоже на камень, задрапированный тканью, или же на небо, бескрайнее, непоколебимое и самодостаточное, то эти три точки – тело, настоящее и живое. О его жизни кричат раны, струпья и чудовищное, нечеловеческое напряжение. Кроме того, это единственные во всем произведении пятна теплой цветовой гаммы.

3. Ноги Христа – персонификация телесной, профанной, смертной составляющей мироздания, воплощенной в самой приземленной части человеческого тела. Они расположены в пространстве Пустыни. Единая масса камней к центральной оси произведения оплотняется в изображение человеческих ног, израненных и истерзанных, твердо стоящих меж камней и удивительно схожих с ними очертаниями и формой. Ноги – всегда элемент земной принадлежности, но так как это ноги не просто человека, а человека образцового, то в данном случае ни в коей мере нельзя отождествлять телесность ног Христа с телесностью камней, с их безжизненностью, с их непроявленным жизненным потенциалом. Это не материальность камней, дошедшая до крайней степени, до непроницаемости. Это материальность образцовая, содержащая в себе не только потенцию, но жизнь оформившуюся, оплотнившуюся.

4. Лик Христа – персонификация Неба, Вечной жизни. Такое утверждение может вызывать недоумение: если это воплощение Духа, то откуда такое выражение страдания и муки? Но Абсолютная жизнь, воплощенная в пространстве неба, по сути своей является только потенциальной жизнью, она – НИЧТО, она – опять пустота, пусть и иного рода, нежели пустота пустыни, все же снова жизнь непроявленная. Только там, где НИЧТО обретает форму (головы ли Христа, туч ли на горизонте, света солнца), там бескрайность, спокойствие, непоколебимость, высота, пустота (выраженные в произведении ахроматическим серым цветом) обретает наполненность, динамизм, напряжение и страдание.

5. Руки Христа – главнейшая их трех «точек жизни» произведения. Они тот «узел идеи», который «формулирует и являет собою композицию... фатально и неизбежно». Художник работал над ними даже тогда. Когда картина была закончена и продана Третьякову, перед самым открытием выставки: «Руки у Христа я кончил».

Руки расположены на пересечении вертикали, горизонтали и диагоналей картины. Крамской написал их на границе, как раз там, где на горизонте происходит проникновение земного и небесного миров друг в друга. К центру это проникновение снова, как и в случае с ликом и ногами, оплотняется, превращаясь в туго сплетенный, неразрывный узел судорожно сжатых пальцев. Руки одновременно и четко прописаны, и неразъединимы. По

напряженности они сопоставимы с ситуацией выбора, в которой находится Христов, и в то же время их изображение настолько противоречит изображению рук божества, они так скрючены, что больше напоминают когти. Когти – это уже нечто дьявольское, искушающее (в канонической традиции когти были непременным атрибутом сатаны).

Таким образом, кисти Христа соединяют в себе две природы – божественную и дьявольскую, несут две функции – противостояние искушению и само искушение. Это и тот Бог, которого человек «поместил в самый центр человеческого духа», и тот, изъятый извне, и помещенный туда же, внутрь человека, дьявол.

Итак, изображение рук – это персонификация выбора в ситуации борьбы телесного искушения и духовного противостояния этому искушению, помещенных внутрь человека.

б. Состояние необходимости выбора – вечно длящееся состояние. Образцовость Христа, вмещающего в себя любого человека, все человечество, обуславливает эту необходимость. Именно оно позволяет «опрокидывать» пустоту в наполненность, превращать жизнь потенциальную в жизнь действительную. Поэтому в данном произведении совсем не важен момент времени – важна вневременность процесса.

Таким образом, произведение являет зрителю модель мироустройства, согласно которой мир, во всем своем противоречии, максимальной проявленности достигает в человеке. Человек же обязан выбирать между противоречиями мира. От правильности этого выбора зависит существование Вселенной. Момент этот труден, требует максимального напряжения и совершается в полном одиночестве, но именно он позволяет преобразовывать мир, превращая смерть в жизнь.

*Ишутина Е.Н., Луцик Д.Н., бакалавры 3-его года обучения по направлению «Искусства и гуманитарные науки». Исследование картины «Бурлаки на Волге» Ильи Ефимовича Репина в работах В.И. Жуковского.*

Мы представляем исследование художественного произведения «Бурлаки на Волге», проведенного профессором В. И. Жуковским. В целом, при анализе произведения Владимир Ильи пользуется общенаучными методами исследования, следуя своей теории изобразительного искусства. Художественная идея произведения состоит в том, чтобы дать увидеть возможность переустройства государственного аппарата, при этом не прибегая к радикальным изменениям государственного строя (т.е. к революции).

