

НАУЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НАУКА



КУЛЬТУРА, ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО: ИСТОРИЯ, НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ И ДОСТИЖЕНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ ПО МАТЕРИАЛАМ
МЕЖДУНАРОДНОГО ФОРУМА ПО ИСКУССТВОВЕДЕНИЮ И
КУЛЬТУРОЛОГИИ

**НАУЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НАУКА**

**Культура, искусство и творчество: история, направления
развития и достижения**

**Сборник научных трудов
по материалам Международного форума по искусствоведению и культурологии**

15 ноября 2019 г.

**www.scipro.ru
Москва, 2019**

УДК 81
ББК 81

Главный редактор: Н.А. Краснова
Технический редактор: Ю.О.Канаева

Культура, искусство и творчество: история, направления развития и достижения: сборник научных трудов по материалам Международного форума по искусствоведению и культурологии, 15 ноября 2019 г., Москва: Профессиональная наука, 2019. – 96 с.

ISBN 978-1-79475-634-2

В сборнике научных трудов рассматриваются актуальные вопросы искусствоведения и культуры по материалам Международного форума по искусствоведению и культурологии «Культура, искусство и творчество: история, направления развития и достижения», состоявшейся 15 ноября 2019 г. в г. Москва.

Сборник предназначен для научных и педагогических работников, преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Все включенные в сборник статьи прошли научное рецензирование и опубликованы в том виде, в котором они были представлены авторами. За содержание статей ответственность несут авторы.

Электронная версия сборника находится в свободном доступе на сайте www.scipro.ru.

При верстке электронной книги использованы материалы с ресурсов: PSDgraphics

УДК 81
ББК 81



- © Редактор Н.А. Краснова, 2019
- © Коллектив авторов, 2019
- © Lulu Press, Inc.
- © НОО Профессиональная наука, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО5

ЧЕРЕВАНЬ С.В. «Очарованный странник» Р.ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА)	5
---	---

СЕКЦИЯ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА .. 14

АНДРЕЕВА Г.Н. «ЖЕНСКИЙ» ОБРАЗ КОНСТИТУЦИИ В КАРИКАТУРАХ.....	14
ИЩЕНКО Т.В. ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИЕ ИГРЫ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ	32
НЕКРАСОВ Р.В. ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ОБРАБОТКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛОЙ ДЕРЕВЯННОЙ ПЛАСТИКИ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННЫХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ КОМИ-ЗЫРЯН.....	38
НЕСТЕРОВА С. В. СКУЛЬПТУРА Ц. ДИВЕЕВОЙ «ПОДВИГ РАЙМОНДЫ ДЬЕН» И ЕЁ ПРОТОТИП.....	44

СЕКЦИЯ 3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА55

АНДРЕЕВА Г.Н. ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ КАРИКАТУР О КОНСТИТУЦИЯХ	55
КОСПОЛОВА Н.Э. ПРЕОДОЛЕНИЕ ГОТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ В ВИТРАЖАХ И ПОРТРЕТАХ ФИЛИППИНО ЛИППИ И КОМПОЗИЦИИ БРЕЙГЕЛЯ «КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ» (1568). К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ УХОДА ИЗ ЖИЗНИ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ (1525-1569)	75

СЕКЦИЯ 4. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ79

ГЛУЦКАЯ А.Д. РАЗВИТИЕ ВОЕННОГО ПОРТРЕТА В РОССИИ НА ПРИМЕРЕ ПОРТРЕТА «ГЕРОЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ГЕНЕРАЛОВА А.П.» ИЗ ФОНДОВ ИСТОРИКО- МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ Г.КОВРОВ	79
ОШУРКЕВИЧ К. П. ИССЛЕДОВАНИЕ АВТОРСТВА «ПОРТРЕТА ГЕРОЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА РАНЖЕВА П. К.» ИЗ ФОНДОВ КОВРОВСКОГО ИСТОРИКО- МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ	84
ШЕРОНОВА Ж.А. ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ ИКОНЫ – ПОДОКЛАДНИЦЫ «СПАС НА УБРУСЕ» ИЗ СОБРАНИЯ УСПЕНСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ГОРОДА ВЛАДИМИРА.	88

СЕКЦИЯ 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 782

Черевань С.В. «Очарованный странник» Р.Щедрина в контексте музыкально-художественной интерпретации (взгляд из XXI века)

«The Enchanted Wanderer» by R. Shchedrin in the context of musical-artistic interpretation (view from the XXI st century)

Черевань Светлана Владимировна,

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры
Cherevan Svetlana Vladimirovna,
Ph.D., Associate Professor of Music History and Theory,
Chelyabinsk State Institute of Culture

Аннотация. Статья посвящена выявлению музыкально-сценических особенностей постановки оперы Р.Щедрина «Очарованный странник» (по одноименной повести Н.С.Лескова, либретто Р.Щедрина, 2002), осуществленной творческим коллективом Мариинского театра (2008).

Ключевые слова: музыкальный театр, Р.Щедрин, современная опера, интерпретация.

Abstract. The article is dedicated to revealing the musical and stage features of the production of R.Shedrin's opera «The Enchanted Wanderer» (based on the novel by N.S. Leskov, libretto by R. Shchedrin, 2002), performed by the mariinsky theatre's creative team (2008).

Keywords: musical theatre, R.Shedrin, modern opera, interpretation

Изучая объемное наследие отечественной и зарубежной классической музыки, нередко убеждаешься в том, что не каждому композитору выпадает счастливый шанс – услышать свое произведение на сценической площадке, а тем более увидеть его в театрально-сценическом прочтении. Данное явление становится более очевидным при обращении к творчеству композиторов второй половины XX – первой четверти XXI столетий, включая проблему художественной интерпретации современных сочинений в ряд актуальных для общекультурно-художественного пространства и требующих пристального рассмотрения.

Особую трудность в решении обозначенной проблемы представляет собой разъединенность художественных «цехов» на поприще музыкальной критики, закономерную разрозненность музыкальной журналистики и классического музыковедения. С одной стороны образуется фундаментальное «научное поле», синтезирующее диссертационные исследования о музыкальном театре, с другой стороны, нередко анализ музыкального спектакля принадлежит перу журналиста, критика без

музыкального образования. На наш взгляд, одной из задач можно считать: выполнение концептуально-драматургического анализа постановки оперного произведения с опорой на знания музыковеда-исследователя, с применением методов целостного, сравнительного, герменевтического, интертекстуального анализа, в сочетании с законами жанра журналистики. Стремиться к созданию эффекта от статьи, содержательно и эмоционально равнозначного рассматриваемому сочинению, а также попытаться совместить «интуицию на базе эрудиции», ремесло и вдохновение (аналогично творческим законам Сальери и Моцарта).

К произведениям, не дождавшимся исполнения при жизни композитора, к примеру, относятся «молчашие» почти сорок лет симфонии «симферопольского затворника» Алемдара Караманова (1934-2007). Премьера одной из них – «Совершишася» на библейский сюжет, наконец, состоялась в Киеве (2006), в Саратове в рамках Международного музыкального Собиновского фестиваля (2008). С другой стороны, более удачно складывается сценическая жизнь оперных творений екатеринбургского композитора Владимира Кобекина (1947 г.р.), которые можно увидеть в музыкальных театрах Якутска, Москвы, Саратова, Новосибирска и других российских городах.

Творческая звезда, сияющая над четвертым оперным произведением Родиона Щедрина (1932 г.р.), оказалась более чем благосклонной. 2008 год стал знаменательным для композитора, так как спектакль Мариинского театра «Очарованный странник» принес ему «Золотую маску» в номинации «Лучший композитор». До этого события концертный вариант произведения с исполнением на русском языке и «бегущей строкой» перевода был с воодушевлением принят публикой в Нью-Йорке. «Я не припомню ранее, чтобы сдержанная и весьма вольная публика Линкольн-центра вставала при исполнении произведения современного композитора и устраивала такие овации», – говорил Л.Маазель [2]. Опера была сочинена по заказу Нью-Йоркской филармонии и впервые исполнена под руководством художественного руководителя оркестра дирижера Лорина Маазеля 19 декабря 2002 года на юбилейном вечере композитора в концертном зале Avery Fisher Hall. Маэстро Л.Маазель, которому композитор посвятил «Очарованного странника», хотел к рождеству сделать меломанам Нью-Йорка своеобразное приношение – оперу на типично русский сюжет. Музыка Р.Щедрина всегда привлекала известного дирижера. Он считает его самым значительным современным композитором и регулярно, с 1990 года, с чикагской премьеры «Старинной музыки российских провинциальных цирков», включает его произведения в свой репертуар. Оперу «Очарованный странник» дирижер емко охарактеризовал одним словом – шедевр (masterpiece).

Р.Щедрин неоднократно говорил о том, что «для оперы температура ощущений должна быть много выше нормальной, не 36,6, а 39,5, а то и все 40!» [3], и его всегда интересовали

тексты, в которых наряду с глобальными философскими проблемами бушуют бурные потоки человеческих страстей. По признанию композитора Николай Лесков (1831-1895) всегда был одним из его самых любимых авторов в русской литературе. Острый и афористичный стиль писателя оказался близок выпуклому, интонационно заостренному, выразительному музыкальному языку Р.Щедрина. В 1988 году композитор создает хоровое сочинение по повести Н.Лескова «Запечатленный ангел».

Повесть «Очарованный странник» (первоначальное название «Черноземный Телемак»; 1872-1873) привлекла Р.Щедрина «мощью и выпуклостью характеров, многокрасочностью и драматизмом сюжета, возможностью обращения к не затронутым еще в классической музыке пластам древней русской музыкальной культуры» (из интервью с композитором [2]). Произведение было написано достаточно быстро, менее чем за полгода, а его замысел до этого уже был положен в основу предшествующего сочинения – виолончельной «Parabola concertante», посвященной М.Растроповичу. Интересно, что начиная с «Мертвых душ», либретто своих опер Р.Щедрин всегда писал сам. Жанр своего нового произведения композитор определил как «оперу для концертной сцены». Уникальность состава проявляется в том, что опера первоначально предназначалась для трех солистов, хора и оркестра, а два действия композиции компактно и насыщенно укладывались в полтора часа без перерыва (Российская премьера состоялась 10 июля 2007 года в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург). Естественно, что среди слушателей и критиков возникло много противников интерпретации концертного произведения на театральной сцене, и даже после сценической премьеры Мариинского театра (2008, режиссер-постановщик Алексей Степанюк) не стихали споры о правомерности подобного решения. Знаменательно и немаловажно, что сам композитор пророчески говорил о том, что верит в театральную судьбу своего произведения.

Отличительной и счастливой особенностью данного прочтения, на наш взгляд, является отсутствие в нем бесконечных ныне актуализаций и осовремениваний в духе «режиссерского театра» Дм.Чернякова (1979 г.р.) – крайне востребованного эпатажного интерпретатора-постановщика в реалиях сегодняшнего дня. Классическая, добротная постановка «Странника» – без модной игры со временем и пространством, искажений образов героев и сюжетных «перелицовок», эффектных «оживляжей» для привлечения внимания публики любой ценой – воспринимается не менее актуальной и близкой человеческой душе и в XXI веке. Сценическая версия, с видеозаписью которой имели возможность ознакомиться в рамках школы-семинара «Молодые оперные критики России» под руководством Ю.Кочнева (2009, Собиновский музыкальный фестиваль, г.Саратов), оказывается достаточно интересной, убедительной, захватывающей, и, к счастью, без «борьбы слова и музыки за власть» и концептуального самовыражения режиссера.

Нагрузка на солистов при задуманном камерном составе приходится колоссальная в силу предполагаемого совмещения нескольких ролей одним певцом. Главный трагический персонаж – Иван Северьянович Флягин (Странник) и основной Рассказчик – насыщенный глубокий бас Сергей Алексахин. Монах – невинная жертва, до смерти засеченный Иваном «смеха ради», бездушно-коварный богатый Князь, загубивший Грушеньку, Магнетизер, Старик в лесу – все эти разноликие партии-роли ярко, зримо предстали в интерпретации Андрея Попова (тенор). Блистательно справилась со своей партией обворожительной цыганки-певуны молодая певица Кристина Капустинская (меццо-сопрано), ставшая обладательницей «Золотой маски»-2008 за лучшую женскую роль.

Музыкальный спектакль, как и повесть Н.Лескова, насыщен не только бурными событиями, но и пропитан, пронизан глобальными философскими размышлениями: о вечном – Добре и Зле, жертвенной любви и роковой страсти, смертном грехе и искании Бога, раскаянии и покаянии. «Жизнь прожить – не поле перейти» – вспоминается народная мудрость, когда переживаешь с Иваном Флягиным (С.Алексахиным) его нескладно-непутевую жизнь – и его нелепое убийство Монаха из-за своей силы немереной, и десятилетний плен у татар, и буйное бражничество. Когда же появляется Грушенька, да так западает в душу ее голос, тоскливо-задушевная, печальная песня – то ли цыганская «Ой да не вечерняя заря» (по тексту), то ли русская лирическая протяжная (по стилистике), что понимаешь одну простую истину. Этот крепкий с виду мужик крестьянской закваски, в льняной подпоясанной рубахе, черных шароварах по колено, пойдет за ней хоть в огонь, хоть в воду. Поэтому в развязке сюжета, когда вероломный Князь, натешившись ею вволю, бросает ее ради лакомого кусочка – богатой рослой невесты-дворянки (в спектакле черный манекен в свадебном платье) под фатальный грохот меди, он жалеет ее. Как свое неразумное, непутевое дитя. Гладит ее по склоненной голове, разметающимся черным волосам, берет страшный грех на душу – теперь уже осознанно. Идет на преступление – бросает с обрыва свою Грушеньку, вняв ее мольбе о том, что не случись этого, убьет от отчаяния она князя вместе с его молодой невестой. И вот спасенная душа Груши предстает в финале в виде обездвиженного, распластанного тела в белой исподней рубашке, удерживаемая горизонтально – как натянутая струна – на руках нескольких мужчин из миманса. С лицом, обращенным к горнему миру, небесному – к миру Духа и Света.

В режиссерской концепции А.Степанюка постоянно ощущалось разделение на мир горний – божественный, и мир дольний – с человеческими страстями, пороками и соблазнами. Вспоминаются слова композитора В.Артемяева о тетралогии «Симфония пути»: «Эта симфония о поисках Бога человеком, Бога потерявшем...» [4, с.41], в которой, не достигнув Абсолюта, душа человеческая так и остается где-то посередине. Основная тема оперы созвучна целому пласту отечественной музыкальной культуры последней трети XX

столетия, называемому «Musica nova sacra», «новым религиозным сознанием» [7, с.338]. Среди них – симфонии Ал.Караманова, Вяч.Артемова, Литургии Н.Каретникова, А.Рыбникова, А.Эшпая, оратория Э.Денисова «История о жизни и смерти Иисуса Христа», духовые стихи А.Шнитке, Е.Голубева, В.Кикты, Н.Каретникова, М.Ермолаева, хоровые произведения В.Мартынова, Б.Феокистова, В.Прохорова. Оформление сцены художником-постановщиком (Александр Орлов) органично воплощает и продолжает замысел режиссера, как и костюмы в духе времени происходящего (Ирина Череднякова) в синтезе с гибким и целенаправленным освещением (Евгений Ганзбург).

Сценическое пространство удачно разделено на два яруса-плоскости. В верхней части расположен не просто хоровой состав – он олицетворяет собой и православно-нравственные ценности, и, отчасти, мир духовный в целом. Отдельно чинно и благообразно сидят женщины и мужчины – все в аскетичных монашеских одеяниях. В нижней части разворачивается само действие, словно «оживают в лицах» воспоминания Ивана, ставшего в итоге послушником Валаамского монастыря, о содеянном им грехе, о жизни. По бокам сцены на возвышении и в зале расположены зрители, которые видят в центре то ли камышовые заросли, то ли высокие кустарники. Среди них символично блуждают герои – словно продираясь через тернии к смыслу Бытия, к Истине, к Вере. Особую роль играет натянутая белая веревка-канат, симметрично разделяющая пространство сцены. Она воспринимается как тонкая нить надежды, луч света, соединительный мост от мира земного к миру небесному, от жизни – к смерти. Ее вертикальная линия, пересекаясь с горизонтальной линией хористов, также в мягком свечении, очерчивают силуэт креста. Подобное деление театральной плоскости, явно и зримо прорисовывая сакральный символ, ассоциируется с тяжелой долей, выпавшей очарованно-околдованному жизнью Страннику на его пути к Богу.

Оформлению спектакля присуща аскетичность, дух минимализма, не отвлекая от главного – выразительной музыкальной полистилистики и насыщенного психологического развития, характерного и для романов Ф.Достоевского. На сцене с одной стороны расположена кушетка, ставшая пунктирно обозначенной эротической линия Князя – Груши (вне символа веры). С другой стороны видим две табуретки и стол, за которым искушают Ивана – то пить, то убить (также вне креста). Таким образом, все обращения к Богу, молитвы и размышления о духовном происходят-свершаются в контексте христианского знака, образующего своеобразный подиум на сцене. Если герои сходят с этого небольшого крестообразного возвышения, то начинаются искушения и мытарства, сомнения и поворот к греховному началу.

Смысловые акценты сценического действия, музыкальной драматургии убедительно расставлены цветовым и световым оформлением сцены – богатой, насыщенной симфонией

колорита. То вспыхивает огненно-красный цвет (рубашки цыган миманса) при появлении цыганки – словно рока-судьбы-трагедии, то возникают переливы нежно голубовато-зеленого; то это теплый пастельно-бежевый, абрикосовый свет, или уход в черную дыру небытия, или яркий круг на солирующем герое. Свето-цветовая палитра неизменно приковывает внимание зрителя, создавая визуально-смысловые акценты, ощущение многомерности, полифоничности и объемности пространства, даже эффект «театра теней» – душ потустороннего мира на заднем лиловом фоне в импульсивно-мерцающем освещении с завыванием сирены (в сцене гибели Груши).

Музыка Р.Щедрина соединяет различные стилевые пласты, идущие от сюжетных и образных линий. Арочность образует столп православия – суровый знаменный распев с колокольными отзвуками, обрамляющие действие. Линия Грушеньки – изначально надломленная, словно соткана из русских плачей-причетов, привольных «мелодий-далей», протяжных песен и в меньшей степени надрывно тягучих цыганских интонаций. Поединок Добра-Зла проявился и в механистичной Мефистофельски-саркастической теме Барина-гипнотизера (мошенника). Значительное место принадлежит современной музыкальной стилистике, сонористическим принципам письма, декламационности мелодики, обнаруживаем и восточно-ориентальные мотивы, связанные со сценой плена у татар. Мистерияльность оперы проявилась в развитых, рефренно-сквозных молитвенных сценах, вызывающих прямые ассоциации с литургическими сценами «Китежа» Н.А.Римского-Корсакова, к постановке которого Мариинский театр за последнее время обращался четырехкратно. Их роднит тихая просветленность, молитва о спасении праведников, сурово-сосредоточенное воззвание к Богородице. Но такого испуленно-страстного покаяния грешника в опере Н.Римского-Корсакова еще не случилось. Если проводить образно-художественные параллели с современным контекстом, то родственные мотивы покаяния можно отметить в нашумевшем, несколько пафосном, на наш взгляд, художественном фильме Павла Лунгина «Остров».

В опере Р.Щедрина ощущается духовный свет, так называемый свет неизреченный, идущий от монашества, старчества, знаменитых духовных очагов – Пустыней, из глубины православной Руси. Он проявляется в музыке и сценографии, в молитвах, несчетных движениях послушников Валаама в светлых одеждах. В Апокалипсисе говорится, что «Будем же усердно утешать Господа нашего, чтобы он омыл одежды души нашей, дабы, по словам псалма, нам убелиться паче снега» (гл.2: 15-16). По определению П.Флоренского белый цвет является знаком мудрости и свидетельствует о полном духовном Возрождении [6, с.558].

Звучание хора, оркестра Мариинского театра практически безупречно, являясь уже его фирменным знаком качества (главный хормейстер Андрей Петренко, музыкальный руководитель, дирижер Валерий Гергиев). Проникновенные эпизоды напоминают

иллюзорно-акварельное звучание тихих медленных симфоний Гии Канчели (в особенности Литургию «Оплаканный ветром» памяти Орджоникидзе, раздел Воспоминаний Largo) – в прозрачно-сонорной «дымке» оркестра щемяще-выразительно солирует гобой, кларнет. То слышим имитацию переборов гитары у струнных пиццикато в сцене выхода цыган с Грушей – в черном платье и черной накидке с бахромой, словно черной птицы с распростертыми крыльями. Сарказм и бесовское начало в сцене с Бариним, колючие интонации на ударном ритмическом тематизме, бездушные пассажи и кластеры меди в фатальных эпизодах – вся партитура Р.Щедрина озвучена очень музыкально, выразительно, великолепно выстроены ансамбли, баланс солистов – хора – оркестра. Лишь некоторые сцены, решенные в чересчур символичной манере (к примеру, сцена плена), вызывают вопросы и затрудняют считывание смысла.

Финал прозвучал мощно и убедительно, в нем, как в репризе, вновь ожила первоначальная картина, замыкая драматическую историю. Вновь видим светлые, почти бесплотно-бестелесные фигуры послушников, монахинь мерно передвигающихся по сцене, но в то же время происходит своеобразная «модуляция фона», драматургическое переосмысление – и после свершившегося трагического действия в опере все воспринимается совершенно иначе – без умиротворения и спокойствия. Теперь это и не рай, и не ад. Вновь молится Иван, ибо нет в его душе успокоения, звучат (как адское клепало – колокола преданного им Града Китежа для Кутерьмы) голоса – Монаха и песни Грушеньки. Придет ли ему прощение? «Кто стучит, тому отворяют», «у кого сердце к свету просится» (из «Китежа» Н.А.Римского-Корсакова). И, несмотря на печальные интонации отпевания в конце в синтезе со знаменным пением, мольбой Ивана, голосами Груши, Монаха, появляется надежда. На спасение души. Души, идущей навстречу к Богу.

