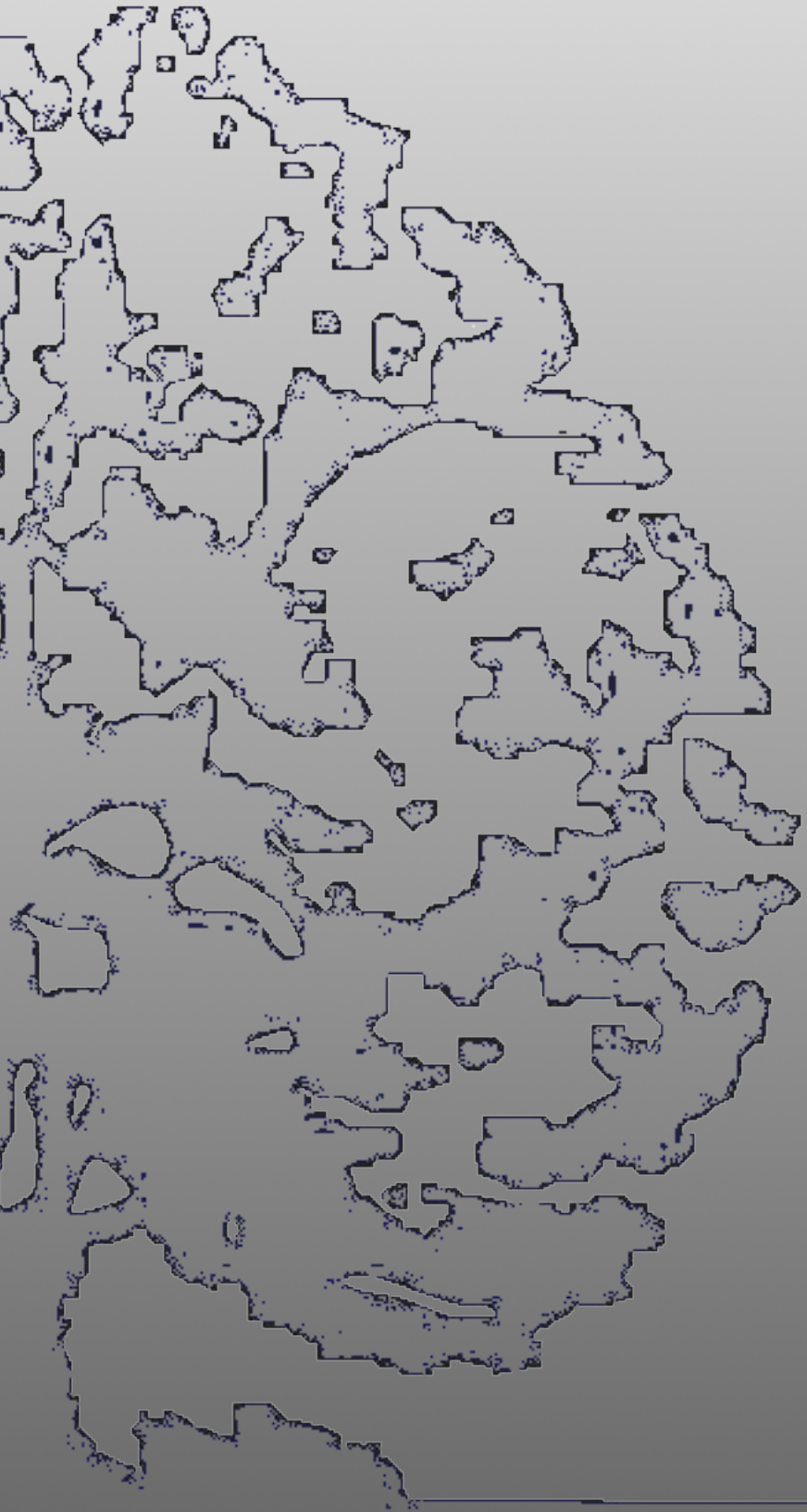
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Тринадцатый год издания / 13th Year of publication



№50 (2-2023)
апрель-июнь / April-June

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор искусствоведения, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор искусствоведения, доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART&CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2023

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor,Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the “MediaArtLab” Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:
Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2023

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *К.С. Пескишева* Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

23 *О.В. Дьяченкова* Линия как орнаментальная матрица голландского модерна: Ян Тооропи Ян Торн-Приккер

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

37 *Б.М. Соколов* Парк стадиона «Краснодар» (2017-2023): современная интерпретация классических садовых стилей

КИНО

59 *Ю.В. Данилина* «Декларация Независимых» Александра Пэйна и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

75 *Т.И. Кожокару* Аналитическая схема в работе кинокритика. Евгений Гусятинский

90 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *K.S. Peskisheva* Artistic practice strategizing as an artist's professional tool

HISTORY OF ART

23 *O.V. Dyachenkova* The line as an ornamental matrix of Dutch Art Nouvea: Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker

37 *B.M. Sokolov* Park of the Krasnodar stadium (2017-2023): modern interpretation of the classical garden styles

CINEMA

59 *Y.V. Danilina* Alexander Payne's "Declaration of Independents" and realization of its main principles in director's works

75 *T.I. Kozhokaru* Analytical scheme in film critics' work. Evgeny Gusyatinsky

90 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.071.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

Каролина Сергеевна Пескишева
Karolina Sergeevna Peskisheva
магистр искусствоведения
Master in Art Studies
karolina.ids@gmail.com

СТРАТЕГИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖНИКА

ARTISTIC PRACTICE STRATEGIZING AS AN ARTIST'S PROFESSIONLA TOOL

В современном искусствоведении и шире – вообще в гуманитаристике, существует множество представлений о том, что такое искусство, актуальное искусство, что значит заниматься искусством и каковы функции искусства. Зачастую они противоречат друг другу. Это формирует сложную ситуацию, в которой исследователи, не имея возможности получить цельное и непротиворечивое знание об «искусстве», вынуждены оперировать по сути знаниевыми фантомами, выражающими не само наличествующее, но концептуальное отношение к нему. Однако это проблема не только теоретическая, но и практическая. Художник – автор того, что потенциально только может восприниматься как искусство. Вступая в поле профессиональной деятельности, он вынужден с нуля разрабатывать собственный алгоритм действий, который бы определял не только производимое им нечто (произведение «искусства»), но и потенциальное восприятие этого производимого в определенном качестве (именно – как произведение «искусства»). Но при этом он, скорее всего, не располагает подобным опытом методической работы – она просто-напросто выходит за рамки его профессиональной компетенции. В данной статье мы предлагаем модель стратегирования художественной деятельности, к которой художник может обратиться для того, чтобы осознанно сформировать свою художественную концепцию и составить план ее реализации.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, художественная деятельность, стратегирование художественной деятельности, деятельностный подход, профессиональная деятельность художника

Для цитирования: *Пескишева К.С.* Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // Артикульт. 2023. №2(50). С. 6-22. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

In contemporary art history and, more generally, in the humanities in general, there are many ideas of what art is, contemporary art, what it means to do art and what the functions of art are. Often these are contradictory. This leads to a complex situation that forces researchers, unable to gain coherent and consistent knowledge of "art", to operate with essentially knowledge-based knowledge "phantoms" that express a conceptual attitude towards it rather than its mere existence. This problem, however, is not only theoretical but also practical. The artist is the creator of something that can only potentially be regarded as art. Entering the field of professional practice, the artist has to develop, from scratch, an algorithm of activity that defines not only the object he or she produces (the work of 'art') but also the potential reception of this produced object in a certain quality (as a work of 'art'). Yet, at the same time, it is likely that the artist has no such experience of methodological work, which is simply beyond the scope of professional competence. In this article we propose a model for artistic practice strategizing, which the artist can turn to in order to consciously formulate his or her own artistic concept and plan its implementation.

Keywords: methodology of art studies, theory of art, artistic practice, artistic practice strategizing, activity approach, professional activity of artist

For citation: Peskisheva K.S. "Artistic practice strategizing as an artist's professional tool." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 6-22. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

В современном искусстве отсутствует единая модель формирования смыслов и значений. Чаще всего интерпретация отдельных произведений и выставочный проектов сводится к волюнтаристскому принципу. Процесс работы художника, конечный продукт в виде произведения искусства и последующая его интерпретация – все это находится под влиянием множества факторов, согласовать которые, исходя из одной концептуальной, предметоформирующей позиции в отношении искусства, практически невозможно. Например, ряд теоретических установок основывается на том, что ценность произведения искусства связана с некой нематериальной

© Пескишева К.С., 2023
Дата поступления: 08.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 19.05.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

ISSN 2227-6165

составляющей данности. Так называемая тенденция «дематериализации» искусства встроена в современную теоретическую парадигму благодаря работе Люси Липпард, которая пишет так: «Conceptional art ... means work in which the idea is paramount and the material form is secondary» [Lippard, 1973. p. 7]. Однако «идея» произведения искусства как нечто сопоставимое материальному воплощению исследовалась и раньше – в частности, ретроспективное исследование Эрвина Панофски (первое издание 1924 г.) основано на критической апелляции в платоническому представлению о природе искусства, в котором материальное воплощение также вторично по отношению к «идее» [Панофски, 2002]. В то же время в условиях арт-рынка актуальное искусство имеет вполне материальную стоимость. Современные теории не сходятся ни в представлении о природе искусства, ни в положениях о функции искусства, ни в определении функции художника в актуальном искусстве. Например, с одной стороны, как констатировал Ролан Барт, художник/автор символически «мертв» сразу после того, как произведение закончено и передано вниманию зрителя. [Barthes, 1967]. В современном искусстве все более актуально коллективное авторство и коллаборации; показательна в этом смысле программа кассельского фестиваля Documenta XV (2022), впервые возглавленная не единоличным куратором, но группой [Documenta Fifteen]. С другой стороны, хрестоматийные имена художников, уже вписанных в историю искусства – такие как Энди Уорхол, Джефф Кунс, Дженни Хольцер, Герхард Рихтер – по крайней мере, в пределах арт-рынка никак не менее резонансны, чем арт-группы и коллаборации. Показательна в этом отношении статистика за 2022 год: среди самых успешных и самых продаваемых авторов нет ни одной группы художников [Top 50 Contemporary Artists]. В теории нет общего знаменателя ни по одному из этих аспектов.

Используя подходы и методы гуманитарных наук, обращаясь ко всевозможным концептуальным дискурсам, теоретики и художники формируют самые разные точки зрения на то, что может представлять собой «искусство». Междисциплинарные исследования дополнительно усложняют поиск возможного общего знаменателя, так как значения, приписываемые искусству, выходят далеко за пределы искусствоведческой дисциплинарной предметности. Например, в том случае, когда произведение искусства из немого объекта для интерпретации преобразуется в специфическую среду или повод для построения новых культурных связей[1].

Художник, который работает в описанной актуальной ситуации, сам формирует новые смыслы и дает концептуальные определения понятиям, которые он использует в своей работе. Однако, если его решения имеют ситуативный характер и подвержены преходящему влиянию концепций и трендов, его художественная программа теряет целостность, осмысленность, а его произведения приобретают сиюминутный, реакционный характер – отражают проходящие тенденции и не имеют при этом общего теоретического основания. В таком случае профессиональная реализация, которая в идеале является методической поступательной последовательностью действий, является фрагментарным, спорадическим, приходящим событием, а не процессом. Вместо того, чтобы осознанно выстраивать свою профессиональную *стратегию*, художник вынужден надеяться на случай. А это по понятным причинам далеко не всегда продуктивно. Мы знаем множество примеров таких художников, которые не с первого раза добились признания[2]. А ведь существует еще больше примеров профессиональных неудач, о которых мы не знаем. Быть может, таким образом реализуется механизм «естественного отбора» и в поле зрения историков попадает лишь то, что действительно важно, ценно для своего времени. Мы учитываем вариативность механизмов маркирования произведения как ценности – эти механизмы исходят из предметоформирующей позиции, в первую очередь, из концептуального представления о том, что такое искусство. Исходя из этого мы полагаем, что причиной становится надежда на удачу и

[1] Этот феномен закреплен в первую очередь в теории Дэвида Джослита, в частности, в работе «Поле искусства», переведенной на русский язык [Джослит, 2017].

[2] Например, Ай Вейвей начинал свою профессиональную деятельность в Нью Йорке, однако тогда его стратегия как адаптивная, не связанная с объективными факторами его биографии (с тем, что мы здесь называем исходным материалом художественной деятельности), не сработала. [Xianting, Rui, p. 52-54].

ISSN 2227-6165

неспособность художников выстраивать индивидуальную стратегию, удерживая баланс между актуальными тенденциями и индивидуальной художественной стратегией.

В настоящем исследовании методологически обоснована и решена проблема потенциальной непоследовательности в построении индивидуальной художественной стратегии. В основе методологии исследования лежит *деятельностный подход* [Штейн, 2017]. В соответствии с этим подходом, все процессы, связанные с осмыслением, созданием, презентацией произведения искусства мы объединяем понятием «*художественная деятельность*». Именно в аспектах деятельности возможно зафиксировать константы, усмотреть потенциальную системность в профессиональной реализации художника. Любая деятельность системна по определению – «она является системой со всеми системными признаками (целостность, структурность и т.д.)» [Штейн, 2017, с. 101]. В самом слове «*деятельность*» присутствуют защитные коннотации некоего «механизма» воспроизводства, алгоритмизирующего и репродуцирующего эту деятельность в долгосрочной перспективе. Именно деятельность может образовать «такую структуру, которая за счёт повторяемости (реальной или потенциальной) приобретает принципиальную устойчивость» [Штейн, 2020, с. 32], в соотношении с которой мы можем говорить о профессиональной самореализации субъекта (художника). Описание художественной практики как системной деятельности является основанием для потенциального стратегирования художественной деятельности, то есть формирования плана реализации индивидуальной художественной стратегии.

Цель настоящего исследования – сформировать модель художественной стратегии как методологический инструмент, который позволит художнику избежать ненужных ошибок в профессиональной реализации.

1. Методическое представление художественной деятельности

Исходная теоретическая проблема нашего исследования заключается в том, что во множественных дефинициях и подходах к определению «художественной деятельности» отсутствует теоретическая модель самого исследуемого предмета – отсутствует структура, которая благодаря цикличности могла бы приобрести устойчивый характер. Из этого мы выводим два следствия. Во-первых, в таких условиях невозможно полноценно вписать искусство в устойчивую систему гуманитарного знания. Вместо того, чтобы говорить о явлении в целом, теоретики и историки вынуждены ограничиваться направлениями, примерами, пространственно-временными координатами и отдельными концептуальными точками зрения, чаще всего полемическими[3]. А во-вторых, и в этом мы усматриваем практическую проблему настоящего исследования, художник не может полноценно выстраивать профессиональную деятельность, так как исходит из субъективной позиции, из концептуального гибрида знаний, умений и навыков, которые не дают ему видеть ни полной картины той действительности, в которой он находится и функционирует, ни отдельных ее функциональных деталей. Например, если он пытается вписать свое искусство в направление абстрактного экспрессионизма, но забывает при этом, что живет в XXI веке и его исходный материал, а также его инструменты радикально отличаются от того, с чем в свое время работали, например, Джексон Поллок и Марк Ротко.

В данном исследовании мы предлагаем решение этой проблемы, встраивая представление о том, что такое искусство, в системный тип проектируемой художественной деятельности, которая обусловлена следующими исходным представлениями: что планируется получить в качестве продукта и какова та процессуальная цепочка, которая гарантированно приведёт к результату, к созданию продукта [Щедровицкий, 1975]. Для этого в начале необходимо обратиться к существующему определению деятельности: «*Деятельность – это перевод исходного материала в такое состояние, которое по отношению к тем процессам (действиям), с использованием*

[3] Например, сборник «Искусство с 1900 года» является своего рода полемическим актом супротив теории Клемента Гринберга, это работа учеников, выступивших против своего учителя [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит, 2014].

ISSN 2227-6165

которых осуществлялся перевод, может быть охарактеризовано как продуктивное, то есть законченное и не предполагающее реализации к нему иных процессов в условиях уже реализованной процессуальной множественности, что выражается в закреплении для каждой деятельности устойчивого продуктивного контейнера, в который «упаковывается» потенциально уникальная формосодержательная целостность продукта, полученная из исходного материала в результате реализации данной процессуальной множественности, которая при принципиальной вариативности как самих процессов, так и их последовательности, приобретает репродуктивный данный продуктивный контейнер цикличный характер» [Штейн, 2017, с. 101]. Это определение фундаментально для настоящего исследования –оно полагается в основу формирования и схематического выражения методического представления художественной деятельности.

В методическом представлении деятельности (*рис. 1*) независимо от ее конкретизации ключевым элементом является так называемый «продуктивный контейнер» [Штейн, 2020, с. 92-93]. В рамках художественной деятельности таким продуктивным контейнером является произведение искусства. В контексте теории искусства термин «продуктивный контейнер» как теоретическая единица обладает преимуществом – допустимой вариативностью конечной формомодержательной целостности. Ведь произведение современного искусства может быть выражено не только в форме живописи или скульптуры, но также звука или запаха, текстовой информации или преобразования ландшафта. По отношению к формосодержательной целостности продукта художественной деятельности в XXI веке не существует никаких ограничений, но само понятие «произведение искусства» существует – это и есть «продуктивный контейнер».

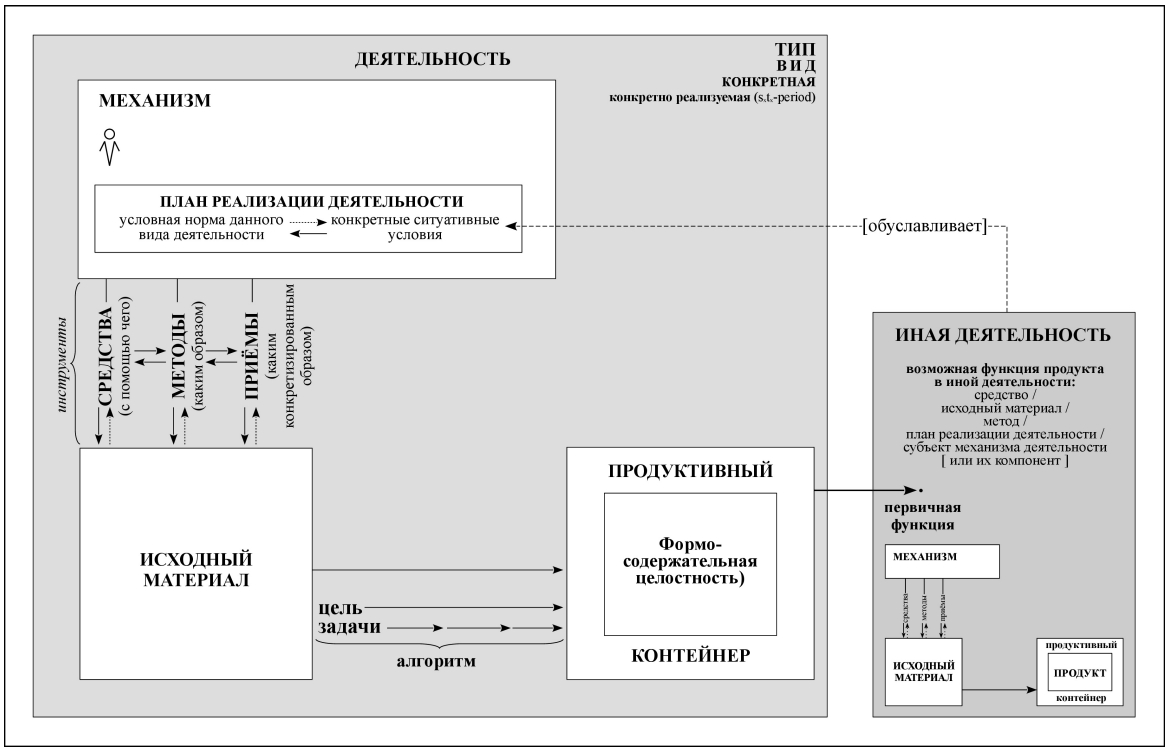


Рис. 1.
Методическое представление деятельности

Продуктивный контейнер – один из главных, но не единственный компонент деятельности. С.Ю. Штейн в статье, посвященной проблематике художественной деятельности, перечисляет следующие ее компоненты [Штейн, 2020, с. 92-98]:

– «механизм деятельности», образуемый субъектами деятельности по плану, который соответствует виду деятельности и ситуативным условиям ее реализации;

– «исходный материал», который служит сырьем для создания продукта;

ISSN 2227-6165

– «продуктивный контейнер»;

– продукт, то есть конечная формосодержательная целостность;

– «соотносимые между собой инструменты деятельности, с использованием которых исходный материал переводится механизмом в состояние продукта»;

– средства, которые дают манипулировать исходным материалом, методы, обуславливающие то, как реализуются эти манипуляции, и приёмы, то есть конкретные способы манипуляции;

– алгоритм, то есть «последовательность процессов/задач, переводящая исходный материал в состояние продукта» и обусловленная целеполаганием;

– первичная функция продукта, то есть «предполагаемое использование продукта деятельности в иной деятельности» [Штейн, 2022, с. 89].

В качестве примера реализации компонентов деятельности разберем работу Роберта Раушенберга «Стертый де Кунинг» [Rauschenberg, 1953]. Механизм одного цикла деятельности по производству произведения искусства – апроприация уже существующей работы Виллема де Кунинга. Исходный материал – собственно рисунок де Кунинга, а также вся его информационная аура. Продуктивным контейнером является произведение искусства, продуктом – критическое и ироничное художественной высказывание в форме стертого рисунка именитого художника. Средства Раушенберга в этой работе – это ластик и способность вербализировать свое высказывание. С использованием данных средств реализуются процессы – стирание и концептуализация. Метод Раушенберга здесь можно характеризировать как деструкцию или осмысленный вандализм, прием – как частичное уничтожение или «дематериализация» работы де Кунинга. Алгоритм, если верить описаниям [Cain, n.d.], был таков: сформировав замысел, художник наведался к своему коллеге, уговорил его продать работу, а затем, стерев его рисунок, представил готовую вещь как свою работу, разъяснив при этом историю ее создания.

Первичная функция продукта лежит в области теории, теоретического представления: работа Роберта Раушенберга становится высказыванием, перечеркивающим привычное представление об авторстве и произведении искусства. Таким образом, произведение может быть функционально использовано в условиях мыслительной деятельности, использующей информацию о нем в качестве исходного материала, который либо сам по себе, либо в совокупности с иным исходным материалом полагается в основу умозаключения. Конечная формосодеражательная целостность произведения, рассмотренного как отдельный цикл художественной деятельности, напрямую зависит от первичной функции и от исходного материала. Продуктивный контейнер же определяется самим художником – в первую очередь, исходя из наличествующей концептуальной установки в отношении того, что такое искусство.

2. Условия определения продуктивного контейнера художественной деятельности

Именно допустимостью любой формы продуктивного контейнера художественная деятельность отличается от других видов человеческой активности. Однако все вариации конечной формосодержательной целостности продукта художественной деятельности обладают одной общей чертой: продукт подразумевает воздействие на зрителя и формирование в его сознании нового фактора данности, ее невербального компонента – это может быть и изменение материальной данности, и оригинальная мысль. Для ответа на вопрос «что такое искусство» нам не важна фокусировка на материальных и информационных факторах, но важно то, что произведение воздействует на реципиента, апеллируя к различным формам восприятия информации.

В теории искусства существует множество концептуальных определений самого «искусства» как продукта художественной деятельности. В опыте теоретиков мы видим не только диаметрально противоположные дефиниции «искусства» как продукта художественной деятельности, но наличие противоположных взглядов на саму потенциальную возможность вывести устойчивое определение. Так, американский философ Моррис Вейц утверждает, что достаточных условий для определения понятия «произведение искусства» не существует в принципе [Вейц, 1997]. Философ Джордж Дики,

ISSN 2227-6165

напротив, сторонник дефиниции. По его мнению, термин «произведение искусства» связывает продукт художественной деятельности с определённой категорией артефактов и, возможно, именно артефактность искусства отличает его от не-искусства. Дики определяет произведение искусства как «артефакт, которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки» [Дики, 1997, с. 245]. Философ говорит об особом виде потенциальной эстетической оценки, результатом которой становится «характеристика наших переживаний от картин, стихов, романов и тому подобного» [там же]. Таким образом, оценка подразумевает результат переживания качеств предмета как неких невербальных компонентов данности, которые некто находит достойными или ценными.

Но каковы критерии достойности и ценности? Ответ: они вариативны, они зависимы от концептуального определения «искусства». Казалось бы круг на этом замыкается. Но применение деятельностного подхода позволяет расширить горизонт теоретизирования и включить в теорию самих теоретиков. По мысли С.Ю. Штейна, определение «искусства» имеет субъектно-натуралистический характер, так как оно принципиально недоказательно. На практике такое определение формируется субъектом, исходящим из наличествующих концептуальных установок, то есть из представления о том, что такое искусство (*рис. 2*). Наличествующие концептуальные установки могут быть связаны с различными дискурсами – такими как институциональная критика, постконцептуальное состояние искусства [Osborne, 2002], метамодернизм [Vermeulen, van den Akker, 2010] – или же с личным опытом автора[4].