Свое исследование В.И. начинает с исторической справки. В 1905 году в Петербурге состоялся расстрел демонстрантов, известный как «кровавое воскресенье». Великий князь Владимир Александрович был одновременно и президентом Академии художеств и главнокомандующим военным округом Петербурга. Поэтому именно он был обвинен в расстреле демонстрантов. Знаменитые художники – академики Серов и Поленов, лично



видевшие расстрел, больше не желали работать под руководством «президента-убийцы». И. Е. Репин, лично знавший великого князя, усомнился в его причастности к трагическим событиям, о чем сообщил Поленову в своем письме. Несмотря на разгорающиеся революционные события в стране, великий князь был уволен и с поста президента академии художеств, и с поста главнокомандующего военным округом Петербурга. Позднее, в 1906 году Репин предложил Академии художеств принять в дар портрет великого князя, чтобы поставить его в зале Академии на видном месте. Поступок Репина оценивали весьма скептически.

Далее В. И. переходит к анализу самого произведения. В.И. цитирует самого художника и сообщает, что картина «Бурлаки на Волге» написана по приказу великого князя Владимира Александровича после путешествия Репина по Волге. После того, как картина была написана, она висела в доме у великого князя, откуда ее часто выносили на различные выставки.

Сюжет картины:

1. Перед зрителем широкая, бесконечно раскинувшаяся Волга,
2. Где-то вдали мелькает дымящийся пароход, ближе золотится тихо надувающийся парус бедного суденышка,
3. Впереди запрягшись в свои лямки и натягивая постромки длинной бичевы, идут 11 бурлаков.

Композиция (Наглядный слой) представлена рядом геометрических фигур:

Во-первых, это 4 треугольника, чьи вершины помечены художником головами (высокого бурлака с трубкой, молодого бурлака Ларьки, бурлака в круглой шапке и трехцветным флагом на мачте барки) Ребра же названных треугольников открываются умозрению зрителя посредством целого набора меток-индексов (кисти рук, складки одежды, положение и направление элементов человеческих тел и пр.).

Во-вторых, это треугольник, включающий в себя веер перспективно сходящихся линий, пересеченных множеством вертикальных прямых. Точкой схода здесь выступает персонаж в красной рубахе, стоящий на корме барки.

Так, четко продуманная геометрическая структура объединила все элементы произведения в единое целое и задала этому целому общий ритм движения. Ритм заключается чередовании вертикальных и диагональных линий по направлению из правого угла картины к ее левой кромке. (Бурлаки шли также в определенном ритме все вместе: шаг правой, под шаг левой...)

Также наличие треугольников в составе композиционной формулы говорит об использовании академических традиций.

К основным академическим принципам написания исторической картины относится:

1. Характерен принцип членения действующих лиц на отдельные группы, каждая из которых в той или иной мере должна вписываться в композиционный конструкт в виде треугольника.

(бурлацкая ватага распадается на три ясно видимые группы, из которых первые две включают в себя по 4 персонажа, а третья составлена из 3 фигур. )

Академическая основа конструирования Репина: расположение героев в художественном пространстве холста, четко вписанных в пресловутые треугольники

2. Действие обычно разворачивалось из глубины вовне.

(картина походит на барельеф. Каждая фигура легко читается, просматривается логическая ясность во взаимоотношениях действующих лиц, обусловленность жестов, отчетливость объемов, правильность рисунка.)

3. Рационалистическая типизация образов. Т.е. глядя на персонажи исторической картины, зритель должен был шаг за шагом считывать отдельные типические элементы и собирать их затем в общее целое.

(при анализе многие дают подробное описание отдельных героев «Бурлаков», отмечая попутно их глубокую типизацию.)

4. Типизация персонажей часто приводила исторических живописцев к мифологизации героев картин. Т.к. в академии приучали смотреть на мир сквозь призму античной культуры

(Репин, признается, что воображает бурлацкую артель ватагой сподвижников Одиссея.)

5. Соблюдение достоверности изображаемого исторического события.