Вместо эпилога. В конце вновь появляется девочка в бирюзовом платке, олицетворяющая Богородицу, оmyвает Ивану руки и подает ему одежду послушника, в которую он переодевается. Сбываются пророчества Монаха о том, что «Иван – это обещанный Богу сын».

Итак, постановка «Очарованного странника» состоялась, причем вызвала значительный резонанс, – как от концертного, так и от сценического воплощения, – и в России, и за рубежом, а главное – была хорошо воспринята самим композитором. Спектакль, заслуженно завоевавший две «Золотые маски», бесспорно, во многом был обязан своему замечательному сценическому воплощению и режиссеру-постановщику Мариинского театра. Алексей Степанюк – профессор кафедры оперной режиссуры Санкт-Петербургской государственной консерватории, выпускником которой он сам является, – вдумчивый, талантливый, весьма востребованный в реалиях сегодняшнего дня. Его размышления о спектакле позволяют приоткрыть «завесы» творчества, проникнуть в

процесс постановки. Отмечая, что никогда не забудет своих ощущений при первом прослушивании «Очарованного странника», он вспоминает, что эмоциональные волны сменялись одна за другой, и в них слышались отголоски его собственной жизни, непростой судьбы предков, трагической истории страны. Говоря о совершенстве музыкальной формы поэмы, сочетающейся с простотой и величием русской мысли, он отмечает: «Уникальность каждой сцены в том, что, следуя конкретному сюжету повести Лескова, каждый эпизод перерастает в обобщённый образ с множеством ассоциаций и, в целом, всё произведение потрясает эмоциональной мощью и ...тишиной», а также акцентирует, что «как нигде в современной музыке так просто ставятся и с такой беспощадностью даются ответы на вопросы о русской душе, о судьбе России, и почему наша великая страна не хочет для себя счастья»[5].

Согласимся с прозорливым утверждением Л.Маазеля о причине успеха произведения, считающего, что Р.Щедрин подарил Нью-Йоркской филармонии шедевр, вошедший в небольшое число написанных за последнее время произведений, обогативших репертуар классической музыки. Дирижер испытывает радостные чувства от того, что видит композитора, пишущего настоящую музыку, а не просто «набор звуков, притягивающий внимание к их создателю только потому, что автор прославлен и знаменит. Сколько раз мне доводилось наблюдать, как некоторые надменные творцы с их риторическими претензиями на создание так называемой “музыки будущего” бесследно исчезали, несмотря на титанические усилия их неистовых адептов» [2].

К счастью, этого не случилось с оперой Р.Щедрина. Она произвела настоящий триумф в Нью-Йорке, органично и прочно закрепилась в репертуаре ведущего оперного театра в Санкт-Петербурге уже более 10 лет, и, на радость меломанам, на 14 апреля 2020 в афише Мариинского театра уже снова запланирован «Очарованный странник». В.Гергиев считает эту постановку удивительной и считает себя привилегированным, удачливым музыкантом, имеющим возможность исполнения музыки композиторов, живущих среди нас, к тому же впервые прозвучавшую под его управлением: «Я считаю «Очарованный странник» украшением репертуара Мариинского театра. Далеко не каждый крупный театр мира может похвастаться тем, что на протяжении чуть ли не десяти сезонов идут оперы, только что написанные. Это оперы XXI столетия, собирающие огромное количество публики. Мы показали этот спектакль в Нью-Йорке, Стокгольме, Риге, Хельсинки, Казани, Вильнюсе и Париже. Все-таки, у него сложилась очень богатая биография!» [1]. В.Гергиев отмечает, что повсюду реакция публики была на грани изумления и «не просто такой горячий прием, ошеломительный успех, большая динамика, крепкие арии и яркие голоса... Отнюдь нет! Это такой духовный опыт, который трудно сравнивать с чем-либо вот так сразу! Это совершенно особая ниша в истории уже современной оперы» [там же].

Премьера «Очарованного странника» Р.Щедрина в очередной раз доказала, что «старушка-опера», которой на протяжении уже четырех столетий неминуемо предрекают то кризис жанра, то небытие-забвение, не только жива и поныне, но и хорошо себя чувствует, даже без авангардного «режиссерского перпендикуляра» и актуализаций. Она в прекрасной форме, в курсе современных тенденций и бодро шагает в ногу со временем.

Библиографический список

1. Александров В. Обещанный Богу // ClassicalMusicNews.Ru. 09.02.2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/obeshhannyiy-bogu/> <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/obeshhannyiy-bogu/> Дата обращения: 07.11.2019.
2. Власова Е. Мировая премьера оперы Р.Щедрина «Очарованный странник» (интервью Л.Маазеля с Р.Щедриним) / «Литературная газета». [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/rodion2003.html>. Дата обращения: 07.11.2019.
3. Власова Е. Новое путешествие «Очарованного странника» [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/03011602.html>. Дата обращения: 07.11.2019.
4. Никольская И. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги // И.Никольская / Муз. академия. – 1992. – № 4. – С. 39-46. – С. 41.
5. Пресс-служба Государственного академического Мариинского театра (Оксана Токранова) «Очарованный странник» Щедрина появится на концертной сцене Мариинского театра. 13 июля 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.rosbalt.ru/piter/2008/07/13/502951.htm>. Дата обращения: 07.11.2019.
6. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – Т. 1: Кн. 1, 2. – 839 с. – С.558.
7. Черевань С.В. Религия как свет и радость: Откровение композитора Алемдара Караманова // Шестнадцатый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». Кирило-Мефодиевская традиция в культуре России: материалы всерос. науч.-практ. конф. / сост. О. В. Терехова; Челяб. гос. ин-т культуры, Адм. Челяб. обл., Челяб. митрополия Русской православной церкви. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 384 с. – С. 334-340. [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://chgik.ru/sites/default/files/mat_konf_sobor_2018_1.pdf. Дата обращения: 07.11.2019. – С.338.

СЕКЦИЯ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

УДК 72

Андреева Г.Н. «Женский» образ конституции в карикатурах

«Women» 's Image of the Constitution in Cartoons

Андреева Галина Николаевна,

кандидат юридических наук,
ведущий научный сотрудник,
Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Andreeva Galina Nikolaevna,
PhD (Law), Leading researcher,
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences
(INION RAN)

Аннотация. В статье анализируются конституционно-правовые идеи, явления и состояние конституционализма в целом, отношение к которым художники-карикатуристы выражают с помощью «женского» образа конституции. Прослежено изображение с помощью женского образа в карикатурах эволюции конституций от принятия до отмены. Выявлено отличие современного восприятия проблем конституции и применяемых художественных приемов от карикатур на первые конституции.

Ключевые слова: конституция, эволюция конституции, политическая карикатура, конституция в образе женщины, принятие конституции, действие конституции, отмена конституции

Abstract. The article analyzes legal ideas, phenomena and the state of constitutionalism in general, the attitude of which cartoonist artists express through the «female» image of the constitution. The image is shown using a female image in cartoons of the evolution of the constitution from adoption to abolition. The difference of modern perception of constitutional problems and applied artistic techniques from cartoons to the first constitutions is shown.

Keywords: constitution, evolution of the constitution, political cartoon, «female» image, adoption of the constitution, operation of the constitution, abolition of the constitution

Конституция является одним из объектов политических карикатур, за более чем два века существования конституций сформировались разнообразные изобразительные приемы для ее изображения, определенные сюжеты, в которых она является участницей, а также предметы и персонажи, которые ее олицетворяют. В карикатурах, как и в других посвященных ей произведениях искусства [2], конституция предстает в различных образах: в виде женщины, статуи, книги, свитка, листов бумаги, здания, стены, зонта и т.д. «Женский» образ конституции является одним из наиболее распространенных, наряду с книгой и свитком. Политические карикатуры, включая карикатуры, изображающие конституции, являются предметом исследования для различных наук: искусствоведения, культурологии,

политической лингвистики, истории, политологии и др. Конституция как правовой акт детально изучается наукой конституционного права. Для нее карикатуры о конституции являются источником информации об отношении различных слоев населения и политических партий к данному акту, показателем понимания смысла и значения ее содержания и свидетельством о наличии проблем в функционировании конституционного строя в стране. В центре внимания автора находится ответ на вопрос о том, на какие черты конституций, как актов высшей юридической силы, и особенности их реализации карикатурист хотел обратить внимание читателей, изображая конституцию в женском облике. В конституционно-правовом аспекте ответ на него можно также дать только с привлечением методов вышеперечисленных наук.

Исследование особенностей конституционных актов и их реализации в данной статье осуществляется на примере западных карикатур. Следует отметить, что, хотя в российской научной литературе активно исследуются архетипы русской женщины в прошлом и настоящем [18, 8, 12, 14], российские карикатуры с изображением конституции в виде женщины редки, одна из немногих – карикатура российского художника-карикатуриста под псевдонимом БАЦ «Констанция», изображающая танцующую пару. Партнер называет партнершу: «Констанция», а партнерша возмущенно восклицает: «Какая еще Констанция?! Я Конституция!». Тем самым обыграно и имя одной из романтических героинь «Трех мушкетеров», и то, что партнер не узнал (не знает) основной закон страны (карикатура представлена на сайте анекдот.ру). Что же касается изображения конституции в виде античных богинь, хотя бы иронического, то такие российские карикатуры до сих пор не были обнаружены автором данной статьи. Как представляется, эта особенность российских карикатур по сравнению с западными связана с тем, что традиция серьезного (не комического) изображения конституции в виде женщины в античном одеянии, которая вдохновляет карикатуристов за рубежом и является основой для осмысления данного образа, не сформировалась в дореволюционной России в силу особенностей ее государственного строя и по понятным причинам не получила развития в советское время.

В зарубежном европейском изобразительном искусстве образ конституции в виде женщины, в том числе и в античном одеянии, имеет давнюю и непрерывающуюся традицию, восходящую к первым конституциям и сохраняющуюся в наше время (как будет далее показано в пояснениях к рисункам 1 и 2). Эта традиция охватывает и карикатуры. Как представляется, достаточно большой интерес европейских карикатуристов к этому образу связан с тем, что существительное «конституция», производное во многих европейских языках от латинского глагола «constituere» («утверждать, вводить, устанавливать») – женского рода, поэтому «женский» образ конституции соответствует лингвистическим особенностям слова «конституция». Это же относится и к названию конституции на

немецком языке – «Verfassung», которое используется для ее обозначения в Австрии и Швейцарии (названия данного акта на остальных трех государственных языках Швейцарии, на французском, итальянском и ретороманском производны от латинского).

Конституция по своей природе как нормативный акт традиционно несет отпечаток скорее мужского менталитета, не случайно названия государственных должностных лиц и права человека раньше формулировались исключительно с использованием мужского рода и только в XX веке в конституциях ряда стран появились их формулировки с терминами и мужского, и женского рода. «Женские» образы конституции, естественно, являются художественной метафорой, позволяющей карикатуристам за счет использования большой эмоциональности женщин выразительно показать происходящие с ней события. Эта гендерно-маркированная метафора связывается со стереотипами «слабого пола», который нуждается в защите, может кокетничать, обижаться, плакать и т.д., что придает эмоциональную окраску конституционным проблемам и, соответственно, имеет больше шансов вызвать эмоциональную реакцию у зрителя. Эмоциональность и даже страстность женщин является прекрасным материалом для выражения различного рода страстей, получающих отражение в карикатуре, и способом выполнения задач карикатуры. Карикатуру как «повествование о страстях» ярко охарактеризовал в свое время исследователь карикатуры А.В. Швыров: «Вечно живая, остроумная, протестующая, она привлекает внимание всех и каждого и действует иногда сильнее, чем целая книга логических доказательств. Влияние ее на толпу неоспоримо. Благодаря ей в массу проникают такие истины и факты, которые без карикатуры, быть может, остались бы неизвестны или неверно поняты... карикатура – борец за правду, за новые идеи, шумный авангард будущего» [16, с. 4]. Поскольку карикатура рассматривается как средство изменения (или укрепления) политических воззрений адресата, образ конституции в виде женщины оказывается гибким инструментом формирования нужного психоэмоционального состояния у зрителя.

В настоящее время существует обширная научная литература, посвященная когнитивной теории метафоры [4, 5]. Гносеологическая функция метафоры состоит в познании неизвестного через известное. Абстрактное становится более доступным и понятным благодаря метафорическому приданию ему предметных характеристик. Конституция в виде женщины – антропоморфная метафора. В когнитивной лингвистике считается, что создание антропоморфных метафор позволяет человеку «упорядочить свои представления о мире, перенося на него принципы структурирования собственного организма (витальные, соматические, перцептивные метафоры), своей личности (эмоциональные, ментальные метафоры, метафоры волеизъявления, характера, занятий), социального уклада (интерперсональные, религиозные, национальные метафоры)» [10, с.

50]. Антропоморфная метафора отличается тем, что «человек моделирует политическую реальность по своему образу и подобию, что позволяет метафорически представлять сложные и далекие от повседневности реалии» [4, с. 119]. Использование антропоморфной метафоры создает «дополнительный потенциал для возникновения у читателя ощущения объективности предлагаемых.. оценочных смыслов» [4, с. 113].

Латинское происхождение слова «конституция» ассоциируется с античным миром, его культурой и огромным влиянием на последующую европейскую живопись и скульптуру. Как отмечает исследователь этого пласта культуры Пьер Грималь, «этот обширный материал сыграл и продолжает играть огромную роль в духовной эволюции человечества» [7, с. 11]. Необходимо отметить, что в период революций, на гребне которых возникли первые писанные конституции в их современном понимании, интерес к античности усилился. Во Франции в революционный период появилось большое число официозных аллегорических изображений происходящих событий с использованием греко-римских богов и богинь, как участников данных событий, придававших им особую значимость и возвышенный характер [23]. Из широко известных произведений достаточно вспомнить «Свободу на баррикадах» Э. Делакруа, образ которой которая резко контрастирует с окружающей обстановкой, что позволяет художнику подчеркнуть, что восставшими руководят высокие принципы и идеи, восходящие к античности, а изображаемому сюжету придается романтический ореол. На аналогичный эффект рассчитывал и автор рисунка, посвященного присяге населения Франции Конституции 1791 г. (рисунок 1). Конституция помещена в центр рисунка и на пьедестал, на котором обычно изображался монарх, в результате она возвышается над всеми другими персонажами и находится в фокусе внимания зрителя. В одной руке она держит конституционный текст, а в другой – копье, увенчанное фригийским колпаком как символом свободы. Таким образом, эта Конституция по замыслу карикатуриста не беззащитна, она вооружена, но вооружена идеей свободы. Над Конституцией парит ангел, покровитель Франции, простирающий длань над Конституцией и поражающий молнией монстров, которые хотят к ней приблизиться и может быть даже напасть на нее. Конституцию окружают французский народ и Национальная гвардия, которые только что поклялись в верности новой Конституции (на что указывают их жесты) [23].

Традиция использования такого рода аллегорий конституции в европейских странах и в зоне их культурного влияния постоянно поддерживалась, о чем свидетельствует, например, картина «Аллегория Конституции 1857 г.», посвященная мексиканской Конституции (рисунок 2). На данной картине Конституция 1857 г. изображена в виде женщины в возвышенной и вместе с тем вполне реалистической манере, несмотря на то, что она мистическим образом «парит» среди облаков в небе, чем собственно подчеркивается ее духовный потенциал. В одной руке персонажа ветвь оливы, как символ жизни и

восстановления мира, в другой – «скрижали» конституционного текста, что также перекликается с религиозной символикой и оттеняет духовность изображаемого.

Именно такого рода идеализированные изображения служили отправной точкой для карикатур с изображением конституции в виде женщины. Античная по происхождению линия изображения конституции в виде богини была использована в период раннего конституционализма в карикатурах с разными целями, как для того, чтобы возвеличить саму конституцию, оттенив тем самым отрицательные качества ее врагов, так и для того, чтобы отразить проблемы принятия или реализации самой конституции, особенности формирования основ конституционного строя. Вместе с тем, изображение конституции в античном духе на протяжении конституционной истории не оставалось неизменным, оно отражало два параллельных процесса. Первый процесс связан с эволюцией изобразительного искусства в целом, возникновением различных течений, которые по-разному отражали и переосмысливали античность, вплоть до постмодернизма, с его ироническим изображением действительности, в том числе и при использовании античных образов. Карикатура также не была в стороне от этих течений. Второй процесс относится к развитию науки конституционного права и восприятию населением и политиками конституционного строя. В связи с тем, что конституция не оправдала возлагавшихся на нее чрезмерных надежд как на универсальный инструмент воздействия на действительность государства и потребовала создания дополнительных институтов для обеспечения ее эффективности (в виде органов конституционного контроля, уполномоченного по правам человека и др.), стало формироваться критическое направление в оценке возможностей и пределов действия национальной конституции. Соответственно, если в первых карикатурах о конституциях явно выражена мифологизация и идеализация конституции, то позднее она сменяется как минимум ее иронической оценкой. Карикатурист как бы подчеркивает, что недостаточно одеть античное платье, надо соответствовать величию античности, а это происходит далеко не всегда.

В современном искусствоведении и культурологии женщина как объект искусства рассматривается через призму понятия архетипа, интерес к которому был возрожден создателем аналитической психологии К.Г. Юнгом, который на основе произведений литературы, изобразительного искусства, мифологии и по итогам клинических исследований определил, что в психике человека важную роль играет не только индивидуальное, но и коллективное бессознательное. Повторяющиеся образы универсального характера, встречающиеся в разных сферах и областях, он определил как архетипы и выделил целый ряд важнейших архетипов (Великого Отца, Великой Матери, Старца, Тени и др.) [17]. Исследователи архетипов современной женщины сопоставляют их с традиционными архетипами: женщина-мать (соответствует традиционному архетипу Великой Матери),

домохозяйка (Великая старуха), любовница (Предвечная дева), роковая женщина (Ведьма), деловая женщина (Мать/Ведьма) [12, с. 289]. Каждый архетип обладает определенными психологическими характеристиками. Нельзя не отметить, что идея архетипа позволяет глубже понять психологические особенности персонажей карикатур и идеи, которые стремится донести до зрителя карикатурист. В данной статье приведены карикатуры, обыгрывающие особенности двух архетипов. Архетипу женщины-матери, к которому ближе всего персонаж на рисунке 5, свойственны такие психологические характеристики как забота о детях, а ее проблемами являются контроль и созависимость. В научных исследованиях «в архетипе Матери выделяют положительные материнские черты: проявление внимания и сочувствия; магический авторитет фемининности; мудрость и душевный подъем, распространяющийся за рамки формальной логики; любой полезный инстинкт или импульс; все, что называется добротой; все, что дает заботу и поддержку; все, что способствует развитию и плодородию. Из негативных свойств архетипа можно отметить, все тайное, темное, скрытое... Таким образом все позитивные элементы существования связаны с образом Доброй Матери, а прерывания и нарушения в позитивном потоке – с образом Ужасной Матери» [9, с. 158-159]. В целом именно данный архетип в варианте Великой Матери в наибольшей степени корреспондирует с такими основными функциями, которые выполняет Конституция как: учредительной, интегративной (т.е. призванной создавать условия для политического и гражданского единства), системообразующей, идеологической, гарантирующей, установительно-регулятивной и другими. Ко всем этим функциям можно подобрать аналогичные функции, выполняемые женщиной в современном домашнем хозяйстве и в семье. Существует корреляция между домашними функциями женщины и функциями конституции и в другом плане: в научной конституционно-правовой литературе отмечается, что «значимость тех или иных функций основного закона зависит от множества факторов: исторической и политической обстановки, актуальности решаемых конституцией задач, увеличения или уменьшения масштаба правового воздействия, уровня правовой культуры общества и т.д.» [13, с. 35]. Кроме того, существует специфика реализации функций применительно к разным периодам и странам [13, с. 35]. Соответственно, поскольку даже в условиях глобализации сохраняется значительная дифференциация организации домашнего хозяйства и семьи в мире, можно подыскать разнообразные аналогии функциям конституции.

Любовница (она же Предвечная дева) отличается способностью к творчеству, наслаждению, красоте, но одной из ее проблем является несамостоятельность [22, с. 289]. К этому архетипу ближе персонаж, изображенный на рисунке 4.

Хотя карикатуры с изображением конституции в виде женщины достаточно разноплановые и имеют различные по содержанию сюжеты, с точки зрения исследования

конституционно-правовых аспектов изображений можно выделить определенную сюжетную линию, обеспечивающую аналогию между этапами существования конституции (принятие-действие-отмена) и крупными циклами человеческого существования (рождение-зрелость-смерть). Антропоморфный образ конституции позволяет карикатуристам проводить такую аналогию, соответственно имеет смысл проанализировать содержание и цели этих карикатур в рамках антропоморфной сюжетной линии.

1. «Рождение» конституции

«Рождение» конституции включает ее подготовку и принятие. На первый взгляд, исходя из античного прошлого европейской культуры, здесь сразу напрашивается аналогия с рождением Афродиты из пены. Однако на самом деле эта тема не разрабатывается в карикатурах, видимо потому, что конституции появляются на свет в результате сложного и противоречивого процесса выработки консенсуса политических партий или «продавливания» политических интересов партии большинства, который скорее ассоциируется с трудностями и противостоянием, чем с легкостью появления из пены. Но именно поэтому процесс подготовки и принятия конституции неизбежно привлекает внимание карикатуристов, что было заметно уже на заре конституционализма. Примером может служить карикатура, изображающая период подготовки и принятия Конституции Франции 1791 г. (рисунок 3). Хрупкая девушка идет по канату на площади, заполненной разнообразными персонажами, часть из которых уже сражена или спит. Бодрствующие персонажи выражают разное отношение к «конституции-канатоходке»: некоторые с сочувствием, другие равнодушно, третьи с беспокойством, но общее настроение можно выразить вопросом: дойдет ли она до конца каната? Отважная канатоходка балансирует на канате, что символизирует «подвешенное» состояние Конституции 1791 г. Действительно, если мы обратимся к истории ее подготовки, то станет очевидно, что карикатура иллюстрирует проблемы и неопределенность ситуации с принятием этого акта [15, с. 167-177]. Людовик XVI делал некие символические шаги, которые населением расценивались как поддержка идеи подготовки конституции. Сама по себе эта идея не была уж столь очевидной. Как отмечал известный политический деятель той эпохи Жозеф де Местр «существовали три разных взгляда на старую французскую конституцию: одни полагали, что нация никогда не обладала конституцией, другие утверждали противоположное, некоторые, наконец, придерживались промежуточного суждения: они допускали, что французы действительно имели конституцию, но она никоим образом не соблюдалась» [11, с. 103]. Духовенство и дворянство, тем не менее вначале отнеслись с энтузиазмом к этой идее, однако по мере сокращения их привилегий в процессе подготовки проекта, стали оценивать будущую конституцию как «монстра», поскольку Конституция 1791 г. явилась в конституционно-правовом смысле прорывом, утверждая в противоположность

монархическому конституционализму идеи народного суверенитета и учредительной власти, принадлежащей не монарху, а народу. Законодатели стремились обеспечить ей преемственность и легитимность путем октроирования ее монархом, а последний изменил свое мнение о ней и всячески пытался уклониться от ее признания, причем до такой степени, что в какой-то момент попытался бежать из страны, но был опознан в Варенне и возвращен в Париж. Конституцию Франции 1791 г. ему пришлось утвердить, но его попытка бегства запустила необратимый революционный процесс с негативными последствиями для самого монарха, отменой Конституции 1791 г. и «параду» других конституций во Франции.