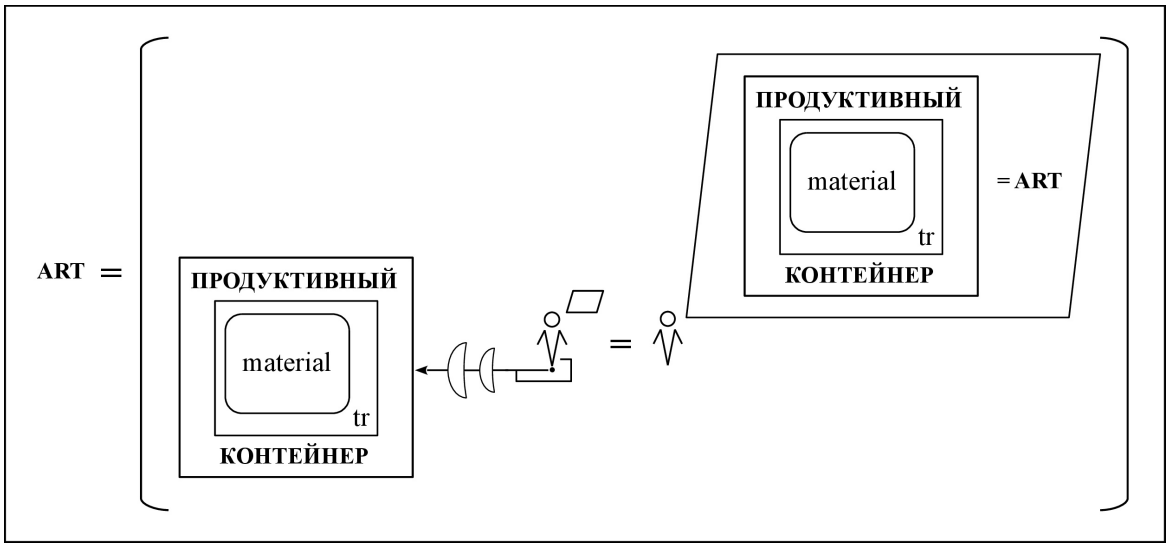


Рис. 2.
Субъектно-натуралистические онтологии искусства

С.Ю. Штейн выделяет два варианта формирования субъектно-натуралистического определения искусства [Штейн, 2022, с. 101-102]:

1. в «*субъектно-субъектно-натуралистических*» онтологиях искусства – определение не зависит от наличия или отсутствия тех или иных компонентов в формосодержательной целостности рассматриваемого продукта;

2. в «*субъектно-объектно-натуралистических*» онтологиях искусства: определение связано с утверждением наличия в формосодержательной целостности продукта такого аспекта, который позволяет маркировать этот продукт как произведение искусства.

В первом случае определение произведения искусства исходит из самих познавательных установок, применяемых в отношении формосодержательной целостности. В качестве

[4] Например, в работах Василия Кандинского, который в основу своего метода положил личное впечатление, описанное в мемуарах: «Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы - все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. … Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее» [Кандинский, 2001, с. 36-37].

ISSN 2227-6165

концептуальной установки, безотносительной формосодержательной целостности, выступает уже сформированное представление о том, что такое искусство. Например, реди-мейд Марселя Дюшана как продукт номиналистского акта [Дюв, де, 2012] наделен определением «искусство» в рамках самостоятельной концептуальной установки, сформированной автором произведения. Маркирование и продуцирование здесь фактически совпадают.

Во втором же случае маркирование формосодержательной целостности как произведения искусства выглядит следующим образом: субъект, маркирующий произведение искусства, усматривает в формосодержательной целостности конкретный критерий, по которому формосодержательная целостность определяется как искусство. Таким определяющим аспектом может быть функция предмета или же стилистика. Этот принцип лежит, например, в основе типологизации древних памятников искусства[5] и в сложившейся искусствоведческой традиции формально-стилистического анализа. Художественный номинализм Дюшана как основание для маркирования некоего объекта как произведения искусства (в данном случае, реди-мейда) тоже может быть рассмотрен в качестве концептуальной установки в пределах субъектно-объектно-натуралистической онтологии – как беспрецедентное расширение набора критериев, позволяющих маркировать объект как произведение искусства. В таком ракурсе номинализм представляется не как самостоятельный специфический дискурс или прием, а как продолжение и развитие исторической логики авангардного искусства и, в конечном счете, истории искусства в целом – как пересмотр продуктивного контейнера художественной деятельности, то есть самих оснований для маркирования объекта «произведением искусства», для определения его принадлежности к тому, что Д. Дики называет особой группой артефактов.

Произведение искусства в контексте настоящего исследования возможно определить как вариативный продуктивный контейнер художественной деятельности. Сама художественная деятельность определяется следующим образом: это «создание такой формосодержательной целостности, в условиях потенциально любого продуктивного контейнера, которая за счёт манипулирования вниманием, мыслительной активностью и эмоциональным состоянием воспринимающего её человека вменяла бы ему выражаемую через неё внеязыковую объектно выраженную информацию, не являющуюся замещением (симуляцией замещения) перцептивного образа в качестве факта» [Штейн, 2022, с. 103]. Как основа методического представления художественной деятельности данное определение допускает вариативность отдельных компонентов, вмещая любые возможные итерации концептуальной установки в отношении продуктивного контейнера художественной деятельности. Это определение также принципиально открыто любым возможным спецификациям формосодержательной целостности продукта.

Если мы говорим об «искусстве» с точки зрения методологии, необходимо также учесть, что методологически продукт любой деятельности предполагает некую функцию. Какова же предполагаемая функция продукта художественной деятельности? Какова его ценность? Сегодня произведение искусства может обладать «стремящейся к нулю» практической полезностью. Принято считать, что ценность искусства в принципе не связана с утилитарными функциями и с функциональностью вообще. При вариативности конкретизированного определения произведения искусства – не методологического, а концептуального, внутрипредметного – каждое теоретическое построение, каждое столкновение с эмпирическим материалом требует установления определенных «правил игры». Для художественной деятельности необходимы конкретные условия, критерии продукта, при реализации которых продукт будет являться произведением искусства и будет обладать первичной функцией. Доказательно возможно выделить два варианта целеполагания, связанного с конечной функцией произведения искусства.

– целью может быть создание такого произведения, которое будет востребовано в настоящее время, станет безотлагательным эстетическим событием;

[5] Один из ранних примеров применения метода типологизации в отношении произведений искусства – труд английского археолога Джона Бизли, зафиксированный в работе 1956 г. [Beazley, 1956].

ISSN 2227-6165

– произведение искусства создается в отложенном режиме востребованности, то есть предполагается, что публика (теоретики, арт-критики, другие художники или же зрители, не интегрированные в арт-дискурсы) будет заинтересована произведением в будущем. В истории авангардного искусства во Франции существует целая плеяда произведений, определенные функции которых были реализованы лишь несколько десятилетий спустя – в искусстве неоавангарда, когда произведения сюрреалистов, дадаистов и других групп были заново открыты [Foster, 1994] и осмыслены в контексте истории [Buchloh, 1991]. В частности, художественное наследие Марселя Дюшана во Франции было забыто на долгое время и реабилитировано только в 1950-е гг. – в первую очередь, вместе с возникновением американского неодадаизма.

Итак, представление о функциональности произведения искусства актуализирует вопрос о целеполагании художественной деятельности – направлена она в перспективу или же является инструментом незамедлительной реализации замысла, воплощение которого оказывается сразу же востребованным. Однако для полного методического представления художественной деятельности такого общего представления о функции произведения искусства недостаточно. Поэтому мы выдвигаем следующую гипотезу: первичная функция продукта художественной деятельности реализуется в условиях *иной* деятельности. То есть продукт художественной деятельности является компонентом, необходимым для реализации цикла другой деятельности – например, цикла экспертной деятельности, реализуемой теоретиками искусства или другими представителями профессионального сообщества. В рамках такой экспертной деятельности наличествующая формосодержательная целостность продукта художественной деятельности должна быть конвенциональным образом маркирована как искусство.

Так, продукт художественной деятельности Марселя Дюшана, в условиях «субъектно-объектно-натуралистических» онтологий, является своеобразным вкладом в экспертную деятельность – например, в формирование концепции «живописного номинализма» в исследовании Тьерри де Дюва [Дюв, де 2012]. А в современном междисциплинарном поле продукт художественной деятельности может принести плоды в сопряженную исследовательскую деятельность – вплоть до потенциальных научных открытий, например, в рамках «Deep media studies»[6]. То есть продукт одного полноценного цикла художественной деятельности интегрирован в иную деятельность в качестве одного из компонентов. Таким образом функция самой художественной деятельности в контексте настоящего исследования определяется так: создание условий для реализации иной деятельности, которая может быть связана с практикой или теорией и которая может быть реализована потенциально в любой дисциплинарной предметности (хотя чаще всего реализуется именно в экспертной искусствоведческой деятельности).

3. Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности

Маркирование формосодержательной целостности в качестве произведения искусства исходит из представления о том, что такое искусство – представления, актуального для отдельно взятого цикла художественной деятельности. Это представление в свою очередь исходит из степени осведомленности субъекта художественной деятельности о нем. При этом субъективное представление об искусстве может быть разным. С.Ю. Штейн выделяет здесь три возможных ситуации [Штейн, 2022, с. 108-109]:

1. автор располагает информацией о том, что есть искусство; исходя из этой информации, он производит некую формосодержательную целостность и маркирует ее как произведение искусства;

2. автор также располагает информацией о том, что есть искусство; однако, исходя из этой информации, он не определяет произведенную им формосодержательную целостность как искусство; в таком случае мы ставим знак неравенства между представлением об искусстве и процессом производства формосодержательной целостности;

[6] Например, художница Шарлотта Джарвис вместе с ученой-репродуктологом Сусаной Чува де Соуза Лопес из Лейденского университета экспериментирует с созданием сперматозоидов из клеток женского организма. [Jarvis, n.d.]

ISSN 2227-6165

3. автор не располагает информацией о том, что есть искусство, и в ходе производства формосодержательной целостности не руководствуется концептуальным определением конечного продукта; даже в таком случае возможно, что произведенная автором формосодержательная целостность соответствует одному из наличествующих, но не известных автору представлений о том, что такое искусство, попадает в один из вариативных продуктивных контейнеров художественной деятельности, и, соответственно, может быть апостериори маркирована как произведение искусства – например, по итогам экспертного заключения.

Необходимо отметить, что на практике эти варианты редко существуют в чистом виде и ситуации маркирования произведения искусства имеют гибридный характер. Например: автор обладает представлением о том, что есть искусство, однако это представление хаотично и/или не охватывает всех аспектов проектируемой формосодераженльной целостности.

Чтобы привести систематическую деятельность в соответствие с этими критериями и учесть это при планировании цикла (или циклов) художественной деятельности, необходимо выйти за рамки собственно художественной деятельности и обратиться в тому, что мы называем *деятельностью по стратегированию художественной деятельности* (*рис. 3*). Таковая предполагает субъекта деятельности, который занимает позицию методолога. Несмотря на то, что субъектом деятельности по стратегированию может быть и сам художник (тогда речь идет о рефлексивном стратегировании), его первейшая задача как субъекта стратегирвания – мыслить методологически, то есть временно сменить позицию автора на позицию методолога. Субъект художественной деятельности, автор, находится внутри этой художественной деятельности и занимает определенную предметоформирующую позицию, основываясь на специфических концептуальных установках в отношении того, что такое искусство. В этой позиции он не способен объективно оценивать исходную ситуацию – в первую очередь представление о том, что такое искусство, и то, каким образом это представление связано с наличествующими концептуальными установками. Исходя из этих установок художник имплицитно артикулирует свою художественную деятельность в Artist Statement. Для того, чтобы освоить функции методолога, художнику необходимо выйти на методологическую позицию, временно приостановив саму художественную деятельность и отложив в сторону функцию художника. Только так художник может стать субъектом систематически реализуемой деятельности по стратегированию художественной деятельности, то есть занять позицию методолога, не привязанную к субъективным представлениям о художественной деятельности и субъективным ожиданиям от ее реализации.

Важно, что стратегирование как деятельность «над» художественной деятельностью, как взгляд со стороны на художественную практику и формирование плана действий включает в себя и вопрос о встраивании продукта художественной деятельности в *иную* деятельность (в соответствии с нашей гипотезой). Это возможно и функционально, поскольку предметно деятельность по стратегированию шире, чем один цикл художественной деятельности. Стратегия же, несомненно, шире отдельного цикла производства, соответствующего концептуальным установкам в отношении того, что такое искусство. Соответственно, стратегия может быть шире одного цикла художественной деятельности, включая в себя и иную деятельность, функциональным компонентом которой может стать ее продукт. В том числе поэтому стратегирование лежит за пределами профессиональных компетенций художника. Если субъект художественной деятельности не осведомлен о правилах иной деятельности, в которую встраивается продукт его художественной деятельности, ему стоит прибегнуть к помощи методолога.

Результатом адекватно организованной деятельности по стратегированию является методическое представление одного *цикла* художественной деятельности с учетом запланированной первичной функциональности получаемого в ее условиях продукта. Субъект реализует цикл своей деятельности в условиях, определенных компонентами деятельности по стратегированию художественной деятельности, а также компонентами самой художественной деятельности.

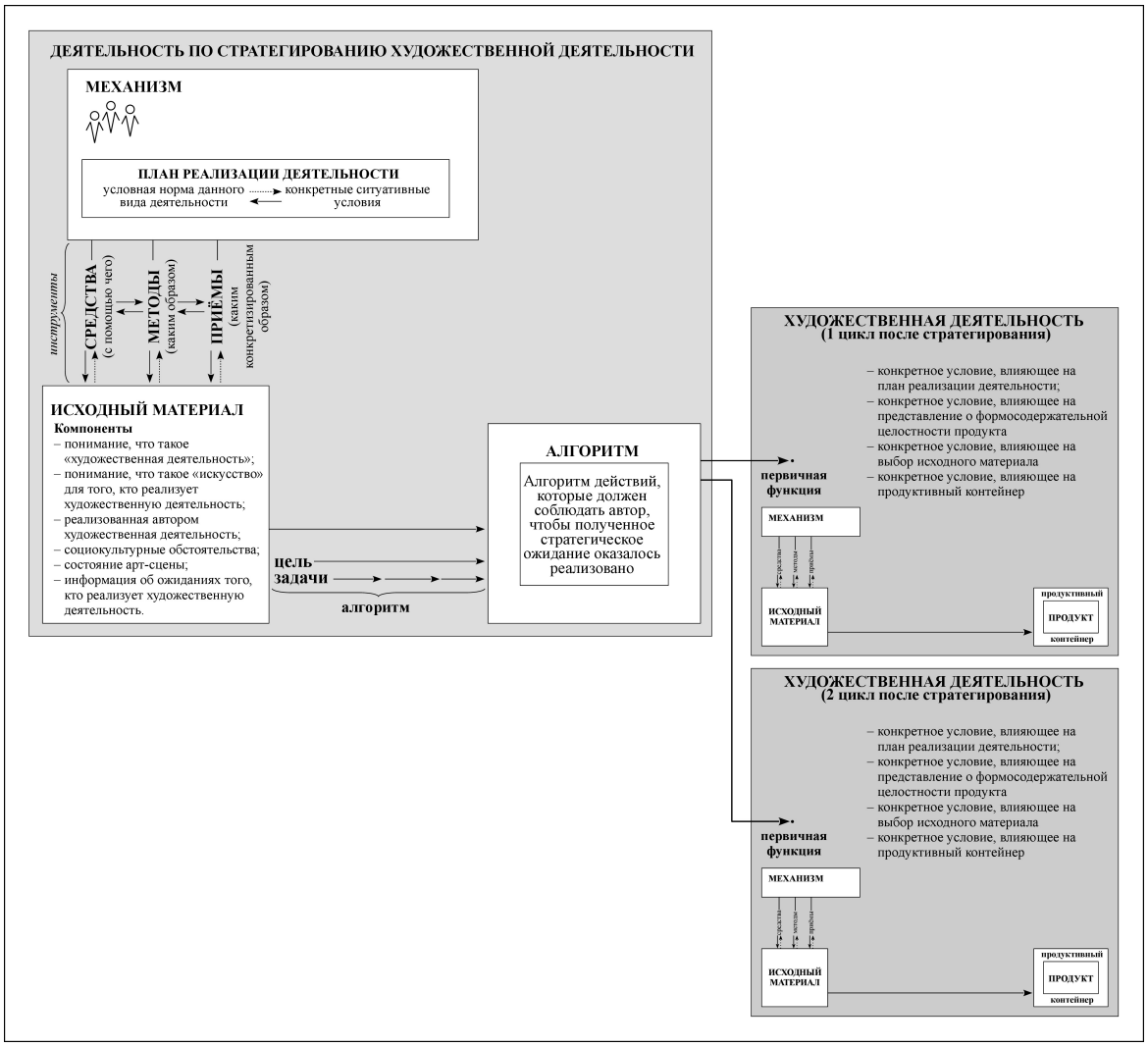


Рис. 3.
Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности

Исходный материал деятельности по стратегированию включает в себя следующие аспекты, к которым должно адаптировать индивидуальную стратегию для учета всех изначально наличествующих факторов:

1. представление о том, что есть произведение искусства как продукт художественной деятельности;

2. конкретизированное понимание, что такое художественная деятельность, основанное на концептуальном и/или контекстуальном определении продукта художественной деятельности;

3. реализованные и опубликованные ранее, до начала стратегирования, продукты художественной деятельности – как части художественной деятельности, как цикла, не замкнутого на одном продукте в виде одного произведения;

4. социокультурные обстоятельства – состояние арт-сцены. При наличии этого компонента стратегирование художественной деятельности имеет конъюнктурный характер. В данном случае продукт деятельности по стратегированию будет зависеть от того, в какой контекст необходимо вписать художественную деятельность. В рамках этого компонента мы можем говорить о бэкграунде художника, то есть о доступном ему социокультурном контексте, с которым он может работать и в отношении которого он может выстраивать как адаптивные, так и критические художественные высказывания. Социокультурный бэкграунд художника может быть любым – экономическим, историческим или биоинженерным. Важно здесь то, что в зависимости от бэкграунда субъекта художественной деятельности на первый план выходят те или иные социокультурные контексты и обстоятельства, трансформированные, преломленные в призме его индивидуальной картины мира;

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

5. информация об ожиданиях субъекта художественной деятельности, дополняющая наше представление о том, что конкретно должно быть продуктом стратегирования. Фундаментально, здесь могут быть следующие варианты: концептуализация реализованной автором художественной деятельности как исходного материала; подготовка к первому циклу художественной деятельности, реализуемому автором – в таком случае в наличествующем исходном материале отсутствует реализованная автором ранее художественная деятельность; структурное изменение художественной деятельности путем добавления или изъятия отдельных ее компонентов; приведение дальнейшей стратегии художественной деятельности в соответствие с конкретной концептуальной установкой с учетом реализованной автором художественной деятельности.

Перечисленные аспекты исходного материала обуславливают масштаб стратегирования художественной деятельности вне зависимости от наличествующей концептуальной установки. По масштабу мы выделяем следующие варианты деятельности по стратегированию художественной деятельности:

1. *Локальное* стратегирование художественной деятельности как перевод исходного материала в продукт в виде гарантированного функционирования продукта художественной деятельности и самой художественной деятельности в определенных социокультурных условиях, а также социокультурных обстоятельствах художественной сцены:

а) в случае, если от художника поступает запрос на сиюминутную реализацию произведения в пределах арт-рынка. При такой исходной установке мы говорим о конъюнктурном стратегировании, при котором исходным материалом являются социокультурные обстоятельства, то есть актуальное на данный момент состояние арт-сцены;

б) в случае запроса на реализацию произведения в рамках специфического дискурса – тогда конъюнктура арт-рынка может быть одним из аспектов исходного материала, однако общее определение последнего будет централизовано представлением о том, чем является «искусство» для того, кто реализует художественную деятельность. Продуктом такого локального стратегирования будет некая инновационная формосодержательная целостность, тождественная высказыванию в рамках теоретического дискурса. Таким теоретическим дискурсом может быть как институциональная критика или деколониальная проблематика, так и, например, теория медиа. В конце концов художественное высказывание может стать коррелятом специфической концептуальной теории, образным продолжением теоретического исследования. Так, например, Хито Штейерль в своих работах актуализирует собственное концептуальное исследование изображения, изложенное в ряде теоретических эссе [Штейерль, 2021, с. 17-73].

2. *Глобальное* страгирование художественной деятельности исходит из запроса:

а) на конструирование целостного образа личности автора, формирование индивидуальности художника как «бренда». Исходным материалом стратегирования в отношении представления о личности автора является информация об ожиданиях субъекта, реализующего художественную деятельность, а также, исходя из первой предпосылки, информация о социокультурных обстоятельствах – например, о необходимости интеграции «бренда» в концептуальный дискурс. При этом продукт стратегирования может быть сформирован спустя относительно большое количество времени. Актуальный рабочий пример такой стратегии – художественная практика Ай Вэйвэя, которая выходит далеко за рамки выставочного пространства и тех материальных объектов, которые он конструирует. Без биографии Ай Вэйвэя и ее актуализации в художественных проектах уникального, узнаваемого авторского «почерка» не существовало бы;

б) на структурирование художественной деятельности – выявление общих аспектов формосодержательной целостности в работах автора и приведение их к концептуальному единству. Принципиально важным исходным материалом стратегирования в таком случае является ранее реализованная автором художественная деятельность. Результатом деятельности по стратегированию может быть определение или концептуализация цельного корпуса работ, разделение его на отдельные серии, а также выражение общей концепции. Необходимо отметить,

ISSN 2227-6165

что речь здесь не только о произведенных объектах, маркированных как произведения искусства, и о том, контексте, в котором работает художник, но также и о других аспектах художественной деятельности – например о механизме маркирования формосодержательной целостности как произведения искусства или его информационной ауры. Например, цикл художественной деятельности Марселя Дюшана, продуктом которого является «Фонтан» (1917), связан не столько с материальной формой, сколько с перформативным, игровым способом его презентации – художник ведь не только создал провокационное высказывание, но и сам критиковал его, будучи членом жюри, принимавшего проект [Балаш, 2017]. Таким образом, художник реализовал функции субъекта художественной деятельности и субъекта экспертной деятельности на материале одной формосодержательной целостности – посредством включения в эту формосодержательную целостность экспертную оценку, сделав высказывание критика частью произведения художника.

Таким образом мы описываем генеральное стратегирование. Однако в рамках деятельности по стратегированию художественной деятельности имеют место отдельные этапы для рефлексивной оценки эффективности и корректировки. Например, в случае если мы занимаемся конструированием индивидуальности художника, то необходимо делать остановки для того, чтобы критически оценить работу и актуализировать исходный материал – выяснить, не изменились ли его компоненты в ходе уже реализованных после исходного стратегирования одного или ряда циклов художественной деятельности.

Специфический дискурс, в соответствие с которым в ходе деятельности по стратегированию приводится художественная деятельность, также может трансформироваться. Поэтому необходима в том числе поэтапная оценка эффективности стратегирования, направленного на приведение дальнейшей стратегии художественной деятельности в соответствие с конкретной концептуальной установкой, связанной с этим специфическим дискурсом. Например, центральной темой искусства, сфокусированного на экологической проблематике, в прошедшем веке было экологичное потребление. Сегодня же эта тема в значительной степени конкретизирована и направлена в том числе на деятельность институтов искусства и самих художников[7].

4. Продукт стратегирования художественной деятельности

Ключевым этапом деятельности по стратегированию художественной деятельности является определение *алгоритма*, на основе которого в дальнейшем будет реализован цикл или множество циклов художественной деятельности. У алгоритма есть ряд первичных функций. В любом случае это соотнесенное с компонентами исходного материала стратегирования художественной деятельности конкретное условие, которое может быть задано одним или несколькими из следующих элементов художественной деятельности (в зависимости от наличествующей концептуальной установки):

– план реализации;
– представление о формосодержательной целостности продукта;
– выбор исходного материала;
– продуктивный контейнер.

Алгоритм определяет то, каким образом субъектом в художественной деятельности должны быть реализованы все последующие после начала осознанного стратегирования циклы художественной деятельности. В конечном счете, первичная функция продукта каждого цикла работает на реализацию целостного алгоритма. Например, художник в ходе реализации ряда отдельных циклов художественной деятельности создает серию продуктов (произведений), совокупность которых представляет его как своеобразный уникальный индивидуальный образ, «бренд», который затем он и использует в дальнейших циклах художественной деятельности.

[7] Об этом свидетельствует, например, создание Gallery Climate Coalition, цель которой обеспечить экологичное функционирование институтов искусства – в частности при перемещении предметов искусства в рамках выставочных проектов, в той ситуации, когда современное искусство чаще всего оставляет ощутимый углеродный след в атмосфере. [Gallery Climate Coalition, n. d.]

ISSN 2227-6165

Этот процесс и является продуктом деятельности по стратегированию художественной деятельности. То есть продуктом стратегирования является не произведение искусства, а осознанно нормируемая деятельность, продуктом которой уже становится произведение искусства, а также его контекстуализация, институционализация, окупаемость (все это зависит от изначальной цели, сформулированной в рамках стратегирования).

Таким образом, продуктивным контейнером деятельности по стратегированию художественной деятельности является алгоритм действий. Формосодержательная целостность деятельности по стратегированию художественной деятельности, константно характеризуемая конкретикой выявленного алгоритма, заключается в последовательности действий, которые должен соблюдать субъект художественной деятельности, чтобы в конечном итоге произвести продукт художественной деятельности, соответствующий одной из возможных наличествующих концептуальных установок в отношении продукта художественной деятельности.

Методическое представление деятельности по стратегированию художественной деятельности включает в себя условие вариативности концептуальных установок и необходимости спецификации общего рамочного алгоритма действий в соответствии с компонентами исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности. Например, если субъект художественной деятельности стремится интегрировать продукт своей деятельности в специфический предметоформирующий дискурс, то ключевыми исходными компонентами деятельности по стратегированию художественной деятельности будут социокультурные обстоятельства и определение художественной деятельности. В таком случае в рамках стратегирования художественной деятельности необходимо провести аккумуляцию актуальной информации о социокультурных обстоятельствах и дополнить недостающими элементами имеющийся бэкграунд субъекта художественной деятельности. Затем необходимо разработать алгоритм приведения художественной деятельности в соответствие с наличествующей концептуальной установкой, исходя в том числе из других компонентов – из бэкграунда субъекта художественной деятельности, из дополнительной информации об ожидаемых результатах стратегирования.

В случае, если результат цикла, реализованного субъектом художественной деятельности, не соответствует наличествующей концептуальной установке по мнению самого субъекта, необходимо верифицировать наличествующую концептуальную установку как субъективное представление о художественной деятельности и продукте художественной деятельности, то есть бэкграунд субъекта художественной деятельности, а затем сравнить с определенными в качестве исходного материала социокультурными обстоятельствами. В зависимости от результата необходимо скорректировать компоненты исходного материала художественной деятельности, в том числе возможно и продуктивный контейнер, соответствующий наличествующей концептуальной установке. Таким образом, верификация и возможная корректировка исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности и самой художественной деятельности входят в ряд компетенций субъекта деятельности по стратегированию художественной деятельности и являются важной частью самого стратегирования.