(факт путешествия Репина на Волгу)

В-третьих, как отмечено ранее линии, проведенные через головы, кисти рук, ступни ног бурлаков и горизонт, сходятся все на фигуре человека на корме барки. Тем самым, концентрируя композиционные связи в одном месте, получается трансформация наименьшего персонажа картины в фигуру наиглавнейшую.

Это в свою очередь заставляет думать, что художника здесь преимущественно интересовало взаимоотношение двух действующих лиц – бурлацкой толпы и управляющего ею кормчего. В прямом и переносном смысле.

В «Далеком близком» Репин описывает свою встречу на Волге с одной бурлацкой артелью, которой правил мальчик-подросток. Бурлаки прозвали его «стерво» за то, что не давал им лишней возможности валяться на песке и пить водку и заниматься бесконечными

выяснениями отношений. Однако когда доходило до дела, мальчик, по словам Репина, выказывал умелое владение как артелью, так и судном, не позволяя ему, передвигаясь вдоль реки, садиться на мель. Во время же коротких стоянок подросток приносил с барки на берег все нужное для еды: крупу, соль, хлеб, котелок, нож и ложки. Выходит, что от качества труда мальчика подростка во многом зависела и жизнь здоровых мужчин-бурлаков, и сохранность перевозимого ими груза. «Злые, -отмечал Н.Г. Чернышевский, - бывают разные: одним нужно, чтобы на свете становилось хуже, другим, тоже злым, чтобы становилось лучше... Злые- злы, но под злою рукой растет добро... Они злые потому, что им вредно быть добрыми... Движение есть реальность, потому что движение – это жизнь, а реальность и жизнь одно и то же. Жизнь имеет главным элементом труд, и самый верный признак реальности – дельность.

Учитывая виденное на Волге, Репин в «Бурлаках» реальный житейский сюжет доводит до степени глубокого обобщения. Его бурлацкая «машина возовая» приобретает в этом случае (опять-таки в соответствии с академической традицией) статус народа, а кормчий – государственного правителя, приводящего в движение подчиненную ему человеческую массу. При этом художник, решаясь на подобную аналогию, занимается не просто демонстрацией и разъяснением реальностей российской жизни (кто виноват?), но, высказывая «дельность», берет на себя смелость обозначить пути улучшения государственного правления (что делать?).

Великий князь, тепло встретив картину «Бурлаки на Волге», породил у Репина иллюзию о способности В.А. Романова принять одновременно и ее благонравные идеи. Воспитанный на идеалах Белинского и Прудона, Тургенева и Чернышевского, художник святого верил в силу воздействия искусства на человека и в свою миссию преобразователя людей. Ориентируя «Бурлаков» на особенности личности заказчика, Репин рассчитывал на то, что ему удастся в какой-то мере усовершенствовать нравственные горизонты души великого князя. И когда в январе 1905 г. в Петербурге поднялась ружейная пальба, художник не разрешал себе поверить, что приказ войскам стрелять отдал человек, который три с лишним десятилетия повседневно общался с любимой им картиной.

В «Бурлаках на Волге» Репин отнюдь не противится существовавшему в России монархическому режиму. Помня о месте, которое займет его заказной холст, свою задачу художник видит в том, чтобы драматизируя реальную жизнь, дать возможность сильным мира сего вникнуть в нее и понять способы совершенствования этой жизни.

*Жигаев Илья Геннадьевич, искусствовед, заведующий экспозиционно-выставочным отделом Красноярского государственного художественного музея им. В.И. Сурикова.*

*Взаимодействие с экспертами в работе искусствоведа, на примере исследования картины К. Малевича "Дама, играющая на рояле"*

Идея снять фильм, одна из частей которого будет посвящена картине «Дама играющая на рояле» К. С. Малевича, возникла в момент составления грантовой заявки сотрудниками Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова. Тогда решили, что за основу этого эпизода фильма будет взят анализ данной картины бывшей сотрудницы музея, которая давно занималась этой темой. Но когда грант был выигран, она отказалась давать свой анализ, сославшись на то, что в ближайшее время защищает кандидатскую диссертацию по этой теме и может предоставить информацию только после защиты. Поскольку времени ждать защиту не было, сотрудники музея решили сделать анализ своими силами, а также для ускорения работы, силами привлечённых экспертов.