Постфактум, тем не менее, мы можем констатировать, что «канатоходка» благополучно дошла до конца каната, и это стало началом новой эпохи, в которой сувереном стал народ. Если оценивать позицию автора карикатуры, то она отличается озабоченностью судьбой конституции. Он осуждает равнодушие некоторых участников и отнюдь не иронизирует над самой конституцией, а скорее сочувствует хрупкому созданию, балансирующему на канате.

2. Жизнь и зрелость Конституции

Жизнь и зрелость для антропоморфного образа конституции – это ее реализация. Она может проходить достаточно легко и успешно, а может сопровождаться существенными затруднениями, как и жизнь реальных людей. Рассмотрим, как в карикатуре отображаются свойства самой конституции и ее реализация на примерах, демонстрирующих две «судьбы» конституции.

Карикатура австрийского карикатуриста, рисующего под псевдонимом Мака, посвящена конституции Австрийской республики (рисунок 4). На ней изображена танцевальная пара. Партнер, по всей видимости Федеральный Президент Австрийской республики (поскольку изображенный персонаж обладает значительным портретным сходством с нынешним Президентом Александром Ван дер Беленом, австрийским экономистом, политическим деятелем, лидером партии Зеленых, Федеральным Президентом Австрийской Республики, избранным в 2016 г.), ведет даму в бальном платье, подол которого украшен надписью «Bundesverfassung» (Федеральная конституция). Поскольку это Австрия, которая ассоциируется, прежде всего, с музыкой и вальсами Иоганна Штрауса, то можно предположить, что они вальсируют. Партнеры танцуют явно легко, весело и непринужденно, партнерша, если верить изображенному на карикатуре выражению ее лица и классической позе умелой танцовщицы, довольна. В результате получилась изящная карикатура, окрашенная с мягким юмором и обыгрывающая ситуацию ловкого обращения незаурядного политика с гибкой конституцией. С конституционно-правовой точки зрения юмористическое начало присутствует, прежде всего, в изображении конституции Австрийской республики в виде столь юной и гибкой леди.

На самом деле в правовом смысле австрийская конституция является некодифицированным актом, который складывался в течение длительного времени. Переход к конституционному строю действительно в стране произошел довольно плавно, поэтому специалисты по австрийскому конституционному праву до сих пор обсуждают, с какого момента считать, что в Австрии появились начала конституционализма. В число актов, которые составляют современную австрийскую некодифицированную конституцию, кроме основополагающего Федерального Конституционного закона 1920 г., регулирующего значительный объем общественных отношений, которые относятся к организации государственной власти и системе органов (а также содержащий относительно недавно внесенную клаузулу о членстве в ЕС), входят имеющий статус конституционного Закон 1867 г. об общих правах граждан королевств и земель, представленных в Имперском совете; Федеральный конституционный закон об охране свободы личности 1988 г.; Федеральный закон о вступлении Австрии в Евросоюз 1988 г. и другие конституционные акты. Кроме того, в Австрии имеется традиция включения в обычные законы отдельных «конституционных положений» (*Verfassungbestimmungen*), обладающих всеми чертами, свойственными конституционным нормам. Эти положения разбросаны во множестве обычных законов, что в сочетании с некодифицированными конституционными законами и договорами, также являющимися частью конституции [22], делает задачу реализации конституции Австрии непростой. Вместе с тем конституцию составляет совокупность не только разнородных и разных по времени принятия (в том числе старых) актов, они еще и вполне серьезные, и скорее тяжеловесные, чем излучающие веселье. Тем не менее, легкость вальсирования в карикатуре сообщает зрителю, что в Австрии с этой проблемой справляются, возможно и потому, что базовый акт – Федеральный Конституционный закон 1920 г. разрабатывал выдающийся конституционалист Ганс Кельзен [21].

Однако во многих странах реализация конституции сопровождается различными сложностями, так же как и жизнь большинства людей включает преодоление трудностей. Один из таких документов – Конституция Испании 1978 г. Любопытные карикатуры на эту тему, используя для изображения конституции и показа проблем страны архетипический образ женщины-матери, создал испанский карикатурист Форхес (*Antonio Fraguas de Pablo*, 17.01.1942-22.02.2018). В его карикатурах конституция предстает то многодетной матерью с неразумными, но вполне бородатыми политиками-«детьми», то матроной, пестующей одного наиболее проблемного младенца. В качестве последнего выступает, в частности, Каталония, что позволяет карикатуристу показать наглядно существующие в стране проблемы, связанные с конституционными основами автономии и территориального устройства страны, о чем много пишут и дискутируют конституционалисты. Создавая карикатуры конституции в образе женщины, Форхес в постмодернистском духе иронично

переосмысливает «античный» образ и не идеализирует его. В отличие от «серьезной», официальной живописи его карикатуры отражает скептическую оценку «античности» (т.е. древности, укорененности в веках) образа конституции, изображая его как нечто обманчивое или даже подчас не вполне адекватное ситуации.

Это наглядно видно в его карикатуре, посвященной вопросам территориальной организации Испании (рисунок 5). На карикатуре изображена женщина в античном наряде, сообщающая о том, что она – Конституция. Рядом с ней находится вполне современная коляска, из которой выглядывает каталонская часть территории Испании. Таким образом, Каталония представлена в роли беспомощного младенца с соской «демократии» во рту, а Конституция в роли матери. Здесь следует отметить некоторую на первый взгляд нелогичность изображения: в этой роли вроде бы должна бы выступать Испания, частью которой является Каталония. На самом деле в этой нелогичности скрыт определенный сугубо «испанский» смысл: карикатурист намекает на то, что для разрешения каталонской проблемы был задействован Конституционный суд Испании, который по каталонскому вопросу сослался на п. 2 ст. 1 Конституции Испании о том, что «носителем национального суверенитета является испанский народ, источник государственной власти». Суд интерпретировал ее таким образом, что исключительно испанский народ и может быть источником учредительной власти [19, р. 201]. Это открыло, в том числе, возможность применения ст. 155 Конституции, позволяющей центральному правительству вводить свое правление, отстраняя региональное руководство и осуществляя прямое вмешательство центральной власти в дела провинции. Таким образом, именно Конституция 1978 г. выступила в роли персонажа, воспитывающего Каталонию, которая претендует на самостоятельность и независимость. Для более глубокого раскрытия смысла этой карикатуры следует отметить, что, по мнению конституционалистов, с текстом Конституции Испании 1978 г. дело обстоит не столь однозначно, как это трактует в своих решениях Конституционный суд Испании и потенциально на ее основании возможна более гибкая тактика, которую, например, в аналогичной ситуации продемонстрировал Конституционный суд Италии [24 р. 106]. Другие ученые полагают, что поможет только радикальная конституционная реформа [20, р. 417-418]. Сопоставление проблем территориального устройства страны, описываемых в научной литературе, [1,3 с. 81-83] с карикатурой показывает, что в ней они явно или неявно присутствуют. В современной манере проблемы территориального устройства страны через женский образ конституции переданы в карикатуре «Лифтинг Конституции Испании 1978 г.» (рисунок 6), аллегорически показывающей, что проведение конституционной реформы в Испании достаточно проблематично. Карикатура иллюстрирует беседу пластического хирурга с пациенткой, у которой через плечо перекинута лента с надписью «конституция». Очевидно, что она,

недовольная своим внешним видом, пришла делать лифтинг для придания своему телу идеального вида. На это указывает не только название карикатуры, но и то, что ее тело врач уже разрисовал линиями для проведения операции по изменению внешнего вида. При этом он сообщает ей: «Послушайте сеньора Конституция... Я могу сделать грудь и «утиные губы»... убрать жир и ввести ботокс... но полагаю, что это не касается Каталонии... даже если Вам нужны в ней некоторые меры». В данной карикатуре обыграны особенности современной пластической хирургии, растиражированный эталон красоты (идеальная форма груди, «утиные губы», хотя у Конституции на карикатуре уже карикатурно пухлые губы «бантиком») и сложности решения каталонской проблемы путем изменения Конституции Испании. По сути «пластический хирург» собирается изменять то, что в общем не требует изменения так остро, в то время как для одной из ключевых проблем, каталонской у него нет решения.

3. Смерть конституций

Аналогию между смертью человека и умиранием конституций в разной форме в виде прекращения действия ее норм или формальной отмены достаточно очевидна, и нередко используется художниками и в наше время. Однако, как представляется, изображение данного сюжета Оноре Домье в «Анатомической лекции» по мастерству изображения, сарказму и черному юмору пока, пожалуй, не удалось превзойти никому (рисунок 7). На карикатуре, датируемой 1869 г. изображено тело умершей, лежащее под простыней с надписью «Конституция». Вокруг тела толпятся «медики» в халатах, лица которых выражают различные эмоции и вопросы: от неужели умерла, до почему умерла? Наиболее напыщенный вид у «медика» констатирующего смерть данного нормативного акта. Таким образом художник сатирически изобразил заседание Сената, на котором решалась судьба основополагающих положений Конституции Второй Республики.

Заключение

Карикатуры о конституции, в которых она изображена в виде женщины, отражают в своеобразной, характерной именно для этого жанра юмористической или сатирической манере процессы принятия конституции, реализации ее положений и отмены конституции по аналогии с периодами человеческой жизни, чем достигается большая доходчивость изображаемого и усиливается воздействие карикатуры на зрителя. С конституционно-правовой точки зрения женские образы конституции в карикатурах в образной форме передают важную информацию о национальных конституциях, их достоинствах и дефектах, а также о происходящих в конституционном строе соответствующей страны изменениях.



Рисунок 1.

Принесение присяги Конституции 1791 г. // Reichardt R. L'imaginaire de la Constitution de 1789 à 1830 : symbolique d'union ou de division politique ? // Révolution Française.net, Etudes, mis en ligne le 23 juin 2007. URL: <http://revolution-francaise.net/2007/06/23/120-imaginaire-constitution-1789-1830-symbolique-union-division-politique> (Дата обращения 1.11.2019).



Рисунок 2.

Аллегория Конституции 1857 г. // Сайт: Gobierno de México. URL:

<https://www.gob.mx/agn/articulos/rumboalcentenario-la-generacion-de-la-reforma-la-constitucion-de-1857?idiom=es>

Petronilo Monroy, *Alegoría a la Constitución de 1857*, 1868, óleo sobre tela. Colección Palacio Nacional, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Crestomatía del libro de Luis Mario Schneider, *José María y Petronilo Monroy: los hermanos pintores de Tenancingo*, Toluca, Instituto Mexiquense de

Cultura, 1995, 96 pp. La Constitución de 1917 en el arte. – México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Gobierno del Estado de México, 2017. – P. 150.



Рисунок 3.

Анонимная карикатура о Конституции 1791 г. Сайт: Biblioteca di storia moderna e contemporanea. URL: www.bsmc.it/index_of/pub/images/digital/bsm/1601-1700 (Дата обращения 1.11.2019).



Рисунок 4.

Карикатура «Танцующий с Конституцией». Автор – Мака. Сайт: Toonsup.com. URL: www.toonsup.com/rfrikaturen/verfassung_tanzt (Дата обращения 1.11.2019).



Рисунок 5.

Карикатура «Я - Конституция». Автор Форхес // Forges. La Constitucion/ Madrid: Espasa, 2018. 136 p. Portada (обложка издания).



Рисунок 6.

Лифтинг Конституции Испании 1978 г. Автор Висенте Гарсиа Небот (Vicente García Nebot). Сайт периодического издания El periodico «De Aquí». 03.12.2017.

URL: <https://www.elperiodicodeaqui.com/epda-noticias/el-lifting-de-la-constitucion-espanola-de-1978/145905> (Дата обращения 1.11.2019).

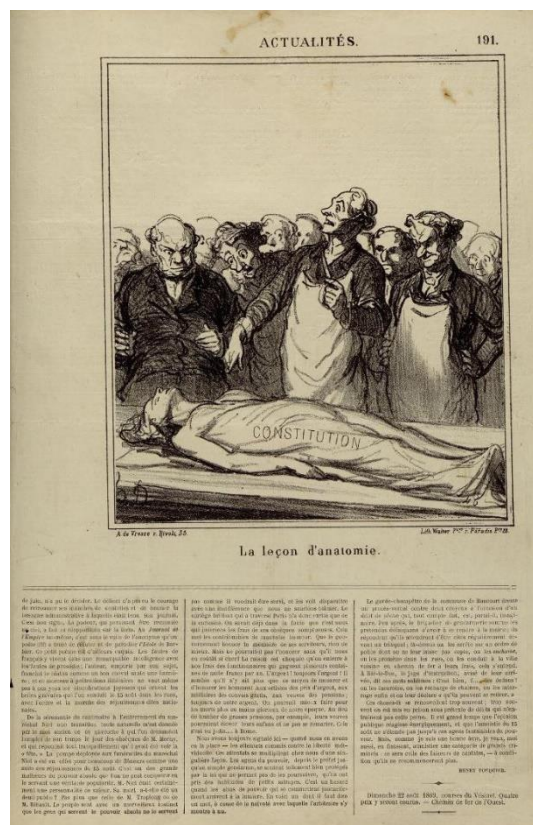


Рисунок 7.

Карикатура «Анатомическая лекция. Автор О.В. Домье. Опубликовано в «Le Charivari» 21 августа 1869 г. Представлена на сайте Государственного Эрмитажа <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/> (Дата обращения 1.11.2019).

Библиографический список

1. Андреева Г.Н. Конституционно-правовая доктрина по вопросам сецессии в странах-членах ЕС (на примере Испании, Германии, Италии Великобритании) // Lex Russica (Русский закон). – 2018. – №8. – С. 130-143
2. Андреева Г.Н. Конституция как объект искусства // International Conference on Arts, Culture, Literature, Languages, Humanities and Philosophy for Sustainable Societal Development, 13. 11. 2017, Rome, Italy. – Rome (Italy), 2017. – С. 76-97.
3. Андреева Г.Н., Гинзбург Ю.В., Хащина Э.Э. Теоретико-правовые основы конституционных механизмов предотвращения сецессии (Постановка проблемы) // Человек как субъект общественных изменений: социально-экономические, политико-правовые и гуманитарные проблемы. Сб. науч. трудов по материалам межд. научно-практической конференции. Белгород, 31 июля 2019 г. – Белгород, 2019. – С. 76-89.
4. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Метафора в политическом интердискурсе: Монография. –

Екатеринбург: ГОУ ВПУ Уральского гос. педагогич. университета, 2006. – 208 с.

5. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Современная теория концептуальной метафоры: американский и европейский варианты // Вестник Воронежского гос. университета. Серия Лингвистическая и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2007. – №2-1. – С. 10-22.

6. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Когнитивная теория метафоры на современном этапе развития // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – №4(13). – С. 54-57.

7. Грималь П. Греческая мифология // Искусство и миф. – М.: Весь мир, 2017. – 344 с.

8. Иванова А.Я. Сравнительный анализ женского эталона красоты в Китае и в России // Человек. Общество. Инклюзия. – 2019. – №2. – С. 76-83.

9. Кузьмина А.А. Амбивалентность архетипического образа Великой Матери в коллективном и индивидуальном бессознательном // Путь науки. – 2015. – №1 (11). – С. 158-160.

10. Малюкова Д.С. Антропоморфные метафоры в современном политическом дискурсе // Язык и культура. – 2009. – №4(8). – С. 50-54.

11. Местр Ж. М. де. Рассуждения о Франции. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. – 216 с.

12. Перевозкина Ю.М., Перевозкин С.Б., Дмитриева Н.В. Архетипы современной женщины // Мир науки, культуры, образования. – М., 2014. – №1(44). – С. 267-270.

13. Пугачев А.Н. Особенности общесоциальных функций конституции в механизме правового регулирования // Право. Экономика. Психология. – 2016. – №2 (5). – С. 33-39.

14. Чернышев А.В. Русские архетипы в брендинге и эффективность рекламы. Автореф. дисс... канд. социол. наук. – Нижний Новгород, 2011. – 22 с.

15. Чудинов А.В. Старый порядок во Франции и его крушение. – СПб.: Наука, 2017. – 205 с.

16. Швыров А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. – СПб.: Типография П.Ф.Пантелеева, 1903. – 404 с.

17. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. – М.: Академический проект, 2009. – 304 с.

18. Яковлева Е.Л. Баба-Яга как архетип русской женщины // Психология и психотехника. – 2014. – №8(71). – С. 838-845.

19. Bar Cendón A. El proceso independentista de Cataluña y la doctrina jurisprudencial: Una vision sistematica // Teoría y Realidad Constitucional. – Madrid, 2016. – N. 37. – P. 187-220.

20. Cámara Villar G. La organización territorial de España. Una reflexión sobre el estado de la cuestión y claves para la reforma constitucional // UNED. Revista de Derecho Político. – Madrid, 2018. – N. 101. – P. 417-418.

21. Olechowski T. Der Beitrag Hans Kelsens zur österreichischen Bundesverfassung

//Hans Kelsen: Leben – Werk – Wirksamkeit / Robert Walter/Werner Ogris/ders. (Hrsg.). – Wien 2009. – S. 211–230.

22. Pöschl M. Die Verfassung und ihre funktionen // URL: https://staatsrecht.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_staatsrecht/Poeschl/Publikationen/Die_Verfassung_und_Ihre_Funktionen_-_onlinedatei.pdf (дата обращения 1.11.2019)

23. Reichardt R. L'imaginaire de la Constitution de 1789 à 1830: symbolique d'union ou de division politique ?// Révolution Française.net, Etudes, mis en ligne le 23 juin 2007. URL: <http://revolution-francaise.net/2007/06/23/120-imaginaire-constitution-1789-1830-symbolique-union-division-politique> (дата обращения 1.11.2019).

24. Vergottini G. de. Referéndum y secesión // Teoría y realidad constitucional. – Madrid, 2019. – № 43. – P. 103-119.

УДК 7

Ищенко Т.В. Художественно-дидактические игры на уроках изобразительного искусства в начальных классах

Art and didactic games in the classes of fine art in elementary grades

Ищенко Татьяна Валерьевна,

Учитель начальных классов Муниципального
бюджетного общеобразовательного
учреждения «Кировская средняя школа»
муниципального образования Черноморский
район Республики Крым

Ishchenko Tatyana Valerevna,
Primary school teacher of the Municipal
budgetary educational institution "Kirovskaya
Secondary School" of the municipality of the
Black Sea region of the Republic of Crimea

Аннотация. В статье представлена игровая деятельность на уроках изобразительного искусства в начальных классах, которая строится как целостное образование, охватывающее определенную часть учебного процесса и объединённое общим содержанием, сюжетом, персонажем. В неё включаются последовательно игры и упражнения, формирующие умения выделять основные, характерные признаки предметов, сравнивать, сопоставлять их; группы игр на обобщение предметов по его определенным признакам; группы игр, воспитывающих художественный вкус.

Ключевые слова: дидактическая игра, изобразительное искусство, уроки, дидактические упражнения, игровые моменты.

Abstract. The article presents the game activity at the lessons of fine arts in primary classes, which is built as a holistic education, covering a certain part of the educational process and United by a common content, plot, character. It includes consistently games and exercises that form the ability to identify the main, characteristic features of objects, compare, compare them; groups of games to generalize objects on its specific features; groups of games that educate artistic taste.

Keywords: didactic game, fine art, lessons, didactic exercises, game moments.

Современное общество характеризуется постоянной сменой способов производства, изменениями в материальной, научной и в других сферах жизни. Нельзя предугадать какие специалисты, с какими знаниями и качествами понадобятся завтра. Общество нуждается в творческом человеке, обладающем аналитическим мышлением, воображением, готовом на диалог, сотрудничество и сотворчество в семейных, социальных, политических, национальных отношениях. Поэтому, человек вынужден включаться в процесс непрерывного обучения и освоения новых технологий. Необходимыми становятся такие качества как мобильность, умение адаптироваться к новым условиям. Эти требования влияют на изменение целей и содержания образовательного процесса.

Может ли ребёнок прожить без игры? Естественно, нет, ведь игра – основная форма познания им жизни. В игре ребёнок изображает окружающую его жизнь в возможной полноте и разнообразии. Его наблюдения и впечатления цельны и оригинальны, это отражается в игре.

Многие игры объективно рождены религиозной культурой, культовыми традициями далекого прошлого. Религия действительно важный источник появления игр. Начало разработки общей теории игры следует отнести к трудам Шиммера и Спенсера. Значительный вклад в данную теорию внесли Бюлер, Гросс, З.Фрейд, Вундт, Бейтендейк, Пиаже, Штерн, Дьюи, Жане, Колоцца, Кейра, Фромм, Хёйзинга, Валон, Берн и др. В отечественной педагогике и психологии серьезно разрабатывали теорию игры К.Д. Ушинский, П.П. Блонский, Г.В. Плеханов, С.Л. Рубинштейн, Л.С. Выготский, Н.К. Крупская, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин, А.С. Макаренко, М.М. Бахтин, Ф.И. Фрадкин, Л.С. Славина, Е.А. Флерица, Д.В. Менджерицкая, В.А. Сухомлинский, Ю.П. Азаров, В.С. Мухина, О.С. Газман и др.