Адаптация исходного материала художественной деятельности к исходному материалу деятельности по стратегированию может быть также реализована в рамках деятельности по стратегированию художественной деятельности. Например, отсутствие представления о продукте художественной деятельности – то есть представления о том, что такое искусство, как компонента исходного материала деятельности по стратегированию художественной деятельности – может быть определено в качестве концептуального элемента формосодержательной целостности продукта художественной деятельности. Применение стратегического подхода к художественной деятельности можно найти в художественной практике «революционеров» от искусства, таких как Энди Уорхол. Вопрос о том, что такое искусство, в рамках художественной деятельности, реализованной Энди Уорхолом, остается открытым – художник работал с категориями

ISSN 2227-6165

коммерческой деятельности, однако не артикулировал однозначной концептуальной установки в отношении того, что такое искусство[8]. В контексте 21 века большинство крупных художников не связывают всю свою деятельность с одним определением, с одной целью или с одним материалом (будь то графит, гипс или воздух). Таким образом, компонентами исходного материала может быть изначально задана принципиальная вариативность продуктивного контейнера художественной деятельности и его интерпретаций.

Субъекту художественной деятельности доступен и такой порядок действий: вместо того, чтобы использовать готовые компоненты исходного материала и выбрать одну из наличествующих концептуальных установок для определения продуктивного контейнера художественной деятельности, субъект может смоделировать собственный уникальный продуктивный контейнер. Так, например, Марсель Дюшан в качестве субъекта художественной деятельности реализовал множество полных циклов художественной деятельности, предварительно смоделировав ряд новых продуктивных контейнеров – соответственно, ряд новых итераций представления о том, что такое искусство и что такое художественная деятельность.

На данный момент существует множество оригинальных продуктивных контейнеров, потому инновативность здесь с каждым годом становится все сложнее. Однако и сегодня возможно изобретение новой формы продукта художественной деятельности. Например, в работе художницы Сони Бойс, представившей Великобританию на Венецианской биеннале 2022 года: художница сконструировала воображаемую встречу темнокожих женщин вокалисток, которые все вместе впервые исполняли узнаваемые композиции a капелла [Boyce, 2022]. Этот проект – попытка переосмыслить и расширить мировой музыкальный архив. В данном случае именно форма архива является основой продуктивного контейнера одного цикла художественной деятельности, направленной на создание проекта для биеннале. Однако отличительная черта его заключается в соотношении с общим контекстом глобального выставочного проекта, центральной темой которого стала фигура женщины (впервые участие женщин в этом историческом событии преодолело отметку в 70 процентов). Таким образом, продуктивный контейнер художественной деятельности был обновлен за счет корреляции с общей концепцией биеннале.

Субъект художественной деятельности волен самостоятельно определять и трансформировать компоненты исходного материала своей деятельности. То есть он может сам создавать уникальные виды деятельности и маркировать их как новые виды художественной деятельности. Стратегирование художественной деятельности позволяет выстроить осознанный алгоритм использования вариативности как специфического качества искусства, продуктивного контейнера, и трансформировать его в пределах последующих циклов художественной деятельности. Поэтому субъект деятельности по стратегированию, занимающий специфическую позицию, не связанную с субъективным представлением, может сопровождать субъекта художественной деятельности на протяжении реализации всех циклов художественной деятельности, рассматриваемых в рамках деятельности по стратегированию.

Алгоритм как продукт деятельности по стратегированию художественной деятельности сводится к определенной последовательности реализации одного (а затем и второго, третьего и т.д.) цикла художественной деятельности. В первую очередь, субъект художественной деятельности определяет, каким образом реализовывать свою деятельность, исходя не только из наличествующей концептуальной установки, но также из компонентов исходного материала художественной деятельности. Затем субъект художественной деятельности реализует полный цикл деятельности так, чтобы формосодержательная целостность продукта этого цикла соответствовала критериям продуктивного контейнера, заданным в исходном материале.

Результат реализации разработанного в ходе стратегирования алгоритма – это соответствие реализуемой художественной деятельности заданному плану последовательного развертывания ряда циклов художественной деятельности, в условиях которых продуцируются такие

[8] В интервью его рассуждения на эту тему чаще всего сводились к фразе «Я не знаю» [Andy Warhol's Final Interview, 1987].

ISSN 2227-6165

произведения искусства, формосодержательная целостность которых полностью соответствует той предполагаемой первичной функции, которую они должны выполнять в иной деятельности. Поэтому именно комплексное понимание художественной деятельности со стороны реализующего ее субъекта (художника), на наш взгляд, принципиально качественно отличает профессионала от любителя.

Итак, в настоящем исследовании мы приходим к двум выводам. В первую очередь, стратегирование художественной деятельности носит практический характер и может быть использован художником для реализации поставленных профессиональных целей. Актуальность стратегирования обусловлена тем, что в современном контексте задачей художника является не только создание, например, эстетического продукта, но и включение его в различные контексты, обеспечение условий его функционирования. Последовательное решение столь обширного комплекса задач возможно только в рамках стратегируемой деятельности, алгоритмизация которой позволяет субъекту деятельности учитывать, адаптировать или использовать каждый фактор деятельности, который так или иначе влияет на продукт этой деятельности. Однако алгоритм подразумевает соответствие всех этапов деятельности заданной стратегии. То есть практически он может быть реализован только в полном и всеобъемлющем виде, а его частичное использование не может дать искомого результата. Это означает, что существует четкая граница между хаотично реализуемой и последовательно стратегируемой художественной деятельностью.

Второй вывод настоящей статьи расположен в теоретическом поле. Различение стратегируемой художественной деятельности также дает свои плоды, открывая возможность осмысления, научного описания и анализа художественной деятельности как системной деятельности, а не только как совокупности актов, ведущих к непредсказуемым результатам и служащих поводом для всевозможных разночтений в отношении критерий маркирования объектов, созданных художниками, в качестве «произведений искусства». Таким образом, деятельностный подход открывает пути конвенционализации различных концептуальных определений искусства с учетом их принципиальной вариативности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балаш А.Н.* Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (30). С. 99-102.
2. *Вейц М.* Роль теории в эстетике / пер. с англ. *А.Л. Козловой* // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под ред. *Б. Дземидока, Б. Орлова*. – Екатеринбург: «Деловая книга»; Бишкек: «Одиссей», 1997. – С. 43-60.
3. *Дики Дж.* Определяя искусство / пер. с англ. *Е.В. Никитиной* // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под ред. *Б. Дземидока, Б. Орлова*. – Екатеринбург: «Деловая книга»; Бишкек: «Одиссей», 1997. – С. 243-252.
4. *Дюв* Т, *де*. Живописный номинализм. Марсель Дюшан. Живопись и современность / пер. *А. Шестакова*, под ред. *Е. Поповой*. – Москва: Издательство института Гайдара, 2012.
5. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости / пер. с нем. *Е. Козиной*. – Санкт-Петербург: Азбука, 2005.
6. *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. *Ю.Н. Попова*. – Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 2002.
7. *Штейерль Х.* По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. / пер. *Е. Маленинская*. – Н.Новгород: Красная ласточка, 2021.
8. *Штейн С.Ю.* Деятельностный подход в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. №2. Часть 1. С.99-109.
9. *Штейн С.Ю.* Исследование в условиях художественной деятельности // Артикульт. 2022. №3. С. 87-109.
10. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
11. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства деятельности // Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология). – Москва: 1975. – С. 84-85.
12. Andy Warhol's Final Interview // wholestars.org (1987). [Электронный ресурс] URL: https://warholstars.org/andy-warhol-last-interview.html (дата обращения: 02.02.2023).
13. *Barthes R.* The Death of the Author // Aspen. 1967. No 5-6.
14. *Beazley J.D.* Attic black-figure vase-painters. – London, 1956.

15. *Boyce, S.* Feeling Her Way // La Biennale di Venezia, 2022. [Электронный ресурс] URL: https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations/great-britain (дата обращения: 01.05.23).
16. *Buchloh B.H.D.* From detail to fragment: décollage affichiste // October. 1991. Vol. 56. P. 99-110.
17. *Cain A.* Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning. – Artsy, 2017. [Электронный ресурс] URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning (дата обращения: 02.02.2023).
18. Documenta Fifteen. [Электронный ресурс] URL: https://documenta-fifteen.de (дата обращения: 02.02.2023).
19. *Foster H.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism / *Hal Foster*, *Rosalind Krauss*, *Yves-Alain Bois*, *Benjamin Buchloh*. – Thames & Hudson, 2004.
20. *Foster H.* What's neo about the neo-avant-garde? // October. 1994. T. 70. P. 5-32.
21. Gallery Climate Coalition. [Электронный ресурс] URL: https://galleryclimatecoalition.org (дата обращения: 02.02.2023).
22. *Joselit D.* After art. – Princeton University Press, 2013.
23. *Jarvis C.* In Posse. [Электронный ресурс] URL: https://cjarvis.com/in-posse/ (дата обращения: 02.02.2023).
24. *Lippard L.* Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. – New York, 1973.
25. *Osborne P.* Conceptual art . Peter Osborne. – London: Phaidon, 2002.
26. *Rauschenberg R.* Erased de Kooning Drawing, 1953. Collection SFMOMA. [Электронный ресурс] URL: https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ (дата обращения: 02.02.2023).
27. Top 50 Contemporary Artists / Artprice.com. [Электронный ресурс] URL: https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022/top-50-contemporary-artists/ (дата обращения: 02.02.2023).
28. *Vermeulen T., Akker R. van den,* Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. 2010. T. 2, vol. 1. P. 5677.
29. *Xianting L., Rui H.* Ai Weiwei // Stars 79-80. – The Chinese University of Hong Kong Press, 2019. – P. 52-54.

REFERENCES

1. "Andy Warhol's Final Interview." *wholestars.org* (1987). URL: https://warholstars.org/andy-warhol-last-interview.html (Date of the application: 02.02.2023).
2. Balash A.N. "Redi-mejdy Marselja Djushana i ih reproducirovanie." [Ready-mades of Marcel Dushamp and their reproduction]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Saint Petersburg State University if Culture's Herald]. 2017. No 1 (30). P. 99-102. (in Russ.)
3. Barthes R. "The Death of the Author." *Aspen*. 1967. No. 5-6.
4. Beazley J.D. *Attic black-figure vase-painters*. London, 1956.
5. Boyce S. "Feeling Her Way." *La Biennale di Venezia*, 2022. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations/great-britain (Date of the application: 01.05.23).
6. Buchloh B.H.D. "From detail to fragment: décollage affichiste." *October*. 1991. Vol. 56. P. 99-110.
7. Cain A. "Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning." *Artsy*, 2017. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning (Date of the application: 02.02.2023).
8. Diki Dzh. "Opredeljaja iskusstvo" [Defining the Art]. *Amerikanskaja filosofija iskusstva: osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka – antijessencializm, perceptualizm, institucionalizm. Antologija* [American Philosophy of Art: the main concepts of the second part of XX century]. Ekaterinburg, "Delovaja kniga"; Bishkek, "Odissej", 1997. P. 243-252. (in Russ.)
9. Djuv T, de. *Zhivopisnyj nominalizm. Marsel' Djushan. Zhivopis' i sovremennost'* [Pictorial nominalism. Marcel Dushamp. The painting and the modernity]. Moscow, Izdatel'stvo instituta Gajdara, 2012. (in Russ.)
10. *Documenta Fifteen*. URL: https://documenta-fifteen.de (Date of the application: 02.02.2023).
11. Foster H. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh. Thames & Hudson, 2004.
12. Foster H. "What's neo about the neo-avant-garde?" *October*. 1994. T. 70. P. 5-32.
13. *Gallery Climate Coalition*. URL: https://galleryclimatecoalition.org (Date of the application: 02.02.2023).
14. Joselit D. *After art*. Princeton University Press, 2013.
15. Jarvis C. *In Posse*. URL: https://cjarvis.com/in-posse/ (Date of the application: 02.02.2023).
16. Kandinskij V.V. *Tochka i linija na ploskosti* [Point and line to plane]. Saint Petersburgb, Azbuka, 2005. (in Russ.)
17. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, 1973.
18. Osborne P. *Conceptual art*. London, Phaidon, 2002.
19. Panofskij Je. *Idea: K istorii ponjatija v teorijah iskusstva ot antichnosti do klassicizma* [Idea: A Concept in Art Theory]. Saint Petersburg, Andrej Naslednikov, 2002. (in Russ.)
20. Rauschenberg R. "Erased de Kooning Drawing, 1953." *Collection SFMOMA*. URL: https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ (Date of the application: 02.02.2023).
21. Steyerl H. *Po tu storonu representacii. Esse 1999-2009* [On the other side of representation. Essey 1999-2009]. N. Novgorod, Krasnaja lastochka, 2021. (in Russ.)
22. Schtein S.Y. "Dejatel'nostnyj podhod v iskusstvovedenii" [Activity approach in art history]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative arts and object-spatial environment. MGHPA Herald]. 2017. No 2. Vol. 1. P. 99-109. (in Russ.)
23. Schtein S.Y. "Issledovanie v uslovijah hudozhestvennoj dejatel'nosti" [The research in conditions of artistic activity]. *Artikul't* [Articult]. 2022. No 3. P. 87-109. (in Russ.)
24. Schtein, S.Y. Matrica gumanitarnoj nauki [The matrice of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

25. Shhedrovickij G.P. “Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva dejatel'nosti” [Original representations and categorical facilities of activity]. *Razrabotka i vnedrenie avtomatizirovannyh sistem v proektirovanii (teorija i metodologija)* [Development and implementation of automatized systems in project design (theory and methodology)]. Moscow, 1975. P. 84-85. (in Russ.)
26. “Top 50 Contemporary Artists.” *Artprice.com*. URL: https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022/top-50-contemporary-artists/ (Date of the application: 02.02.2023).
27. Vejc M. “Rol' teorii v jestetike” [The role of theory in the aesthetics]. Amerikanskaja filosofija iskusstva: osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka – antijessencializm, perceptualizm, institucionalizm. Antologija.[American Philosophy of Art: the main concepts of the second part of XX century]. Ekaterinburg, “Delovaja kniga”; Bishkek, “Odissej”, 1997. P. 43-60. (in Russ.)
28. Vermeulen T., van den Akker R. “Notes on metamodernism.” *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. T. 2. Vol. 1. P. 5677.
29. Xianting L., Rui H. “Ai Weiwei.” *Stars 79-80*. The Chinese University of Hong Kong Press, 2019. P. 52-54.

ISSN 2227-6165

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036.45+7.048
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

Ольга Викторовна Дьяченкова
Olga Viktorovna Dyachenkova
искусствовед, аспирант,
art historian, Phd student,
НИУ «Высшая школа экономики»
National Research University Higher School of Economics
odyachenkova@hse.ru

ЛИНИЯ КАК ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ МАТРИЦА ГОЛЛАНДСКОГО МОДЕРНА: ЯН ТООРОП И ЯН ТОРН-ПРИККЕР

LINE AS THE ORNAMENTAL MATRIX OF DUTCH ART NOUVEA: JAN TOOROP AND JAN THORN-PRIKKER

Автор статьи рассматривает линию как средство художественной выразительности в искусстве голландского модерна. Вдохновленная природными мотивами, приемами английской, французской и бельгийской школ, а также египетской и индонезийской эстетикой, линия голландского модерна ознаменовала разрыв с традиционными формами и выход к абстрактному искусству. В работе анализируются живописные и графические произведения Яна Тооропа и Ян Торн-Приккера. Особое внимание уделено тому, как изобразительный мотив перерастает в орнамент. В рамках анализа рассмотрены теоретические труды Гумберта де Супервиля и Йоханесса Влотена о проблеме отношения линии и изображения. Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью морфологии голландского модерна.

Ключевые слова: линия, орнамент, символизм, европейский символизм, модерн, искусство конца XIX – начала XX века, Голландия, Нидерланды

Для цитирования: *Дьяченкова О.В.* Линия как орнаментальная матрица голландского модерна: Ян Тоороп и Ян Торн-Приккер // Артикульт. 2023. №2(50). С. 23-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

This article examines the line as a means of artistic expression in the Dutch variant of Art Nouvea. Inspired by natural motifs, techniques of the English, French and Belgian schools, as well as Egyptian and Indonesian aesthetics, the line marked a break with traditional forms and an exit to abstract art. The aim of this article is to analyze the pictorial and graphic works of Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker. Particular attention will be paid to how a pictorial motif develops into ornamentation. The theoretical works of Humbert de Superville and Johannes Vloten on the problem of the relationship between line and image are considered as part of the analysis. The relevance of the article is due to the insufficient study of Dutch Art Nouveau morphology.

Keywords: line, ornament, symbolism, European symbolism, art nouveau, art of the late nineteenth and early twentieth centuries, Holland, Netherlands

For citation: Dyachenkova O.V. "The line as an ornamental matrix of Dutch Art Nouvea: Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 23-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

Голландское искусство рубежа XIX-XX века развивалось в парадигме европейского символизма, используя темы и иконографию искусства современников – контраст между телом и душой, аскетичностью и чувственностью, тема добра и зла, и образ роковой женщины с длинными пышными волосами. Принципиальным отличием голландского модерна стал уход от категории красоты, тяготение к мистификации, появлению образов загробной жизни и символов смерти. На фоне французского и бельгийского варианта, которому было свойственно «тяготение к максимальному жизнеподобию формы, трепетное отношение к цвету и передаче фактур, чувственность живописи» [Веселова, 2021, с. 9], голландский вариант характеризовался чистым и строгим декоративным стилем [Dijke, 2011, p. 33]. Наиболее близок к голландским мастерам был французский художник Морис Дени (1870-1943). При всей его сверхчувственной живописи, голландские художники заимствовали «уплощенные формы, сжатые перспективы, извивы плывущих арабесок» [Крючкова, 2020, кн.1, ч. 2, с. 227-228]. Пюви де Шаванн (1824-1898) открыл простоту, тонкое чувство ритмической организации композиции, максимальную гармонию и

© Дьяченкова О.В., 2023
Дата поступления: 26.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 04.06.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

ISSN 2227-6165

сдержанность линии и цвета. Несмотря на очевидное влияние французской школы, которая подарила сильную теоретическо-философскую базу для дальнейшего развития символизма [Siebelhoff, 1976, p. 247], Рейн подчеркивает влияние прерафаэлитов и в целом английской школы [Rijn, 2004, p. 30]. Он пишет: «Резкие, угловатые линии и пронзительные цвета в творчестве английских прерафаэлитов уступили место более мягким контурам и приглушенной палитре голландских мастеров» [Rijn, 2004, p. 28]. Эстетика голландских и английских художников была особенно близка изысканностью форм и сдержанностью, однако голландский вариант в большей степени тяготел к геометризации.

Действительно, стилистические особенности заметно отличались, так как свое внимание художники акцентировали на теории орнамента, которая набирала силу в разных странах. Она воплотилась в Голландии в так называемом *«subjective symbolism»*, где принципиальным отличием стала роль линии – об этом впервые упомянула Беттина Полак [Polak, 1955, p. 321]. Следуя предложенной концепции, художник объективировал субъективное (воплощение идеи) и использовал геометрический стиль с горизонтальными и вертикальными линиями. Линия стала духовным выразителем внутреннего мира художника, что в концепции Полак отражает понятие «*subjective»*. Мы делаем предположение, что линия стала главным инструментом перехода от эстетизированных линеарных мистических образов к более декоративной, абстрактной, стремящейся к плоскостному рисунку «орнаментальной матрице».

В статье мы рассмотрим линию как средство художественной выразительности в ранних живописных и графических произведениях Яна Тооропа (1858-1928) и Ян Торн-Приккера (1868-1932) – с 1890 по 1894 год. Основной исследовательский вопрос касается перехода от изобразительной функции полотна к орнаментальной. Теоретическими источниками служат работы Гумберта де Супервиля «Очерк о безусловных знаках в искусстве» [Superville, 1827] и Йоханесса Влотена «Эстетика или учение о художественном вкусе, по иностранным и местным источникам» [Vloten, 1871].

Ян Тооропи: путь к орнаментальной стилизации

Один из главных представителей модерна в Голландии – Ян Тооропи (1958-1928). Его путь к линеарной стилизации условно можно разделить на период приверженности к натурному видению (1890-1893 гг.) и тяге к абстрагированию (1893-1896 гг.) Произведениям раннего периода характерна атмосфера религиозно-мистического действа: «Сад беды» (*рис. 1*), «Преследователи» (*рис. 2*), «Ад» (*рис. 3*), «Фатализм» (*рис. 4*) и в лирической изобразительной поэме «Три невесты» (*рис. 5*). Абстрактная стилизация видна в более поздней работе «Делфтский салат» (*рис. 6*). В последней работе художник разрушает формат традиционной станковой картины, стремится выйти за его рамки, используя мотив волны, вьющихся волос и платья девушек-серафимов. Они формируют орнаментальное поле картины, которое становится внеприродным, то есть – условно-идеальным.

С 1890 года Ян Тооропи переходит к скрупулезной проработке линии. Одним из главных мотивов композиции становится символ мироздания – древо. В рисунке «Сад беды» (*рис. 1*) колючие коряги деревьев стелются по мосту, другие – нависающие ветви вторят зловещему настроению полотна. Перед нами таинственный сад – многозначный символ смерти и страхов. Вспомним строки Поля Верлена: «Полна теней и черных домино, твоя душа – уединенный сад…» [Дух символизма, 2012, с. 127]. Светлая женская фигура на фоне открытой двери сада символизирует мистическое путешествие души. Сама линия колючих ветвей, словно проволока, обвивает и пронизывает все пространство картины, будто сетка, создает темное, земное силовое поле. Из условного узора ветвей и стволов Тооропи создает топографию сада, он балансирует на грани декоративности и чистой графики. В этой работе поражает сила символической стилизации в изображении плакучей ивы, пугающих черепов и шипов. Природа обретает атмосферу литературного произведения Эдгара По, где появляется образ зловещей стихии. Друг и критик Яна Тооропа Ван Эден вспоминает случай, когда Тооропа поразило срубленное березовое дерево, в котором он увидел живое существо со

ISSN 2227-6165

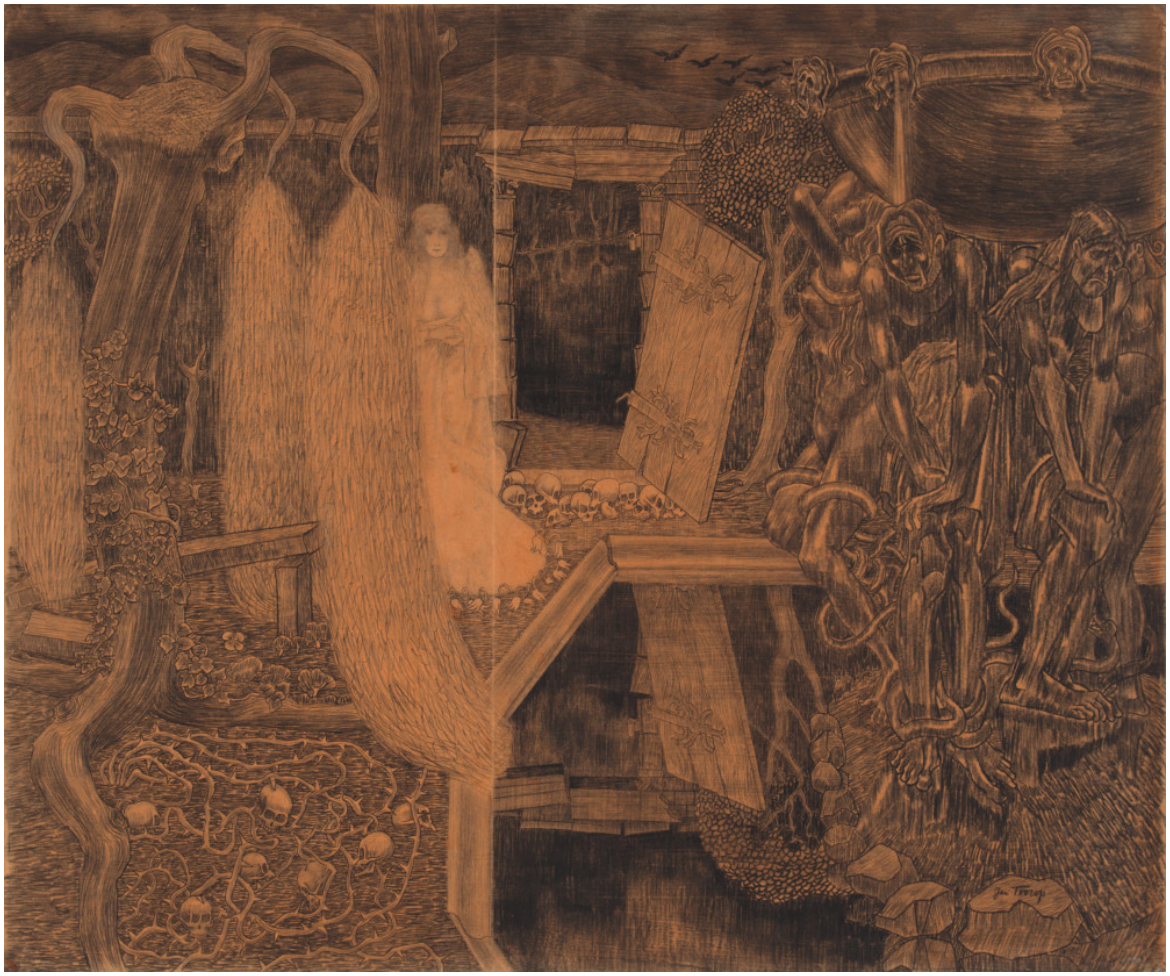


Рис. 1.
Ян Тооропп. Сад беды. Карандаш и черный мел, коричневая бумага. 1890.
Рейксмузеум, Амстердам.

сломленной судьбой [Roustayi, 1998, p. 54]. Тооропп демонстрирует большую изобретательность, используя линеарные элементы. Он создает устрашающую картину символистского пейзажа и ищет светлые и темные контрасты, как Камиль Коро изображает природу с налетом таинственности.

В другой работе «Преследователи» (*рис. 2*) на фоне символистского пейзажа в центре композиции изображена молодая девушка – символ невинности и чистой любви. Она спит на холме, рядом монахиня, которая взирает на нее и четверо падших душ. Они пытаются приблизиться к ней. Вблизи яблоки, символизирующие искушение и грех. Мрачным намерениям падших противостоит плющ, который олицетворяет вечную жизнь и луч надежды [Boer, 1937, p. 60]. Через эти символы Ян Тооропп дает собственную трактовку страха греха, смерти, стремления к чистоте. В ярких контрастах он ищет новую интерпретацию рациональным творческим методам работ Серюзье, Дени, Орье и Гогена, которая рождает бессознательные образы. Тооропп изображает вечную тему борьбы добра со злом, вероятно, здесь появляется и визуализируется его собственная надежда и страх, касающиеся прошлого искусства и нового символизма. Интересно, что сама система построения композиции в картине «Преследователи» близка к работе Гогена «Потеря девственности» (1891, Художественный музей Крайслера, Норфолк, Вирджиния), на которой мы видим равнинный ландшафт, девушку и лису – символ чувственности. Как и у французского художника, здесь появляется линеарная стилизация символов: плакучие ивы и черепа. Обе работы обращены к архетипическим мотивам Египта, однако у Тооропа линия создает язык изобразительной аллегории [Roustayi, 1998, p 173.].