Главный вопрос, на который необходимо было ответить, прежде чем приступить к анализу картины, был как правильно ее располагать в пространстве, какой стороной вверх? Поскольку на этот счет имелись разные мнения. На этот вопрос необходимо было ответить экспертам, он же лег в основу эпизода, связанного с картиной Малевича, фильма «Инверсия», снятого в последствии Красноярским художественным музеем имени В. И. Сурикова.

Всех экспертов, привлекаемых к данному исследованию, можно разделить по следующим принципам:

- по отношению к КХМ им. В. И. Сурикова:
  - сотрудники музея,
  - внешние эксперты;
- по виду деятельности:
  - содержательные эксперты (работающие со смыслами и отвечающие на содержательные вопросы исследования),
  - технические эксперты (осуществляющие технические процедуры, играющие вспомогательную роль при исследовании);
- по степени доступности:
  - непосредственная доступность (возможность прямого контакта),
  - опосредованная доступность (посредством различных технических средств связи).

При взаимодействии с экспертами, которые являются сотрудниками музея, применялись стандартные нормы взаимодействия внутри музея. Важно четко сформулировать задачу и обозначить сроки ее выполнения. При взаимодействии с подчиненными применялись обычные управленческие навыки – мотивация, планирование, делегирование и контроль.

При взаимодействии с внешними специалистами, кроме вышеперечисленных норм взаимодействия и управленческих навыков, можно отметить применение техник активного слушания, которые так же использовались как при вышеописанных взаимодействиях, так и при взаимодействиях, о которых пойдет речь ниже.

Определяясь с порядком обращения к техническим и содержательным экспертам, рациональнее сначала обращаться к содержательным экспертам, которым в свою очередь могла потребоваться какая-либо техническая экспертиза. После обращения к техническому эксперту необходимо иметь возможность повторно обратиться к эксперту содержательному, так как может понадобиться его интерпретация полученных данных от технического эксперта.

При опосредованном взаимодействии с экспертами можно выделить следующие основные виды связи:

- переписка,
- телефонные переговоры,
- видеосвязь.

В работе над фильмом сотрудники музея использовали все виды связи с экспертами. Одни эксперты наиболее полно раскрываются в электронной переписке, другие в интервью по видеосвязи. И можно сделать вывод, что при работе с экспертами желательно иметь возможность вести переговоры разного типа.

Важно отметить, что эксперты, которые могут понадобиться для искусствоведческого анализа, могут быть из совершенно различных областей знаний и различных профессий. При данном исследовании приходилось обращаться к экспертам в диапазоне от искусствоведов до рентгенологов. Так же, важно обращаться по одному и тому же вопросу к различным экспертам, чтобы иметь разные мнения по этому поводу. При создании фильма мы обращались за экспертными мнениями к ведущим мировым специалистам по русскому авангарду и каждый внес существенный вклад в исследование.

Работа с экспертами — это отдельная часть исследовательской деятельности, которая требует отдельной подготовки и определенных навыков. Опыт показывает, что обращение к экспертам самого высокого уровня приводит к отличным результатам в работе и ни разу не приводил к отказу с их стороны. Кроме того, взаимодействие с различными экспертами позволяет взглянуть на проблему с различных точек зрения, видеть разнообразие путей её решения, а также, участвовать в научной дискуссии и делать собственные выводы на основе предоставленной информации.

**Анимационное искусство, к 95-летию со дня рождения Вячеслава Михайловича Котёночкина**

*Нагорная Любовь Александровна, кандидат философских наук, б/з, доцент кафедры философии Гуманитарного института Сибирского федерального университета / Нагорный Николай Николаевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры тактико-специальной подготовки Сибирского юридического института МВД России. Роль анимационных фильмов в формировании адекватного образа человека с ограниченными возможностями здоровья в общественном сознании.*

Уже второе десятилетие наша страна официально ориентирована на инклюзию людей с ограниченными возможностями здоровья (т. е. на вхождение таких людей в общество *вместе* и *наравне* с другими людьми, но с оптимальным использованием доступных для них средств социализации, что невозможно без снятия разного рода барьеров между ними и обществом). Подлинная (реальная) инклюзия не должна подменяться формальной инклюзией (когда «включение» в общество происходит без создания необходимых условий), являющейся, по сути, своего рода скрытой формой дискриминации человека с инвалидностью.

Одно из важнейших направлений работы по совершенствованию условий социализации людей с ограниченными возможностями здоровья (наряду с такими направлениями, как формирование адекватного Я-образа человека с ограниченными возможностями здоровья и совершенствование внешних условий социализации людей с ограниченными возможностями здоровья) – формирование адекватного образа человека с ограниченными возможностями здоровья в общественном сознании [7].