Профессионально организованный урок рисования поможет открыть в ребенке неповторимую индивидуальность и через это более полно реализовать себя в учебе, творчестве и в общении с другими.

Дидактическая игра получила всеобщее признание. Учителя давно и успешно включают игры в уроки математики, русского языка, естествознания. На уроках же изобразительного искусства и художественного труда в силу их “практической” направленности и малого запаса времени от использования игр в большинстве случаев отказываются. И не в том ли причина раннего затухания у детей интереса к рисованию, что оно нередко преподается неинтересно, без учета специфики искусства? [4, с.24] Возможности игры в роли активного участника учебного процесса уникальны. В игре развиваются у ребенка мышление, память, воображение, внимание, способности, начинают формироваться волевые качества личности, зачатки характера [3, с. 57].

Опыт многих педагогов убеждает, что дидактические игры необходимы на уроках изобразительного искусства. Во-первых, для ребенка рисование, одно из любимых занятий дошкольного детства, становится школьным предметом и приобретает новую окраску. И необходимо сделать так, чтобы оно не превратилось в будничную, скучную обязанность, а сохранило в своей сущности праздник творчества, момент раскрытия всего, что волнует, захватывает ребенка, время встречи с прекрасным и проникновения в него [1, с.44]. Включение дидактических игр в систему педагогических ситуаций вызывает у детей особый интерес к пониманию окружающего мира, положительно сказывается на продуктивно-изобразительной деятельности учащихся и их отношении к занятиям [2, с.136]. Во-вторых, уроки изобразительного искусства, как правило, проводятся по расписанию последними, и

дети к этому времени уже устают. Игра восстановит физические силы ребенка, создаст радостное рабочее настроение.

Преподавание изобразительного искусства невозможно без использования на уроке различного рода игровых ситуаций и упражнений, с помощью которых учитель формирует у школьников конкретные умения и навыки. Четко ограниченная учебная задача задания позволяет педагогу точно и объективно оценить качество усвоения учащимися материала.

Для поддержания продуктивной работоспособности детей на протяжении уроков следует вводить в их деятельность различные познавательные ситуации, игры-занятия, так как усвоение предмета облегчается, если при этом задействованы разные анализаторы.

Чередование в течение урока всех видов деятельности дает возможность более рационально использовать учебное время, повышать интенсивность работы обучающихся, обеспечивать непрерывное усвоение нового и закрепление пройденного материала.

Дидактические упражнения и игровые моменты, включенные в систему педагогических ситуаций, вызывают у детей особый интерес к познанию окружающего мира, что положительно сказывается на их продуктивно- изобразительной деятельности и отношении к занятиям. Дидактические упражнения и игровые ситуации желательно использовать на тех уроках, где осмысление материала вызывает затруднения. Исследования показали, что во время игровых ситуаций острота зрения у ребенка значительно возрастает. Игры, игровые моменты, элементы сказочности служат психологическим стимулятором нервно-психологической деятельности, потенциальных способностей восприятия. Л. С. Выготский очень тонко заметил, что «в игре ребенок всегда выше своего обычного поведения; он в игре как бы выше на голову самого себя».

Включение игровых моментов на уроках позволяет корректировать психологическое состояние учащихся. Дети воспринимают психотерапевтические моменты как игру, а у учителя есть возможность своевременно менять содержание и характер заданий в зависимости от обстановки.

Значительное место в системе учебных ситуаций занимают упражнения.

В ходе выполнения упражнений абстрактного характера возникающие образы конкретизируются и находят индивидуальное воплощение в определенной теме. В сочетании с конкретным заданием упражнения развивают у детей сложную мыслительную деятельность, в которой анализ и синтез как два психологических процесса выступают во взаимосвязи и единстве.

Степень самостоятельности учащихся зависит от характера упражнения. Зрительный диктант требует повторения за учителем каждого действия, у всех при этом должен получиться одинаковый результат. Быстрые наброски с натуры или короткие живописные упражнения представляют собой творческую работу.

Содержание упражнений охватывает все основные учебные темы, а характер – предполагает варианты решения, т. е. возможность творческого выбора в рамках конкретной учебной задачи.

По форме упражнения могут быть:

- изобразительными (рисунок, живопись, ДПИ);
- устными (ответы по теоретическим вопросам);
- письменными (анализ произведений искусства).

Упражнения могут носить характер зрительного диктанта. Ученики копируют действия преподавателя. Ценность этого вида упражнений заключается не столько в результатах, сколько в самом процессе. Выполняя действия «под диктант», обучающиеся перенимают правильные, профессиональные приемы работы. При этом вырабатываются наблюдательность, аккуратность, улучшаются темп и ритм работы класса.

Зрительный диктант может применяться во всех видах работы: в рисовании, лепке, аппликации, конструировании.

Целесообразно проводить упражнения с использованием печатной основы: дорисовывание, закрашивание, расписывание готовых изображений, вырезанных из бумаги силуэтов. Готовая основа позволяет четко выделить учебную задачу и решить ее в кратчайший срок.

При ознакомлении с цветом учащимся можно предложить упражнения на передачу цветом определенного настроения, что способствует осознанию содержательного, выразительного аспекта цвета.

При решении пространственных задач готовая основа помогает передать ощущение зрительной глубины на листе. Это задание целесообразно выполнить после изучения способов передачи глубины пространства. Можно предложить учащимся найти ошибки в композициях.

Понятие о декоративной композиции закрепляется с помощью упражнения, которое выполняется коллективно и имеет целью создание фриза для украшения класса.

Упражнения отвлеченного характера развивают мыслительную деятельность. С подобными упражнениями ученики справляются за короткий срок (3-15 минут). Таким образом, готовая печатная основа служит вспомогательным средством для решения конкретных учебных задач и выработки навыков по всем учебным темам, а также средством повышения интереса учащихся к изобразительной деятельности.

Использование игр в изобразительной деятельности обусловлено своеобразными связями игры и художественного творчества. Игра предшествует творчеству, способствует ему.

Игрой начинается изучение новой темы или закрепляются знания, умения и навыки по пройденному материалу. Игры-занятия лучше проводить в форме соревнований между командами. Обязательным условием игры является подведение итогов.

На уроках изобразительного искусства игры решают одну или несколько задач.

Можно выделить следующие группы игр:

- внимание;
- развивающие глазомер;
- тренирующие наблюдательность;
- развивающие творческие способности;
- воздействующие на эмоции и чувства;
- раскрывающие личностные возможности ребенка.

Большинство игр переводят ребенка из позиции объекта воспитания и обучения в позицию субъекта деятельности, в позицию творца.

При использовании игровых технологий на уроках необходимо соблюдение следующих условий:

- соответствие игры учебно-воспитательным целям урока;
- доступность для учащихся данного возраста;
- умеренность в использовании игр на уроках.

Можно выделить такие виды уроков с использованием игровых технологий:

- ролевые игры на уроке;
- игровая организация учебного процесса с использованием игровых заданий (урок-соревнование, урок-конкурс, урок-путешествие, урок-КВН);
- игровая организация учебного процесса с использованием заданий, которые обычно предлагаются на традиционном уроке;
- использование игры на определённом этапе урока (начало, середина, конец; знакомство с новым материалом, закрепление знаний, умений, навыков; повторение и систематизация изученного);
- различные виды внеклассной работы (КВН, экскурсии, вечера, олимпиады и т.п.), которые могут проводиться между учащимися разных классов одной параллели.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: с помощью игры повторяются и закрепляются знания о графических средствах выразительности. Российский психолог А. Н. Леонтьев развил выводы о том, что игра для ребёнка является осмысленной деятельностью. Он считал, что игра должна быть ведущим типом деятельности младшего школьника, так как является для ребёнка доступным путём понимания и освоения мира, социальных отношений, себя в мире. Но и в среднем звене игры находят своё применение и несут различные

функции: обучающую, развивающую, воспитывающую. Игра есть вид развивающей деятельности, по мнению многих учёных. Так давайте учиться весело, играя на уроке!

Библиографический список

1. Ежова Е. Ю. Игра в обучении изобразительному искусству детей шестилетнего возраста. // Начальная школа. – 1990. – №10. – С. 44–47
2. Изобразительное искусство в начальных классах: Пособие для учителя / Б. П. Юсов и др.; Под ред. Б. П. Юсова, Н. Д. Минц. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск: Народная асвета, 1992. – 191 с.
3. Кузин В. С. Методика преподавания изобразительного искусства в 1–3 классах: Пособие для учителей. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1983. – 191 с.
4. Кузин В. С. Психология. Учебник для сред. спец. учебных заведений. – М.: Рандеву – АМ: Агар, 1999. – 303 с.
5. Трофимова М.В. «И учеба, и игра: изобразительное искусство». – Ярославль, «Академия развития», 1997 г.
6. Шмаков С.А. «Игры учащихся – феномен культуры». – М., 2010 г.
7. Юсов Б.П. «Изобразительное искусство в начальных классах». – Минск, 1992 г.

УДК 745/749

Некрасов Р.В. Художественно-технологическая обработка произведений малой деревянной пластики в контексте традиционных мировоззренческих концепций коми-зырян

Artistic and technological processing of works of small wooden plastic in the context of traditional worldview concepts of Komi-Zyryans

Некрасов Руслан Валерьевич,

старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и дизайна
Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина

Nekrasov Ruslan Valerievich,

senior lecturer of the Department of fine arts and design
Syktyvkar state University named after Pitirim Sorokin

***Аннотация.** Проводится трехвекторный анализ традиционных деревянных ковшей коми-зырян, который заключается в сопоставлении функционально-конструктивных (морфология), символических (семиотика), художественных (эстетика) аспектов. Выявляются художественно-технологические особенности и полисемантические атрибуты, воплощенные в художественно-смысловых образах пластичного декора деревянных изделий.*

***Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство художественно-пластический материал, мифологический образ.*

***Abstract.** A three-factor analysis of traditional wooden ladles of Komi-Zyryan is Carried out, which consists in the comparison of functional and constructive (morphology), symbolic (semiotics), artistic (aesthetics) aspects. Artistic and technological features and polysemantic attributes embodied in artistic and semantic images of plastic decoration of wooden products are revealed.*

***Keywords:** decorative and applied art artistic and plastic material, mythological image.*

Традиционное искусство этносов, постоянно возникающее из глубинных истоков художественной культуры, направленное всегда к однородным целям бытового применения актуализирует и определяет форму и содержание императивов (канонов) прошлого творческого опыта. Практически-бытовой характер народного искусства, органично отвечая на разнообразные потребности повседневной жизни, естественно, встречалось и осваивало различные материалы. В связи с чем, технологические приемы, навыки, методы их обработки открывали и продолжают открывать разнообразные и самобытные художественные направления неизвестных мастеров. Постоянно совершенствуя творческие процессы в переосмыслении форм прошлого, они образовывали необходимые условия для становления традиционного искусства.

В богатейшем наследии коми-зырян, шире финно-угорских народов, художественным собирательным центром вещного мира является жилище, в котором элементы вещественного быта в огромной своей доле определялись и обуславливались таким материалом, как дерево. На наш взгляд, в своем материальном и бытовом

многообразии вещественного творчества пластические художественные формы, выполненные из дерева, хранят немало внешних композиционно-стилистических и внутренних образно-смысловых ценностей исключительного значения. Выяснению этих черт и послужит предлагаемый обзор главнейших формально-смысловых граней декоративно-прикладного искусства коми-зырян в пределах конца XIX – начала XX веков. В изложении будет наблюдаться трехвекторный анализ деревянных изделий, который заключается в сопоставлении параметров между функционально-конструктивными (морфология), символическими (семиотика), художественными (эстетика) аспектами.

Деревообработка у зырян, равно, как и у других народов традиционно считается мужским делом. Практически каждый взрослый коми крестьянин владел технологией и навыками работы по дереву и был способен изготовить из него любой предмет, необходимый в личном хозяйстве. Деревянные изделия мужчины мастерили в избах ручным способом. Вплоть до середины XX века в деревообработке у коми преобладали простейшие технологические операции: рубка, обтесывание, долбление, сверление, резьба. Основными рабочими инструментами были: *чер* – топор, *керанчер* – тесло, *ёжын* – долото, *кандрас* – резец, *гогын* – скобель и *пурт* – нож. Активизировавшийся в XX столетии процесс переориентации на производство товарной продукции с одновременно происходящей дифференциацией ремесел вызвал существенные изменения в традиционной технологии обработки дерева, распространились у коми и новые инструменты. Например, стали широко использоваться токарные станки по дереву, пилы, стамески, рубанки и т. д.

Как и у всех народов, художественное творчество коми-зырян с древнейших времен было тесно связано с хозяйственной жизнью, бытовым укладом и традиционным мировоззрением. Как пишет искусствовед И. В. Макарова: «любая вещь в традиционном искусстве принадлежала одновременно к двум мирам – обыденному и сакральному» [4, с. 16]. «Все происходящее в окружающем человека мире осмыслялось и объяснялось через призму мифического, в существование которого сомневаться не приходилось, ведь это существование было освящено вековой традицией, мудростью предков. Поэтому мифологическая картина мира отражается не только, а часто и не столько в собственно мифах, а во всех проявлениях культуры: мифологическое мировоззрение пронизывало хозяйственную, семейную, общественную жизнь человека. В соответствии с законами мифологической реальности строились обряды, праздники, календарь, правила повседневного общения, жилище, не говоря уже о религии, искусстве, народной медицине и других областях духовной культуры», – заключает В. В. Напольских [5, с. 6].

Ключевой фигурой, основой мироздания в мифологии коми-зырян являлась утка – мать-прародительница. Именно ее символический образ стал наиболее ярким воплощением в объемной пластике ковшей и солонок. Священные образы еще с глубокой древности

вплавлялись в некоторые предметы традиционного домашнего обихода, которые часто служили ритуальным целям. Одним из древнейших типов ритуальных предметов являются жертвенные сосуды из дерева в форме животного или птицы. Несомненно, культовое значение имели уральские ковши и черпаки II тысячелетия до н. э. в виде лебедя, болотной курочки или утки [7]. В отличие от первобытных сосудов ковши коми-зырян не имели целой формы природного орнитоморфного аналога. В утилитарных целях большие и средние по размеру ковши служили емкостями для сервировки жидких пищевых продуктов, например, пива или других напитков. Маленькие ковши, представляющие из себя ладьевидные и полусферические формы, предназначались для зачерпывания жидкостей и питья. Кроме утилитарных функций, такие ковши олицетворяли художественно-эстетическое традиции коми-зырян и несли в себе определенную смысловую нагрузку – символическую. Например, некоторые ковши больших размеров использовали только в определенные дни для совершения обрядов, связанных с этим днем: деторождение, лечение, выход на промысел, свадьба, поминание, праздник и т. д. [3].

Большинство изученных автором ковшей имеют форму водоплавающих птиц, чаще утки или лебедя. Образы утки и лебедя по традиционным представлениям коми-зырян воплощали в себе символы благополучия, плодородия, чистоты, а так же несли в себе функции оберегов, «подчеркивая своей монументальностью торжественность события, его «космическую целесообразность», символизируя единство рода», – подчеркивает искусствовед И. В. Макарова [4, с. 16]. Иконография древнего происхождения в виде мифологических птиц введена в классический строй лаконично вырезанных массивов ковшей, стилистические очертания которых связаны с традиционными оригинальными неразрывными художественно-цельными решениями. Они представляют собою очень плотные и массивные, обтекаемые, основанные на лекальных сопряжениях, объемные глубокие вместилища, широко открытые сверху. Элементы ручек, с одной стороны в виде головы птицы или вытянутого клюва, а с другой – в виде хвоста, подчинены однородной технической обработке и объединены в органически развивающуюся скульптурную форму. Некоторые из них представлены в обобщенном виде в разработанной нами иллюстрации (рисунок 1). Примечательно, что художественные техники, особенности декорирования, а также символические смыслы деревянных ковшей коми-зырян, формировавшиеся веками, продолжают жить и бытовать в среде современного декоративно-прикладного искусства этноса.



Рисунок 1. Объемная пластика ритуальных ковшей. Национальный музей Республики Коми, отдел этнографии, г. Сыктывкар. [6, с. 119]

Надо отметить, что принцип преемственности сохранился и в особенном подходе к материалу. Как полагает искусствовед А. А. Адамян: «две логические категории – содержание и форма – имеют в своих истоках третью – материал. Если содержание обнаруживается через форму, то, в свою очередь, форма дается через материал: последний – ее субстрат. <...> Природный материал, свойства которого в результате творческой обработки становятся языком искусства, является художественным материалом. Природный материал обращен к художнику, а художественный материал к зрителю» [1, с. 60-61]. Так, совершенную пластическую форму изделий, на наш взгляд, подчеркивает естественная, природная текстура древесины, которая в свою очередь придает произведениям дополнительный художественный эффект, чаще не нуждающимся в дополнительной декорации. По мысли исследователя народного искусства В. С. Воронова: «постоянная и неразрывная связь с материалом и техникой его обработки не позволила развиваться в крестьянском искусстве чертам эскизности, произвольности, импрессионистичности; она культивировала в нем уважение и интерес к материалу, приучила считать последний одним из существенных элементов художественного произведения. <...> При этом искусство и техническое мастерство в крестьянском творчестве представляют неделимое целое» [2, с. 33-35]. Важно отметить и то, что художественно-эстетическая сторона крестьянского предмета быта всегда органически слита с его утилитарно-практическим назначением и никогда не лишала его реальной бытовой ценности.

С формальной стороны, при некоторой типичности форм бытовых изделий, народные умельцы, старались индивидуализировать свои творения – делали их отличными в пропорциональных нюансах, а также в детализации и художественной стилистике. В бытовых изделиях доминирует скульптурная пластика формы, в редких случаях, их украшали геометрической по изобразительному характеру плосковыемчатой резьбой. Во всех многочисленных разновидностях, представляющий тот или иной своеобразный и

законченный стиль, рассматриваемая резьба всегда отличается мастерской лаконичностью и выразительностью приема, умеренным спокойствием точной техники, логической связностью порезки с материалом и инструментом. По мнению исследователя народного искусства В. С. Воронова: «постепенное вызревание художественно-технических приемов приводило бытовой организм к завершенной формальной четкости, к стилистической вычужденности. Твердо и уверенно, технически-умело и почти безошибочно протекали процессы оформления и декорирования. В руках безвестных мастеров некоторые категории бытовых предметов и отдельные экземпляры их достигали классической строгости и максимальной выразительности» [2, с. 26].

В многообразии пластических проектно-художественных решений ковшей в крестьянском искусстве коми-зырян конца XIX – начала XX вв. эпизодически встречаются бытовые деревянные вещи, украшенные графической росписью. Несмотря на свои художественные особенности и достоинства, «живописная» сторона декоративного убранства бытовых предметов, согласно нашим наблюдениям, представляется не столь богато развитой, как пластическая. Отмеченный сравнительный характер, возможно, следует связать с неодинаковостью хронологического появления и развития художественных техник. Так, по утверждению В. С. Воронова: «роспись возникла значительно позднее, нежели скульптура-резьба. Если истоки народной резьбы затериваются в очень отдаленных веках, то хронологические начала народной росписи вряд ли могут быть отодвинуты за пределы XVII в. Крестьянская живопись, поскольку мы можем ее наблюдать и изучать в сравнительно позднейших памятниках, не имела, по-видимому, очень долгих и прочных традиций, которые дали бы ей возможность, медленно созревая, завершиться и кристаллизироваться в столь же оригинальное и разностороннее художественное мастерство, как крестьянская резьба или вышивка» [2, с. 68-69]. И. В. Макарова относит появление расписных деревянных изделий у коми-зырян в XVIII – XIX вв., в период активных контактов русского и коми народов. Активной зоной контактов русского и коми народов являлись западные районы края, поэтому здесь на формирование народного искусства коми-зырян в период XVIII – XIX вв. существенное влияние оказывали известные северорусские художественные центры [4, с. 10].

Таким образом, пластическому искусству коми-зырян свойственна лапидарность, отражением одной из граней которой являются резные ковши, исполненные в скульптурно-органической стилистике их внешних очертаний (криволинейно-лекальные спряжения). В упрощенных очертаниях поверхности объемов ковшей бытует резной геометрический орнамент, выполненный в технике глухой плосковыемчатой резьбы. Реже встречаются расписные предметы, декоративные элементы которых воспроизведены в графической манере. Материальным воплощением художественной иконографии этноса стали

устоявшиеся антропоморфные, орнитоморфные (утка, лебедь), зооморфные (лось, олень, конь), геометрические (круг, квадрат, ромб, треугольник, крест) мотивы. В системе проектно-художественных решений традиционным является использование комбинации следующих композиционных средств гармонизации: симметрия, статика, метрический повтор. Так же стало очевидным, что традиционные ковши воплощали в себе не только утилитарные и эстетические функции, но и несли сакральные смыслы. Известно, что эмоционально-эпические художественные символы бытия коми-зырян, как и традиционное искусство других народов, определяет и питает своими образами мифология и устоявшаяся изобразительная эстетика предшествующих архаических культур. Так, сакральные геометрические формы и образы священных животных еще в глубокой древности слились с конструктивно-декоративными элементами сооружений (жилищ) и бытовыми предметами. Подобные проектно-художественные решения, прежде всего, служили ритуальным целям – несли репродуктивно-благожелательные и протективные смыслы.

Библиографический список

1. Адамян А. А. Вопросы эстетики и теории искусства / А. А. Адамян. – М. : Искусство, 1978. – 300 с.
2. Воронов В. С. Крестьянское искусство / В. С. Воронов. – М. : Госиздат, 1924. – 139 с.
3. Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми / Л. С. Грибова. – М. : Наука, 1980. – 240 с.
4. Макарова И. В. Произведения декоративно-прикладного искусства в контексте народного праздника коми-зырян : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / И. В. Макарова. – СПб., 2004. – 23 с.
5. Напольских В. В. Древнейшие финно-угорские мифы о возникновении земли / В. В. Напольских // Мировоззрение финно-угорских народов. – Новосибирск, 1990. – С. 5-17.
6. Некрасов Р. В. Символический контекст акваорнитоморфных образов в декоре ковшей и солонок коми-зырян / Р. В. Некрасов // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2014. – № 6 (59). – С. 118-120.
7. Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля / Д. Н. Эдинг. – М. : Государственный историч. музей, 1940. – 104 с.