В работе «Ад» (*рис. 3*) мотив дерева приобретает в полной мере символистские черты и становится образом вечности, условно-идеальным временным пространством. Линия создает образ,

ISSN 2227-6165

Рис. 2.
Ян Тооропи. Преследователи. Тушь, мел, пастель и карандаш на картоне. 1891.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

наполненный сном и видениями. В этой работе появляется мысль о гнетущей обреченности, от которой можно избавиться только путем смерти или разрушения [Krul, 1991, p. 11]. Центральный образ двух девушек-серафимов, которые представлены словно тени, – символ смерти, избавитель от земных страданий и несчастий. В центре мы видим тело умирающего человека, которое лежит у открытой могилы. Обвитое колючими ветвями, оно – символ печального земного существования, а мрачные фигуры справа олицетворяют земные обиды: зависть, ревность, ненависть, любовь и конфликты. Два серафима-ангела пролетают над могилой и освобождают тело от плотской жизни. Эти фигуры с вытянутыми конечностями выглядят довольно робко, украшенные поясом, переходящим в длинную мантию сна. Их волосы, преобразованные в длинные кривые линии и покачивающиеся ивы на фоне темного дождливого пейзажа с дюнами и появляющейся радугой, символизируют борьбу между страстью и чистой душой [Blotkamp, 2000, p. 26].

В этом рисунке не предмет создает орнамент, а он сам орнаментализирует предмет, который как бы становится структурно-орнаментальным. Еще одна тенденция – орнамент является конструктивно и органически связанным с предметом, он зависит от предмета, составляет с ним целое и помогает осознать его предназначение, в том числе и функциональное. В работе «Ад» появляются образы серафимов, выполненные с непревзойденной нежностью черт и выразительностью, которые помогают развивать линеарные структуры. Возникая в образе девушек, они изображают восхождение души, символизируют исчезновения земных страстей и переход от мирских страданий, человеческих низостей в мир любви.

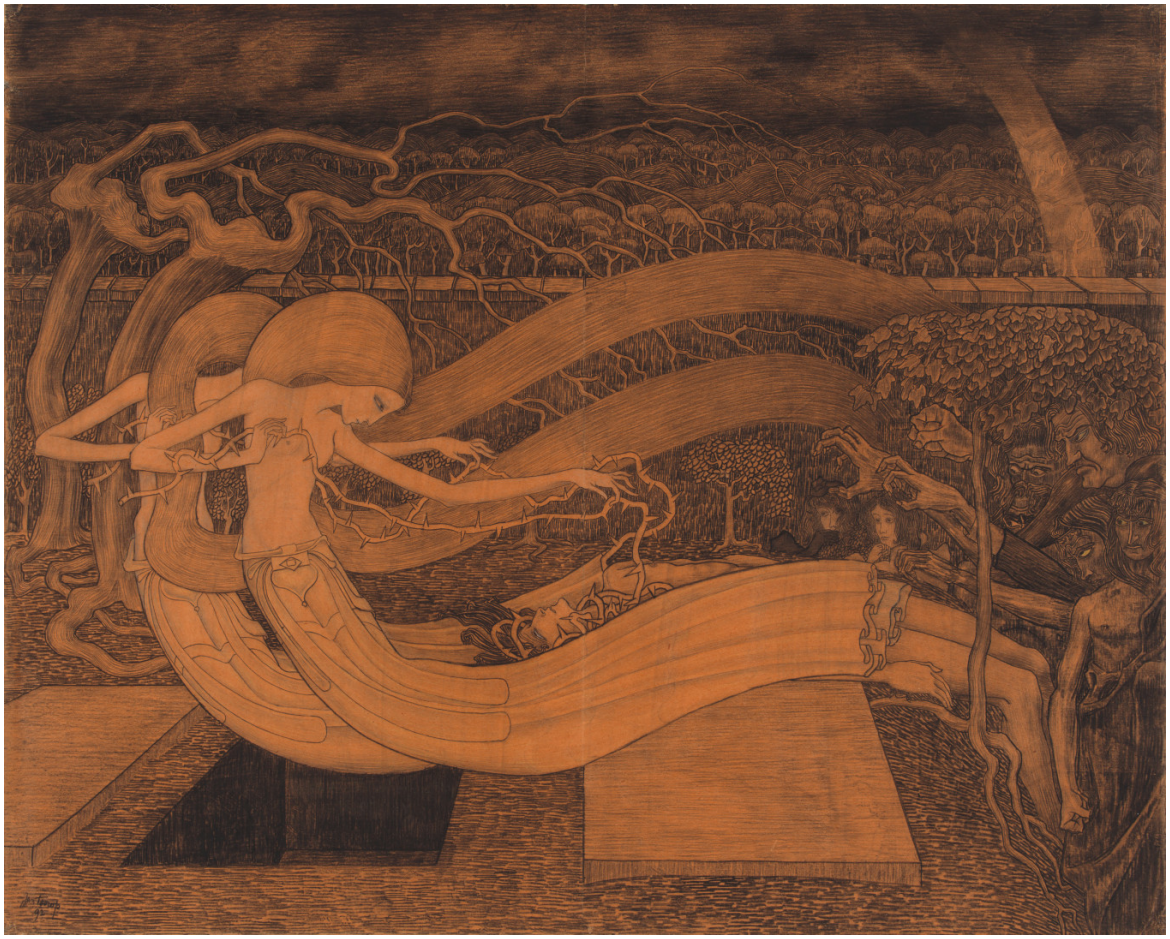


Рис. 3.
Ян Тоороп. Ад. Бумага, карандаш, мел. 1892. Рейксмузеум, Амстердам.

Образы серафим возникают в рисунке «Фатализм» (*рис. 4*) и «Три невесты» (*рис. 5*). Тоороп продолжает развивать тему счастливого избавления от земных страданий и тщетности бытия. В работе «Фатализм» центральная фигура в черном одеянии – олицетворение земных страданий, обид и зависти, а фигура ангела, опоясывающая ее, – символ освобождения. Образы девушек-призраков вбирают европейские и восточные влияния. Мартин ван Рейн сравнивает длинные локоны девушек с работами художников-прерафаэлитов, Россетти и Милле [Rijn, 2004, p. 28]. В разговоре с Филипом Зилькеном (1857-1930) Тоороп однажды сказал, что его вдохновил Берн-Джонс [Zilcken, 1898, p. 117]. На выставке своих работ в Гронингене в 1896 году о процессии девушек на заднем плане Тоороп говорил: «Это процессия девушек-девственниц, которые символизируют тех, кто хочет сделать жизнь прекрасной и безмятежной» [Hefting, 1989, p. 82]. Эту тему развивает Берн-Джонс в работе «Золотая лестница» (1880), где мы видим безмятежные лица девушек. Тоороп умело заимствует символистскую эстетику Берн-Джонса, где «пропорции более утонченные, изысканные, визуальные ритмы более изощрённые, а позы более взволнованные» [Лукичева, 2020, кн. 1, ч. 2, с. 284-285].

Роберт Сибелхофф сравнивает плоские фигуры девушек-серафим с яванским театром теней, где основным актером являлась вырезанная из кожи, дерева или бумаги кукла. Мимика куклы несла определенную символику, а профиль выражал состояние души [Siebelhoff, 1976, p. 222]. Турчин писал, что именно «тени вершили свой суд, мстя за свою гибель, предрекая несчастья, хотя порой намекали на возможность скорого воссоединения тех, кто помнит об ушедших...» [Дух символизма, 2012, с. 127]. Так и у Тоороп, как у других символистов, тень – дематериализованное тело, призрачное и символичное. Не имеющие телесности, они переходят в царство телесных форм и появляются на фоне вполне реальных объектов, составляющих структуру полотна.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 4.
Ян Тооропи. Фатализм. Карандаш, черный мел на бумаге. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

Линия в полную силу раскрывается в работе «Три невесты» (*рис. 5*), где восходящие и нисходящие линии, согласно теории Ван Влотена, определяют светлые силы и упадок – смерть [Vloten, 1871, p. 178, 248, 256]. «Изгибающиеся и волнообразные линии хора «мистической» невесты то поднимаются, то снова падают исчерпанные и обессиленные их гимном борьбы против зла» [Корзинова, 2017, с. 78-86]. В этой работе художник пытается окружить фигуры повторяющимися линиями, которые постепенно начинают растворяться в их затягивающем окружении. Лизабет Мария Гратинус упоминает, что «Очерк о безусловных знаках в искусстве» Гумберта де Супервиля [Superville, 1827], посвященный эстетике и отношениям между линиями и образами, повлиял на голландских художников и работы Яна Тооропа [Grotenhuis, 2010, p. 10]. В своем эссе Гумберт де Супервиль пишет: «Из центра земли человек как бы поднимается к небесному своду и заполняет собой весь свод небес и все пространство между этими крайностями…» [Superville, 1827, p. 3]. Свойство орнамента и линии в работах Тооропа – склонность к экспансии. Орнамент растекается, прорастает, словно ветви деревьев, и завоевывает пространство картины. «…Стремление человека понимается в выражении его собственной оси, единственной и неповторимой и абсолютной вертикали <…> по отношению к этой оси или вертикали, а также по отношению к любой линии, которая должна быть ей параллельна, существуют три возможных направления линий или плоскостей: одно горизонтальное и два других возможных направления линий или плоскостей косое» [ibid, p. 3-4]. Барбара Стэффорд в своей работе упоминает, что брат Гумберта де Супервиля, Эмиль, коллекционировал египетское искусство [Stafford, 1979, p. 111]. Поэтому вполне очевидно, что Гумберт вдохновлялся египетской линий «порядка», которая использовалась в соответствии с мироустройством и религиозными воззрениями.

Рис. 5.
Ян Тооропп. Три невесты. Бумага, карандаш, черно-белая и цветная пастель. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

Вполне ясно, что голландские художники увлечены мыслительно-чувственной тканью полотна, разработкой геометрических и математических ритмов. Понятие ритма для Тоороп и Приккера становится основополагающим. Ян Бэнк и Мартен ван Бюрен приводят слова бельгийского писателя Августа Вермейлена: «Бог стал имманентной необходимостью, вдохновляющей силой, которая разрушает и создает в вечном движении, в вечном росте, в величайшей тайне жизнь, которая есть расположение элементов, форма организации и принципа организации которой мы не знаем, но это есть ритм жизни, то есть Бог. Мы и все остальное – торжество Ритма. И это потому, что я верю в Бога, в Гармонию вещей, потому что я знаю только внутренний естественный закон» [Bank, Buuren, 2000, p. 227].

Система художественных элементов в группе работ «Сад беды», «Ад», «Фатализм» и «Три невесты» оказывается на границе повествовательности, пока еще не совсем приобретая характер условного знака. Но даже в таком качестве эти работы – мир изобразительной аллегории, которая выражает здесь условно-пространственное развертывание определенной идеи. И оно требует от зрителя преодоления смыслового барьера и вхождения в сферу олицетворяемого линеарными фигурами смысла.

Рисунок Тоороп «Делфтский салат» (*рис. 6*) тяготеет к абстрагированию формы и выражает сложную смесь различных образов, в том числе яванской культуры. Индонезийская эстетика чистых, простых мотивов яванского батика принесла гармонию в структуру его художественного языка. Две гибкие, тонкие, стройные девушки значительно отличаются от предыдущих работ, облаченные в платья с цветочным орнаментом и огромными развевающимися рукавами [Polak, 1955, p. 293]. Сидящая женщина элегантно мешает огромные листья салата в сосуде, пока стоящая девушка с поднятыми вверх руками обращается к зрителю. Их задрапированная одежда с

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 6.
Ян Тооропи. Делфтский салат. Бумага. 1894.
Рейксмузеум, Амстердам.

извилистым индонезийским ритмом вторит таким же извивающимся линиям волос. Желтые узоры на рукавах восходят к яванскому батику. Здесь идея женских волос, как витальности жизни, была частично вдохновлена работами ранних прерафаэлитов, таких как Данте Габриэль Россетти и частично женскими образами Эдварда Мунка. В центральной части постера расположено почти геральдическое изображение арахиса, продукта голландских колоний. Имя продукта и его орнамент вторят распущенным женским волосам муз с их миндалевидными глазами и деликатными жестами.

Художник задает вертикальные и горизонтальные линии, он словно меняет систему координат с трехмерной на двухмерную, не избавляясь от цвета, но находя идеальное соотношение конструкции, системы линий, цвета и их гармонии. Такое структурное построение восходит к яванскому батику, зародившемуся в XIV веке и получившему распространение в XVII веке. В конце XIX века в Голландии существовали уже текстильные мастерские, перекочевавшие с о. Ява, родины Яна Тоороп. Немаловажную роль сыграл Колониальный музей в Харлеме, где художники могли изучать текстильный образцы [Joosten, 1972, p. 407]. Несмотря на то, что яванский текстиль в каждом населенном пункте острова имел характерную цветовую гамму и орнамент, он сохраняет общие стилевые тенденции. Именно яванский дизайн открывает Тооропу космогоничность идей, иное пространство в изобразительном построении.

Разные модусы творческого сознания Яна Тоороп, будь то орнаментальная форма его произведений или абстрактная, условно-идеальная, или поэтическая, граничащая с музыкальными формами – все они апеллируют к линии. Причем она то принимает индонезийский характер, то являет нам прикладное панно, то выводит нас в мир грез и мечтаний. Различные методы создают систему тоороповского мышления, в основе которой лежит орнамент. К 1900 году индивидуалистическая манера, когда художник стремится выразить собственное настроение и опыт через символы, уходит на второй план [Krul, 1991, p. 587], а линии превращаются в чистый орнамент.

ISSN 2227-6165

Линеарная декоративность в творчестве Ян Торн-Приккера

Художник Ян Торн-Приккер (1868-1932 гг.) был не просто последователем Яна Тоороп, он раньше других почувствовал желание выйти за пределы символистского подхода и сделать шаг к абстрактному искусству. Однако его период символистских исканий продолжался недолго. После 1900 года он, как и Тооропа, начинает работать с монументальным искусством. В 1890 г. он вступает в группу «Общество двадцати» и экспонирует произведения в Амстердаме и Гааге. В 1892 г. после визита Жозефа Пеладена художник создает два символистских шедевра – «Мадонна на тюльпановом поле» (*рис. 7*) и позже почти абстрактную вещь «Невеста» (*рис. 8*). Последняя работа явно доказывает интерес к произведению Тооропа «Три невесты» [Polak, 1955, p. 173-178].

«Мадонна на тюльпановом поле» (*рис. 7*) – огромное панно, которое на первый взгляд производит впечатление природоподобной абстракции, но с другой стороны, при глубоком рассмотрении представляет выстроенную композицию в символистских категориях. Эту работу интересно анализировать в парадигме художественных методов бельгийского художника, друга голландских мастеров, Анри ван де Вельде. Как преемник Уильяма Морриса и идей «Движения искусств и ремесел», Вельде стремится работать в духе идеологии символизма. Его стремление к орнаменту через линию, свободную от прямых углов, вылилось в интересные эксперименты в прикладном искусстве. В гобелене «Ангелы, наблюдающие за спящим ребенком» Вельде уплотняет пространство и мыслит линию, как основной элемент построения фигуры, причем она соединяет всё в один природный узор. Вельде объединяет различные влияния: теория цвета, дивизионизм, японизм и символизм, и что немаловажно, обращается к теории Чарльза Генри (1859–1926) о выразительных качествах линии [Arts and crafts vandaag in Vlaanderen, 1996, p. 6].

Рис. 7.
Ян Торн-Приккер.
Мадонна на тюльпановом поле.
Холст, масло. 1892.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

ISSN 2227-6165

Приккер использует те же приемы в своей работе, однако он увеличивает размеры полотна. Его фигура изображена в натуральную величину, композиция определяет стремление изобразить вечное, монументальное искусство. В 1892 году Эмилю Борелю он пишет: «Я хотел бы сделать гигантскую группу высотой в сто метров, которая возвышалась бы над всем миром» [Polak, 1955, p. 299]. Приккер берет главный тооропoвский элемент – линию. Как в произведении «Мадонна на тюльпановом поле» (*рис. 7*), так и в работе «Невеста» (*рис. 8*), художник хочет окружить эти фигуры повторяющимися линиями в стиле Тооропа. Однако если в работе «Три невесты» (*рис. 6*) мы видим лишь намек на создание динамики, то в работе Приккера динамика линии становится главным мотивом полотна. Художник усиливает ощущение движения и само количество линии. Он постепенно стирает фигуры, растворяет их в ритмическом построении. Художник вводит тюльпаны, фокусируется на гирлянде из цветов, которая постепенно трансформируется в корону Христа. Приккер не использует прямые заимствования из египетского искусства, но наблюдается интерес к линеарности и силуэтности. Папирусы и лотосы трансформируются Приккером и Тооропом в некий узор.

Похожий мотив мы встречаем в работе «Снятие с креста» (*рис. 9*), которую можно сравнить с работой Мориса Дени «Апрель» (1892) [ibid, p. 312]. У Приккера мы видим ярко выраженную симпатию к плоским узорам. Как и для Мориса Дени, картина для него плоскость, заполненная красками. В работе «Снятие с креста» композиция напоминает работы Одилона Редона: высокие фигуры рядом с очень маленькими, чрезмерное увеличение некоторых элементов, например, грубый гвоздь в руке Христа как символ сверхчеловеческих страданий [ibid, p. 313]. Деревья изображены с вилкообразными стволами, цветы обозначены одним большим цветком. Склонность к украшательству заставляет художника обращаться к восточным орнаментам.

Рис. 8.
Ян Торн-Приккер. Невеста. Холст, масло. 1893.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

ISSN 2227-6165

Рис. 9.
Ян Торн-Приккер. Снятие с креста. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

Линию и форму в работах Приккера можно сравнить с органическими узорами Чарльза Макинтоша, который, как известно, в 1895 году экспонировал работы на Всемирной выставке нового искусства в Париже. Характерный для Макинтоша мотив древа жизни превращается в цветы и бутоны роз. Приккер трансформирует и включает в полотно цветочные мотивы Уильяма Морриса – лотосы и тюльпаны. С другой стороны, в работе мы видим использование популярных египетских визуальных и стилистических мотивов [Grotenhuis, 2010, p. 1]. Лизабет Мария Гратинуис поясняет, что египетское орнаментальное искусство было примером того, как орнамент превратился в образ мышления художника, Это объясняет не только использование Приккером цветочных мотивов, но и его обращение к декоративной плоскостности. Во-первых, двухмерное искусство Египта, росписи и рельефы, служили в качестве идеальной модели для отрицания глубины, приданию плоскостности. Такая новая философия двухмерности стала в XX веке толчком к абстрактному искусству. Линеарный язык в рассмотренных произведениях предвосхитил абстрактное искусство Пита Мондриана [Siebelhoff, 1976, p. 248]. Во-вторых, голландский символизм воспринял главный элемент египетского наследия – линия, с которой художники начали экспериментировать под влиянием ученых, популяризовавших ориентализм. Неслучайно в художественно-критическом издании «Грамматика изобразительного искусства» (Charles Blanc “Grammaire des arts du dessin”, 1867), весьма растиражированном в Голландии, Шарль Блан описывает мотив повторяющейся линии, считая его наиболее значимым и экспрессивным в египетском искусстве [Grotenhuis, 2010, p. 8].

Наследие Ян Торн-Приккера немногочисленно. В 1904 году он уезжает в Германию [ibid, p. 312]. Кристиан Хизер, исследователь немецкого периода художника, пишет, что он продолжает развивать голландскую линию символизма в Германии, создавая монументальные полотна.

Орнамент, как основная категория голландского искусства «конца века», был сформирован в русле общеевропейских и восточных истоков. Он отличался линеарными и фигуративными характеристиками, укрепившимися на фоне французского и бельгийского символизма, впитав линеарность египетского художественного мира и остроту яванского батика, эстетизм и эротизм английской графики. Силуэтность фигуры, ее ограничение и подчеркивание линией, растворение фигуры в пространстве и эстетизация линии соответствовали основным чертам орнамента стиля модерна. Однако при всем многообразии орнаментальных вариаций, которые целиком и полностью

ISSN 2227-6165

зависели от воли и фантазии художника, орнамент сохранял единую идеологическую направленность и художественную целостность. В развитии их линеарной эстетики можно выделить ряд отличительных тенденций: тяга к вертикальным и горизонтальным линиям, образующим плотную сетку, в которую вписываются фигуры и элементы композиции, выверенные пульсирующие арабески линий, которые, словно ток, наделяют композицию мистической энергией, динамизм, выраженный в диагональном построении.

Основное стилистическое свойство произведений Яна Тоороп – ритмическая экспрессия, напряженность, эмоциональная насыщенность узора, которая создается за счет линии. Еще одно качество – орнамент архитектоничен. Он не подчеркивает, не разделяет, а наоборот, объединяет произведение. Характер орнамента воплощается то в многоветвистом мировом древе, прорастающим из почвы к небесам, то в вечной женственности, которая проявляется в текучих линиях распущенных длинных волос. Образ женщины – ключ к пониманию сущности бытия и главный образ в композиции художника-символиста, который помогает выявить основную функцию орнамента. В работах Приккера проявляется весьма новая тенденция – линия стремится освободиться от фигуры, которую она создает и от самой себя, будто стараясь выйти из своей материальной сущности. Эта переходная ипостась линии ясно отражает состояние общего мироощущения полотна и формирует усложненную орнаментику. Ян Тооропи Ян Торн-Приккер, вместе с другими европейскими художниками модерна, заново оценили значение орнамента и линии. Линия в их работах становится главным инструментом орнамента и совершает переход от изобразительной функции полотна к абстрактной, достигая высокой степени абстракции.

ИСТОЧНИКИ

1. *Superville H.* Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. – Leyde: C. C. Van der Hoek, 1827.
2. *Vloten J.* Aesthetika of leer van den kunstsmaak, naar uit en inheemsche bronnen, voor Nederlanders bewerkt. – Deventer. Ter Gunne, Plantinga, 1871.
3. *Zilcken P.* Jan Toorop // Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift, №8, I, 1898.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века: Учебное пособие для вузов – Москва: Академический Проект, 2003.
2. *Веселова* А.А. Живопись бельгийских символистов: национальная традиция в контексте европейского художественного процесса: автореф. дис. ... канд. иск. / [С.-Петерб. акад. хужожеств им. Ильи Репина]. – Санкт-Петербург, 2021.
3. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / сост. и науч. ред. *М.В. Нащокина*. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012.
4. *Корзинова О.В.* Ян Тооропв кругу европейских символистов // Культура и искусство. 2017. № 5. С. 78-86.
5. *Крючкова В.А.* Античность во временной перспективе. Мотивы классики в живописи художников группы «Наби» // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга первая: Часть I. Вневременные контексты символизма. / Отв. ред. и сост. *О.С. Давыдова*. – Москва: БуксМАрт, 2021. – С. 217-236.
6. *Лукичёва К.Л.* Новые стратегии символизма в обращении к Античности и Средневековью (К вопросу о творчестве Ханса фон Маре и Эдварда Коли Берн-Джонса) // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга первая: Часть I. Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. *О.С. Давыдова*. – Москва: БуксМАрт, 2021. – С. 252-290.
7. *Тютрюна Е. А.* Голландия // Актуальные проблемы искусства символизма. В 2-х частях. / Отв. ред. И.Е. Светлов, О.С. Давыдова. – Москва: «Река времен», 2022. – С. 334-338.
8. 1900 : hoogtij van burgerlijke cultuur / Jan Bank en Maarten van Buuren; met medew. van Marianne Braun en Douwe Draaisma. – Den Haag: Sdu Uitgevers, 2000.
9. *Blotkamp C.* Rond 1900. Kunst op papier in Nederland. – Zwolle/Amsterdam, 2000.
10. *Boer J.* Jan Toorop. L.J. – Veen, Amsterdam, 1937.
11. *Daenens, L., Sauwen R., Valcke J.* Arts and crafts vandaag in Vlaanderen. – Antwerpen: OKV. 1996.
12. *Dijke F.* Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938). – Jaarboek Oud-Utrecht, 2012.
13. *Grotenhuis L.* Lovely Lines or: What Dutch Symbolists learned from Egypt. Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. – Cambridge Scholars Publishing, 2010.
14. *Hefting V.* Jan Toorop: een kennismaking. – Amsterdam: Bert Bakker, 1989.
15. *Heiser C.* Johan Thorn Prikker: vom Niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund. Das Werk zwischen 1890 und 1912. PhD diss. – Groningen University, 2008.

16. *Joosten J.* M. De batik en de vernieuwing van de nijverheidskunst in Nederland 1892-1905 // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, 23, 1972.
17. *Krul W.* Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving // Low Countries Historical Review, № 106(4), 1991, p. 581-594.
18. *Leidelmeijer F., Cingel, E., Hesmerg E.* Art Nouveau En Art Deco in Nederland: Verzamelobjecten Uit De Vernieuwingen in De Kunstnijverheid Van 1890 Tot 1940. – Netherlands: Meulenhoff/Landshoff, 1983.
19. *Polak B.* Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900. – Martinus Nijhoff, Den Haag, 1955.
20. *Riegl A., Kain E.* Problems of Style: Foundations for a History of Ornament. – Princeton University Press, 1992.
21. *Rijn M.* De receptie van de prerafaëlieten in de tweede helft van de negentiende eeuw, Kunstlicht, 23 (2002), p. 26-30.
22. *Roustayi M.* Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian. – Columbia University, 1998.
23. *Siebelhoff R.* The Three Brides A drawing by Jan Toorop // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, 27 (1976), p. 211-261.
24. *Stafford B.* Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art. – Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1979.

SOURCES

1. Superville H. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C.C. Van der Hoek, 1827.
2. Vloten J. *Aesthetika of leer van den kunstsmaak, naar uit- en inheemsche bronnen, voor Nederlanders bewerkt*. Deventer, Ter Gunne, Plantinga, 1871.
3. Zilcken P. *Jan Toorop*." *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, no. 8, I, 1898.