Для современного российского общества до сих пор во многом характерна медицинская (а не социальная) модель инвалидности, в соответствии с которой инвалидность – дефект (болезнь), который необходимо преодолевать для того, чтобы человек мог считаться полноценным членом общества (согласно социальной модели инвалидности, инвалидность – некий «ярлык», который «навешивает» на человека определенная социальная система) [15]. Медицинской модели инвалидности присуще наличие в общественном сознании огромного количества стереотипов о людях с ограниченными возможностями здоровья («уменьшение функциональных возможностей человека автоматически приводит к сужению круга его потребностей»; «образ жизни инвалидов коренным образом отличается от образа жизни других людей»; «инвалидам всегда требуется помощь»; «все люди с ментальными нарушениями – агрессивны»; «ребенок с инвалидностью может родиться только в неблагополучной семье» и т. п.). Вместе с тем, результаты исследований указывают на положительную динамику восприятия людей с инвалидностью в современном российском обществе [8]. Очевидно, что на сегодняшний день россияне намного лучше относятся к людям с физически-

ограниченными возможностями, а также, пожалуй, к высокофункциональным аутистам (и, в принципе, готовы с ними активно взаимодействовать), чем к людям с ментальными нарушениями, аутизмом в сочетании с интеллектуальными нарушениями, агрессивным поведением.

Необходимо отметить, что обыденные представления о людях с инвалидностью практически не поддаются законодательной регуляции, их изменение требует от человека глубокого переосмысления собственных взглядов и отношений [14].

На формирование образа человека с ограниченными возможностями здоровья в общественном сознании в первую очередь оказывают влияние СМИ (в том числе и посредством полиграфического, звукового или экранного тиражирования произведений различных видов искусств); система образования (в том числе и через знакомство учащихся с теми или иными произведениями искусства в соответствии с образовательными программами); политико-правовая сфера; религия; высказывания, поступки в адрес людей с инвалидностью со стороны значимых Других; личный опыт взаимодействия человека с инвалидами (офлайн/онлайн), знакомство с результатами деятельности, творчества людей с инвалидностью и т. п.

Массовым видом современного искусства, знакомство с которым происходит с самого детства, является анимация (в значении «искусство, с помощью которого двумерные рисунки или неодушевленные объекты превращаются в движущиеся визуальные представления трехмерной жизни» [9]). Анимационные фильмы для детей – доступный образный язык, на котором можно в кратчайшие сроки «донести» до аудитории определенные понятия и ценности, способствуя, соответственно, формированию в детском сознании определенных представлений о тех или иных объектах окружающего мира, а также определенного отношения к данным объектам.

С целью формирования в детском (и не только в детском) сознании адекватного образа человека с инвалидностью необходимо целенаправленно использовать возможности анимации. В процессе просмотра и дальнейшего обсуждения анимационных фильмов дети могут узнать о том, что есть люди с различными особенностями, но при этом все они в той или иной степени способны к развитию (общению, творчеству, социальному успеху и т. п.) при создании им определенных условий; получить представление о том, как люди с теми или иными особенностями воспринимают окружающий мир, что для них важно; понаблюдать за оптимальными способами взаимодействия с такими людьми и т. п.

Анализ представленных в свободном доступе детских анимационных фильмов о людях с инвалидностью показал, что их не очень много, но они есть. В первую очередь следует назвать такие отечественные и зарубежные работы, как «Про Диму» (2016 г.),

«Цветик-семицветик» (1948 г., 1968 г.), «Последний лепесток» (1977 г.), «Необычный младший братик» (1995 г.), «Мой братик с Луны» (2007 г.), «Вне зрения» («Out of Sight») (2010 г.), «Путешествие Марии» (2012 г.), «Макрополис» (2012 г.), «Струны» (2014 г.), «Кастрюлька Анатоля» (2014 г.), «Секрет Маэла» (2014 г.), «Вальс дуэтом» (2015 г.), Тамара (2016 г.), «Скарлетт» (2016 г.), «Преодолевшая» («Overcomer») (2018 г.) и некоторые другие.