УДК 7

Нестерова С. В. Скульптура Ц. Дивеевой «Подвиг Раймонды Дьен» и её прототип

Sculpture by TS. Diveeva "The Feat of Raymond Dien" and its prototype

Нестерова Светлана Вячеславовна,
старший преподаватель кафедры французского языка
Санкт-Петербургского государственного университета

Nesterova Svetlana Vyacheslavovna,
assistant professor, Department of French, St. Petersburg state University

***Аннотация.** Скульптура Ц. Дивеевой посвящена событиям 1950 года во Франции. Прототипом для создания скульптуры послужила французская девушка. В знак протеста против войны она остановила идущий во Вьетнам поезд с военной техникой.*

***Ключевые слова:** скульптура, борьба за независимость Вьетнама, Франция, Россия*

***Abstract.** Sculpture by TS. Diveeva "Feat Raimonda Dien" dedicated to the events of 1950 in France. The prototype for the creation of the sculpture was a French girl. In protest against the war, she stopped a train in military equipment going to Vietnam.*

***Keywords:** sculpture, Vietnam's struggle for independence, France, Russia*

Статья отозвана по требованию автора.

СЕКЦИЯ 3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7

Андреева Г.Н. Философско-культурный контекст карикатур о конституциях

The philosophical and cultural context of cartoons of constitutions

Андреева Галина Николаевна,

кандидат юридических наук,
ведущий научный сотрудник,
Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Andreeva Galina Nikolaevna,
PhD (Law), Leading researcher,
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian
Academy of Sciences (INION RAN)

Аннотация. В статье показаны особенности карикатуры как художественного жанра, значимые для изображения конституции, проанализированы наиболее распространенные образы конституции в карикатурах художников разных стран, использование в них стереотипов политического мышления, показана многослойность карикатур о конституциях, богатый философско-культурный контекст.

Ключевые слова: конституция, карикатура, философско-культурный контекст, образы конституции, стереотипы, античное влияние, символика

Abstract. The article shows the peculiarities of the cartoon as an artistic genre, which are important for the image of the constitution, analyzes the most common images of the constitution in the cartoons of artists of different countries, uses stereotypes of political thinking in them, shows the multilayering of cartoons about constitutions, a rich philosophical and cultural context.

Keywords: constitution, cartoon, philosophical and cultural context, images of the constitution, stereotypes, antique influence, symbolism

1. Особенности карикатуры, значимые для изображения конституции

Карикатура как жанр изобразительного искусства обладает рядом уникальных черт, которые делают ее важным источником сведений для разных наук: истории, искусствоведения, лингвистики, лингвострановедения, политологии, а в случае, когда речь идет о конституции, и для науки конституционного права. Наиболее значимые и художественно выразительные карикатуры являются предметом коллекционирования, их включают в юбилейные и иные издания, посвященные произведениям искусства о конституции [19, 20], они становятся составной частью культурного достояния нации.

Уникальность карикатуры как коммуникативного средства и как источника информации о конституции состоит в следующем.

Во-первых, карикатура является жанром, обладающим широкими возможностями

по отражению действительности в любом, в том числе и гипертрофированном виде, что позволяет максимально широко отражать проблемы конституции и конституционного строя.

Во-вторых, карикатура злободневна, это – реакция карикатуриста на важнейшие события, происходящие с конституцией, она передает их ключевой смысл и содержит оценочные суждения, которые в свою очередь оказывают воздействие на читателя. Как справедливо отметил Н.Л. Прак «искусство... показывает не наружность вещей, но их “истинную природу”... Способ, которым изображается вещь, есть символ отношения к реальности, обусловленный внешними, социальными обстоятельствами, Вещи рисуются в розовом или черном цвете в зависимости от того, какими предстают обстоятельства в коллективном переживании – хорошими или плохими» [12, с. 45]. В полной мере это качество искусства выражено в карикатуре о конституциях.

В-третьих, в карикатуре используются такие инструменты как сатира и юмор. Это позволяет говорить языком карикатуры о тех деформациях конституционного строя, о которых подчас в силу разных причин не могут прямо сказать политики или ученые. К.Фишер в свое время отметил, что «остроумие призвано извлекать нечто сокровенное и скрытое», выявлять безобразное в какой-либо из форм своего проявления: «Где оно скрыто, там его нужно открыть свету комического созерцания, где оно мало или едва заметно, его нужно извлечь и показать так, чтобы оно проявило себя ясно и открыто... Так возникает карикатура» [цит. по: 14, с. 13, 45].

В-четвертых, мнение карикатуриста субъективно, но при этом оно отражает точку зрения определенной части населения данного государства, часто бытовую, но нередко карикатурист вступает в спор с распространенными научными теориями или конституционно-правовыми идеями, провозглашаемыми политиками. Независимо от уровня анализа конституции и происходящего с ней в карикатуре, важно то, что карикатура привлекает внимание к конституционно-правовой проблеме или нежелательному направлению развития конституционного строя.

В-пятых, карикатура позволяет судить о лингвострановедческих особенностях изображаемого явления, в том числе о специфике национальной конституции, восприятию населением нормативных актов и о сложившейся в стране правовой культуре, что является важным источником информации для правовой науки.

В-шестых, карикатуры многослойны. Как известно, «источники заключают в себе информацию двоякого рода. Один ее слой (прямая или выраженная информация) – это своего рода сообщение, осознанно адресуемое творцом или творцами данного источника другим людям. Но есть еще слой косвенной или скрытой информации, впитанной источником независимо от помыслов и намерений его создателя, такая информация несет отпечаток тех условий, в которых источник возник и которые воспринимались как данность

тем, кто его создавал». [6, с. 7]

В-седьмых, в совокупности все перечисленные выше особенности карикатуры обеспечивают наличие у нее богатого исторического культурного, литературного, а применительно к изображению конституции и правового контекста.

2. Конституция как особый правовой акт в карикатурах: ее возвышение и «разрушение»

Конституция как правовой акт высшей юридической силы, занимающий особое место в правовой системе государства, привлекает внимание карикатуристов со времен раннего конституционализма. Карикатуры, изображавшие конституцию и конституционный процесс, активно публиковались в период подготовки и принятия Конституции США, бурный характер этот процесс принял во времена французской революции. И позднее, вплоть до нашего времени, создание конституций, дебаты по поводу их принятия и характер реализации положений национальной или зарубежной конституции неоднократно становились объектом пристального и критического внимания карикатуристов. Если рассматривать обобщенно целевые установки обращения художников-карикатуристов к данной тематике, то можно выделить две глобальные цели, которые они ставят перед собой: первая состоит в том, чтобы возвысить конституцию и разоблачить ее врагов, вторая состоит в показе негативных процессов, происходящих с самой конституцией. И в том, и в другом случае карикатура выражает определенную философию, политико-правовые идеалы и имеет богатый культурный подтекст.

Возвеличивание конституции в наиболее прямой и непосредственной выраженной форме с сильной идеализацией всего социалистического активно использовалось в социалистический период. Так, на карикатуре Л.С. Самойлова, помещенной на обложке журнала «Крокодил» в 1977 г., (рисунок 1) изображен молодой человек, рабочий в спецовке, который держит крупное, почти в половину его роста издание Конституции СССР. Главный персонаж – гигантского роста по сравнению с изображенными внизу карикатуры западными журналистами и даже крейсером «Аврора», который на фоне главного персонажа выглядит игрушечным, поэтому невольно возникает ассоциация с античными мифами: «И Гея, негодуя за Титанов, родила от Урана гигантов. Несравненных по своему росту и непреборимых по силе» [9, с. 166].

Сила рабочего подчеркивается не только его нечеловеческими размерами, но и тем, что большой фолиант Конституции он легко держит одной рукой, демонстрируя ее значимость зарубежным журналистам. Последние втягивают голову в плечи, один из них роняет шляпу, глядя снизу на главного персонажа карикатуры и его «книгу». Листки в их руках содержат «клеветнические» согласно официальной советской идеологии тексты: «Советская конституция не гарантирует свободу личности» и «в СССР нарушаются права человека».

Рабочий говорит: «Вот господа, в каком свете следует рассматривать нашу Конституцию» и показывает им ее, освещенную прожектором с крейсера «Аврора», т.е. образно говоря светом Октябрьской социалистической революции и коммунистических идей. В исследованиях идеологии советского общества отмечается особая роль, которая отводилась визуализации как механизму социального проектирования. «Визуальные технологии воздействуют преимущественно на чувства и эмоции человека... и наиболее полно соответствуют задачам социального инжиниринга и манипулирования сознанием» [13, с. 70] В советский период визуализация идей, успехов социалистического строительства и его перспектив «стала важнейшим инструментом пропаганды» [13, с. 70]. В анализируемой карикатуре пропаганда преимуществ социалистического строя и социалистической конституции передана немудреными средствами: разница в размерах гиганта, его Конституции и обычных журналистов не оставляет последним никакого шанса на победу. Поскольку с точки зрения формальной логики сами по себе размеры не исключают справедливости того, о чем пишут журналисты, преимущество социалистических конституционных ценностей подкрепляется эталонным видом «рабочего» и отличным состоянием «изображенной» в виде фолианта с дорогим переплетом Конституции 1977 г., которая в реальности представляла собой довольно тонкую брошюру. В этой карикатуре очень четко выражена официозная философия общества «развитого социализма» с бездоказательной пропагандой превосходства достижений социалистического конституционализма.

В странах, ориентирующихся на западную модель демократии, те же цели возвеличивания конституции достигаются более «мягкими способами». Примером может служить карикатура, использованная в объявлении о двух круглых столах, проведенных в Свободной школе права (Мехико) и посвященных обсуждению проблем действующей Конституции Мексики 1917 г.: «Конституция 1917 г.: двигатель или тормоз прогресса?» и «Идеи в Конституции 1917 г.» (рисунок 2).

Конституция в этой карикатуре превращена в огромную, с трех-четырёхэтажный дом книгу, которую подновляют строители в касках. Их более десятка, и они проводят разнообразные ремонтные работы (некоторые при этом сверяются с планом, что в конституционно-правовом смысле может иметь разное толкование, в том числе и как отсылка к идеям создателей Конституции). Значимость акта отражена в его размерах, но внимание зрителя концентрируется не на этом обстоятельстве, а на действиях персонажей, т.е. центр внимания перенесен на участников конституционного процесса и на деятельность по изменению Конституции, представленную символически в виде ремонта. Сам конституционный акт при этом отступает на второй план, становится фоновым, он ненавязчив, несмотря на большие размеры, тем не менее, в подсознании зрителя он

остается достаточно внушительным и значимым.

Большая часть карикатур о конституции в силу сатирического потенциала карикатуры нацелена не на возвышение конституции, а на выявление недостатков ее реализации, что изображается либо в виде абстрактных неперсонифицированных процессов (трещины в «здании» конституции, «заплатки» на конституции в виде книги и т.д.) или, наоборот, в персонифицированной форме, с помощью подчеркивания отрицательной роли конкретных персонажей – политиков, государственных должностных лиц, причем чаще всего объектом критики выступает глава государства или правительства.

3. Образы конституции в карикатурах как способ осмысления происходящих в конституционном строе процессов

Образы конституции в карикатурах весьма разнообразны. Конституция в карикатурах может принимать обличье женщины, скрижалей, книги, свитка, листов бумаги, ограждающей стены, крыши дома или даже целого здания, театральной декорации, капота машины, седла, зонта, пазла, флакона духов, улитки, набора букв и т.д.

Естественно, философское и культурное наполнение данных образов различно.

Можно выделить антропоморфные образы конституции, которые изображаются в виде женщин или женских статуй, что, как представляется, связано с женским родом слова «конституция» в большинстве европейских языков, за исключением сербского («Ustav») и языков, в которых для обозначения конституции используется термин «Основной закон», как в немецком, шведском или голландском языках. Однако антропоморфные карикатуры на основные законы этих стран в мужском обличье автору данной статьи до сих пор не встречались. Вероятно этому можно найти какое-то психологическое объяснение, но, как представляется, для большей обоснованности выводов целесообразнее продолжить поиски карикатур, поскольку хотя бы одна карикатура такого рода убедительнее приоткроет завесу этой тайны. При изображении конституции в виде женщины на нее переносятся по аналогии женские архетипы и женская участь: она может быть слабой, беззащитной или даже униженной или счастливой, сильной и охватывающей граждан материнской заботой, как на карикатуре испанского художника, вошедшей в топ лучших 40 карикатур об испанской конституции (рисунок 3).

На этой карикатуре конституция изображена в юмористической манере в виде полной и явно любвеобильной матроны, обнимающей все население страны. Матрона Конституция изображена в короне, что соответствует монархической форме правления Испании.

Изображение конституции в виде книги, свитка и скрижалей является наиболее распространенной метафорой, встречающейся в карикатурах в разных странах, они занимают особое место в системе художественных образов конституции в качестве

архетипических художественных метафор.

Карикатура с использованием образа конституции в виде книги на первый взгляд просто констатирует, что конституции издаются в виде книг. Однако данная метафора имеет и более глубокий смысл. Книга как таковая является символом знания, причем знания в философском смысле как сокровенного, сакрального. Название такого религиозного источника как «Библия» производно от греческого «библос», означающего книгу, раздел, главу [7, с. 295]. Книга выступает в качестве отражения изначальной сущности, о которой говорится в религиозных текстах, в частности первой строке Евангелия от Иоанна (Новый завет): «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и слово был Бог». В оригинале греческого источника использовано слово «Логос», Кирилл и Мефодий перевели его как «Слово», однако И.Х. Дворецкий выявил 34 гнезда значений, в которых использовался термин «Логос» в древнегреческом языке, в том числе «речь», «суждение», «определение», «предсказание», «вещное слово», «прорицание» и др. [7, с. 1034]. В зависимости от избираемого значения слова «логос» содержание фразы может быть раскрыто по-разному. В свою очередь религиозное чувство имеет в своей основе то, что Р. Роман называл в письме к З. Фрейду «ощущением вечности, чувством чего-то безграничного, безбрежного – как-будто океанического», которое только позднее соединилось с религией» [15]. Исходя из этого, можно сказать, что использование метафоры конституция-книга обращено к архетипическому мышлению, настроенному на высокие духовные ценности человечества. Соответственно возмущение нарушением или принижением роли конституции, отраженное в карикатуре, имеет глубокий культурный и даже религиозный подтекст, подчеркивающий разрыв должным и реальным отношением к конституции. Вместе с тем, с помощью образа конституции в виде книги могут быть переданы и другие аспекты конституционного строя страны. Например, на карикатуре испанского карикатуриста Пуэбла (рис. 4) Конституция Испании 1978 г. изображена как огромная книга, которую с трудом пытаются передвинуть два персонажа, третий потерял надежду на успех в этом безнадежном, как он полагает, деле. Карикатура отражает реальные сложности, которые нужно преодолеть для изменения испанской Конституции, связанные, впрочем, в основном с недостижимостью консенсуса политических сил, необходимого для конституционных реформ. Это обстоятельство остается «за кадром» данной карикатуры.

Изображение конституции в виде свитка (грамоты), особенно любимое карикатуристами США, но широко используемое и в других странах, указывает косвенно на древние («допечатные», рукописные) корни идей, получивших отражение в статьях данного акта. Как художественный прием изображение конституции в виде свитка позволяет показать уязвимость конституции, поскольку именно свиток в карикатуре легче наглядно «уничтожить», чем, например, книгу. Надорвав или разорвав (на части или на мелкие клочки)

свиток конституции можно наглядно продемонстрировать разную степень ее нарушения определенным государственным деятелем. Аналогично и конституция в виде скрижалей в духовно-философском смысле являются символом боговдохновенности ее текста и апеллирует к религиозным чувствам зрителей и выражает уважение карикатуриста к данному акту.

Использование образов конституции в виде строений или бытовых предметов также получает в карикатурах в большей или меньшей степени философско-культурное наполнение.

Изображение конституции в виде здания является обращением к одному из важных символов человеческого существования, по сути речь идет об отсылке к понятию «дом» (жилому или казенному зданию). В первом случае художник обычно не стремится придать этому зданию какие-то особенно узнаваемые черты, скорее это просто символ защищенности и укорененности конституции в реальности. Вместе с тем, дом, изображенный со слабой, ненадежной крышей может свидетельствовать о недостаточной степени конституционной защиты. Карикатура на конституцию в образе различного рода казенных зданий может использоваться для иллюстрации ее важных положений. Так, Конституция Люксембурга представлена на карикатуре (рис. 5) как официальное здание с колоннами. Каждая из колонн олицетворяет один из четырех фундаментальных конституционных принципов: монархию, демократию, правовое государство, автономию общин.

Изображение конституции в виде зонта используется карикатуристами для подчеркивания защитной функции конституции. С точки зрения общих целей изображения конституции использование данного образа предполагает прославление конституции, акцент на ее положительных качествах, поскольку защита граждан – позитивная сторона регулятивного воздействия данного акта. С этой целью зонт использован, например, в карикатуре о Конституции Кубы (рис. 6), в которой «зонт» конституции защищает от палящего солнца и осадков персонажей разных национальностей и возрастов. Поскольку изображение носит комплиментарный характер, с карикатурой его роднит только условное и не вполне серьезное изображение персонажей.

В современных карикатурах для передачи процесса создания конституции нередко используются гастрономические образы (суп, десерт и т.д.). Причины выбора такого образа конституции достаточно очевидны: «Что может быть более массовым, нежели чем информация о пище (еде), питании и способах (культуре) питания? Питание неотъемлемо от сути и существования человека как вида» [11, с. 393]. Как считают культурологи, целью гастрономического дискурса является особый процесс коммуникации, связанный с состоянием пищевых ресурсов, процессами их обработки и потребления [10, с. 168]. Если

рассматривать пищу как когнитивную систему, то она предстает как «конгломерат ценностных и культурных доминант, связанных между собой общей идеей... потребления и поддержания жизни» [10, с. 168]. Соответственно использования процесса приготовления пищи в карикатуре является апелляцией к жизненно важным для человека процессам и одновременно способом массовой коммуникации, т.е. использованием возможности сделать процесс конституционного творчества максимально понятным зрителю. В одних карикатурах используется идея приготовления блюда в соответствии с проверенной рецептурой. В этом случае, если изображено, что приготовление конституции как блюда отвечает данному условию, карикатура подчеркивает выверенность положений конституции, точное следование в ней рецептам европейского и национального конституционализма, как, например, в карикатуре швейцарского карикатуриста Кармы (Karma), где группа поваров констатирует оптимальное сочетание букв в конституционном «супе» [24]. Вместе с тем, конституция все-таки не набор слов или букв, как полагают персонажи карикатуры «повара»-создатели конституции Фрайбурга, это – собрание правил, регулирующих общественные отношения, и их чрезмерная выверенность «до буквы» не является самоцелью. В этом состоит юмористическая сторона данной карикатуры. Другой вариант использования гастрономического дискурса позволяет показать «кухню» подготовки конституции как процесс бурных споров и далеко не всегда взаимопонимания участников-«поваров», скорее как зону конкуренции. Такая ситуация наблюдается в карикатуре о подготовке европейской конституции как процессе замешивания теста для рождественского печенья [17]. В культурологическом плане кухня является не просто местом приготовления пищи, на ней происходит трансформация исходных компонентов, соответственно подсознательно зритель воспринимает в карикатуре эту политическую «магию».

4. Политико-правовые стереотипы в карикатурах о конституции

В карикатурах о конституции весьма активно используются различного рода стереотипы. Одним из них является представление о (мега)машине власти и о государстве как ее составной части. Как отмечает И.А. Исаев, «государство, как и особый институт политического, на определенном этапе своего становления присваивает себе контроль над мегамашиной властвования и становится самой важной его составляющей» [8, с. 78]. Это представление о власти было использовано Ж. Ламетри в XVIII в., но «гигантская машина власти уже эффективно работала в обществах Древнего Египта и Месопотамии» [8, с. 36]. Соответственно это представление перенесено и на основной закон государства – конституцию. Не случайно юристы используют термин «механизм действия конституции». Карикатуристы не могли пройти мимо данного образа.

Так, карикатура (рис. 7), которая использована в качестве иллюстрации в статье,

посвященной анализу предложений о демократизации Конституции Мьянмы, построена на представлении о данном акте как машине, а о процессе ее реформирования как регулировке ее механизма. Персонажа с инструментами регулировки (отверткой и дополнительной шестеренкой) отвлекает персонаж с лозунгом «Сначала безопасность» и другой персонаж, выступающий против обновления конституции. В этой карикатуре присутствует национальный колорит в виде одежды персонажей, но проблемы, которые она поднимает, носят универсальный характер.

5. Античная линия в карикатурах о конституции

Влияние античности на современную цивилизацию является общепризнанным. «Культура античности сопровождала европейское сознание на протяжении столетий... традиция дикурсивно присутствует не только в творчестве мастеров, программно ориентированных на ее сохранение и развитие, но и представителей новых течений» [5, с. 9]. Специалист по античности М. Бирд отмечает, что античное искусство «на Западе..., искусство Древней Греции и Рима – учитывая сопричастность людей к этой традиции на протяжении многих веков – до сих пор оказывает огромное влияние на зрителей, даже если мы не всегда осознаем это» [3, с. 9]. С.С. Аверинцев обратил внимание на «почти автоматическую эмоциональную реакцию на памятники классической древности» [1, с. 167-168]. Не осталась вне данного влияния и карикатура. Рассмотрим в качестве примера использования античной линии карикатуру, относящуюся к периоду раннего конституционализма во Франции: «Их всех вдохновляет священный огонь патриотизма» (рисунок 8).