REFERENCES

1. Arslanov V. G. *Istoriya zapadnogo iskusstvoznaniya XX veka: Uchebnoe posobie dlya vuzov* [History of Western Art History of the 20th Century: Textbook for Higher Education Institutions]. Moscow, Akademicheskij Proekt, 2003. (in Russ.)
2. Blotkamp C. *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*. Zwolle/Amsterdam, 2000.
3. Boer J. *Jan Toorop*. L.J. Veen, Amsterdam, 1937.
4. Daenens, L., Sauwen R., Valcke J. *Arts and crafts vandaag in Vlaanderen*. Antwerpen, OKV. 1996.
5. Dijke F. *Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938)*. Jaarboek Oud-Utrecht, 2012.
6. *Duh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX – nachala XX veka* [The Spirit of Symbolism. Russian and Western European Art in the Context of the Late 19th – Early 20th Century]. Sost. i nauch. red. M. V. Nashchokina. Moscow, Progress-Tradiciya, 2012. (in Russ.)
7. Grotenhuis L. *Lovely Lines or: What Dutch Symbolists learned from Egypt. Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
8. Hefting V. *Jan Toorop: een kennismaking*. Amsterdam, Bert Bakker, 1989.
9. Heiser C. *Johan Thorn Prikker: vom Niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund. Das Werk zwischen 1890 und 1912*. PhD diss. Groningen University, 2008.
10. *1900: hoogtij van burgerlijke cultuur*. Jan Bank en Maarten van Buuren; met medew. van Marianne Braun en Douwe Draaisma. Den Haag, Sdu Uitgevers, 2000.
11. Joosten J. "*De batik en de vernieuwing van de nijverheidskunst in Nederland 1892-1905." Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 23, 1972.
12. Korzinova O.V. "Yan Toorop v krugu evropeiskih simvolistov" [Jan Toorop among European Symbolists]. *Kultura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2017. No 5. P. 78- 86. (in Russ.)
13. Krul W. "Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving." *Low Countries Historical Review*. No 106(4), 1991, p. 581-594.
14. Kryuchkova V.A. "*Antichnost vo vremennoi perspektive. Motivi klassiki v jivopisi hudojnikov gruppi "Nabi""* [Antiquity in time perspective. Motifs of the Classics in the Paintings of the Artists of the Nabis Group]. *Svyaz vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma. Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah. Kniga pervaya: Chast I. Vnevremennie konteksti simvolizma* [Connection of Times: History of Arts in the Context of Symbolism. Collective monograph in 3 books. Book One: Part I. Timeless Contexts of Symbolism]. Otv. red. i sost. O.S. Davidova. Moscow, BuksMArt, 2021. P. 217-236. (in Russ.)
15. Leidelmeijer F., Cingel, E., Hesmerg E. *Art Nouveau En Art Deco in Nederland: Verzamelobjecten Uit De Vernieuwingen in De Kunstnijverheid Van 1890 Tot 1940*. Netherlands, Meulenhoff/Landshoff, 1983.
16. Lukicheva K.L. "Novie strategii simvolizma v obraschenii k Antichnosti i Srednevekovyu (K voprosu o tvorchestve Hansa fon Mare i Edvarda Koli Bern-Djonsa)" [New Strategies of Symbolism in the Appeal to Antiquity and the Middle Ages (On the question of the work of Hans von Mare and Edward Coley Burne-Jones)]. *Svyaz vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma. Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah. Kniga pervaya: Chast I. Vnevremennie konteksti simvolizma* [Connection of Times: History of Arts in the Context of Symbolism. Collective monograph in 3 books. Book One: Part I. Timeless Contexts of Symbolism]. Otv. red. i sost. O.S. Davidova. – M.: BuksMArt, 2021. P. 252-290. (in Russ.)
17. Polak B. *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*. Martinus Nijhoff, Den Haag, 1955.
18. Riegl A., Kain E. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton University Press, 1992.
19. Rijn M. "De receptie van de prerafaëlieten in de tweede helft van de negentiende eeuw." *Kunstlicht*, 23 (2002) 4, p. 26-30.
20. Roustayi M. *Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian*. Columbia University, 1998.
21. Siebelhoff R. "The Three Brides A drawing by Jan Toorop." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 27 (1976), p. 211–261.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

22. Stafford B. *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*. Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1979.
23. Tyutryuna E.A. “Gollandiya” [Holland]. *Aktualnie problemi iskusstva simvolizma. V 2-h chastyah* [Actual Problems of the Art of Symbolism. In 2 parts]. Otv. red. i sost. I.E. Svetlov, O.S. Davidova. Moscow, “Reka vremen”, 2022. P. 334-338. (in Russ.)
24. Veselova A.A. *Jivopis belgiiskih simvolistov: nacionalnaya tradiciya v kontekste evropeiskogo hudojestvennogo processa* [Belgian Symbolist Painting: National Tradition in the Context of the European Artistic Process]: avtoref. dis. … kand. isk. – Sankt-Peterburg, 2021. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ян Тооропи. Сад беды. Карандаш и черный мел, коричневая бумага. 1890. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1977-13)
Рис. 2. Ян Тооропи. Преследователи. Тушь, мел, пастель и карандаш на картоне. 1891. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-vagabonds)
Рис. 3. Ян Тооропи. Ад. Бумага, карандаш, мел. 1892. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1960-243)
Рис. 4. Ян Тооропи. Фатализм. Карандаш, черный мел на бумаге. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-fatalism)
Рис. 5. Ян Тооропи. Три невесты. Бумага, карандаш, черно-белая и цветная пастель. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-three-brides)
Рис. 6. Ян Тооропи. Делфтский салат. Бумага. 1894. Рейксмузеум, Амстердам.
Источник: Официальный сайт музея (https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/nederlandse-meesters/story/jan-toorop)
Рис. 7. Ян Торн-Приккер. Мадонна на тюльпановом поле. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-at-the-cross-the-madonna-of-the-tulips)
Рис. 8. Ян Торн-Приккер. Невеста. Холст, масло. 1893. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-the-bride-1)
Рис. 9. Ян Торн-Приккер. Снятие с креста. Холст, масло. 1892. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
Источник: Официальный сайт музея (https://krollermuller.nl/en/johan-thorn-prikker-descent-from-the-cross)

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 711.558+712
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

Борис Михайлович Соколов
Boris Mikhailovich Sokolov
доктор искусствоведения, профессор,
Dr.Hab. in Art Studies, professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
sokolov.rggu@gmail.com

ПАРК СТАДИОНА «КРАСНОДАР» (2017-2023): СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ САДОВЫХ СТИЛЕЙ

PARK OF THE KRASNODAR STADIUM (2017-2023): MODERN INTERPRETATION OF THE CLASSICAL GARDEN STYLES

В статье впервые проведен комплексный анализ художественных особенностей парка стадиона «Краснодар» и исторических аллюзий, связанных с композициями этого парка. Парк, открытый для публики в 2017 году, стал большим явлением в международной ландшафтной культуре и достопримечательностью Краснодара. Анализируются главные элементы ансамбля: концепция, планировка, дороги и маршруты, объемы и пространство, зеленая архитектура и пластика растений, водная система, границы и зоны, материалы и фактуры, формы и ритмы, освещение и состояния природы. Отдельно рассмотрены произведения искусства, размещённые в парке: композиции «Геолокация» и «Искусственная среда» группы Recycle (2019) и последующие инсталляции, присутствие которых в парке может быть поводом для дискуссии. Среди исторических стилей садоводства, которые повлияли на замысел парка, выделены итальянский, французский, английский типы и водные сады Востока, а также постмодернистские «земные формы» Чарльза Дженкса. Новым этапом в создании парка является большой Японский сад (2023). Его открытие позволяет подвести итоги работ по основному ансамблю, в котором синтезированы приемы современного ландшафтного искусства и мотивы исторического наследия.

Ключевые слова: садовое искусство, современное искусство, лэнд-арт, художественные средства садового искусства, группа Recycle, парк скульптур, исторические сады

Для цитирования: *Соколов Б.М.* Парк стадиона «Краснодар» (2017-2023): современная интерпретация классических садовых стилей // Артикульт. 2023. №2(50). С. 37-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

The paper provides, for the first time, a comprehensive analysis of the artistic features of the Krasnodar Stadium park and historical allusions associated with the compositions of this park. The park, opened to the public in 2017, has become a novelty in the international landscape culture and a landmark of Krasnodar. The main elements of the ensemble analyzed: concept, layout, roads and routes, volumes and space, green architecture and forms of the plants, water system, boundaries and zones, materials and textures, shapes and rhythms, play of light and conditions of nature. The works of art placed in the park are considered in detail: first, the compositions “Geolocation” and «Artificial Environment» of the Recycle group (2019) and, second, subsequent installations, the presence of which could be a matter of discussion. The historical garden styles that influenced the idea of the park are Italian, French, and English types and water gardens of the Middle East, as well as postmodern “landforms» by Charles Jenks. The large Japanese Garden (2023) is a new development of the park. The shift to the stylization makes it possible to summarize the image of the main park, in which the techniques of modern landscape art and the motives of historical heritage are summarized.

Keywords: garden art, contemporary art, land art, artistic means of garden art, Recycle group, sculpture park, historical gardens

For citation: Sokolov B.M. “Park of the Krasnodar stadium (2017-2023): modern interpretation of the classical garden styles.” *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 37-58. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

Парк, окружающий футбольный стадион «Краснодар», создан в 2017-20 годах и продолжает расширяться. Этот объект современной ландшафтной архитектуры обладает настолько высокими художественными достоинствами и играет в жизни города и региона настолько существенную роль, что заслуживает внимания историков искусства и культуры. Данное исследование посвящено анализу художественных качеств парка и интерпретации садового наследия в его формах и образах (упоминания и обзоры: [Худин, 2020; Певнева, Шкиря, 2022; Пудовкин, Сафина, 2022]).

© Соколов Б.М., 2023
Дата поступления: 30.12.2022. Дата одобрения после рецензирования: 20.03.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

ISSN 2227-6165

В нем использованы фотографии автора статьи и материалы, собранные во время трех посещений парка в 2020-21 годах.

История парка связана с историей стадиона. В 2011 году предприниматель Сергей Николаевич Галицкий, уроженец Краснодарского края, решил основать футбольную команду «Краснодар» и создать для нее стадион международного класса. Для этого было использовано свободное пространство на краю города. Стадион, спроектированный берлинским архитектурным бюро gmp в сотрудничестве с российскими архитекторами и дизайнерами, был открыт в 2016 году. Одновременно шла разбивка парка, первая очередь которого была открыта в 2017, а четвертая в 2019 году. Международный коллектив создателей парка указан в публикации журнала «Проект Россия»: «Авторы проекта: Von Gerkan, Marg and Partners; архитекторы: Волквин Марг, Юбер Ниенхофф, Игорь Марков; дизайнеры: Адель Бикулов, Олеся Бабарико, Сара Казелло, Евгений Пфейл, Ольга Самсонова, Гвидо Сильвестри, Мейбл Толедо, Елена Флеглер» (https://prorus.ru/projects/park-near-stadium-krasnodar/ (дата обращения 06.03.23)). Общая площадь участка около 30 га, парка на 2019 год – 13,5 га, что сопоставимо с размером парка Зарядье в Москве.

Облик парка «Краснодар» определяется двумя особенностями его архитектуры и дизайна. Первая – извивы спиралей и концентрические круги в его плане, вторая – ряды и кольца взрослых формованных деревьев самых разных видов и очертаний (*рис. 1-2)*. Среди них много теплолюбивых пород, характерных скорее для ботанических, а не рекреационных садов Европы и России – магнолия, катальпа, лагерстрёмия, тюльпановое дерево, китайские павловния и пальма трахикарпус, южноамериканские араукария, бугенвиллея и жакаранда. В качестве акцентов в центре двух круглых в плане садов высажены бутылочное дерево (хоризия, которую посетители часто принимают за баобаб) и королевский делоникс родом с Мадагаскара. Большинство этих деревьев на зиму закрывают фигурными пластиковыми колпаками, а в прудах с карпами кои подогревают воду. Стрижка деревьев разнообразна – пирамида, колонна, шар, веер, бонсаи. При взгляде на аэрофотографии (они чаще всего встречаются в интернете) может возникнуть впечатление крайней искусственности и жесткости планировочных форм. Однако реальный объект и впечатления от него гораздо сложнее и богаче. Парк стадиона «Краснодар» – художественно организованный ландшафт, в котором использованы средства архитектуры, садового, сценического и изобразительного искусства. Их анализ позволяет полнее оценить этот ансамбль и его культурную роль.

Полная официальная схема парка с названиями его объектов на данный момент не обнародована. В социальных сетях администрация парка ввела ряд названий, которые известны многим посетителям и используются в данной статье. Приводим их список: Французский сад, Английский сад, Японский уголок, Террасный сад, Пирамида, Музыкальный лабиринт, Зеркальный лабиринт, Амфитеатр, Кратер, Стремительная река, Фонтан Инфинити, Фонтан Бугенвиллея, Бесконечная аллея, Японский сад (открыт в 2023 году), Облачный сад (открытие планируется в 2025 году).

1. *Концепция* парка развивает формы и образ, определяемый зданием стадиона. Это подобие Колизея с вертикальным членением стен, ажурным завершением и отделкой белым итальянским травертином. Между порталами стадиона устроены зеленые откосы и террасные посадки стриженых лип – начало темы парка (рис. 3). Планировочная схема парка дополняет овал стадиона чередой кругов и спиралей трех размеров: большой (диаметром около 30 метров; спиральная гора (Пирамида), Зеркальный лабиринт, водный сад с каскадом (Фонтан Инфинити, Амфитеатр), средний (диаметром около 20 метров; платановая пергола, пергола-оранжерея, Музыкальный лабиринт) и малый (диаметром около 3-5 метров; так устроена цепь зеленых кабинетов в северной части парка вдоль Бесконечной аллеи). От стадиона расходится веер прямых широких аллей, которые переходят в изогнутые дороги и огибают круглые и полукруглые сооружения парка. В парке есть три многоуровневых террасы, подобных театральным залам – Амфитеатр, Стремительная река, Террасный сад. Амфитеатр замкнут на собственную сцену, Стремительная

ISSN 2227-6165

Рис. 1.
Парк стадиона «Краснодар». Южная часть. Спутниковая фотография: Яндекс Карты. Схема автора.

Рис. 2.
Парк стадиона «Краснодар». Северная часть. Спутниковая фотография: Яндекс Карты. Схема автора.

ISSN 2227-6165

Рис. 3.
Террасные сады, примыкающие к стадиону «Краснодар». Фотография автора, 30.11.2020.

река представляет собой наклонную зелёную площадку с рядами скамей, от которой сквозь проемы перголы есть виды на парк, а террасный сад дает широкий панорамный вид на парк и стадион.

2) *Планировка* ансамбля построена на идее перехода от больших площадей при стадионе вместимостью в 35000 зрителей к широким аллеям, ведущим в глубину парка, а от них, в свою очередь, разветвляются пейзажные дорожки меньшей ширины. Обсадка становится плотнее, пейзаж заполняют объекты-аттракционы, для входа в которые нужно идти по кругу. Темп прогулки плавно меняется от быстрого прохода к более медленному осмотру пейзажа, а затем к остановкам внутри круговых садов. Извивы дорожек в некоторых местах переходят в спирали садовых структур (Музыкальный лабиринт, Пирамида). Поток посетителей разбивается на части, потом на группы, движение постепенно затихает.

В планировке можно выделить две пересекающихся оси, каждая из которых в нужный момент растворяется в окружающих малых формах. Первая – веер прямых дорог от стадиона вглубь парка. Его главная перспектива выводит на павильон, окруженный зеркальными контейнерами, затем главный путь смещается влево: им становится аллея, ведущая к фонтанам. На фонтанной площадке посетители останавливаются и, следуя вдоль водной перголы, проходят налево. Здесь их ждёт вторая, малая ось, также ориентированная на стадион. Это Французский сад, партер которого углублен и оканчивается у стены технического двора, украшенной перголой (*рис. 4*). Система отводящих от стадиона дорог, вписанная в очень ограниченный участок между городской улицей и границей парка, выполняет сразу две роли – быстрого пути из парка в город и главного маршрута погружения в парк. Ее центральная часть изолирована и развернута на 180 градусов. Вид на стадион через Французский сад открывается только из дальней части парка.

Вторая ось – входная дорога в парк с дальней от стадиона стороны. После энергично оформленной ромбовидной площади дорога разделяется на две. Направо уходит прямая аллея, которая ведёт в глубину парка и ставит посетителя перед выбором – идти к Террасному саду или

Рис. 4.
Вид из Французского сада на перголу и стадион. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.

к Зеркальному лабиринту. Прямая же дорога разделяется на две и ведет к нанизанным на нее круглым садам – Амфитеатру и Пирамиде. Соединительным звеном между двумя осями и направлениями путешествия становится повышенный Террасный сад, который дает самые широкие панорамы парка.

3) *Дороги и маршруты* не только ведут вглубь парка, но и вводят посетителей в парковую среду. Со стороны стадиона устроена каменная площадь с белыми и черными полосами. Полосы задают трассировку маршрута, путь по прямым аллеям к первым остановкам у садовых объектов. Совершенно по-иному оформлен узкий проход в парк с противоположной стороны (улица Разведчика Леонова). Аллея ведет к ромбовидной площади, посредине которой – узкий путь между двух белых стен. Стены являются частями очень высоких контейнеров с зеленой травой и деревьями. Такими же высокими круглыми вазонами с деревьями окружена ромбовидная площадь по периметру. Это своеобразные пропилеи, входной портал, задающий настроение осмотра своей большой высотой и медленным ритмом. Прямые и извилистые дороги в парке то переходят друг в друга, то пересекаются, создавая контраст регулярного и пейзажного начал. В оформлении аллей и дорожек использовано множество материалов и фактур. Белые плиты травертина окаймлены светло-серыми гранитными рамами и ступенями. У лунного пруда каменное мощение сменяется деревянным помостом, а около Пирамиды травертин чередуется с розовым камнем и черными решетками (*рис. 5*).

4. *Объемы и пространство* парка тщательно разработаны. Высотность вертикалей варьируется от 0,5 метра зеленого бордюра до 10 метров у двухэтажных сооружений и около 20 метров – высоких деревьев и больших фонтанных струй. От строгой горизонтали площади перед стадионом основная аллея идет вглубь мимо прямоугольного портала и лестницы. Взойдя на нее, можно спуститься по пандусу, который придает видам пространственную и перспективную глубину.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 5.
Мощение, кольцевой пруд и малые архитектурные формы у холма Пирамида.
Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

Круглые объекты сада возвышаются над газоном – это кольца пирамидальных деревьев, искусственные холмы либо закругленные террасы. Плавные линии геопластики хорошо видны возле водной перголы Кратера: невысокий подъем зеленого склона приводит к кольцевой аллее и затем спускается к центральному пруду. Зеркальный лабиринт представляет собой гору с четырьмя изломанными проходами к центру, облицованными зеркалами. Здесь переживание пространства и динамика его изменений усилены многократно.

5. *Зеленая архитектура и пластика растений* являются в парке верхним ярусом тех композиций, которые сформированы дорожной схемой и каменными архитектурными массивами. Промежуточной, архитектурно-ландшафтной формой оказываются контейнеры для деревьев. На главной аллее края квадратных контейнеров оформлены как скамьи, у дальнего входа высота круглых контейнеров большая, около 4 метров, и деревья видны на фоне неба. Возле стадиона большие оливы, сформованные как бонсаи, находятся в квадратных зеркальных вместилищах, которые отражают друг друг и части парка. На террасе летнего театра контейнеры утоплены в мостовую, видны только их границы, а возле спиральной горы их решетки выделены сочным черным цветом. В регулярном саду круглые белые контейнеры чередуются с пирамидальными «контейнерами» из стриженого кустарника, которые обрамляют светильники.

В нескольких местах высотные акценты создаются посадками кустарничков и высоких трав. Панорамные полукруглые террасы с видом на стадион (Террасный сад) в сезон засажены сиреневым цветущим шалфеем, а зимой – искусственными стебельками шалфея с подсветкой (*рис. 6-7*). Авторы смело сочетают формы и фактуры стриженых деревьев, например, колонновидные грабы и пирамидальные араукарии, веера и колонны плодовых деревьев на спиральной горе. Эти контрасты сглаживаются благодаря многократному повторению каждой формы, в линию либо по кругу. Круглая площадка в центре невысокого холма занята композицией из очень крупных

Рис. 6.
Террасный сад с посадками шалфея. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 27.09.2020.

Рис. 7.
Террасный сад с зимним декором в виде стеблей шалфея. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 20.11.2021.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 8.
Платановая пергола до установки композиции «Внутренний ребенок». Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 27.09.2020.

злаковых культур, достигающих высоты около 3 метров. Окружает эту площадку кольцо молодых платанов, раздвоенная форма которых напоминает музыкальный камертон. Они обвязаны соломой, и специальная табличка предлагает использовать их как скамьи (*рис. 8*). Большой круг с композицией «Искусственная среда» украшен африканским бутылочным деревом, а злаковые посадки создают образ знойной саванны.

6. *Водная система* парка очень сложна и нюансирована. Посетители в первую очередь замечают крупные массы и каскады воды, такие как играющий фонтан и кольцевой водопад. Но рядом находится множество малых водных форм, играющих большую роль в образе сцены и всего ансамбля. В середине небольшой лестницы на краю парка устроен трехступенчатый каскад общей высотой около 1,5 метров. Он готовит посетителя к более сильным впечатлениям от эффектной аллеи фонтанов и большого квадратного водоема с самой высокой струей. Одно из колец, окружающих Стремительную реку, круг с наклонным газоном, – водная лестница. Ее ступени широкие и очень низкие, около 5 сантиметров каждая. Вода, тихо бегущая по этому каменному кругу, дополняет медитативное настроение сада, главное украшение которого – множество деревянных комфортных скамей.

Пергола, в центре которой находится аллея фонтанов, не совсем прямая, она слегка изогнута, а центр ее немного понижен. За счёт этих нюансов фонтанные струи выглядят более живописно (*рис. 9*). Аллею обрамляют два высоких фонтана, изолированных в своих бассейнах, а фонтаны самой аллеи высотой всего по полтора метра и бьют прямо из каменного мощения. Она рассчитаны на детский рост и стали одним из любимых в парке мест детских игр. Еще один водный объект для детей – площадка с каналами, очень неглубоким бассейном и устройствами для водных игр – шлюзами, насосами для приведения фонтанов в действие и водными пушками для игровых дуэлей. В обоих случаях вода оформлена в единую композицию, введена в пространственную систему малого сада и дает яркие образные впечатления.

ISSN 2227-6165

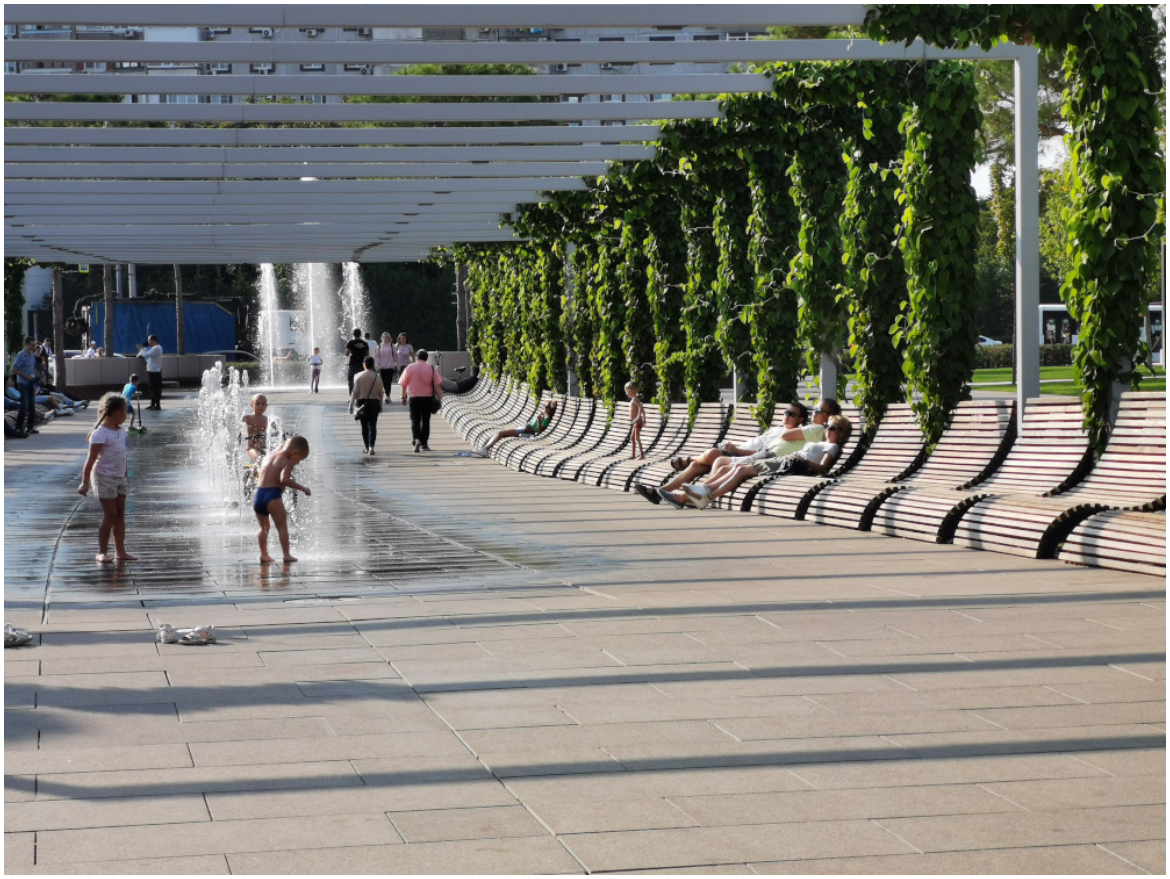


Рис. 9.
Аллея фонтанов. Видны отклонения от прямых горизонтальных и вертикальных линий.
Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

Особенно сильно воздействуют на восприятие и воображение зрителей круговые водные композиции. Вокруг из пологого холма Кратера устроена сплошная цепь из параболических струй. Это водная пергола, пробежать сквозь которую стремятся не только дети, но и многие взрослые. В углубленном центре Кратера находится круглый бассейн со ступенчатой рамой, нижние части которой расположены в воде. Среди них плавают золотистые карпы кои, и с ночной подсветкой этот бассейн становится особенно эффектным. Недалеко от стадиона находится Фонтан Инфинити –водная чаша с кольцом деревьев жакаранды наверху и кольцевым водопадом по периметру. Чаша помещена на наклонном рельефе, и струи водопада по мере продвижения к стадиону становятся все длиннее. В нижней части есть проход и дорожка, идущая под каскадом. Здесь впечатления от игры воды дополняются пространственными и временными переживаниями (*рис. 10-11*).