Таким образом, анимация является одним из самых распространенных и «влиятельных» видов искусства в современном мире. Особенно важное значение анимация имеет для формирования детского сознания. Грамотная подборка транслируемых детям анимационных фильмов может решить многие воспитательные и образовательные задачи. В том числе сформировать у ребенка адекватные представления о людях с ограниченными возможностями здоровья, оптимальных путях взаимодействия с такими людьми, а также скорректировать Я-образ ребенка с инвалидностью (в первую очередь ребенка с физически-ограниченными возможностями).

#### **Искусство XX-XXI веков.**

*Жигаева Анастасия Александровна, искусствовед, старший преподаватель подготовительного отделения для иностранных обучающихся СФУ.*

Часто возникают сложности с пониманием произведений современного искусства, так как может не быть сюжета, узнаваемых образов, знаков или символов, которые возможно интерпретировать.

Для решения данной проблемы можно применять метод анализа интертекстуальных связей. Интертекстуальные связи – это связи, образующиеся между произведениями искусства (а также другими явлениями культуры и историческим контекстом), что объединяет все произведения искусства в общий гипертекст. Эти связи позволяют художникам, зрителям и исследователям перемещаться в гипертекстовом пространстве. Интертекстуальность является свойством любого текста.

Для анализа выберем серию работ Марка Куинна Self – пять скульптурных автопортретов, отлитых из крови художника (1991–2001 гг.)

Интертекстуальная связь по жанру: автопортрет. Голова Марка Куинна сделана из его собственной крови. Кровь наполняет тело энергией, движением, пульсация которой ощущается всю жизнь. Self – это концентрат жизненной энергии художника, так как объем крови в скульптуре, а это около 5 литров, соответствует среднему количеству всей крови в теле человека. Художник собрал кровь, остановил ее, зафиксировал, сделал видимой, продолжая художественную традицию исследования внутренней жизни человека в психологическом портрете.



Интертекстуальная связь по функции: погребальные маски / портреты. Традиции погребальных масок или погребальных портретов, в частности для древнеегипетской культуры, подразумевали портретное сходство - чтобы душа могла найти тело для обретения бессмертия - и лицо, это самая узнаваемая, самая “self” часть человека. Марк Куинн оставляет в «веках» свой след, ведь пока есть лицо - возможно остаться в памяти человечества.

Интертекстуальная связь по материалу. Выбор материала для работы Марк Куинн объясняет тем, только используя свое тело для создания произведения искусства, получается самая чистая и полная форма скульптуры, отсылая нас к сюжету о Плате Святой Вероники или Спасе Нерукотворном, где Христос оставил свое изображение на ткани - след из крови и пота.

Интертекстуальная связь по технологии. Тиражирование - повторение пять раз скульптуры, повторение сбора крови. Поп-арт повторяет один и тот же образ Мэрилин («Диптих Мэрилин» Энди Уорхолла), но даже принтер не выдерживает и требует чистки, перезаправки, паузы, для того чтобы попытаться продолжить тиражирование. В любом случае бессмертность и неизменность недостижима.

Интертекстуальная связь по сюжету. Голова без тела, отсеченная голова — это символ свершившейся смерти, необратимости и отсутствие надежды на другой исход (сюжеты о Давиде и Голиафе, Юдифи и Олоферне и другие). Зрителю предлагается стать свидетелем того, что каким бы образом мы не пытались зафиксировать, себя, будь то фотография или замороженная кровь, течение времени, изменения и смерть неизбежны. Человек больше, чем сумма каких-то субстанций, отлитых в форму головы, но голова является репрезентантом «я», и ее одной иногда достаточно, пусть не увидит внутренний мир человека, но хотя бы сделать селфи с ней (что иллюстрирует образ Джареда Лето на MetGala 2019)

Произведение Self Марка Куинна шокирует и заставляет сомневаться в его художественности, но по сути является логичным продолжением развития истории искусства и является традиционным с точки зрения использования материала, жанра, технологии, сюжета, функции, поскольку можно проследить различные интертекстуальные связи с другими произведениями искусства и культурными феноменами.

#### **Библиографический список:**

1. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Модерн [Текст] / . – Москва: Советский художник, 1990. - 350 с.