На карикатуре, посвященной Конституции Франции 1791 г. (это подтверждается надписью на постаменте), она аллегорически изображена в виде римской богини, скорее всего Дианы, на что указывают ее римские сандалии и короткая туника, именно так традиционно изображалась эта богиня-охотница. В то же время Диана считалась и богиней трех дорог, т.е. она являлась символом тройной власти на небе, на земле и в подземном царстве, но благодаря этому она могла ассоциироваться и с распутьем: в древности ее изображение размещали на перекрестках. Такой богатый контекст, стоящий за вроде бы не очень сложным для понимания персонажем, применительно к конституции создает возможность разнообразных толкований ее оценки карикатуристом и различные комментарии со стороны рассматривающего картину зрителя. Конституция держит в левой руке листок с девизом «Нация, закон, король», что отражает суть содержания данного акта, в правой – корону, символизирующую установленную данной Конституцией форму правления – ограниченную монархию. Интересно и окружение данного персонажа, находящееся как бы под сенью конституции, это – ведущие редакторы революционной прессы, держащие свои газеты. Роль Жан-Поля Марата, который издавал свою газету в

подполье, отражена в карикатуре в виде тянущейся из-под земли руки с газетой «L'Ami du peuple» («Друг народа») (рис. 9). Таким образом, он присутствует, хотя лица этого выдающегося участника французской революции на карикатуре мы не видим.

Во время французской революции возникла небывалая до того волна политических публикаций, было издано около 40 тысяч памфлетов, рисунков и карикатур, которые выражали различные настроения публики и сыграли важную роль в революции. Поэтому роль редакторов на карикатуре не случайно отражена в возвышенной манере. Изучавший этот вопрос профессор истории искусства Мюнхенского университета Р. Райхардт обратил внимание на то, что «некоторые из журналистов увенчаны лавровыми венками и в манере святых имеют вокруг головы свечение как знак просветленности» [23]. Поскольку они сплотились вокруг конституции, это косвенно говорит и о святости служения ее идеалам.

6. Особенности выражения богатства философского и культурного контекста в конституциях

Все богатство философского и культурного контекста карикатур о конституции раскрывает детальный анализ исторических условий, в которых создавалась карикатура и принималась (или действует) соответствующая конституция; политических взглядов, выраженных в карикатуре; ее лингвострановедческих особенностей; интерпретации роли конституции как правового акта в карикатуре и других аспектов, представленных в ней. В рамках данной статьи такой анализ возможно провести только применительно к одной карикатуре. В качестве примера рассмотрим знаменитую, многократно тиражируемую во время французской революции карикатуру автора, по понятным причинам пожелавшего остаться неизвестным, «Король Янус – двуличный человек», посвященная октроированию Конституции 1791 г. и принесению на ней присяги монархом (рисунок 10).

Данная карикатура интересна во многих отношениях, и с точки зрения содержания самого изображения, и с точки зрения ее исторического и социального контекста, и с точки зрения отражения в ней информации, связанной с конституцией. На первый взгляд ее содержание, вытекающее из названия, состоит только в обличении двуличного, лицемерного поведения французского короля, которое изображено достаточно прямолинейно и наглядно, в виде соединения в одно целое двух портретов монарха наподобие изображений бога Януса. Слева монарх (Людовик XVI) величаво и с серьезным выражением лица присягает на конституции, которую ему протягивает депутат, а справа улыбается представителю кlera. Разница его отношения к персонажам и к происходящему подчеркивается надписями на карикатуре. Слева написано: «Я поддерживаю Конституцию», справа – «Я разрушу Конституцию», что усиливает контраст правой и левой частей карикатуры. Обращают на себя внимание и особенности изображения головного убора монарха – короны, которая в конституционно-правовом смысле является символом одноименного института и формы правления. Слева

король прочно увенчан короной, справа она падает с его головы, чем карикатурист предостерегает монарха об отрицательных последствиях такого двойственного поведения. Предвидение карикатуриста, как мы теперь знаем, оправдалось, а последствия были даже более трагические, чем это изображено на карикатуре, поскольку в конце концов Людовик XVI не только потерял корону, но и был казнен.

С одной стороны, в карикатуре дан образ короля как важнейшего государственного лица монархии, символа определенной (монархической) государственности. Следует иметь в виду, что торжественная поза монарха и дворцовая обстановка, изображенная в карикатуре, несли зрителю определенную привычную для них информацию об организации политического строя и государстве. То обстоятельство, что карикатурист сознательно воспроизводил официальные портреты монарха, легко установить, сравнивая карикатуру с ними (Рис. 11).

Хотя на карикатуре наряд монарха не такой пышный, как на парадном портрете, он упрощен в силу того, что это рисунок, имеющий целью разоблачить, а не возвысить монарха, тем не менее, помимо портретного, просматривается явное сходство с оригиналом в величавой позе, положении ног и манере подавать руку. Официозная манера изображения монарха на карикатуре, копирующая парадные портреты, призвана подчеркнуть, что художник правдиво изображает реальные события. Это придает карикатуре сходство с репортажем.

Использование в названии карикатуры бога Януса нацелено на разрушение официально поддерживаемого в течение веков обаяния политического стереотипа достойного и величавого монарха. Название карикатуры должно вызывать содержательную ассоциацию, отличающуюся от изначальной трактовки бога Януса как одного из важнейших римских божеств, которому возносили молитвы: «Янус двуликий, времен молчаливо бегущих начало, Ты лишь один из божеств видящий спину свою, Нашим вождям помоги...» [9, с. 366]. Августин о Янусе и его окружении писал: «Итак, спрашиваю, кто таков Янус, от которого ведет начало все? Отвечаю: это – мир» [9, с. 369]. Бог Янус был весьма популярен в Европе, в том числе и как покровитель монархической власти. Со времен французской революции представление о двуличности Януса становится олицетворением двуличного, нечестного, не заслуживающего доверия поведения и переносится на политиков, которые вели себя недостойно по мнению карикатуристов, выражающих точку зрения определенной части населения. Появление конституции в данном культурном контексте выступает катализатором трансформации представлений о монархе, превращающей его самого в Януса, но отнюдь не в положительном смысле. Таким образом, этот пласт европейской культуры стал «перевертышем» и приобрел противоположный изначальному смысл.

С точки зрения целей изображения конституции мы видим пример карикатуры-

иллюстрации, в котором конституция играет минимальную роль атрибута официальной процедуры принесения присяги. Данный сюжет прослеживается на всем протяжении конституционной истории и остается актуальным до сих пор.

С исторической и политологической точки зрения данная карикатура иллюстрировала хорошо известную современникам политическую ситуацию. Во Франции конца XVIII в. представительный орган создал Конституцию 1791 г., которая существенно урезала полномочия монарха, включая традиционно рассматриваемое как абсолютное право вето (которое по данному акту преодолевалось парламентом), и делала народ, а не монарха, источником суверенитета. Это было революционным изменением природы государственного строя, несмотря на сохранение монархии. Соответственно, Людовик XVI всячески старался уклониться от ее одобрения и даже пытался тайно покинуть Париж (где он находился уже фактически пленником в своем дворце) и добраться до лагеря роялистов, чтобы собрать верные ему войска. Однако он был опознан в Варенне и возвращен в Париж.

Поскольку для сторонников Конституции 1791 г. было важно обеспечить ее легитимность и преемственность (как ее понимали в то время), короля принудили октроировать Конституцию и принести на ней присягу [16, с. 166-167].

Изображаемая в виде книги конституция присутствует на данной карикатуре в качестве одного из атрибутов изображаемых событий, не более того. Острие сатиры направлено не на нее и с ней ничего негативного не происходит. Тем не менее, в карикатуре в сжатом виде отражена достаточно любопытная с правовой точки зрения информация об этой конституции.

Во-первых, она УЖЕ октроирована, это прямо показано, поскольку монарх приносит на ней присягу, т.е. клянется в верности ее положениям, а отношение монарха к ней и его двуличное поведение ничего не меняют в этом определяющем для существования Конституции 1791 г. факте.

Во-вторых, карикатурист позитивно оценивает данный правовой акт, иначе обличалась бы сама конституция и, соответственно, по-другому оценивалось бы поведение монарха, которое художник осуждает как лицемерное.

В-третьих, из карикатуры мы также узнаем, что конституция требует одобрения и присяги монарха (в противном случае его не принуждали бы к принесению присяги), т.е. здесь имеется некая отсылка к монархическим теориям о легитимности правовых актов, обосновывавшим божественное происхождение власти монарха и негативно оценивавшим идею учредительной власти народа [22, р. 74-87], суть которых была выражена философом и государствоведом Жаком Боденом (1529-1596 гг.) в его «Шести книгах о государстве» и других работах: «Монархия является наилучшим государством, и это наименьшее зло, если говорить о королевской монархии» [2, с. 235], потому что она «ближе всего к природе и

утверждена Богом, отцом природы» [3. с. 252] Эти теории, таким образом, неявно присутствуют к карикатуре в контексте действий монарха и парламентария, олицетворяющего представительный орган.

Цель изображения конституции в данной карикатуре состоит в том, чтобы на примере отношения монарха к данному основополагающему документу разоблачить его лицемерие, т.е. отношение к конституции играет в данной карикатуре роль своего рода «детектора лжи». В современных карикатурах художники добиваются того же эффекта гораздо более лаконичными средствами.

Заключение

Философский и культурный контекст карикатур разнообразен. Он включает и древние слои, такие как античность, и религиозные аспекты, и стереотипы, как бытовые, так и научные. Использование философско-культурного контекста в карикатурах позволяет художникам легче донести до зрителя выраженные в карикатуре идеи, обращаясь к глубинам его сознания, культуры и даже подсознания и эффективнее достигать целей создания карикатуры: мягкой или жесткой критики конституции или конституционного строя, или, наоборот, апологетики конституции и разоблачения ее противников или нарушителей, подчеркивая необходимость активизации усилий по защите базовых ценностей конституции.



Рисунок 1.

Автор Самойлов Л.С. «Крокодил», 1977. № 32. Обложка.



Рисунок 2.

Объявление о круглых столах в Свободной школе права (Мехико, Мексика), посвященных обсуждению проблем Конституции Мексики.



Рисунок 3.

Конституция Испании 1978 г. Автор Минготе (Mingote) [20, p.49].



Рисунок 4.

Конституция Испании 1978 г. Автор Пуэбла (Puebla) [20, p.77].

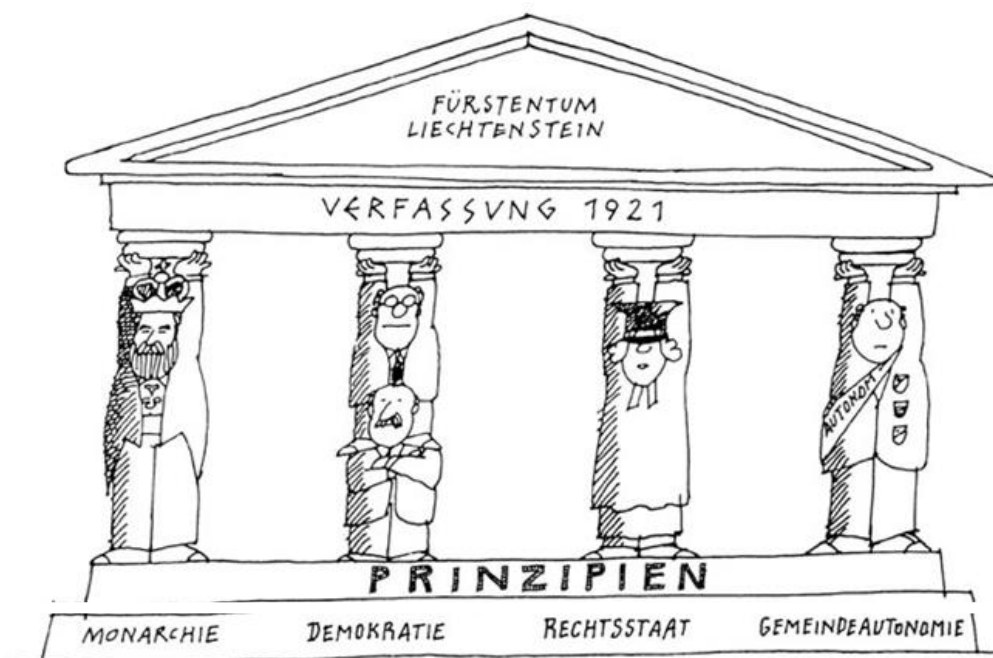


Рисунок 5.

Конституция княжества Лихтенштейн покоится на четырех колоннах. Автор Нико (Nico) // Fürstentum Liechtenstein. Vaduz: Ausländer- und Passamt, 2018. N11. S. 43.



Рисунок 6.

Конституция Республики Куба. Автор Осваль (Osval). Размещено на сайте Кубинского агентства новостей, 30 января 2019 г. URL: <http://www.acn.cu/reforma-constitucional/41511-la-constitucion-el-documento-mas-rapidamente-vendido-por-correos-de-cuba-fotos-audio-videos>
(Дата обращения 10.11.2019)

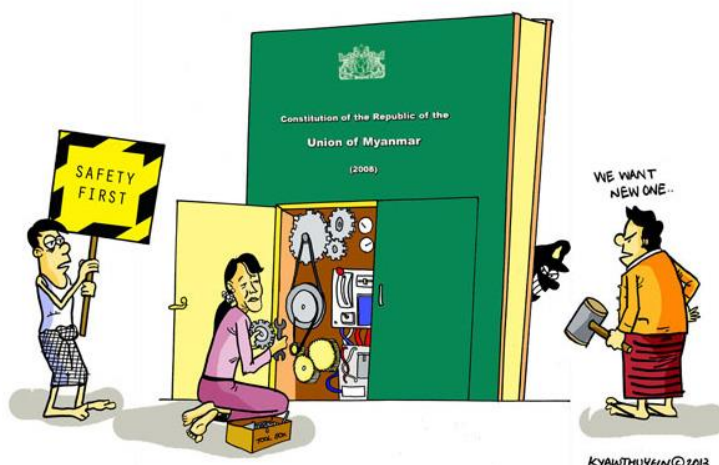


Рисунок 7.

Придание демократического характера Конституции Мьянмы. Автор Кё Тюриен (Kyaw Thurien) [18]



Рисунок 8.

Анонимная карикатура «Их всех вдохновляет священный огонь патриотизма».

Вебсайт Британского музея

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1360882&partId=1&object=20582&sortBy=&page=3 (Дата обращения 10.11.2019 г.)

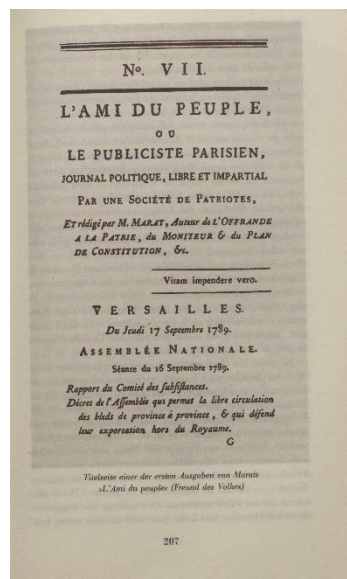
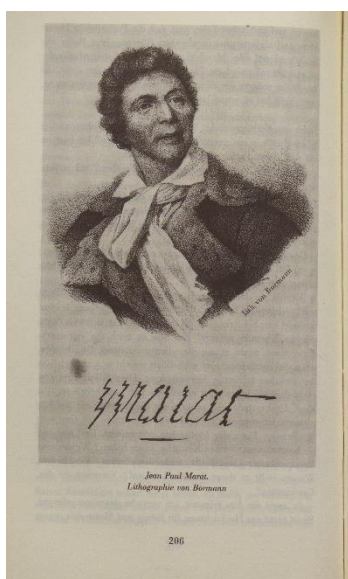


Рисунок 9.

Портрет Ж.-П. Марата и страница издаваемой им газеты «L'Ami du peuple» («Друг народа») [21, S. 206-207].



Рисунок 10.

Анонимная карикатура XVIII в. (издана между 1791 и 1792 гг.). «Король Янус или двуличный человек». Paris, musée Carnavalet, cabinet des Arts graphiques, G.025643 Hist PC 16B. // Сайт: Les Musées de la Ville de Paris. URL: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-roi-janus-ou-l-homme-a-deux-visages-0#infos-principales> (Дата обращения 20.09.2019 г.)



Ludwig XVI.
Kupferstich von Charles Clément Bervic nach Antoine François Callet

Рисунок 11.

Портрет Людовика XVI [21, S. 322].

Библиографический список

1. Аверинцев С. Образ античности. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 477 [2].
2. Баязитова Г.И. Жан Боден. «Шесть книг о государстве». Книга VI. Глава VI. Перевод и комментарии // Европа. – 2007. – №7. – С. 235-240.
3. Бирд М. Цивилизации. Образы людей и богов в искусстве от Древнего Рима до наших дней. Пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – 240 с.
4. Боден Ж. Метод легкого познания истории. – М.: Наука, 2000. – 412 с.
5. Геташвили Н. Во что превратится Венера... Образы античности в искусстве XX века. – М.: БуксМАрт, 2016. – 352 с.
6. Григорьева И.В. Источниковедение новой и новейшей истории стран Европы и Америки: Уч. пособие. – М: ИНФРА-М, 2012. – 288 с.
7. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь в 2 т. Т. 1. А-Л. – 1958.: 1043 с.
8. Исаев И.А. Технология власти. Власть технологии. – М.: Проспект, 2019. – 144 с.
9. Лосев А.С. Античная мифология с античными комментариями к ней. Энциклопедия олимпийских богов. Собр. первоисточников, статьи и комментарии. – Харьков: Фолиос, М., Эксмо, 2015. – 1040 с.

-
10. Олянич А.В. Гастрономический дискурс в системе массовой коммуникации // Массовая культура на рубеже XX-XXI в. Человек и его дискурс. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 167-201.
 11. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса: Монография. – Волгоград, 2004. – 407 с.
 12. Прак Н.Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХ и ГС, 2017. – 288 с.
 13. Раннесоветское общество как социальный проект (1917-1930-е гг.). В 2-х ч. Часть 2. Советское общество: культура, сознание, поведение. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2019. – 462 с.
 14. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Пер. Р. Додельцева, 1995 г. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. – 288 с.
 15. Фрейд З. Цивилизация и ее тяготы/ Перевод с англ. И.Шолохова из книги: Freud Z. Civilization, Society and Religion // Civilization and Its Discontents. – Suffolk: Pelican Books, 1987. – P. 245-340. URL: <http://rl-online.ru/articles/1-02/37.html#1> (Дата обращения 1.10.2019)
 16. Чудинов А.В. Старый порядок во Франции и его крушение. – СПб.: Наука, 2017. – 205 с.
 17. Caricature de Sakurai sur les dangers menaçant le futur traité constitutionnel européen (21 juin 2003). URL: https://www.cvce.eu/obj/caricature_de_sakurai_sur_les_dangers_menant_le_futur_traite_constitutionnel_europeen_21_juin_2003-fr-909741ea-04df-4e7a-b745-30a28adef328.htm (Дата обращения 1.10.2019)
 18. Kyaw Zwa Moe. Making Myanmar's Constitution Democratic. 22 February 2019 URL: <https://www.irrawaddy.com/opinion/commentary/making-myanmars-constitution-democratic.html> (Дата обращения 1.10.2019)
 19. La Constitución de 1917 en el arte. – México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Gobierno del Estado de México, 2017. – 312 pág.
 20. La Constitución en viñetas. Catálogo de la Exposición. – Madrid, 2018. – 119 p.
 21. Lazar A. Bilder aus der Französischen Revolution. – Berlin: Dietz Verlag. 1989. – 439 S., 67 Abb.
 22. Oscar F. Les equivoques du «constitutionalisme octroyé»: Un débat transatlantique (I) // Historia Constitucional. – Madrid, 2015. – N16. – Págs. 67-131.
 23. Reichardt R. The French Revolution as a European Media Event // URL: <https://brewminate.com/the-french-revolution-as-a-european-media-event/> (Дата обращения 10.11.2019)
 24. Verfassungsreform auf guten Wegen. Autor Karma // Freiburger Nachrichten. 15 November 2003.

УДК 7

Косполова Н.Э. Преодоление готической парадигмы в витражах и портретах Филиппино Липпи и композиции Брейгеля «Крестьянский танец» (1568). К 450-летию со дня ухода из жизни Питера Брейгеля (1525-1569)

Overcoming the Gothic paradigm in stained-glass windows and portraits of Filippino Lippi and Brueghel's composition "Peasant Dance" (1568). On the 450th anniversary of the death of Peter Brueghel (1525-1569)

Косполова Наталья Эмильевна

ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры», Тюмень, соискатель научной степени кандидата культурологии, реставратор темперной живописи III категории

Kospolova Natalya Emilievna

Federal State Budgetary Educational Establishment of Higher Education "Tyumen State Institute of Culture", Tyumen, Ph.D. candidate of cultural studies, restorer of tempera painting of the III category

***Аннотация.** В статье рассматриваются позднеготические влияния на этическую парадигму Возрождения. Привлекается как метод сравнительный анализ тематики поздних работ Филиппино Липпи и Питера Брейгеля. Я и другие – тезис Брейгелевского кредо.*

***Ключевые слова:** Возрождение, духовная высота, нравственность, поздняя готика, реализм, Филиппино Липпи, этический баланс.*

***Abstract.** The article examines the late-gothic effects on the ethical paradigm of the Renaissance. It is used as a method of comparative analysis of the subject of the later works of Filippo Lippi and Peter Bruegel. I and others are the thesis of the Bruegel credo.*

***Keywords:** Revival, spiritual height, morality, late Gothic, realism, Filippino Lippi, ethical balance.*

Рефлексия на материале творческих подходов ряда мастеров Возрождения с позиции антропологизма выявляет необходимость новых параметров сравнительных анализов Возрождения и других периодов развития изобразительного искусства.

С одной стороны, пристальное внимание к типу и образу как инструмент антропологизма открывает нам неизученные стороны кватроченто, с другой - целостное рассмотрение творческих программ отдельных мастеров в психологическом ракурсе приводит к выводу, что важнейшая, существенная часть Возрожденческой парадигмы, раскрывающей этические задачи готики на новом этапе, осталась невыполненной.