7. *Границы и зоны парка* определяют разнообразие впечатлений и тематических участков. Здесь есть сплошные, полузамкнутые и открытые границы. Создатели парка «Краснодар», несмотря на то, что он является частной территорией при стадионе, интегрировали ансамбль в структуру города. Вокруг парка нет ограждения, а на противоположной стороне Восточно-Кругликовской улицы, на которую выходит стадион, устроены стриженые шпалеры из кустарника и ряды формованных деревьев. Все сплошные границы внутри парка смягчены средствами ландшафтного благоустройства. Стены покрыты решёткой с вертикальными прямоугольным ячейками, по которым поднимаются вьющиеся растения. Такая трельяжная стена завершает осевой вид на стадион из Французского сада. Граница между парком и зоной спортплощадок оформлена несколькими пространственными слоями: две полосы травяных посадок, дорожка, ряд колонновидных грабов, ещё одна дорожка, разноцветная входная постройка и зелёный откос.

ISSN 2227-6165

Рис. 10.
Катальпа и укрытые на зиму деревья жакаранды на верхней площадке Фонтана Инфинити.
Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 29.11.2020.

Рис. 11.
Фонтан Инфинити на фоне стадиона. Наверху – круг деревьев жакаранды.
Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

ISSN 2227-6165

К изолированным участкам можно отнести Амфитеатр, вход в который ведёт через нижнюю часть сцены. Закрыта со всех сторон круглая площадка, под козырьком которой все пространство заполнено побегами южноамериканской лианы бугенвиллеи (Фонтан Бугенвиллея). В холодный сезон под козырьком устанавливают рамы и превращают площадку в кольцевую оранжерею. Стремительная река является примером полуоткрытого участка: внешнее кольцо шпалер имеет широкие проёмы, во внутреннем кольце они меньше. Все детские площадки, мощеные, песочные и водные, раскрыты в окружающее пространство, обозначены только их границы.

8. *Материалы и фактуры* в парке «Краснодар» подобраны так, чтобы каждая отдельная композиция производила цельное впечатление. В мощении чередуются белый травертин, розовые керамические и серые гранитные плиты, чёрная и блестящая металлическая решетка. Самую большую площадь в парке занимают травяные плоскости и откосы. По ним разрешено ходить в летний сезон и запрещено в зимний – повреждается не только травяной покров, но и луковицы первоцветов. В марте, с цветения крокусов, начинается период сочетания луга и цветочных куртин – прием, пришедший из практики английских садоводов. Примером сложного соединения фактур и цветов является участок вокруг холма Пирамида. Внешнее кольцо мощения из белого камня продолжается кольцом из розовой плиты, в которое вставлены черные решетки с формованными деревьями краснолистной сливы. Далее белое и розовое кольца вновь чередуются, но они уходят на дно неглубокого бассейна, из которого поднимается второй ряд решетчатых контейнеров со сливовыми деревьями. Далее следует пояс из травертина, над которым возвышаются три уровня зеленых склонов, а над ними – венец из пирамидальных деревьев. Вокруг водного кольца стоят металлические кресла белого и розового цвета в тон мощению. В ряде мест использованы природные материалы – обвязка деревьев крупной соломой, подсыпка гравия, подсадка цветочных растений. Во Французском саду осенью в контейнерах вокруг деревьев цветут сиреневые безвременники.

9. *Формы и ритмы* составляют основу художественного образа парка. Помимо повторения форм с заданными паузами, как это сделано в аллее павловний и в маленьких боскетах Бесконечной аллеи, здесь применена трансформация, изменение одной и той же формы. В начале главной аллеи, у площади стадиона, расположена цепь зарешеченных квадратов. Следующий ряд решеток такой же формы закрывает контейнеры с дубовыми деревьями (*рис. 12*). Так же устроен участок у перголы с аллеей фонтанов: формы высокого круглого контейнера повторяются в решетчатом

Рис. 12.
Развитие формы: квадратная решетка на площади и такая же над контейнером с дубовым деревом.
Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

ISSN 2227-6165

кольце, утопленном в каменное мощение. Деревья вокруг Пирамиды собраны в два круга, находящихся на одном уровне. Но внутреннее кольцо контейнеров поднято над водоемом, каждое дерево стоит на искусственном островке. Парк как бы вырастает из каменной плоскости, приобретает вертикальное измерение.

Поскольку в планировке парка основой являются круг и спираль, почти каждый его вид построен на сочетании кругов и полукругов. Сильнее всего сопоставление большого и малого круга ощущается на вершине фонтана Инфинити. Круглая площадка с кольцевой скамьей и центральным деревом стоит рядом с огромной выпуклой стеной стадиона. Слияние металла и воды является темой водной перголы вокруг Кратера. Над полом из блестящих полосок стали по внешнему краю поднимается изогнутая кольцевая скамья, сделанная из того же материала, а внутренний край образован параболическими полосками водных струй (*рис. 13*).

10. *Освещение и состояния природы* определяют живописные и сценические впечатления посетителей. В парке тысячи элементов художественной подсветки. Помимо высоких фонарей, дорогу освещают наземные светильники. При входе в Зеркальный лабиринт их цепь напоминает театральную рампу. Внутри лабиринта пруд освещен подводными лампами, а крупное дерево в центре – прожекторами. В круге бугенвиллеи фонтаны подсвечены изнутри, а в центре газона Стремительной реки каждое дерево освещено вертикально направленным лучом. После опыта первых зим почти все экзотические деревья стали укрывать прозрачными пластиковыми чехлами, индивидуальными оранжереями. Они тоже являются ландшафтными объектами. Каплевидные формы укрытий вокруг деревьев жакаранды зимой дают фонтану Инфинити совершенно другой облик. Мягкие пленочные укрытия пальм садовники называют «скафандрами» (*рис. 14*). Одним из самых ярких образов парка в темное время холодного сезона стала серповидная терраса с панорамным видом на стадион. Посадки шалфея к зиме сменяются искусственными цветами с точечной подсветкой.

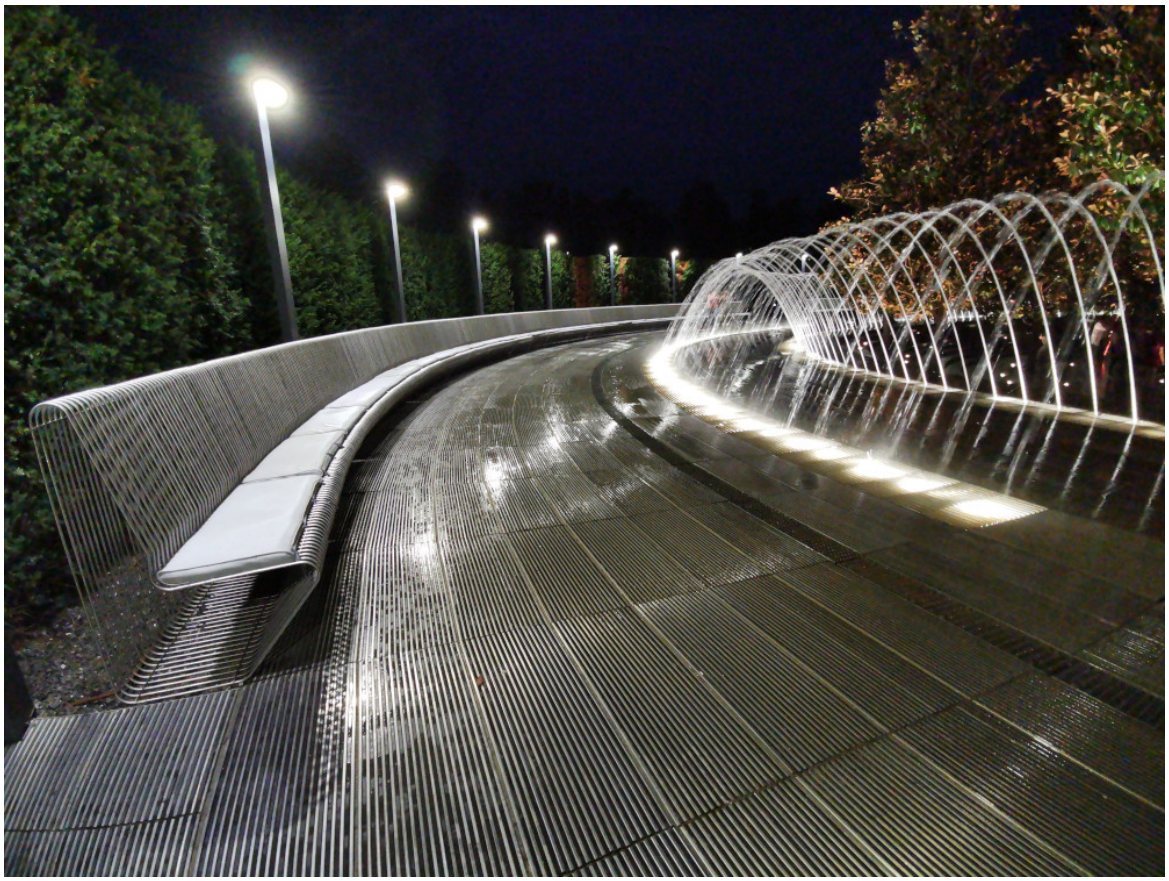


Рис. 13.
Сопоставление форм: линии кольцевой металлической площадки и струи водной перголы в саду Кратер. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

Рис. 14.
Фигурные чехлы на пальмах. Парк стадиона «Краснодар». Фотография: Б.М. Соколов, 29.11.2020.

Особенностью парка «Краснодар» являются его сезонные изменения. Весна начинается с цветения луковичных растений на газонах, продолжается цветением сакуры, дерена, павловнии и глицинии. Это период длится примерно с марта по июнь. С конца сентября листва приобретает осенние краски, от желтых до красных оттенков. В октябре начинают укрывать теплолюбивые деревья и неделя за неделей добавляют все больше светящихся искусственных объектов в форме одуванчиков, лотосов, бабочек, шаров. Зимний вид парка лучше всего после заката, он противостоит мрачному настроению сезона, во время которого в Краснодаре дождь идет чаще, чем снег. Несколько лет в центре зеркального лабиринта делали большое укрытие для дерева делоникса, бассейн с рыбками подогревали, а термометр показывал температуру в парке, в бассейне и в укрытии. Потом лабиринт укрыли на зиму целиком, превратив его в теплое помещение, своеобразный зимний сад.

Поскольку в парке много светлых архитектурных форм, высоких деревьев и светильников, он выглядит эффектно почти в любую погоду. В тумане подсветка становится приглушенной, зато освещённое кольцо кровли стадиона заметно отовсюду. После дождя проявляется цвет и фактура мореного дерева, из которого сделан помост на серповидном пруду. В сумерки естественное освещение сочетается с искусственным. Объект рассчитан на регулярное посещение жителями города, и смена впечатлений стала важной частью репутации парка.

11. *Художественные объекты* в парке стадиона «Краснодар» возникали постепенно и не играют в нем господствующей роли. Вначале владелец предложил художникам группы Recycle (Андрей Блохин и Георгий Кузнецов) создать единичный объект. Им стала «Геолокация» – подобие указателя на компьютерной карте, в виде перевернутой капли. Металлическая инсталляция высотой около пяти метров стоит в канале, она отполирована до блеска, а в ее средней части вырезан пейзаж – отражение парка *(рис. 15)*. Основная тема группы Recycle – спор реальной и виртуальной действительности. Этой теме была посвящена персональная выставка группы в

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 15.
Объект «Геолокация». 2019. Авторы – группа Recycle. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 30.11.2020.

Санкт-Петербургском Манеже (2021), на которой показаны и фрагменты инсталляций из парка «Краснодар» (виртуальная часть выставки: https://recyclexmanege.com/ (дата обращения 11.03.23)). Скульптура вписывается в пейзаж, дает его реальное и условное отражение, представляет сюжетный интерес для посетителей. Она стала одной из самых известных точек парка.

В 2019-20 годах художники заполнили большой композицией «Искусственная среда» внутреннее кольцо стен, которое снаружи огибает серповидный пруд. Диаметр круга около 30 метров, в центре – газон и одинокое бутылочное дерево. В этой аскетичной обстановке была уместна именно одноцветная инсталляция. Скульптурный фриз, сюжет которого начинается слева от входа, сформован из белой пластиковой сетки. В композиции длиной 130 метров изображены десятки человеческих фигур в натуральную величину, там много действия, и первая ассоциация из истории искусства здесь – Пергамский фриз. Замысел в общих чертах описывает экспликация: «Идея произведения заключается в вопросе: как объяснить искусственному разуму, что такое игра, и возможно ли передать машине чувства человека, причастного к игре? Вымышленные персонажи кропотливо собирают знания об этом, загружают их на серверы и вступают во взаимодействие с машиной, которая по-своему интерпретирует понятие слова “игра”» (*рис. 16*).

Действия и фигуры в композиции «Искусственная среда» реалистичны, сцены плавно переходят одна в другую. С левого края люди с героическим пафосом древнегреческих воинов тянут к проему входа связки компьютерных кабелей. Другие люди передают друг другу множество прямоугольников, похожих на картины, их принимает фигура, парящая в воздухе. В рамах экранов возникает примитивное, пикселизированное изображение бегущего человека, которое со многими жестами обсуждает следующая группа. На электронном табло видны цифры «20:20», подразумевающие либо счет, либо год. Играющие в мяч вбегают в обручи сканера, к одному из людей подключены провода. Из глыбы вырисовываются контуры головы, а рядом начинает

Рис. 16.
Композиция «Искусственная среда» 2020. Деталь. Авторы – группа Recycle.
Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.

работать завод искусственных рук, ног, голов. Они собираются в тела, еще наполовину состоящие из кубиков-пикселей, и начинают свою игру в мяч. Фигуры переворачиваются, они показаны и сбоку, и сверху. На их фоне видны экраны с лицами кричащих зрителей, которые, как на бою гладиаторов, поднимают либо опускают большой палец. Затем экраны и лица переворачиваются и исчезают. Перевернутые люди из компьютерного зазеркалья с трудом тянут кабели к своей стороне входного проема.

Сложное и полное метафор повествование находится в прогулочном парке и снабжено минимальными комментариями. Большинство посетителей воспринимают его как декоративный объект с непонятным смыслом. Тем не менее, эта сюжетная работа, находящаяся в природном окружении, остается самым интересным произведением группы. Инсталляции и фрагменты на тему революции отходов и искусственного разума, которые были показаны на выставке Recycle в петербургском Манеже, не поднимались до уровня метафорического повествования (по личным впечатлениям автора статьи; ср. рецензию: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20210820-zcnK/ (дата обращения 11.03.23)).

В 2021 году внутри круга злаковых трав появилась композиция американского скульптора Кена Каллахера «Внутренний ребенок». В аннотации автор сообщает: «В университете искусств нас учили искать своего «внутреннего ребенка», что означало вернуться в то место, в то состояние, где мы свободны в своем внутреннем выражении». Композиция состоит из четырех одинаковых скульптур – огромная голова ребёнка на конической подставке (*рис. 17*). Видимо, отражение пейзажа в полированной стали должно было придать значительность пустому, лишенному реальной пластической задачи, объекту. В парке эти изображения оказались чужеродными. Они нарушают цельность ландшафтной композиции, пугают посетителей огромными размерами и непонятным пафосом. Тогда же на газоне перед стадионом было сооружено подобие древнегреческого периптера

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 17.
Композиция «Внутренний ребенок». Автор – Кен Каллахер. 2021. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 20.11.2021.

из темной сетки. В экспликации указан автор – «Tresoldi studio», и дана информация рекламного характера: «“Abstracta”» – это акт воображения, образ античности, который внезапно открывается посетителю в пространстве парка. …Инсталляция взаимодействует с окружающим ее пространством, постепенно увлекая посетителей в захватывающий мир, в котором переплетается искусство и реальность» (*рис. 18*). Эта композиция с бледной подсветкой в ночное время производит интересное впечатление. Однако с парком она никак не связана и тему его, в отличие от «Геолокации», не продолжает.

Возможно, создатели парка вступили на путь заполнения пространства, которое теперь стало казаться пустым. Последние дополнения уменьшают масштаб пейзажа, нарушают связность ландшафтных форм, которая является важнейшим качеством парка стадиона «Краснодар». В качестве опасного прецедента, уничтожения смысла пейзажа посредством внедрения в него посторонних объектов, уместно привести историю таиландского ботанического сада Нонг-Нуч. Этот огромный ландшафтный проект площадью около 2 кв.км. был осуществлён в 1960–70-х годах супружеской парой, Пизит и Нонгнуч Тасака, в качестве образовательного заповедника тропических растений, особенно цикадовых пальм, и древесных обитателей. В 2001 году управление парком перешло к их сыну Кампону, который решил превратить его в туристический аттракцион. Ботанические коллекции экскурсоводы показывают очень бегло, большую часть времени посетители проводят среди стилизаций под французские и итальянские сады, а также среди бетонных скульптур динозавров в натуральную величину. Лучшая часть парка, долина с миниатюрными пагодами по числу провинций Таиланда, теперь окружена огромными декоративными фигурами (по впечатлениям и материалам автора статьи, 2018) (*рис. 19*).

Формы и образы парка «Краснодар», которые при взгляде на его план могут показаться абстрактными, тесно связаны с историческим наследием садового искусства. Здесь использованы

Рис. 18.
Композиция «Abstracta». Авторы – Tresoldi studio. 2021. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 20.11.2021.

Рис. 19.
Два этапа строительства Тропического сада Нонг Нуч: 1) регулярный сад и Долина пагод,
2) бетонные фигуры Долины динозавров и «английские» телефонные будки. Нонг Нуч, Таиланд.
Фотография автора, 10.03.2018.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

оба универсальных принципа планировки, регулярный и пейзажный, причем их сопоставление организовано по нескольким сценариям. Прямые и симметричные формы могут быть противопоставлены «натуральным», как это сделано с Французским садом и его окружением. Эти формы могут дополнять друг друга – на изгибах Бесконечной аллеи рассыпаны маленькие круглые боскеты с вертикалями деревьев. Они могут и перетекать друг в друга: прямая парадная аллея дальнего от стадиона входа вскоре делает плавный изгиб и разбивается на несколько криволинейных маршрутов.

Поскольку речь идет о стилистических влияниях на современную садовую архитектуру, следует уточнить, какие стили в садовом искусстве выделяют современные историки и от каких отживших определений они отказались. Критерии понятия о стиле в садовом (и шире – ландшафтном) искусстве долгое время были предметом дискуссий. Расширительный подход, при котором стиль определяется сразу двумя факторами – особым типом пространственно-планировочной композиции и стилем архитектурных малых форм, возник в контексте эклектической эстетики XIX века. Его применение породило десятки разнокачественных «стилей» и «типов». Уже в 1834 году Джон Лаудон вынужден был выделить среди модных новшеств пейзажного и «дикого» паркостроения тип, который он назвал «садовым садом», «qardenesque», указав, что в нем именно работа садовода играет главную роль [Turner, 1986, p. 147-149]. В книге Арнольда Эдуардовича Регеля «Изящное садоводство и художественные сады» (1896) упоминаются «арийские и семитические» сады, турецкий и монгольский, англо-китайский и англо-германский «типы», «романский стиль», к которому отнесены сады Италии, Франции и даже Голландии [Регель, 1896]. Произвольное многообразие стилизаций, в которых главными являются архитектурные формы, противоречит принципам истории стилей в искусстве [Нащокина, 2007, с. 20; Соколов, 2022, с. 583-585]. К середине XX века критерии стиля в садовом искусстве были приведены в соответствие с общей историей стилей [The history of garden design, 1991, p. 9-21].

Регулярный и пейзажный принципы планировки породили главные, всемирно известные национальные садовые стили. К регулярным относятся тип мусульманского водного сада, итальянский террасный сад, французский партерный парк и голландский огороженный цветочный сад. Пейзажная планировка типична для китайского и японского стилей, которые являются предшественниками английского пейзажного парка, оказавшего влияние на всю ландшафтную культуру мира начиная с XVIII столетия (аналитический обзор садовых типов и национальных стилей: [Rogers, 2001, p. 97-400]). Эти исторические типы узнаваемы большинством посетителей садов, они являются основой обучения ландшафтных архитекторов и дизайнеров [Боговая, Фурсова, 1988, с. 6-92]. Они играют важную роль и в парке стадиона «Краснодар».

Формы круга и полукруга ассоциируются с античной архитектурой и садовым искусством Италии. Характерно, что создатели парка назвали летний театр «амфитеатром», хотя места для зрителей занимают только половину круга. Ротонда из формованных платанов, многочисленные круги и полукруги колонновидных деревьев напоминают об итальянских садах и пейзажах, таких как кипарисовые сады Джусти в Вероне и пейзажи Тосканы возле виллы Ла Фоче. Итальянские традиции видны и в приеме посадки деревьев в контейнеры: каменные сооружения напоминают кадки с лимонными и апельсиновыми деревьями, которые в Италии на зиму убирают в оранжереи. Партерный сад, расположенный в низине и засаженный деревьями в шахматном порядке, сами авторы проекта назвали Французским. С французской традицией ассоциируются сложная, «версальская» стрижка деревьев и многочисленные стены из зеленых шпалер. Развернутая водная система парка, его каналы и пруды, сад в верхней части Фонтана Инфинити, покрытый тонким слоем воды, напоминают водные сады Ирана и могольской Индии, такие как Довлет-Абад в Йезде и сады мавзолея Хумаюна в Дели. От традиций английского пейзажного парка происходит свободная пространственная планировка парка с его открытыми видами, холмами и склонами, сплошное травяное покрытие и система извилистых путей. Полоса парка возле Музыкального лабиринта названа Английским садом. К европейской садовой практике второй половины XIX – начала XX века восходит сопоставление прямоугольных и естественных форм плана, превращение цветочных

ISSN 2227-6165

клумб в куртины цветов среди травяного луга. Разнообразные фонтаны-шутихи напомнят большинству посетителей не итальянские и французские прототипы, а фонтан Дубок и Аллею фонтанов в Петергофе.

Особый интерес для историка ландшафтного искусства представляет использование в парке форм, выработанных архитектурой постмодернизма. В проектном буклете сделаны отсылки к извилистым формам Сада космического размышления, собственного парка Чарльза Дженкса в Шотландии (благодарю Игоря Маркова за предоставление этих материалов.). Автор книги «Язык архитектуры постмодернизма» [Дженкс, 1985] и действующий архитектор в 1980-90-е годы создал концепцию «земных форм» («landforms»), в которых изгибы покрытых травой и водой структур обладают скрытым сюжетом [The Universe in the landscape, 2011]. Архитектор отработал свои принципы в Саде космического размышления, где «земные формы» с архитектурными дополнениями изображают «черную дыру», кометы, пять человеческих чувств и даже бозон Хиггса (история замысла и проектные эскизы представлены самим автором в альбоме: [Jencks, 2009]; приношу благодарность Чарльзу Дженксу (1939-2019) за возможность посетить закрытый для публики сад в августе 2015 года.). Наиболее сильное впечатление на любителя садов производят крупные формы земли и воды, такие как Змеиные холмы. Затем Дженкс создал целый ряд образцовых «земных форм» в Британии и других странах. Среди наиболее масштабных – Нортумберлендия, олицетворение графства Нортумберленд в виде огромной лежащей женской фигуры, и парк камней Крейвик в Шотландии. В общей планировке, спиральных и серповидных формах парка «Краснодар» угадывается влияние геопластики Дженкса, однако здесь конструкция плана, его связность и трассировка самостоятельны и гораздо более функциональны. Единственное подобие цитаты из Сада космического размышления – извилистые террасы с травяным покрытием возле дальнего входа в парк (*рис. 20*).

Исторические садовые традиции, использованные в создании парка – европейского происхождения. До недавнего времени о Востоке напоминал только Японский уголок с прудом и плакучими ивами. В 2021-23 годах парк был дополнен огромным Японским садом (около 8 га,

Рис. 20.
Лунные холмы в Саде Космического размышления. Автор – Чарльз Дженкс. 2010-е.
Портрак, Шотландия. Фотография автора, 24.08.2015.

ISSN 2227-6165

при площади основного парка 13,5 га) с искусственными горами, холмами, водопадами и реками. На его краю строится Облачный сад, который, по всей видимости, продолжит дальневосточную тему. Здесь нет современных форм искусства, сад предполагает этнографическое погружение в иной пейзаж и культуру. Этот новый проект говорит о завершении работ в основном парке, который теперь можно рассматривать как состоявшееся явление российского и международного ландшафтного искусства.

Хотя С.Н. Галицкий в интервью говорил, что хотел просто создать парк для города, значение ансамбля в мире ландшафтной архитектуры и его социальная роль очень велики. Городской сад и Ботанический сад Краснодара имеют традиционные формы, далекие от современности. Во всей Южной России нет парков общественного назначения с подобным уровнем художественного решения и наполнения. Показательно, что «Парк Парадиз», бывший парк санатория имени Айвазовского в Крыму, пользуется огромной популярностью у туристов. Это именно дизайнерский парк (архитектор Анатолий Анненков, 2003-2007) с разными тематическими зонами, японским и французским садом, хотя многие его формы банальны и воспроизводят массовые вкусы первой половины XX века. Постепенно приобретает известность расположенный на окраине Псковской области дизайнерский парк Ореховно (архитектор и владелец Александр Гривко), где представлены образцы европейских садовых традиций. Парк Зарядье в Москве, несмотря на известные имена проектировщиков (бюро Diller Scofidio + Renfro, Нью-Йорк, 2014-17), заметным явлением ландшафтного искусства не стал. Его формы мало выражены, мощение склонов шестигранными плитками ассоциируется с нигилистическим языком деконструкции, заявленная тема парка – климатические зоны России – не реализована на должном, понятном каждому посетителю уровне. На этом фоне парк стадиона «Краснодар» показывает новое качество работы в жанре общественного парка современного направления.