2. Брикман А. Э. Пластика и пространство, как основные формы художественного выражения [Текст] / А. Э. Бринкман ; Пер. с нем. Е. А. Некрасовой под ред. М. В. Алпатова. - [Москва] : Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. - 79 с.
3. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. [Текст] / НИИ теории, истории и перспективных пробл. советской архитектуры; гл. ред. Н. В. Баранов. - Москва : Издательство литературы по строительству, 1958 - . Т. 10 : Архитектура XIX - начала XX вв. / ред.: С. О. Хан-Магомедов, П. Н. Максимов, Ю. Ю. Савицкая. - 1972. - 591 с.
4. Горюнов В. С. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера [Текст] / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. - Санкт-Петербург : Стройиздат СПб., 1994. - 359 с.
5. Каптерева Т. П. Испания: история искусства [Текст] / Т. П. Каптерева. - Москва : Белый город, 2003. - 495 с.
6. Криппа М.А. Антонио Гауди. О влиянии природы на архитектуру [Текст] / М. А. Криппа. - Москва: Арт-Родник, 2004. - 95 с.
7. Нагорная Л. А., Нагорный Н. Н. Социализация человека с ограниченными возможностями развития: прошлое, настоящее, сценарии будущего: монография [Текст] / Л. А. Нагорная, Н. Н. Нагорный. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2011. - 422 с.
8. Отношение общества к детям с ограниченными возможностями здоровья и детям-инвалидам [Текст] / Москва: Фонд поддержки детей, находящихся в трудной жизненной ситуации, 2017. - 72 с.
9. Попов Е. А. Анимация как вид искусства XX века: к проблеме дефиниции понятия и классификации типов [Текст] / Е. А. Попова // Мир науки, культуры, образования. 2011. - № 1 (26). - С. 12–15.
10. Хворостухина С.А. Шедевры Гауди [Текст] / С. А. Хворостухина. – Москва: Вече, 2003. - 206 с.
11. Хенсберген Г.В. Антонио Гауди [Текст] / Г. В. Хенсберген. – Москва: ЭКСМО, 2003. - 318 с.
12. Хенсберген Г.В. Гауди – тореадор искусства [Текст] / Г. В. Хенсберген . – Москва: Эксмо, 2004. - 346 с.
13. Шаповал И. А. Специальная психология: учебное пособие [Текст] / И. А. Шаповал. Москва: ТЦ Сфера, 2005. 224 с.
14. Ярская-Смирнова Е. Р. Социальная работа с инвалидами [Текст] / Е. Р. Ярская-Смирнова. Санкт-Петербург : Питер, 2005. - 16 с.

15. Watkin D. (2005) A History of Western Architecture. Watson-Guptill Publications, New York, 720 p.

**References:**

1. Borisova E. A., Sternin G. Yu. (1990) Modern . Moscow: Soviet Artist, 350.
2. Brinkman A. E. (1935) Plasticity and space as the main forms of artistic expression. Moscow: Publishing House of Vses. acad. architecture, 79.
3. General History of Architecture : in 12 vols. Architecture of the XIX century - early XX centuries. (1972) Research Institute of Theory, History and Perspective probl. Soviet architecture. Moscow : Publishing House of Literature on Construction, 10, 591.
4. Goryunov V. S. (1994) Architecture of the Modern era. Concepts. Directions. Masters. Saint Petersburg : Stroyizdat SPb, 359.
5. Kaptereva T. P. (2003) Spain: the History of Art. Moscow : Bely Gorod, 495.
6. Crippa M.A. (2004) Antonio Gaudi. On the influence of nature on architecture. Moscow: Art-Rodnik, 95.
7. Nagornaya L. A., Nagorny N. N. (2011) Socialization of a person with developmental disabilities: past, present, future scenarios. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 422.
8. Society's attitude towards children with disabilities and children with disabilities. (2017) Moscow: Foundation for the Support of Children in Difficult Situations, 72.
9. Popov. E. A. (2011) Animation as an art form of the twentieth century: on the problem of definition of the concept and classification of types. The world of science, culture, education. 1 (26), 12-15.
10. Hvorostukhina S.A. (2003) Gaudi's Masterpieces. Moscow: Veche, 206.
11. Hensbergen G.V. (2003) Antonio Gaudi. Moscow: EKSMO, 318.
12. Hensbergen G.V. (2004) Gaudi – toreador of art. Moscow: Eksmo, 346.
13. Shapoval I. A. (2005) Special psychology: a textbook. Moscow: Sphere Shopping Center, 224.
14. Yarskaya-Smirnova E. R. (2005) Social work with the disabled. St. Petersburg: Peter, 16.
15. Watkin D. (2005) History of Western Architecture. Watson-Guptill Publications, New York, 720 pp.