На стыке кватроченто и маньеризма наблюдается не накопление синтеза этики и эстетики, а напротив, смещение в сторону новой, псевдореалистической схематизации и приоритета рационального.

Духовная высота персонажей, достигнутая предыдущим периодом, таким образом, отмечается у ряда авторов вместе с недостатками анатомических знаний, преодоленными Возрождением. Этический баланс, почти достигнутый готикой, оказывается смещенным в сторону

констатации факта угасания нравов и нравственности, наблюдаемой реалистически грамотными творцами.

Парадокс, что количество таких «реалистов» на пике Возрождения превращается в доминирующую массу.

Снизив этическую планку, ряд представителей «реалистов» перешел к любованию физическим миром – и миром физического в человеке (Леонардо да Винчи).

Оттого, что светотень у великого Леонардо да Винчи становится превалирующей, психологические характеристики изображенных отходят на второй план. Духовная константа уже не входит в круг рассматриваемых им вопросов. Люди – это исключительно свет и тени... Люди, лошади, горы, фоны нужны лишь, чтобы выявить взаимосвязь света и тени в каждой конкретной композиции.

Другие мастера, например, Рафаэль, исказив платоническую подоплеку образа, на первый план вывели эмоции [1, с.79], так и оставшись на эмоциональной ступени познания человека. У Рафаэля парадигма идеальной модели, органично долженствующая украсить его блестящие геометрически многофигурные композиции, трансформируется в многопрофильное любование физиологией любимой женщины...

Боттичеми не пал до физиологического любования моделью, сохранив в метрике своих идеализаций схоластическую грамотность, но линия как средство увела его далеко в мир иллюзий – от мира человека.

Неосознанно или осознанного уклоняясь от макро-программы Возрождения – самопознания средствами искусства и науки – признанные художественные лидеры Ренессанса самозабвенно растворились в излюбленных приемах изображения, поставив на первый план изобразительные средства и начав поклоняться средствам как цели.

Неслучайно в их многочисленной группе большой интерес представляют аккумулирующие духовность «одиночки». Например, ярко выражен «статус чужеземца» у Филиппино Липпи, статус, отягощающий его необходимостью в постижении чужеродного мира.

Эту же этическую трактовку впоследствии разовьет Питер Брейгель до формулы

«Я – и другие», что ярко прослеживается в «Крестьянском танце (Вена,

Картинная галерея, 1568)» [7]. Лицо наблюдателя и рассказчика в центре как бы парит своей искренней и недоумевающей тонкостью над нелепостью окружающего мира. Эта работа иллюстрирует трактовку «Я и другие» как выросшую из композиции «Свадебного танца» (Детройт, Институт искусств, 1566г.) - [8, С.55], в которой наблюдателя не было и не было указанной антитезы.

Брейгелю, как и Филиппино Липпи, первоначально в многофигурных картинах вроде бы и некуда вставить откровение человеческого лица [8, С.55]. Неслучайно именно в конце творческого поиска персонаж наблюдателя-чужестранца («инопланетянина») наконец бесстрашно запускается им в толпу.

Филиппино Липпи остановился в полушаге от этого бесстрашия.

Откровение, психологическое обнажение, достигнутое им в автопортретах, эта намоленная исповедальная глубина, похоже, удивили самого их создателя. Высокий космос внутреннего мира противопоставлен у Липпи толпе так же, как толпа – и космос природы у Брейгеля.

Та эволюция, которую предполагают автопортреты и – опосредованно – витражные композиции Филиппино Липпи, недоступна в мире, выстраиваемом этим же художником во фресках.

Филиппино Липпи менее всех склонен к изоморфизму в работе с моделью, свойственному его отцу, Рафаэлю, Пармиджанино и Боттичелли [3, С. 100], но все-таки в его движущихся композициях появляются как псевдоготические, так и антропоморфные модули. Филиппино Липпи стремится к неоготике, но планка психологической достоверности в его автопортретах – портретах сына монаха – столь высока, что он со всем своим арсеналом витражных и портретных изображений проскакивает фазу кватроченто на высокой скорости, непосредственно от готической парадигмы с несколько высушенными трактовками антропологических персонажей переходя к психологическому портрету, наделенному той этической глубиной, которую мыслилось преувеличить в период Возрождения, подходя к фазе маньеризма.

Удалось осуществить готическую парадигму в контексте Возрождения лишь единицам. Среди них на первом месте Микеланджело, на втором – Филиппино Липпи (в автопортретах), далее – Боттичелли и Да Мессина.

Моделирование не физического, а духовного пространства, непротиворечивые и безболезненные вкрапления духовных констант в массу человеческого материала – в толпе или без нее – прочувствованы Филиппино Липпи с той степенью доскональности внутреннего опыта, которая представляется феноменальной на существующем историческом и культурологическом фоне.

Определяя задачу отражения духовного как главного и истинного, Филиппино Липпи при этом не находит места в композициях для им же выведенного типа духовного портрета, оказываясь в своеобразной духовной резервации со своими персональными иконографическими достижениями.

Непреодоленный конфликт «героя и толпы» преобразуется у Филиппино Липпи в преодоление конфликта динамики и статики. В витражах и фресках церкви Санта Мария Новела за счет контраста статических витражей и динамических композиций Филиппино Липпи ищет гармонию вечного – и минутного, истинного – и мнимого, грубого – и тонкого. С этой позиции неслучаен его интерес к оптическим эффектам. В Сан-Руфино Филиппино Липпи завершает роспись апсиды, начатую его отцом, с детальной проработкой вогнутой поверхности и иллюзорными стойками, делящими композицию на части.

Оптические эффекты, отражение духовного как света как светового эффекта касается у Филиппино Липпи и изображения нимбов. Особенность его понимания иррационального свечения в том, что нимбы изображаются как зеркальные поверхности, преломляющие действительность.

Не ищущий и не находящий, как его отец, прекрасную духовно и физически модель, Филиппино компенсирует диалог с моделью повышенной динамикой многофигурных композиций.

Окружающий мир, в котором так мало гармонии, сдвинулся и кружится вокруг единственно возможной стабильности – самого мастера, его изображающего. Центробежность композиций довершается статикой в виде витражей. Витражи возникают как опоры из света в этом далеком от идеала мире, с одной стороны, продолжая идею светоносных эффектов, с другой стороны, развивая стилистику психологических портретов мастера.

Витражи церкви Санта Мария Новела становятся среди разреженных, тяготеющих к хаосу росписей одновременно компромиссом между детально воспроизводимым в настенных композициях «миром, сдвинувшимся с места» [5, С.1] и тем идеальным, что накапливалось всеми поколениями Липпи, они как порталы, проливающие свет на гротескные образы мира, непрестанно движущиеся друг относительно друга.

Материал (стекло) в церкви Санта Мария Новела сыграл роль камертона при освоении тяжеловесных пространств и парадоксальных сочетаний.

Таким образом, наряду с решением чисто технологических задач в витражах и фресках церкви Санта Мария Новела Филиппино Липпи решает личные и надличностные этические задачи, благодаря чему не утрачивает своего приоритета в готической парадигме Возрождения.

Библиографический список

- 1) Косполова, Н.Э. Отличия в характере персонализации объекта на примере работ Джотто, Боттичелли, Рафаэля и Пармиджанино /Н.Э.Косполова // Вопросы культурологии №7, 2013 Москва: Панорама, 2013 - 104с. – С.78-82.
- 2) Косполова, Н. Э. Прием антропологической аналогии в реставрационных исследованиях /Н. Э. Косполова // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск: АГАКИИ, ГГУ, АГПА, -2012.– № 4 (35) - 354с. - С. 7-13.
- 3) Косполова, Н.Э. Реконструкция антропологического персонализма у Боттичелли / Н. Э. Косполова // Вестник Челябинской Государственной Академии культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИИ, 2014 – № 4 – 198с. - С. 98-101.
- 4) Косполова, Н.Э. Эволюция женского образа в иконах Михаила Ковригина/ Н.Э. Косполова // Вопросы культурологии , №3, 2018 Москва:Панорама, 2018 - 96с. – С.76-81
- 5) Стивен Кинг «Бесплодные земли» Предисловие. С.1. / <https://nice-books.ru/>
- 6) <https://coollib.com/b/286233/read>
- 7) <https://regnum.ru/>
- 8) Питер Брейгель. Альбом репродукций под ред. Плехотниковой Е.Е. М.: УНИСЕРВ, 1995 – 70с.

СЕКЦИЯ 4. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

УДК 7.036.01

Глуцкая А.Д. Развитие военного портрета в России на примере портрета «Героя Советского Союза Генералова А.П.» из фондов историко- мемориального музея г.Ковров

The development of the military portrait in Russia on the example of the portrait of "Hero of the Soviet Union Generalov A. P." from the funds of the historical and memorial Museum of Kovrov

Глуцкая Анастасия Дмитриевна,

Магистрант кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации,
Владимирский государственный университет
Научный руководитель

Красулина С.В., ст. преподаватель кафедры ДИИР

Владимирский государственный университет
Glutskaya Anastasia Dmitrievna,
Graduate student degree in design, fine arts and restoration,
Vladimir state University
Scientific adviser: Krasulina, S. V., senior instructor of the department DIIR
Vladimir state University

***Аннотация.** Акцентируется внимание на развитии военного портрета в России. Военный портрет как явление это, прежде всего, документ эпохи, как стилистический, так и исторический.*

***Ключевые слова:** военный портрет, герои войны и труда, социалистический реализм*

***Abstract.** The focus is on the development of a military portrait in Russia. A military portrait as a phenomenon is, first of all, a document of the era, both stylistic and historical.*

***Keywords:** military portrait, heroes of war and labor, socialist realism*

В данной работе стоит задача проследить развитие военного портретного жанра на примере поступившего на реставрацию в 2017 году портрета «Героя Советского Союза Генералова А.П.», из собрания Ковровского историко-мемориального музея. На данный момент авторство картины остается неизвестным.

На картине представлено погрудное изображение Героя Советского Союза Генералова Алексея Петровича, на что указывает сохранившаяся надпись на подрамнике картины. Данное произведение относится к жанру военного портрета. На исследуемом нами портрете Алексей Петрович изображен в военной повседневной форме капитана, с тремя

наградами на левой стороне груди, на бледно зеленоватом фоне. Изображенные награды слева направо: Орден Красной звезды, Звезда Героя Советского Союза,

Орден Красного Знамени. Портрет написан масляными красками в реалистичной манере. Живопись полукорпусная, многослойная с небольшими нагрузками на изображении головы военного, приглушенный колорит, мягкая пластика цветовых переходов. Награды и погоны на форме написаны пастозно, местами имеют объемную фактуру. Детально прописаны черты лица, а так же китель и фуражка.

Военный портрет — это поджанр парадного портрета, на котором изображаются воины: полководцы, военные офицеры и солдаты [1, с.140]. Военный портрет всегда широко применялся в творчестве художников, как в заказном плане, так и в историко-героическом подтексте. Появление военного портрета в России относят к петровскому времени. На картинах первой четверти XVIII века изображены государственные мужи в военных мундирах, либо же облаченные в рыцарские доспехи, с повязанным на талии шарфом, в высоких ботфортах и шпагой на боку. Военный портрет времен царствования Елизаветы Петровны претерпел значительные изменения. На смену аскетичным образам пришли изображения дворянства, военный мундир был заменен шитым золотом кафтаном. «Золотым веком» русского портрета называют время правления Екатерины II. Это было время, когда впитав и творчески переосмыслив мировые тенденции в искусстве, русские художники стали авторами величайших произведений, по всем оценкам не уступающих знаменитым образцам европейской живописи.

Следующим важным периодом развития военного портрета является война 1812 года и традиции романтизма, такие как индивидуальность творческой манеры, живописная динамика, сила и насыщенность цвета, яркие контрасты света и тени. В обществе этого времени расцветали гуманистические тенденции, воспевался героизм народа, преследовались идеи его духовного пробуждения, проявлялось внимание к жизни простых людей, и обличалась крепостная система России. Главным живописным памятником новому героическому поколению стала Военная галерея 1812 года в Зимнем дворце. Галерея состоит из 332 портретов русских генералов, участвовавших в Отечественной войне 1812 года. Портреты написаны английским художником Джорджем Доу и его ассистентами А. В. Поляковым и В. А. Голике, которые были приглашены для этой цели в 1819 году. Удачные изображения Александра I, Кутузова, Барклая де Толли, Багратиона, выполненными для Зимнего дворца многократно копировались и получили распространение по всей России. События Отечественной войны 1812 года оказали стимулирующее воздействие на развитие русской художественной культуры. Художники, писатели, поэты, драматурги, композиторы обратились к сюжетам и персонажам русской истории в образе сражений и героев Отечественной войны. Повсеместно в моду вошло создание галерей героев войны.

Актуальность этой темы нашла свое выражение не только в работах очевидцев и современников, но и мастеров последующих поколений, черпавших в ней вдохновение.

Не стало исключением и советское время. В эту временную эпоху ценностные тенденции претерпевают изменения, что в том числе напрямую отразилось на изобразительном искусстве. Художественные образы создавались под явным влиянием государственного устройства согласно марксистско-ленинской этике. Одной из самых популярных тем советского периода стал героизм. Основная идеология сформировалась в 1920-е годы, где главными задачами искусства является пропаганда идеалов социализма, а так же героизация и идеализирование образа советского человека. Единственным одобряемым государством жанром советского искусства являлся социалистический реализм, где духовную культуру можно рассматривать как арену классовой борьбы. [5, с. 76]. Характер художественного языка имел динамическую композицию, острую лаконичную форму и четкость рисунка. К началу 1930-х годов все художественные и литературные творческие объединения сформировались в единую организацию – Союз художников СССР, которая обеспечивала художников заказами и финансировалась из государственного бюджета. Данный факт обусловил окончательное подчинение советской партийной цензуре [5, с. 78].

Изобразительное искусство первого послевоенного пятилетия XX века теснейшим образом связано с предшествующим периодом – периодом Великой Отечественной войны. Художники стремились запечатлеть важнейшие события исторической битвы за свободу, раскрыть глубокие причины, обеспечившие победу СССР, – высокие моральные качества советских людей. В живописи тех лет был популярен исторический и историко-революционный жанр. Одной из популярных фигур портретной живописи были герои войн, ударники труда. В послевоенное время XX века советское государство всячески поддерживало инициативу по прославлению подобных героев разными способами, в том числе и средствами искусства. Потребность в этих образах ясна, поскольку они помогали воспитывать гражданские качества общества. Боевые подвиги на фронте становились наглядными примерами для проявления подвигов в мирном труде.

Возвращаясь к рассматриваемому портрету, следует отметить, что произведение принадлежит кисти художника, знакомого со спецификой портретного жанра и выполнено в стиле социалистического реализма. Было установлено, что портрет написан с одной из сохранившихся черно-белой фотографии Алексея Петровича. Художник убедительно передает сходство героя. На сегодняшний день известна биография Алексея Петровича Генералова, по данным документов Ковровского историко-мемориального музея [2, с. 2].

Генералов Алексей Петрович (3 октября 1917 г. – 13 октября 1944 г.) принимал участие в Великой Отечественной Войне и удостоен званием Героя Советского Союза

посмертно. Во время Великой Отечественной Войны имел звание капитана гвардии 28-го гвардейского стрелкового полка, 10-й гвардейской стрелковой дивизии, 14-й армии, Карельского фронта. Алексей Петрович родился в городе Ковров в семье крестьянина. После окончания фабрично-заводского обучения работал челночным на фабрике города Ковров. Впоследствии, начиная с 1938 года, числился на службе в Советской Армии. В том числе, в 1939 году являлся участником похода в Западную Украину и принимал участие в советско-финской войне 1939–1940 годов. На момент начала Великой Отечественной Войны Алексей Петрович был зачислен в действующую армию. Осенью 1944 года под его командованием находилась миномётная рота 28-го гвардейского стрелкового полка. 13 октября состоялся очередной бой с участием роты Алексея Петровича. В переломный момент капитан повёл своё подразделение в атаку и погиб в возрасте 27 лет. 2 ноября 1944 года Генералову А.П. было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза [4, с. 317-318]. Считалось, что Алексей Петрович был похоронен около Печенги в братской могиле. Позднее, определив имя по медалям, останки героя были обнаружены в 2009 году в Мурманской области, в этом же году они были перезахоронены на Троицко-Никольском кладбище в городе Ковров [3, с. 14].

В результате проведенных реставрационных работ картине было возвращено экспозиционное состояние. Важно отметить, что в собрании Ковровского историко-мемориального музея имеется еще несколько подобных живописных масляных портретов героев Великой Отечественной Войны, переданных для восстановления на направление «реставрации» Владимирского Государственного университета.

На сегодняшний день при Ковровском историко-мемориальном музее существует отдел "Ковров — город воинской славы", посвященный событиям Великой Отечественной Войны, а так же ее участникам-героям, чья жизнь была связана с Ковровским краем. После реставрации картина займет почетное место в экспозиции музея, тем самым сохраняя историческую память о героях-ковровчанах, сражавшихся за родину в годы Великой Отечественной войны.

В заключении следует сказать, что исследуемый портрет стоит относить к жанру социалистического реализма 1950-х, основываясь на манере написания художественного произведения, характерного для вышеуказанного периода, а так же на основании сохранившихся данных биографии портретируемого в архивных документах Ковровского историко-мемориального музея.

Библиографический список

1. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств : избранные искусствоведческие работы : западноевропейское искусство : русское и советское искусство. – М.: Советский художник, 1979. - 287 с.
2. Гуреев О.Н. Военские поисковые захоронения г. Коврова// Рождественский сборник: выпуск XIX.- 2012 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kovrov-museum.ru/netcat_files/userfiles/RSb19/gureev13sb19.pdf (дата обращения: 23.10.2019).
3. Малкова Н.А. Герой Советского Союза А.П. Генералов (новые материалы к биографии) // Рождественский сборник: выпуск XII. - 2005. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.calameo.com/read/0021541189b5be777f0da>
4. Москвитин Я.П., Нагорный А.Ф. Твои Герои, земля Владимирская: Очерки о Героях. Советского Союза. - Владимир: Посад, 2000. - 528 с.
5. Сайкова, Ю. А. Интерпретация образа героя в народной художественной культуре и русском изобразительном искусстве : Магистерская диссертация / Ю. А. Сайкова, науч. рук. В. Г. Туркина. - Белгород, 2016. - 123 с.

УДК 01

Ошуркевич К. П. Исследование авторства «Портрета героя Советского Союза Ранжева П. К.» из фондов Ковровского историко- мемориального музея

Research of authorship of "Portrait of the hero of the Soviet Union Ranzhev P. K. " from funds of the Kovrov historical and memorial Museum.

Ошуркевич К. П.,

студентка группы Рм-119

Владимирский Государственный Университет имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Научный руководитель:

ст. преподаватель кафедры ДИИР

Красулина С. В.

Владимирский Государственный Университет имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Oshurkevich K. P.,

student group RM-119

Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletov..

Scientific adviser:

senior lecturer

Krasulina, S. V. Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletov..

***Аннотация.** В данной статье на основе исследования портрета Ранжева Павла Константиновича рассмотрено творчество и биография владимирского художника – Кувина Владимира Ивановича. Подтверждено авторство произведения.*

***Ключевые слова:** творчество, биография, авторство.*

***Abstract.** this article is based on the study of the portrait of Razhev Pavel Konstantinovich considered the work and biography of Vladimir artist-Kuvin Vladimir Ivanovich. The authorship of the work is confirmed.*

***Keywords:** creativity, biography, authorship.*

В феврале 2017 года из фондов Ковровского историко- мемориального музея на направление «реставрации» кафедры ДИИР поступило 4 портрета героев Советского Союза. По сохранившимся подписям были установлены их имена. Это – портрет младшего сержанта Ястребцова Виктора Ивановича, портрет гвардии капитана Генералова Алексея Петровича, портрет полковника Бурматова Владимира Александровича и портрет старшего лейтенанта Ранжева Павла Константиновича. Два из этих произведений предположительно принадлежали кисти Кувина Владимира Ивановича. Это портрет Ранжева Павла Константиновича и портрет Бурматова Владимира Александровича. На обратной стороне первой картины обнаружена частично сохранившаяся этикетка с остатками подписи. По фрагментам имевшейся надписи «портрет масло 45х35.....Советского Союза.....Кувин В» ,

из которой следует, что данное произведение могло быть написано по специальному заказу Кувиным Владимиром Ивановичем, возможно для галереи героев. В данной работе будет проведено исследование деятельности одного из известных владимирских художников – Кувина Владимира Ивановича.