Парк уникален и среди мировых аналогов. Среди престижных спортивных парков последних десятилетий можно указать на Олимпийские парки в Мюнхене и Лондоне. Мюнхенский парк (Гюнтер Бениш, 1968) представляет собой ландшафт с цепью островерхих зеленых холмов, в которые вписаны спортивные сооружения. Этим участие ландшафтного архитектора в проекте и ограничивается. В лондонском парке (бюро EDAW, 2012), который построен в целях реабилитации бывшей мусорной свалки, наоборот, много архитектурных форм и цветочных посадок. Однако они не приведены в систему, дизайн самого ландшафта минимален, цветочные посадки, символизирующие континенты, малы и плохо ухожены (по впечатлениям автора, 2016). Олимпийский парк в Адлере представляет собой ровную бетонную поверхность, единственное зеленое пятно там – старообрядческое кладбище.

В большинстве рекреационных и спортивных парков мира преобладают крупные простые формы, они рассчитаны на толпы и большие потоки пешеходов. В Краснодаре создан парк, детализированный до мелочей и выполненный в чрезвычайно разнообразных архитектурных и живых формах. Он существует благодаря его собственнику, который недавно объявил о создании фонда для содержания стадиона и парка. В парке дежурят всего несколько охранников, однако случаи вандализма здесь редки. Большинство посетителей гордятся новой достопримечательностью Краснодара, которая уже получила неформальное название «парк Галицкого» (так назван и публичный канал в Telegram: https://t.me/park_galitskogo). Авторы проекта парка говорили о возможных заказах из других регионов.

В настоящий момент парк испытывает две проблемы, обе социального происхождения. Первая описана выше: расползание по его территории новых дизайнерских инсталляций, не связанных с замыслом, отвлекающих посетителей от общения с ландшафтным искусством и мешающих цельному впечатлению. Вторая проблема – растущая нагрузка на парк. Население Краснодара составляет около миллиона человек. Все больше посетителей приходят сюда как в прогулочный парк и ведут себя соответственно. Охрана вынуждена иметь дело с фотографами и торговцами, толпящимися у стадиона. Японский сад, размещённый за отдельной оградой,

ISSN 2227-6165

открыт для посещения 30 марта 2023 года. У его входа расположены контрольные пункты, в которых выдаются коды для посещения из расчёта 250 человек каждые 2 часа. Эти коды пытались перепродавать, и администрация несколько раз ужесточала правила выдачи. В мае 2023 года очередь на вход в Японский сад составляла до шести часов.

В связи с проблемой чрезмерной популярности парка уместно вспомнить негативные последствия, возникшие при развитии массового национального туризма, в частности, в Индии и Китае. Очереди на вход и толпы в садах Тадж Махала в Агре не дают возможности полноценно воспринять этот памятник ландшафтной архитектуры (по впечатлениям автора при посещении в низкий сезон, январь 2020 года). Классические сады Китая (Запретный город и соседний парк Бэйхай в Пекине, Сад скромного чиновника в Сучжоу) заполнены китайскими туристами так, что трудно рассмотреть контуры прудов и камней. В традиционных садах устраиваются чужеродные здесь газоны и цветочные посадки [Голосова, 2008, с. 243]. Видимо, администрации парка «Краснодар» в будущем придется решать проблему с наплывом посетителей и потребителей основного парка ради сохранения уникального памятника мирового ландшафтного искусства.

Выводы

Из анализа художественных особенностей и исторического контекста парка стадиона «Краснодар» можно сделать следующие выводы:

1. Уникальность объекта в том, что это спортивный парк, созданный в региональной столице России по европейским традициям и переросший свою функцию.

2. В основе ансамбля лежит мощный пластический замысел – амфитеатр и спираль как основа и для плана, и для пространства.

3. Дороги и маршруты парка являются важной частью его художественного решения. Широкие дороги вокруг стадиона переходят в направления для рекреационных путешествий; маршруты и планировка формируют регулярное ядро и пейзажную периферию.

4. Искусство является не украшением, а составной частью парка; оно проявляется в ритмах и формах (решетки и вазоны для деревьев), в ландшафтных объектах (Зеркальный лабиринт, Фонтан Инфинити), в освещении, в трассировке дорог и распределении высот; объёмные художественные произведения только дополняют эти композиции.

5. В художественном решении парка применено множество аллюзий на классические садовые формы (Ренессанс, Япония, Италия, Франция, Россия) и современный лэнд-арт; эти качества обеспечивают культурное влияние на разные группы посетителей.

6. Парк является уникальным и уязвимым памятником современного ландшафтного искусства. Его дальнейшее существование зависит от решения долговременных вопросов финансирования, ограничения новых художественных инсталляций и регулировки потока посетителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Боговая И.О., Фурсова Л.М.* Ландшафтное искусство. Учебник для вузов. – Москва: Агропромиздат, 1988.
2. *Голосова Е.В.* Ландшафтное искусство Китая. – Москва: Наталис, 2008.
3. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Перевод с англ. *А.В. Рябушина, М.В. Уваровой.* – Москва: Стройиздат, 1985.
4. *Нащокина М.В.* Русские сады. Вторая половина XIX – начало XX века. – Москва: Арт-Родник, 2007.
5. Парк у стадиона Краснодар // Проект Россия 87. [Электронный ресурс.] URL: https://prorus.ru/projects/park-near-stadium-krasnodar/ (Дата обращения 06.03.23).
6. *Певнева А.А., Шкиря А.С.* Особенности ландшафтно-архитектурной композиции парка Сергея Галицкого в Краснодаре // Молодежь: образование, наука, экология. 2021. – Ставрополь: Секвойя, 2022. – С. 223-227
7. *Пудовкин Г.С., Сафина Л.А.* История парка Краснодар // Современные технологии в сельском хозяйстве и ландшафтной архитектуре. Сборник статей. – Екатеринбург: Уральский государственный лесотехнический университет, 2022. – С. 69-70.
8. *Регель А.Э.* Изящное садоводство и художественные сады. – Санкт-Петербург: Г.Б. Винклер, 1896.
9. *Соколов Б.М.* Небесное садоводство. Образ сада в искусстве русского символизма // Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. – Москва: Буксмарт, 2022. – С. 583-585.
10. *Худин А.А.* Новый парк Краснодара // Academia. 2020. № 1. С. 146-149.

11. *Jencks Ch.* The garden of Cosmic Speculation. – London: Frances Lincoln, 2009.
12. *Rogers E.B.* Landscape design. A cultural and architectural history. – New York: Abrams, 2001
13. *Turner T.* English garden design: history and styles since 1650. – London: Antique Collectors Club, 1986.
14. The history of garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day. – London: Thames and Hudson, 1991.
15. The Universe in the landscape. Landforms by Charles Jencks. – London: Frances Lincoln, 2011.

References

1. Bogovaya I.O. Fursova L.M., *Landshaftnoye iskusstvo. Ouchebnik dlay vuzov* [Landscape art. Textbook for universities]. Moscow, Agropromizdat, 1988. (in Russ.)
2. Golosova E.V. *Landshaftnoye iskusstvo Kitaya* [Landscape art of China]. Moscow, Natalis, 2008. (in Russ.)
3. Jencks Ch. *The garden of Cosmic Speculation.* London, Frances Lincoln, 2009.
4. Jenks Ch. *Yazuk arkhitektury postmodernizma* [The language of postmodern architecture]. Translated from English by A.V. Ryabushin, M.V. Uvarova. Moscow, Stroyizdat, 1985. (in Russ.)
5. Khudin A.A. "Novy park v Krasnodare." [New Park in Krasnodar]. *Academia*. 2020. No. 1. P. 146-149. (in Russ.)
6. Nashchokina M.V. *Russkiye sady. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka* [Russian Gardens. The second half of the XIX – the beginning of the XX century] Moscow, Art-Rodnik, 2007. (in Russ.)
7. *Park u stadiona Krasnodar* [Park near the Krasnodar stadium]. Project Russia 87. URL: https://prorus.ru/projects/park-near-stadium-krasnodar/ (Accessed 06.03.23) (in Russ.)
8. Pevneva A.A., Shkirya, A.S. "Osobennosti landshaftno-architekturnoy kompozitsii parka Sergeya Galitskogo v Krasnodare." [Features of the landscape and architectural composition of Sergei Galitsky Park in Krasnodar]. *Youth: education, science, ecology. 2021.* Stavropol, Sequoia, 2022. P. 223-227. (in Russ.)
9. Pudovkin G.S., Safina L.A. "Istoriya parka Krasnodar." [The history of Krasnodar Park]. M*odern technologies in agriculture and landscape architecture. Collection of articles*, Yekaterinburg, Ural State Forestry Engineering University, 2022. P. 69-70. (in Russ.)
10. Regel A.E., *Isyashnoe sadovodstvo i khudozhestvennye sady* [Fine gardening and art gardens]. Saint-Petersburg, G.B. Winkler, 1896. (in Russ.)
11. Rogers E.B., *Landscape design. A cultural and architectural history*. New York, Abrams, 2001.
12. Sokolov B.M. "Nebesnoye sadovodstvo. Obraz sada s iskusstve russkogo simvolizma." [Celestial gardening. The image of a garden in the art of Russian symbolism] *Gardens of the Silver Age. Literature. Painting. Architecture.* Moscow, Buksmart, 2022. P. 583-585. (in Russ.)
13. *The history of garden design: The Western tradition from the Renaissance to the present day.* London, Thames and Hudson, 1991.
14. *The Universe in the landscape. Landforms by Charles Jencks.* London, Frances Lincoln, 2011.
15. Turner T, *English garden design: history and styles since 1650.* London, Antique Collectors Club, 1986.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Парк стадиона «Краснодар». Южная часть. Спутниковая фотография: Яндекс Карты. Схема автора.
Рис. 2. Парк стадиона «Краснодар». Северная часть. Спутниковая фотография: Яндекс Карты. Схема автора.
Рис. 3. Террасные сады, примыкающие к стадиону «Краснодар». Фотография автора, 30.11.2020.
Рис. 4. Вид из Французского сада на перголу и стадион. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 5. Мощение, кольцевой пруд и малые архитектурные формы у холма Пирамида. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 6. Террасный сад с посадками шалфея. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 27.09.2020.
Рис. 7. Террасный сад с зимним декором в виде стеблей шалфея. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 20.11.2021.
Рис. 8. Платановая пергола до установки композиции «Внутренний ребенок». Парк стадиона «Краснодар». Фотографияавтора, 27.09.2020.
Рис. 9. Аллея фонтанов. Видны отклонения от прямых горизонтальных и вертикальных линий. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 10. Катальпа и укрытые на зиму деревья жакаранды на верхней площадке Фонтана Инфинити. Парк стадиона «Краснодар».
Фотографияавтора, 29.11.2020.
Рис. 11. Фонтан Инфинити на фоне стадиона. Наверху – круг деревьев жакаранды. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 12. Развитие формы: квадратная решетка на площади и такая же над контейнером с дубовым деревом. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 13. Сопоставление форм: линии кольцевой металлической площадки и струи водной перголы в саду Кратер. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 14. Фигурные чехлы на пальмах. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 29.11.2020.
Рис. 15. Объект «Геолокация». 2019. Авторы – группа Recycle. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 30.11.2020.
Рис. 16. Композиция «Искусственная среда» 2020. Деталь. Авторы – группа Recycle. Парк стадиона «Краснодар».
Фотография автора, 26.09.2020.
Рис. 17. Композиция «Внутренний ребенок». Автор – Кен Каллахер. 2021. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 20.11.2021.
Рис. 18. Композиция «Abstracta». Авторы – Tresoldi studio. 2021. Парк стадиона «Краснодар». Фотография автора, 20.11.2021.
Рис. 19. Два этапа строительства Тропического сада Нонг Нуч: 1) регулярный сад и Долина пагод, 2) бетонные фигуры Долины динозавров и «английские» телефонные будки. Нонг Нуч, Таиланд. Фотография автора, 10.03.2018.
Рис. 20. Лунные холмы в Саде Космического размышления. Автор – Чарльз Дженкс. 2010-е. Портрак, Шотландия.
Фотография автора, 24.08.2015.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

Юлия Владимировна Данилина
Yulia Vladimirovna Danilina
магистр искусствоведения
master in Art Studies
julieworkplace@gmail.com

«ДЕКЛАРАЦИЯ НЕЗАВИСИМЫХ» АЛЕКСАНДРА ПЭЙНА И ОТРАЖЕНИЕ ЕЁ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЁРА

ALEXANDER PAYNE'S "DECLARATION OF INDEPENDENTS" AND REALISATION OF ITS MAIN PRINCIPILES IN DIRECTIOR'S WORKS

В данном исследовании рассматривается эссе Александра Пэйна «Декларация Независимых», опубликованное в 2004 г. Приводятся его отдельные фрагменты, впервые переведённые на русский язык. Выделяются основные черты, отличающие, по мнению режиссёра, независимый кинематограф. Прослеживается их реализация в фильмах Пэйна, снятых с 2002 по 2017 год. Особое внимание уделяется драматургии, монтажной структуре и визуальному образу окружающей среды. Решение снимать простые истории о бесправном человеке является для режиссёра «политическим актом», противопоставляющим его творчество студийным фильмам и суровой реальности.

Ключевые слова: американский независимый кинематограф, Александр Пэйн, Новый Голливуд, роуд-муви, семейная драма, драматургия, монтаж, операторская работа, выбор локации, художественное оформление

Для цитирования: *Данилина Ю.В.* «Декларация Независимых» Александра Пэйна и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра // Артикульт. 2023. №2(50). С. 59-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

This article is devoted to "Declaration of Independents" written by Alexander Payne and published in April 2004. It presents the separate fragments of the essay, translated into Russian for the first time. Some principle features are highlighted, that distinguish, as Payne insists, an independent movie. There implementations are traced in director's works from 2002 till 2017. Main attention is focused on screenwriting, editing and visual environment of this works. Director's decision to make simple stories about disenfranchised man becomes a "political act" that opposes his art to studio movies and harsh reality.

Keywords: American independent cinema, Alexander Payne, New Hollywood, road-movie, family drama, screenwriting, editing, cinematography, location scouting, art direction

For citation: Danilina Y.V. "Payne's "Declaration of Independents" and realization of its main principles in director's works." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 59-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

Введение

Американское независимое игровое кино на протяжении многих лет удерживает внимание определённого круга зрителей и кинокритического сообщества. Также оно представляет большой интерес для киноведения в целом. Существуют зарубежные исследования, посвящённые общей истории направления, среди которых следует выделить работы Яниса Цумакиса [Tzioumakis, 2006], Джоффа Кинга [King, 2014], Дональда Лайонса [Lyoins, 1994] и Грега Меррита [Merrit, 1999], но до нынешнего момента они не переведены на русский язык. То же самое можно сказать и о книге Патрика Бискинда «Отвратительные грязные картинки» [Biskind, 2004], идейно и концептуально продолжающей его исследование «Беспечные ездоки, бешеные быки» [Бискинд, 2007], посвящённое истории Нового Голливуда. В русскоязычной научной традиции внимание уделяется коротким временным периодам или творчеству отдельных наиболее известных авторов – Джима Джармуша, Дэвида Линча, Уэса Андерсона, братьев Коэн. Среди русскоязычных исследований, посвященных истории направления, стоит выделить работы А.А. Артюх [Артюх, 2010], А.Н. Хренова [Хренов, 2011], В.М. Рутмана [Рутман, 2012]. Тем не менее в России практически неизвестны

© Данилина Ю.В., 2023
Дата поступления: 06.03.2023. Дата одобрения после рецензирования: 10.04.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

ISSN 2227-6165

программные статьи, написанные независимыми режиссёрами в разное время. Это касается и «Декларации Независимых» Александра Пэйна, опубликованной в сентябре 2004 года в журнале Variety. Её содержание продолжает оставаться актуальным для американских кинематографистов, работающих вне студийной системы. Показателен тот факт, что в 2014 году организация Film Independent задала пяти режиссёрам, номинированным на премию «Независимый дух», вопрос о том, насколько они согласны с высказанными в тексте позициями через десять лет после его публикации [Jameson, 2014]. Обращение к «Декларации Независимых» интересно и в контексте творчества самого Пэйна, реализовавшего сформулированные в ней принципы в своих фильмах, снятых с 2002 по 2017 год.

Задачи данного исследования следующие:

1. Обозначение исторического контекста «Декларации Независимых», изложение её основных принципов.

2. Описание и анализ фильмов Александра Пэйна, снятых с 2002 по 2017 год с точки зрения реализации в них основных принципов его манифеста.

3. Определение в проанализированном материале основных черт творчества Пэйна, выделяющих его работы из общей массы независимых фильмов со схожими героями и сюжетами.

Эссе Александра Пэйна «Декларация Независимых» (2004). Исторический контекст и основные принципы.

«Декларация Независимых» была опубликована в журнале Variety 7 сентября 2004 года, в тяжёлый период для значительной части американского общества. Уже год длилась война в Ираке, заканчивался первый срок Джорджа Буша-мл., приближались новые выборы. Независимое кино прочно вошло в студийную систему. К началу 2000-х годов оно уже имело перед собой пример режиссёров Нового Голливуда, получавших творческую свободу на крупных студиях и в предложенных им условиях снимавших коммерчески успешные фильмы. При этом «Крёстный отец» Френсиса Форда Копполы (1972), «Челюсти» Стивена Спилберга (1975), «Таксист» Мартина Скорсезе (1976) и другие работы, ставшие классикой американского кинематографа, являлись полноценными авторскими высказываниями. В киноиндустрии и научном сообществе продолжалась дискуссия о том, какие критерии стоит применять для определения «независимого фильма», и возможно ли в целом снять успешный массовый проект совершенно без помощи Голливуда. Александр Пэйн, к этому моменту ставший успешным режиссёром, первый фильм которого «Гражданка Рут» (1996) участвовал в кинофестивале «Сандэнс», а второй «Выскочка» (1999) получил номинации на премии «Независимый дух» и «Оскар», принимал активное участие в обсуждении этого вопроса. Во время круглого стола, организованного Патриком Бискиндом в марте 2000 года в редакции журнала The Nation, Пэйн сделал категоричное заявление: «Только тот факт, что я потратил на <…> фильм 150 тысяч долларов, ещё не возводит меня в ранг независимого режиссёра. Дело в том, что бюджет фильма ничего не значит. Не важно <…>, кто снимается в фильме, звёзды или нет. Ничто не имеет значения до тех пор, пока мне позволено выражать моё авторское мнение» (цит. по: [Духавина, 2015]).

В схожем тоне начинается и «Декларация Независимых». Режиссёр проводит параллели между дискуссией о критериях определения независимого кинематографа и речью Фиделя Кастро, произнесённой на встрече внеблоковых наций. По мнению последнего, во время Холодной войны таковыми являлись только Соединённые штаты и Советский Союз. Из этого следует принципиально важное утверждение: «<…> в определённой степени единственными настоящими независимыми являются Paramount, Sony, Warner Brothers, Universal и другие крупные студии. Говорите что угодно о том, что их держат в тисках корпоративные нормы и правила рынка; только они могут делать что хотят, и только их фильмы получают прокат. <…> Кинематограф независим только тогда, когда отражает голос одного человека, режиссёра (в сочетании с его или её тщательно отобранной творческой командой)» [Payne, 2004]. Очевидно, что для Пэйна главным критерием независимости

ISSN 2227-6165

проекта является не бюджетное ограничение, а уровень творческой свободы, который получали режиссёры Нового Голливуда. В пример приводится Мартин Скорсезе, «независимый автор», фильмы которого могут стоить 100 миллионов долларов. При этом, единственной идеей, заложенной в большинство низкобюджетных фильмов «Сандэнса», оказывается «дайте мне работу» [ibid].

Каким же должно быть действительно независимое кино? Пэйн обозначает два важных критерия: во-первых, оно должно отражать «голоса и души» съёмочной группы, о чём уже говорилось выше. Во-вторых, быть «умным, человечным и духоподъёмным, служить <…> зеркалом, а не невозможной и фальшивой проекцией, ориентированной на покупателя» [ibid]. Иными словами, в независимых фильмах зритель должен видеть не идеализированные образы из рекламы, а нечто, похожее на его собственную жизнь. По мнению режиссёра, последние двадцать пять лет (на момент написания статьи, то есть ориентировочно с 1979 года) в Соединённых штатах выходили не «фильмы об американцах» – то самое «зеркало» – а «американские фильмы» [ibid]. Пэйн не случайно обозначает именно этот временной период. Питер Бискинд в своём исследовании «Беспечные ездоки, бешеные быки» называет главу, посвященную событиям 1979 года, «Накануне краха» [Бискинд, 2006, с. 547]. В этом году и Скорсезе, и Майкл Чимино столкнулись с возрастающим влиянием студий, всё больше ограничивающих их в творческом плане. По словам Копполы, «Студии не могли спокойно воспринимать то, как сумасшедшими темпами растут издержки кинопроизводства, а режиссёры полностью контролируют кинопроцесс и делают невероятные деньги. Поэтому они решили вернуть себе контроль над кино» (цит. по: [там же, с. 584]).

Начало 2000-х годов Пэйн рассматривает как возможность найти баланс между студийным финансированием и стремлением к самовыражению. В качестве доказательства в том числе, он приводит тот факт, что крупные киностудии начали привлекать для режиссуры своих фильмов известных режиссёров с авторским видением – Сэма Рейми, Альфонсо Куарона и других. Режиссёр подчёркивает, что в это же время малобюджетные «Трудности перевода» Софии Копполы (2003) в несколько раз окупаются в прокате, что является важным маркером потребности зрителя в фильмах такого плана.

Причины сложившегося запроса режиссёр видит в текущей политической ситуации, которую обозначает вскользь. В сложившейся эмоционально тяжёлой ситуации зритель смотрит «на искусство в целом и кинематограф в частности, для ответов на вопрос, кто мы есть, откуда пришли, и куда направляемся». «Политическим актом» оказывается само существование фильмов, рассказывающих истории о «бесправном человеке», «одной человеческой эмоции», «любви». Статья завершается обращением и к режиссёрам, и к продюсерам. Первые должны быть скромнее в своих запросах, а вторые «вкладываться в большее количество менее дорогих фильмов и наслаждаться полученной выгодой» [Payne, 2004]. Иными словами, режиссёр призывает вернуться к той системе сотрудничества с крупными студиями, которая была распространена в период расцвета Нового Голливуда.

Несмотря на явную идеалистичность и наивность описанного выше, Пэйн последователен в своих заявлениях и на протяжении последних двадцати лет старается их воплощать – его фильмы снимаются на относительно крупных студиях New Line Cinema, Searchlight Pictures, Paramount. В каждом из них реализуются обозначенные в статье отличительные черты «независимого фильма», которые вкратце можно обозначить следующим образом:

1. Простая реалистичная история;

2. Героем является простой человек, не занимающий в обществе привилегированного положения. Пэйн обозначает его как «бесправного», мы будем пользоваться более привычным термином «маленький человек»;

3. Фильм становится для зрителя ответом на вопрос «Кто мы есть, откуда мы, куда мы направляемся».

ISSN 2227-6165

«О Шмидте» (2002). Путешествие маленького человека.

Фильм «О Шмидте» (2002, экранизация романа Лукаса Бегли) был снят раньше написания «Декларации Независимых». Тем не менее в нём так или иначе реализованы все отличительные черты, которые Пэйн перечисляет среди признаков по-настоящему независимого фильма. Главную роль клерка Уоррена Шмидта играет легенда Нового Голливуда Джек Николсон. Уже в первой сцене фильма бесправное положение героя подчёркивается с помощью *монтажного приёма*: кадр, демонстрирующий снятый с нижней точки небоскрёб (*рис. 1*), смонтирован с первым представлением Шмидта – мужчина сидит за столом в пустом кабинете, снятый с верхней точки (*рис. 2*). С одной стороны, эта мизансцена полностью оправдана: герой уходит на пенсию и смотрит на часы, дожидаясь окончания последнего рабочего дня. С другой, описанная монтажная склейка и ракурсы съёмки визуально подчёркивают реальное положение «маленького» человека.

Не менее ярким становится ещё одно *монтажное решение*. Сцена вечеринки, организованной для героя фильма коллегами в честь его ухода с должности, начинается с чередования висящих на стене фотографий фермеров, крупного плана коровы, изображённой на одной из них, и фотографии самого Шмидта. Несмотря на создание видимости успешного человека, он имеет не больше прав, чем животное, живущее на ферме.

Изначально герой описывается как успешный и состоявшийся – он много лет занимал важную должность, его уважают коллеги, на прощальной вечеринке проговаривается, что пройденный им жизненный путь является примером для каждого. У него есть жена, дочь и большой дом. При этом по мере развития сюжета заявленный изначально образ развенчивается. Увидев по телевизору рекламу благотворительного фонда, помогающего сиротам из Танзании, Шмидт решает оформить опекунство над одним из показанных детей и вступить с ним в переписку. Это характеризует его как наивного человека – показанная реклама может быть мошеннической схемой, но персонаж об этом не задумывается. Письма незнакомому мальчику, звучащие за кадром, оказываются для

Рис. 1.
Небоскрёб.
Кадр из фильма «О Шмидте».

Рис. 2.
Первое появление Шмидта.
Кадр из фильма «О Шмидте».

ISSN 2227-6165

него единственным способом выразить свои настоящие переживания. В них Шмидт рассказывает, что в детстве считал, что добьётся в жизни чего-то значительного, но женился и предпочёл не рисковать. Отношения в семье не идеальны – жена Хелен за сорок два года превратилась в незнакомую пожилую женщину, в которой раздражает абсолютно всё. Свою дочь Джинни Шмидт искренне любит, но видит раз в две недели, и будет ещё реже, учитывая, что девушка выходит замуж. Отношения между ними довольно напряжённые, а большинство диалогов сводится к взаимным обвинениям. Будущего мужа девушки Рендалла он считает совершенно для неё не подходящим, и после внезапной смерти Хелен намеревается сорвать свадебную церемонию.

Эмоциональная закрытость персонажа подчёркивается при помощи визуального образа пространства, созданного в том числе при помощи *художественного оформления*. Интерьер его дома решён в том же сером цвете, что и небоскрёбы. Шмидт одевается преимущественно в белые, чёрные и серые цвета и до, и после смерти жены. В такие же цвета раскрашен фургон, в котором он едет в Денвер с целью сорвать свадьбу Джинни. Дискомфорт у героя вызывает не только общение с членами семьи будущего зятя, но и яркие *интерьеры* – красные стены и мебель, абстрактные картины на стенах. Одетый в серые брюки и свитер мужчина абсолютно не вписывается в это пространство (*рис. 3*).