Творчество В. И. Кувина привлекает зрителя широким кругом тем. Его работы хранятся в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника, в дирекции выставок Союза художников России и в частных коллекциях. Владимир Иванович родился 20 апреля 1927 года в деревне Молитеево Владимирского уезда. С 1938 года его семья жила во Владимире. Вместе с братом Анатолием, впоследствии тоже ставшим художником, Кувин учился в средней школе и интересовался изобразительным искусством. В 1946 году, после окончания семилетки он поступил в Ивановское художественное училище, где в течение пяти лет изучал рисунок, живопись и композицию. В 1951 после окончания училища, Владимир Иванович вернулся во Владимир и принял участие в областной художественной выставке. С 1953 года Владимир Иванович систематически участвовал на областных выставках, главным образом, как портретист. Его произведения отличались чувством форм и колористическим разнообразием. Некоторые произведения В. И. Кувина демонстрировались на выставках в Москве. В 1957 году Владимир Иванович был единственным владимирским художником, приглашенным на художественную выставку VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, где получил диплом I степени. В художественной среде Владимира Кувина Владимир Иванович зарекомендовал себя как автор реалистического направления. Он был одним из тех редких владимирских художников, кто серьезно занимался академической жанровой и тематической живописью. Творческая линия, проводимая Кувиным Владимиром Ивановичем, не совпадала с общепринятым, максимально декоративным «Владимирским пейзажем». Владимир Иванович предпочитал брать за образец великих мастеров. У старых мастеров художник стремился перенять владение цветом, приемы композиции. С конца 1960 года Владимир Иванович отказался от выставочной деятельности. В 1961 году В. И. Кувин стал членом Союза художников СССР (с 1991 г. – Союза художников Российской Федерации). В конце 1970-х годов проводилась реставрация собора Княгинина монастыря, и В. И. Кувин, пользуясь случаем, выполнил копии фресок, которыми известен этот храм. Около пяти лет работы в прямом соприкосновении с древнерусской живописью позволили ему выработать свой новый стиль – яркий, по-плакатному плоскостной и как фрески одухотворенный. Обновленный живописный язык, с течением времени стал определяющей чертой его творческой индивидуальности. Работа в этом направлении началась у художника еще в 1965 году, когда он приступил к написанию картины «Андрей Рублев». Новая условная художественная стилистика гармонизирует с фантазийными и аллегорическими сюжетами в произведениях

этих лет. Это работы «Реставратор», «Лев Толстой», которые выполнены в близкой к иконному письму технике темперной живописи, легкой и пластичной. С 1980 по 1992 гг. у художника был перерыв в работе. Связано это было с болезнью и смертью жены. В последние годы его волновали ностальгические темы молодости, человеческие чувства. Владимир Иванович написал портрет внучки Насти в белом платье и пейзажи. Одним из последних произведений художника стала картина «Счастье мое». Это глубоко личное произведение, эмоциональный рассказ о любви. Художник прожил долгую и сложную жизнь. Всегда находился в исканиях, всматривался в самого себя, в окружающих, не желал поступаться принципами. Отстаивая их, он не изменил себе до конца. В 2002 году, готовясь к своей последней персональной выставке, в автобиографии он писал: «В своем творчестве я причисляю себя к художникам социалистического реализма». Владимир Иванович скончался 22 января 2004 года. Похоронен на кладбище в Улыбышеве.

Выполненный им портрет Героя Советского Союза Ранжева Павла Константиновича, написан масляными красками в реалистичной манере, с соблюдением всех анатомических особенностей портретируемого. Живопись полукорпусная, многослойная с небольшими нагрузками на изображении головы военного. Мужчина изображен погрудно анфас на темно-зеленом фоне. Военный изображен в парадной форме, при всех орденах и наградах. Фактурные мазки лежат на лбу (освещенной части), волосах, шее, так же пастозно написаны награды и погоны. Колорит картины сдержан и лаконичен. Портрет Ранжева Павла Константиновича отличается от других поступивших на реставрацию произведений четкостью и объемностью форм, детальной прорисовкой лица портретируемого.

Исследуя источники, удалось установить, что старший лейтенант Ранжев Павел Константинович родился 26 июня 1918 года в уездном городе Коврове Владимирской губернии РСФСР (сейчас город, административный центр Ковровского района Владимирской области Российской Федерации) в семье рабочего. Окончил семь классов неполной средней школы № 5 города Коврова в 1932 году. До призыва на военную службу трудился разнорабочим на различных предприятиях города. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 27 июня 1945 года за образцовое выполнение боевых заданий командования на фронте борьбы с немецкими захватчиками и проявленные при этом отвагу и героизм гвардии лейтенанту Ранжеву Павлу Константиновичу присвоено звание Героя Советского Союза с вручением ордена Ленина и медали «Золотая Звезда» (№7639). После войны продолжил службу в армии. В 1951 году окончил Высшую офицерскую школу самоходной артиллерии. С 1954 года старший лейтенант Ранжев Павел Константинович – ушел из военной службы, вернулся на родину, где работал на заводе в городе Коврове. Скончался 14 ноября 1977 года, похоронен в городе Коврове на кладбище у станции

Ковров-2. Награждён орденами Ленина, Красной Звезды, медалями. В Коврове его именем названа улица, на Аллее Героев установлена памятная стела.

Таким образом, после нашего исследования и проведенных реставрационных мероприятий картину Ранжева П.К. можно с уверенностью внести в творческую биографию Кувина Владимира Ивановича. После реставрации произведения будет возвращены в Ковровский историко – мемориальный музей.

Библиографический список.

1. Календарь знаменательных и памятных дат по Владимирской области на 2007 год. – Владимир, 2006. – С. 35-36.
2. Н. Севастьянова. Кувин В. И. // Официальный сайт Владимирского союза художников. 2019. URL: <https://vshr.jimdo.com/кувин-в-и/> , доступ свободный (дата обращения 12.11.2019)
3. Кувин Владимир Иванович (Владимир) // КОЛЛЕКЦИЯ ВАЛЕРИЯ ВОРОНИНА «РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ» 2019. URL: <http://russskiy-peyzazh.ru/khudozhniki/kuin-vladimir-ivanovich>, доступ свободный дата обращения (12.11.2019)
4. Николай Фролов. Валентина Павловна – дочь Героя. // Журнал Интернет Ковров. 2019. URL: <http://www.ikovrov.ru/history/8956-voina.html>, доступ свободный (дата обращения 12.11.2019)
5. Ранжев, Павел Константинович // Википедия свободная энциклопедия. 2019. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ранжев,_Павел_Константинович, доступ свободный (дата обращения 12.11.2019)
6. Ранжев Павел Константинович 1918г.р.//Подвиг народа 1941-1945, 2019.URL:<http://www.podvignaroda.ru/?#id=150027609&tab=navDetailManAward>, доступ свободный (дата обращения 12.11.2019)

УДК 9

Шеронова Ж.А. Исследование и атрибуция иконы – подкладницы «Спас на убрусе» из собрания Успенского кафедрального собора города Владимира.

Research and attribution of the icon-podokladnitsy "Spas on ubrus" from the collection of the assumption Cathedral of Vladimir.

Шеронова Жанна Анатольевна

Студентка группы РМ - 119

Научный руководитель:

Красулина С.В., старший преподаватель кафедры "Дизайна, изобразительного искусства и реставрации" (ДИИР),

Институт искусств и художественного образования,

ФГБОУ ВПО «Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых»

г. Владимир

Sharonova Zhanna Anatolyevna

Student group RM-119

Scientific adviser:

S. V. Krasulina, senior lecturer of the Department of «Design, fine arts and restoration» (DIIR),
Institute of arts and arts education,

Vladimir state University named after A. G. and N. G. Stoletovs,
city of Vladimir

Аннотация. Статья посвящена исследованию и атрибуции иконы «Спас на убрусе» из Успенского кафедрального собора во Владимире. Работа построена на основе стилистического и технологического анализа данного памятника, установление временных границ и сопоставлении полученных данных с характерными изменениями, происходивших в иконописи данного времени.

Ключевые слова: икона, атрибуция, стилистический анализ

Abstract. The article is devoted to the study and attribution of the icon "the Savior on ubrus" from the assumption Cathedral in Vladimir. The work is based on the stylistic and technological analysis of the monument, the establishment of time boundaries and the comparison of the data obtained with the characteristic changes that occurred in the iconography of the time.

Keywords: icon, attribution, stylistic analysis

Искусствоведы, эксперты и реставраторы сталкиваются с большими трудностями при точном атрибутировании произведений темперной живописи. Поэтому необходимость реставрации и сохранения произведений иконописи, изучения, каталогизации, анализа, выделения общих и специфических черт для определения места и времени создания иконы, еще более актуализируют исследование. Всесторонний анализ иконописных традиций, стилистических направлений и особенностей развития, которые прослеживаются в истории иконописания России в целом и определенных иконографических типов – «Спас Нерукотворный» в частности, актуален для определения школы, мастерской, авторства, к которым принадлежат иконы. Он также поможет правильно атрибутировать и

отреставрировать икону «Спас на убрусе», поступившую на реставрацию из Успенского кафедрального собора во Владимире.

Цель работы – атрибутировать икону «Спас на убрусе» из Успенского кафедрального собора во Владимире.

Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

1. Выявить характерные особенности стиля и техники написания данной иконы, сюжета, способа его подачи и оформления.
2. Соотнести обнаруженные особенности с характерными чертами иконописи определенного периода.
3. Сделать выводы, на основе этих закономерностей, позволяющие отнести данный памятник к определенному времени.

Нерукотворный образ Христа – одна из главных святынь христианского мира. Это плат с запечатленным на нем ликом Спасителя, который, согласно древнему преданию, возник не по воле художника, но как явленное чудо. А перенесение прославленной реликвии из сирийского города Эдессы в Константинополь в 944 г. и установление общецерковного празднования этого события определили особое значение Нерукотворного Образа для восточно-христианского искусства. Он становится одной из доминирующих тем византийской иконографии. Церковное почитание Мандилиона, повесть о нем и традиция его изображения приходят на Русь как естественная часть православного наследия. Нерукотворный Образ стал здесь постоянным сюжетом храмовых росписей, икон, миниатюр, шитых тканей, украшений крестов.

Итак, обратимся к иконографии образа «Спас Нерукотворный». Под влиянием множества процессов, появляется различные типы данной иконографии, бравшие свое начало в Византии и позже распространявшиеся в других православных странах.

Иконы Спаса Нерукотворного попадают на Русь, по некоторым источникам в IX веке. Уже тогда можно выделить следующие иконографические типы Нерукотворного образа: «Спас на убрусе», где лик Христа помещен на изображении плата (убруса) светлого оттенка и «Спас на черпии» (в значении «черепица», «кирпич»), «Керамидион». Изредка на этом типе икон фоном служит изображение кирпичной или черепичной кладки, чаще же фон дан просто более темным (по сравнению с убрусом) цветом. Под влиянием внешних изменений и общего развития иконописи на Руси данные иконографические типы подвергались значительным изменениям.

Обобщая линию развития иконографии «Спаса Нерукотворного», можно выделить следующие этапы и присущие им характерные черты:

XII век. Максимально приближенные к подлинному Мандилиону изображения Спасителя. В целом сохранение черт Мандилиона, но написание крупных, внушительных образов, призванных подчеркнуть торжество Христа (без плата).

Вторая половина XII века. Изображение лика неизменно, появляется плат.

Вторая половина XIII - XIV век. Возникновение изображений на плате со складками, характеризующие Христа как «Свет миру» на небесном полотне.

Вторая половина XIV века. Обострение эсхатологических настроений и придание образу особой строгости.

Первая половина XV века. Соединение списков подлинного Мандилиона и развившейся на Руси иконографии.

Вторая половина XV века. Спаситель на убрусе с поясными Ангелами.

Первая половина – середина XVI века. Спаситель на убрусе с ангелами/архангелами поясными/ростовыми, с Богородицей и Иоанном Крестителем в молении/Евхаристией/композицией «Не рыдай Мене, Мати».

XVI век. Иконы с клеймами из повести о Святом Убрусе: средник обычно двухчастная композиция с «Не рыдай Мене, Мати.» Иконы с отдельными сценами повести.

Втор пол XVII века. Постепенный переход к живоподобию.

Конец XVII – начало XVIII века. Иконы, практически схожие по изображению с портретами.

Конец XVIII - XIX век. Обращение к традиционным формам иконографии прошлых веков, стилизация под современную манеру.

Теперь обратимся непосредственно к объекту исследования, которым является икона «Спас на убрусе», поступившая на отделение реставрации ВлГУ в 2016 году из Успенского кафедрального собора во Владимире. Состояние памятника при поступлении на реставрацию было неудовлетворительным. Коробление основы, сильно деформированный оклад иконы с измятостями и разрывами металла, многочисленные утраты грунта и красочного слоя, потемневшее неравномерное лаковое покрытие, а также сильное пылевое загрязнение, грязь, копоть по всей поверхности послужили основанием для реставрации. В процессе реставрации иконы, после снятия оклада, удаление загрязнений и утоньшения лакового покрытия, изображение на иконе стало более просматриваемым, что в свою очередь позволило судить о ее стилистических особенностях, времени создания и специфике техники ее написания. Для этого было проведено иконографическое исследование.

Так как, на рассматриваемой иконе имелся наборный латунный оклад с орнаментом, то данный факт позволяет относить икону к концу XIX века – времени, когда такие оклады получают широкое распространение. В это время с развитием технологий начали применяться более быстрые способы производства,

используются вальцовка и штамповка. Такие ризы печатались из тонких серебряных или латунных листов и были поставлены на «поток», что отрицательно сказалось на внешнем виде икон, они стали однотипными.

В раннем периоде все части окладов крепили к поверхности доски гвоздями, пробивавшими живопись и левкас, но позднее этот способ был отвергнут, так как гвозди портили сам красочный слой иконы. Позже оклады, изготовленные из цельного листа металла, обзавелись специальными бортиками, уходящими за торцы доски, через которые и стали забивать крепежные различной гвозди величины, которые часто делали из серебра и меди, как и сам оклад. В XIX веке дешёвые оклады стали крепить железными гвоздями, иногда используя их и при починке старых окладов.

На иконе «Спас на убресе» из Успенского кафедрального собора во Владимире при поступлении на реставрацию имелся наборный латунный оклад. Венец оклада был утрачен. Оклад крепился к иконе при помощи железных гвоздей как к лицевой поверхности иконы, так и по бортикам оклада с торцов иконы. Оклад на иконе латунный, с простым штампованным орнаментом в виде мелких выпуклых кружков по контуру оклада, и примитивным орнаментом в виде лепестков, образующих квадраты. Подобный тип орнамента характерен для окладов конца XIX – начала XX века. Это подтверждают и найденные в процессе исследования аналоги подокладных икон XIX – начала XX века из частных собраний.

Так как способ изготовления и крепление оклада к данной иконе соответствует характеристике окладов, приведенной выше, то можно утверждать, что икона «Спас на убресе» относится к концу XIX – началу XX века.

Далее следует поговорить о самом типе подокладной иконы и особенностях технологии ее написания.

Появление оклада повлекло за собой изменения в технологии написании самой иконы. Теперь, когда почти вся поверхность иконы, за исключением ликов была скрыта от молящегося, в целях экономии времени иконописцы – кустари прописывали только ту часть, которая будет видна в проемах оклада – лики, кисти рук, босые ноги. Почти весь этап доличного письма пропусклся. По тонко проложенному охристому фону быстрыми штрихами набрасывались иконографические схемы, заполненные одноцветными красочными пятнами. Иконы такого типа, появившиеся в конце XIX века, именуют «подокладными».

Подокладница – это работа сделанная в короткие сроки, без обычного для классической иконописи тщательного и скрупулезного отношения к деталям и мелочам. Живописцы старались порой настолько упростить свою задачу, что используя дешевый «глухой» оклад, на доске прописывали лишь лики, сама же доска лессировалась одним тоном.

Иконы, изготавливаемые под оклад, имели лики святых, прописанные более или менее профессионально и со старанием, а вот одежды прописывались либо примитивно, без переходов, либо и вовсе контурами.

Следует также помнить, что дешевая икона и одевается, как правило, в дешевый низкокачественный металл, подверженный коррозии, что неизбежно приведет к его разрушению и изменению цвета.

Теперь обратимся непосредственно к композиции иконе «Спас на убрусе» из Успенского кафедрального собора во Владимире.

По визуальным наблюдениям можно выделить следующие особенности изображения. Лик Спасителя помещен на светлый убрус с прямыми складками. По низу убруса проходит темная полоса с орнаментом в виде тонких наклонных штрихов. В средней части плата по обеим сторонам лика Спасителя в примитивной манере написаны несколько звезд. За верхние концы убрус держат два ангела, скрытые им погрудно. Фон неравномерного золотистого цвета. В верхней центральной части фона помещено сокращенное наименование спасителя. Лик Спасителя узкий, вытянутый с клинообразной бородой. Строго очерчены прямой нос, дуги бровей и глаза миндалевидной формы. Длинные волнистые пряди волос расположены не симметрично (с правой стороны три пряди, с левой – две). Черты лика, волосы и борода написаны тонкими штриховыми линиями. Вокруг глаз, губ, на носу и подбородке имеются оживки.

Это говорит о том, что при написании этого образа иконописец обращался к традициям изображения Спаса Нерукотворного второй половины XVI – середины XVII века, что характерно для иконописи XIX века.

А раскрытие одним локальным цветом участков красочного слоя, находящихся под окладом, говорит о том, что данная икона относится к удешевленному типу «подокладницы», которые получили широкое распространение в конце XIX – начале XX века.

В процессе реставрации иконы обнаруживаются особенности техники её написания. При утоньшении лакового покрытия было выяснено, что разделка одежд, крыльев и ликов ангелов, а также орнаментальная полоса по нижнему краю убруса выполнена самим покрывным лаком. При выполнении проб на утоньшение лака на участке волос Спасителя с правой стороны было выяснено, что изображение под лаком в этом месте представляет собой однотонный одноцветный участок умбристого цвета. Специально для этого, возможно, лак дополнительно тонировался. Это предположение подтверждается результатами исследования произведения в УФЛ – лучах. Поверхность красочного слоя под УФЛ – излучением на фонах и полях имела темно – фиолетовый цвет, а центральное изображение Спаса и фигуры ангелов выглядело темным, почти черным силуэтом.

Об этом же свидетельствует и значительное изменение колорита иконы после утоньшения лака. Убрус из темного охристо – оранжевого цвета приобрел белый цвет, фон из красно – оранжевого стал светло – желтого цвета. Также, следует отметить, что сам состав лаков и их цвет на изображении фона, нимба и убруса, и на изображении лика Спасителя, нижней части убруса под ликом и фигур ангелов существенно отличается. Если на фоне и убрусе он менее плотный, неравномерный и имеет красно – оранжевый цвет, то на центральном изображении и фигурах ангелов лак более плотный и равномерный, а также имеет темно-коричневый цвет. Примечателен тот факт, что места, покрытые более темным лаком, соответствуют тем частям изображения, которые не закрывал оклад.

На основе выше изложенного, можно сделать предположение, что икона была искусственно состарена. Изображение Спаса и ангелов написано пигментом, замешанном на лаке, о чем свидетельствует отсутствие контуров изображения под лаком. Скорее всего, доска, на которой написана икона также более раннего происхождения, нежели сама живопись. Об этом свидетельствуют следы обработки скобелем на оборотной стороне.

Подтверждение этой теории мы находим в статье Баранова В. В. «Экспертиза и атрибуция произведений искусства». Как утверждает исследователь, изначально, идея подражания, а в дальнейшем – и прямого подделывания древних икон, родилась в старообрядческой среде. И только к концу XIX столетия, когда за древнерусским искусством была признана историко – художественная ценность, фальсификация произведений иконописи получила более углубленную мотивацию. И в том, и в другом случае поддельщикам важно было воспроизвести, помимо стилового сходства, другие внешние приметы древней иконы, которые фиксировались визуально. Главными показателями древности произведения являются, прежде всего, старая доска, потемневший лак и кракелюр – сеть трещин, образующихся со временем в грунте и красочном слое. Для имитации «древности» свежих иконных досок применялись различные методы, однако в большинстве случаев старинщики просто брали для создания своих «контрафакций» старые доски.

Другим важным признаком древней иконы является сеть развитого, естественно образованного кракелюра. Поэтому иконописцы – старинщики особое внимание уделяли наведению трещин в грунте и красочном слое фальшивки.

Эффект кракелюра в верхних слоях красочного слоя и лаковом покрытии достигался следующим образом. На левкасе выполнялась сначала первоначальная «роскрышь» локальных, различных по цвету, участков композиции, как это обычно происходило при традиционном исполнении образа. Затем на этот слой наносился лак, по которому производилась дальнейшая моделировка; в данном случае это охрения на личном, оживки, другие детали изображения, золотой ассист на одеждах. Сусальным золотом выкладывали нимбы. Так как лак и темпера – материалы, в которых процессы высыхания

протекают по-разному, сильная усадка более плотных верхних слоев живописи приводила к появлению широких трещин. Линии вторичного кракелюра «разрезали» также слой покрывного лака.

Под конец фальшивки покрывали темным лаком, представлявшим собой чаще всего олифу, к которой примешивали темные пигменты (уголь, коричневые охры и т. п.), так как свежий лак – светлый и прозрачный. Позднее реставраторы – имитаторы стали использовать растворенную старую олифу, которую собирали во время раскрытия древних икон.

Исходя из всего выше перечисленного, можно сделать вывод, что икона «Спас на убресе», поступившая на реставрацию из Успенского кафедрального собора во Владимире, написана в конце XIX – начала XX века. На это указывает несколько фактов, выявленных в ходе исследования. Во-первых, оклад иконы имеет тип штампованного, который получил широкое распространение в конце XIX – начала XX века. Во – вторых, изображение на иконе прописано только на тех участках, которые видно прорезях оклада. Это свидетельствует об упрощении технологии написания иконы, которое было характерно для иконописи конца XIX – начала XX века. В – третьих, индивидуальные особенности техники написания данной иконы обнаруживает некоторые черты искусственного состаривания иконописных произведений, а именно использование более старой, чем сама живопись доски, пропись деталей иконы, выполненная пигментом, замешанном на лаке и покрытие тонированным лаком. А искусственное подстаривание икон становится частым явлением именно к концу XIX столетия.

Библиографический список

1. Баранов В. В. Об одной существенной составляющей технологии древнерусской живописи. / В. В. Баранов // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы VII научной конференции. 26–29 ноября 2001 г. – М., 2003. – С.46-47
2. Брегман Н. Г., Лелекова О. В., Наумова М. М., Рузавин Ю. А. Экспертиза русских икон: Объективные данные./ Н. Г. Брегман, О. В. Лелекова, М. М. Наумова, Ю. А. Рузавин // Экспертиза произведений изобразительного искусства. Материалы I научной конференции. 31 мая – 2 июня 1995 г. – М., 1996. – С. 37-40.

Электронное научное издание

**Культура, искусство и творчество:
история, направления развития и достижения**

сборник научных трудов по материалам Международного форума
по искусствоведению и культурологии

15 ноября 2019 г.

По вопросам и замечаниям к изданию, а также предложениям к сотрудничеству
обращаться по электронной почте mail@scipro.ru

Подготовлено с авторских оригиналов



ISBN 978-1-79475-634-2

90000



Формат 60x84/16. Усл. печ. Л 5,0. Тираж 100 экз.
Lulu Press, Inc. 627 Davis Drive Suite 300
Morrisville, NC 27560
Издательство НОО Профессиональная наука
Нижний Новгород, ул. М. Горького, 4/2, 4 этаж, офис №1