Также при помощи окружающего героя пространства обозначается важный для него психологический процесс: принятие смерти Хелен. Сначала – как зритель понимает из очередного письма сироте – Шмидт скучает по ней, не может выбросить из шкафа её вещи, утверждает, что только сейчас понял, что жена для него на самом деле много значила. После того, как он случайно обнаруживает любовную переписку между Хелен и своим лучшим другом, он безжалостно выбрасывает вещи. Отправляясь на купленном ей незадолго до смерти фургоне в Денвер, он покупает в антикварном магазине фарфоровые фигурки, которые она любила коллекционировать. Окончательное примирение с умершей женой происходит вечером на берегу озера. Уоррен залезает

Рис. 3.
Шмидт в дискомфортном пространстве.
Кадр из фильма «О Шмидте».

Рис. 4.
Фарфоровые фигурки.
Кадр из фильма «О Шмидте».

ISSN 2227-6165

на крышу фургона, расставляет статуэтки, заворачивается в серое одеяло и прямо говорит Хелен, что прощает её, и был сам виноват в том, что их отношения испортились. На следующее утро забытые фигурки, в которых больше нет надобности, падают с крыши *(рис. 4)*.

Шмидт проходит через ситуации, знакомые зрителям – несоответствие детской мечты и реальности, одиночество, увольнение, взросление ребёнка, вынужденное общение с неприятными людьми. Его путешествие имеет конкретную цель и лишено метафорического подтекста. Это отличает фильм от привычного для американского независимого кино нулевых формата роуд-муви, исследования «незначимости мира с помощью образов» [Бодрийар, 2019, с. 256]. Путешествие в данном случае становится более буквальным, отсылая к классическим образцам «дорожного кино». К ним можно отнести и вестерны, визуальным лейтмотивом которых становится образ одинокого всадника, пересекающего пустынные прерии [Laderman, 2002, p. 23]. Подчеркнём, что своё путешествие Шмидт также совершает в одиночестве.

Пытаясь, как он утверждает в очередном письме сироте, «вычистить отдалённые уголки памяти», герой проезжает через Холдридж, в котором он родился, Лоуренс, где получил образование в университете в Канзасском университете, возвращается в Небраску и только после этого едет к дочери в Денвер. На месте родного дома стоит магазин запчастей, студенты университета не хотят слушать рассказы незнакомого старика, а образы из воспоминаний не материализуются. При этом нельзя сказать, что путешествие было для Шмидта бесполезным – он смог вернуться в места детства и юности, осмыслить прожитую жизнь, окончательно понять, что у него нет ничего общего с новыми родственниками, и смириться со свадьбой Дженни. Поездка в Денвер оказалась для него ответом на поставленный Пэйном в «Декларации Независимых» вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся».

«На обочине» (2004). Путешествие неудачников.

Следующий фильм режиссёра «На обочине» (2004, экранизация одноимённого романа Рекса Пикетта), больше отличается своей *сценарной*, чем визуальной структурой. Его сюжет также развивается вокруг путешествия. Это не «американский фильм», а «фильм об американцах» с тщательно прописанными центральными образами. Первое, что зритель узнаёт о главном герое Майлзе – он неудачно припарковал машину и мешает приехавшим к соседям рабочим. Сразу после этого выясняется, что мужчина опаздывает на важную встречу. Объясняясь по телефону, он говорит, что в доме начался ремонт, но, судя по состоянию квартиры, это не так (*рис. 5*).

Рис. 5.
Квартира Майлза. Кадр из фильма «На обочине».

ISSN 2227-6165

Несмотря на уверения в том, что он немедленно выезжает, Майлз никуда не торопится – спокойно дочитывает книгу, принимает душ, чистит зубы, покупает кофе и газету. Он едет в машине по свободной трассе, но, приехав к друзьям, объясняет, что его задержали пробки. Всё перечисленное характеризует героя как человека рассеянного и ненадёжного, но в диалоге с лучшим другом Джеком он признаётся, что на самом деле слишком много выпил вечером и проспал встречу. Также *в диалогах* до зрителя доносится остальная необходимая информация о персонажах: Майлз писатель, который скоро выпустит книгу, а Джек популярный актёр. Друзья живут в Лос-Анджелесе, что, на первый взгляд, подчёркивает то, что оба состоялись в своих профессиях. Джек скоро женится, а перед этим Майлз везёт его на своеобразный мальчишник, недельную экскурсию по виноградникам.

Путешествие, как и в предыдущем фильме Пэйна, связанное со свадьбой, начинается с поездки к матери Майлза. В ходе разговоров с ней выясняется, что и Майлз, и Джек далеко не так успешны, как могло бы показаться. Первый тяжело переживает развод, посещает психолога и пьёт антидепрессанты. При всём этом он согласился быть шафером на свадьбе лучшего друга. Это объясняет показанную в открывающем фильм эпизоде медлительность – дело не в том, что Майлз ненадёжный человек, обманывающий друзей, а в том, что на самом деле он не хочет принимать участие в подготовке свадьбы. Джек много лет назад сыграл успешную роль в сериале, а теперь снимается в рекламных роликах. Обоих персонажей можно назвать бесправными людьми, но это показывается не при помощи *ракурсов камеры и монтажных решений*, а становится *логичным выводом из демонстрируемых ситуаций*. Майлз соглашается на участие в неприятном для него мероприятии ради друга, практически не задумывается о собственных нуждах, предпочитает говорить не о себе, а о винах. Джек, при всей своей оптимистичности, скрывает, что его талант на самом деле не реализован. В поездке по виноградникам мужчины преследуют разные цели, несложные и понятные зрителю: Джек ищет романтических приключений, а Майлз хочет устроить приятную поездку для друга и заодно отвлечься от плохих мыслей, в чём ему помогает только хорошее вино.

Женщины, с которыми Майлз и Джек встречаются в поездке, своими характерами похожи на мужчин, с которыми у них завязываются отношения. Официантка Майя, как и Майлз, в разводе, также любит говорить о вине и не торопится сближаться. Продавщица Стефани – гораздо более свободная и раскрепощённая, Джек очень быстро закручивает с ней роман и уже не уверен, что хочет жениться. Демонстрируемые на экране отношения в парах построены на психологическом контакте в первом случае и на физическом во втором. Они противоположны, но при этом реалистичны.

Визуальный ряд, характерный для жанра роуд-муви, выполняет скорее вспомогательную функцию, помогая лучше раскрыть характеры персонажей. Наиболее важным методом его создания становится *выбор локации*. Во время поездки Майлз подробно описывает любимый сорт вина: оно делается из очень нежного винограда, который не любит постоянной жары и влажности, а в Калифорнии с ним обращаются неправильно. Очевидно, что в этот момент мужчина говорит о себе. Для подчёркивания этой ассоциации используется место действия диалога: Майлз и Джек заезжают на территорию виноградников (*рис. 6*).

Во второй половине фильма Майлз в диалоге с Майей снова рассказывает о сорте Пино-Нуар, и женщина поддерживает этот диалог. На этот момент подготовленный зритель уже понимает, что герои говорят не о вине, а друг о друге [Сегер, 2021, с. 116-117].

В качестве ещё одного примера аналогии между героем и наиболее комфортным для него пространством приведём ещё один пример, на этот раз касающийся *монтажного решения*. Узнав, что его бывшая жена вместе с новым мужем собирается прийти на свадьбу Джека, Майлз срывается, выскакивает из машины и бежит вниз по склону. Успокаивается он только среди виноградников, дотрагиваясь рукой до крупных чёрных гроздьев. После этого кадра, снятого крупным планом, следует крупный план лица Майлза и накладывающийся на него общий план виноградников, снятый из окна движущегося автомобиля (*рис. 7*).

ISSN 2227-6165

Рис. 6.
Майлз и Джек
в комфортном пространстве.
Кадр из фильма «На обочине».

Рис. 7.
Двойная экспозиция.
Кадр из фильма «На обочине».

Иначе выглядит дискомфортное пространство, также подчёркивающее ситуацию, в которой находятся герои. Во время телефонного разговора с литературным агентом, из которого выясняется, что книга Майлза не будет издана, он стоит не в виноградниках, а рядом с цистернами с вином. Последующий разговор с Джеком происходит на пустынном берегу водоёма у автомобильного моста. Данный пейзаж усиливает ощущение морального опустошения, в котором находится персонаж. Пространство в этот момент освещено не так сильно, как на протяжении значительной части фильма. Данная сцена становится вдвойне драматичной от того, что перед разговором с агентом Майлз случайно проговаривается Майе о свадьбе Джека. Говоря «Я такое ничтожество, что даже самоубийство ничего не изменит», он имеет в виду, что не смог состояться не только как писатель и муж, но и как друг (*рис. 8*).

Рис. 8.
Майлз и Джек в дискомфортном пространстве.
Кадр из фильма «На обочине».

ISSN 2227-6165

При всех внешних и внутренних различиях Майлза и Джека, для зрителя не остаётся загадкой, почему эти двое являются лучшими друзьями. Когда первый окончательно убеждается, что его не опубликуют, второй продолжает ему повторять, что следующая книга обязательно будет удачной. Когда любовные похождения второго ставят под угрозу его будущий брак, первый делает всё, чтобы исправить ситуацию. Поездка по виноградникам, начинающаяся в доме матери Майлза и заканчивающаяся у дома невесты Джека, помогает им обоим. Майлз перестаёт переживать о неудачном девятилетнем браке, спокойно разговаривает с бывшей женой и получает шанс на новые отношения. Джек (по крайней мере, на момент финала фильма) успокаивается и больше не ищет отношений на стороне. Как и Уоррен Шмидт, они получают ответ на вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся» в процессе путешествия.

«Потомки» (2011). Маленький человек перед моральным выбором.

Героем фильма Пэйна «Потомки» (2011, экранизация одноимённого романа Кауи Харт Хемминс) также является человек, изначально заявленный успешным. Адвокат Мэтт Кинг в исполнении Джорджа Клуни живёт на Гавайях и владеет доставшейся ему от предков – американца и островитянки – землёй на небольшом острове. Фильм открывается средним планом катающейся на водных лыжах жены Кинга, пейзажными видами Гавайских островов, снятыми в документальной стилистике сценами из городской жизни и закадровым комментарием от лица героя, объясняющим, что демонстрируемая успешность относительна:

– Мои друзья с материка думают, что если я живу на Гавайях, то я живу в Раю. Как бесконечные каникулы. Мы здесь все сидим, потягиваем Май Тай, трясём ягодицами, ловим волны. Они с ума сошли? Думают, что у нас иммунитет от жизни? Как они могут думать, что в наших семьях меньше проблем или что у нас рак не смертелен? Лично я не катался на доске уже пятнадцать лет. Последние двадцать три дня мой Рай состоит из аппаратов ИВЛ, мочеприёмников и трахеотомических трубок. Рай? К чёрту такой Рай.

Представление об успешности героя развенчивается сразу, но не при помощи визуального ряда или прописанной в сценарии ситуации, а благодаря применению закадрового текста. Зрителю даётся понять, что жизнь Кинга далека от идеальной: его жена во время катания на водных лыжах получила черепно-мозговую травму и теперь находится в коме. Это не единственная проблема, с которой он сталкивается: семья настаивает на необходимости продажи наследственной земли, с которой связано много воспоминаний. Мэтт находится в бесправном положении: решение о продаже принято без его активного участия, а жена впала в кому, пока он был в отъезде. Одна за другой, перед ним встают сложные для выполнения задачи, знакомые зрителю. Герой должен в одиночку заниматься воспитанием двух дочерей, принимая во внимание сложный характер каждой. Его жена Элизабет умирает, и единственный выход – отключить её от системы жизнеобеспечения. Об этом необходимо сказать дочерям, родителям, многочисленным родственникам, а также её любовнику Брайану, о существовании которого Мэтт изначально не подозревал. Решение о продаже земли оказывается не менее тяжёлым – остров для него связан не только с собственными воспоминаниями, но и с историей предков.

Единственным обозначенным в фильме путешествием становится перелёт между островами – на одном из них Мэтт с дочерьми разыскивают любовника Элизабет, другой оказывается тем самым наследством. Демонстрируемые на экране ситуации подчёркиваются *погодными условиями*: в день прилёта на остров светит солнце, на следующий день, когда герой на пляже встречает Брайана, собирается дождь (*рис. 9*).

Моральная дилемма, связанная с продажей наследственной земли, подчёркивается при помощи *художественного оформления*. В одной из сцен герой находится в баре. Его размышления о необходимости сделки, подразумевающей не только продажу земли, но и отказ от значительной части семейной истории, подчёркиваются крупным планом мужчины, сидящего рядом с фотографией американца и островитянки (*рис. 10*).

ISSN 2227-6165

Рис. 9.
Дом Брайана.
Кадр из фильма «Потомки».

Рис. 10.
Мэтт рядом с фотографиями.
Кадр из фильма «Потомки».

Принимаемое Мэттом решение не подписывать договор продажи напрямую связано со смертью жены. Если человека не воскресишь, то землю можно привести в порядок и попробовать заработать на туристах. Равнозначность двух проблем подчёркивается с помощью *монтажного приёма*: снятый со спины крупный план героя, стоящего перед кузенами (*рис. 11*), сменяется кадром с идентичной мизансценой, снятым в больничной палате (*рис. 12*).

Как и герои предыдущих фильмов Пэйна, Мэтт Кинг ищет ответ на вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся». Герой находит его *не столько в ходе путешествия, сколько общаясь со своей семьёй* – дочерьми, кузенами, родителями жены – и размышляя о наследии, которое ему оставили предки, и от которого нельзя отказаться. Тема семьи, фигурировавшая в творчестве режиссёра ранее, в «Потомках», становится одной из основных. Потомком своего рода является Мэтт и его кузены, его собственными потомками – дочери Скотти и Александра.

Рис. 11.
Мэтт перед кузенами.
Кадр из фильма «Потомки».

Рис. 12.
Мэтт в больнице.
Кадр из фильма «Потомки».

ISSN 2227-6165

Фильм оказывается не столько роуд-муви, сколько семейной драмой, но при этом остаётся честным высказыванием о бесправном человеке, решающем знакомые зрителю проблемы.

«Небраска» (2013). Фильм об американцах.

Семейной драмой с элементами роуд-муви и трагикомедии становится и «Небраска» (2013), фильм, над которым Пэйн работал почти десять лет. Несмотря на то, что сюжет развивается вокруг путешествия, а значительную часть визуальной структуры фильма занимают панорамные пейзажи Монтаны, Вайоминга, Южной Дакоты и Небраски, он в равной степени является и «дорожным фильмом», и камерной драмой. Намного более явными, чем в предыдущих работах режиссёра, становятся отсылки к фильмам Нового Голливуда. Среди них следует указать участие в фильме известных актёров 1970-х годов Брюса Дерна и Стейси Кича и использование чёрно-белой плёнки. Одним из источников вдохновения режиссёр называет «Последний киносеанс» Питера Богдановича (1971) [Cunliff, 2012], к первой сцене которого отсылают кадры с пустынными улицами утреннего города (*рис. 13*).

Рис. 13.
Утренний Хоторн. Кадр из фильма «Небраска».

Как и в предыдущих работах режиссёра, на первый план выходит продуманный *сценарий* (в данном случае оригинальный), основанный на несложной реалистичной истории. «Небраска» – единственный на данный момент фильм Пэйна, к сценарию которого он не имеет отношения. В драматургической структуре присутствуют небольшие отличия от фильмов, описанных выше. Главный герой не настолько явно выражен, в центре сюжета оказывается семья из четырёх человек. В первой сцене зритель видит старика, идущего по дороге против движения (*рис. 14*).

Рис. 14.
Первое появление Вуди. Кадр из фильма «Небраска».

ISSN 2227-6165

Это Вудро «Вуди» Грант, от которого устали жена Кэти и старший сын Росс, и только младший Дэвид искренне пытается помочь. Престарелый отец семейства не только сварлив, плохо слышит и с трудом может объяснить, откуда идёт и куда направляется, но и поразительно наивен. Получив «письмо счастья», утверждающее, что он выиграл миллион долларов, он пребывает в твёрдой уверенности, что действительно получит эти деньги. Дэвид также не может похвастаться успешностью – он работает консультантом в магазине, его девушка уходит, мотивируя это тем, что за годы их отношений в них ничего не изменилось. Россу повезло чуть больше – есть жена, дети и работа на телевидении. Дэвид решает взять на работе отгул и отвезти отца в Линкольн за призом, который тот никогда не получит. Причин этой поездки несколько: во-первых, старик упрям, твёрдо убеждён, что получит свой приз и уже несколько раз пытался самостоятельно уйти из дома. Во-вторых, его младший сын хочет провести со своим отцом больше времени и задать ему несколько важных для себя вопросов: женился ли он по любви, планировал ли завести двоих детей, почему вообще создал семью. Субботу и воскресенье Вуди и Дэвид проводят в родном городе Хоторне.

Режиссёр снова снимает не «американский фильм», а «фильм об американцах» – предельно простых жителях глубинки. Глубокие пейзажные и интерьерные кадры позволяют не только рассмотреть эффектные панорамные виды нескольких штатов. В сцене семейного обеда, проходящего за большим столом, благодаря диагональной композиции и использованию глубины кадра, можно рассмотреть как лица всех членов большой семьи Грантов, так и приглашённых гостей, сидящих в соседней маленькой комнате (*рис. 15*).

Рис. 15.
Семейный обед. Кадр из фильма «Небраска».

Для режиссёра в данном случае важны не только центральные герои – Вуди, Дэвид, Кэти и Росс – но и все их родственники, друзья и соседи. Одним из частых визуальных приёмов становится *средний план*, использующийся во время диалогов с эпизодическими персонажами, каждый из которых обладает индивидуальностью и яркой фактурой (*рис. 16*).

Хоторн не идеализирован – в диалогах несколько раз проговаривается, что в этом городе можно только пить и принимать запрещённые препараты, большинство молодёжи уехало, остались в основном старики. При этом Пэйн показывает не угнетающее пространство, а спокойный провинциальный городок, в котором живут пожилые люди. Возвращаясь к сравнению визуального образа города в «Последнем киносеансе» и «Небраске», отметим, что во втором случае выбраны принципиально другие *погодные условия*: спокойное утро с прямыми лучами солнца, отражающимися в вывеске магазина, вместо пронизывающего ветра и редкого снегопада. Родной город оказывается не единственной важной точкой путешествия героев: по пути в Небраску они останавливаются возле горы Рашмор, символизирующей историческое прошлое Америки.

Рис. 16.
Эпизодические персонажи. Кадр из фильма «Небраска».

Для Дэвида Гранта, как и Уоррена Шмидта, возвращение в родной город помогает ответить на вопрос «Кто мы есть, откуда мы и куда направляемся». Он узнаёт много важной информации об отце. Замкнутость и немногословность Вуди объясняется тем, что он потерял уже практически всех, кто был ему дорог: родителей, младшего брата, сослуживцев во время войны в Корее. Он понимает, что практически ничего не имеет за душой, и именно поэтому ему так нужен миллион – купить пикап, о котором всегда мечтал, а остальное оставить в наследство. Дэвид же был, есть и будет просто хорошим сыном.

Отношения в семье Грантов, людей преимущественно «маленьких», показаны реалистично и узнаваемо, с большой долей иронии. Элементы социальной критики практически не заметны – экономический кризис и дороговизна медицины оговариваются скорее вскользь. Как и все фильмы Пэйна с 2002 по 2013 год, «Небраска», в первую очередь, рассказывает об одной человеческой эмоции – любви и сочувствии. Герои его фильмов, не самые приятные люди – сварливый старик, писатель-неудачник, муж, не обращавший внимания на жену, престарелый ветеран войны в Корее – получают свой счастливый финал. Иногда, как в случае с Уорреном Шмидтом, он кажется слишком наивным, но максимально оправданным желанием режиссёра проявить человечность.

«Короче» (2017). Уменьшение маленького человека.

Немного отличается по концепции и больше напоминает ранние сатирические фильмы Пэйна «Короче» (2017), ещё один проект, на подготовку которого у него ушло много времени. Тем не менее в нём также можно увидеть реализацию принципов, обозначенных в «Декларации Независимых».

Житель Омахи Пол Сафранек, медик, с трудом сводящий концы с концами и находящийся под сильным влиянием жены, буквально становится «маленьким человеком». Он соглашается на физическое уменьшение и переезд в миниатюрный город, населённый уменьшенными жителями. Это решает все его финансовые проблемы и даёт надежду на новую жизнь. Все жители живут в двухэтажных особняках и ни в чём себе не отказывают, соответствуя сложившемуся образу успешного человека. Через год выясняется, что крошечный город маленьких людей становится частью такой же иерархии, которая выстроена во всём остальном мире: за его пределами живут мигранты, обеспечивающие функционирование инфраструктуры. Более того, город отгорожен от них стеной – подобную стремился построить Дональд Трамп на границе с Мексикой (*рис. 17*).

Визуальный образ пространства снова выполняет роль дополнительного комментария для происходящего на экране: город Лежерленд, куда переезжает Пол, находится в Нью-Мексико, чей ярко освещённый пейзаж контрастирует с практически монохромными видами Омахи. Новый мир становится для героя и ярче, и разнообразнее; исходя из этого, очевидны причины, по которым он решился полностью отказаться от прежней жизни (*рис. 18*).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 17.
Лагерь мигрантов.
Кадр из фильма «Короче».

Рис. 18.
Лежерленд.
Кадр из фильма «Короче».

«Короче», или, если переводить дословно, «Уменьшение» – прямолинейная сатира, затрагивающая стремление среднего класса подняться по социальной лестнице, отношение общества к мигрантам и опасность глобального потепления. Она не может похвастаться симпатией к большинству своих персонажей, кроме протагониста и его основного окружения. В ней присутствуют элементы роуд-муви: самые важные для себя решения Пол принимает, уехав из города маленьких людей. В процессе путешествия из Нью-Мексико в Норвегию, он понимает, что мог бы использовать свои навыки в медицине для того, чтобы помогать ещё более бесправным, чем он сам. При всей своей сатирической направленности и научно-фантастическом антураже, «Короче» во многом остаётся фильмом об американце, отказавшемся от внешней успешности ради любви и желания помочь ближнему.

Заключение

Многое из того, о чём пишет Пэйн в «Декларации Независимых», сейчас кажется наивным. Особенно это касается утверждения о том, что крупные студии могут привлекать режиссёров с авторским видением и давать им творческую свободу. Сценарий «Банд Нью-Йорка» Мартина Скорсезе (2002) – того самого фильма за 100 миллионов долларов, на который ссылается Пэйн – девять раз переписывался разными людьми. По словам Бискинда, итоговый продукт не соответствовал изначальному замыслу [Biscind, 2004]. До сих пор только немногие независимые режиссёры, снимающие фильмы для крупных студий – в том числе Disney, Warner Brothers и других – смогли сохранить в них свой собственный стиль. Их приглашение в крупнобюджетные проекты во многом обосновано желанием продюсеров привлечь внимание молодой образованной аудитории. О творческой свободе, соотносимой с той, которую получали режиссёры Нового Голливуда, речи не идёт.

При этом следует подчеркнуть, что черты, обозначенные в статье как наиболее важные для независимого фильма, Пэйну удаётся реализовать на практике. Его фильмы оказываются независимыми не по бюджету, а по духу. Это простые и понятные истории об обычных людях. Конечно, это не является главной отличительной чертой режиссёра, выделяющей его фильмы на фоне других независимых трагикомедий. Реалистичные истории о маленьких людях, решающих свои повседневные проблемы, распространены в американском независимом кино на протяжении многих лет.

ISSN 2227-6165

Пэйн, излагая в «Декларации Независимых» теоретическое обоснование для своего творчества, подчёркивает, что его выбор оправдан не только стремлением к реалистичности. Истории о бесправном «маленьком» человеке и одной человеческой эмоции, по его убеждению, противостоят не только крупнобюджетным фильмам, демонстрирующим лакированную действительность и говорящим на универсальном киноязыке, но и угнетающей реальности. Также в большинстве рассмотренных примеров представление о том, что герои фильмов режиссёра занимают некую привилегированную позицию, связанную с их профессией или местом жительства, оказывается ложным. Упрощая свой стиль, Пэйн, тем не менее, оставляет критический элемент даже в историях, на первый взгляд его не предполагающих. Меняется только интонация – это уже не сарказм, а мягкая ирония, что также является его сознательным ответом на сложившуюся в 2000-е годы политическую ситуацию. Решение снимать фильмы такого плана, по убеждению режиссёра, является «политическим актом» [Payne, 2004] обращения к человечности в той ситуации, когда найти её примеры можно преимущественно на экране кинотеатра.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Банды Нью-Йорка / Gangs of New York (2002, реж. Мартин Скорсезе, США), игр.
2. Выскочка / Election (1999, реж. Александр Пэйн, США), игр.
3. Гражданка Рут / Citizen Ruth (1996, реж. Александр Пэйн, США), игр.
4. Короче / Downsizing (2017, реж. Александр Пэйн, США), игр.
5. Крёстный отец / The Godfather (1972, реж. Френсис Форд Коппола, США), игр.
6. На обочине / Sideways (2004, реж. Александр Пэйн, США), игр.
7. Небраска / Nebraska (2013, реж. Александр Пэйн, США), игр.
8. О Шмидте / About Schmidt (2002, реж. Александр Пэйн, США), игр.
9. Последний киносеанс / The Last Picture Show (1971, реж. Питер Богданович, США), игр.
10. Потомки / The Descendants (2011, реж. Александр Пэйн, США), игр.
11. Таксист / Taxi Driver (1976, реж. Мартин Скорсезе, США), игр.
12. Трудности перевода / Lost in Tranalstion (2003, реж. София Коппола, США), игр.
13. Челюсти / Jaws (1975, реж. Стивен Спилберг, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Духавина Д.* Внутри Индивуда. Круглый стол журнала The Nation. // Сеанс. 2015. [Электронный ресурс] URL: https://seance.ru/articles/vnutri-indivuda-kruglyj-stol-v-redakcii-zhurnala-the-nation (Дата обращения 10.02.2023)
2. *Cunliff J.* Alexander Payne Plans "Wilson" shoot next year: Talks Jim Jarmush Influence and B&W Struggles for "Nebraska" // The Film Stage. 2012. [Электронный ресурс] URL: https://thefilmstage.com/alexander-payne-plans-wilson-shoot-next-year-talks-jim-jarmusch-influence-and-bw-struggles-for-nebraska (Дата обращения 04.02.2023)
3. *Jameson L.* Alexander Payne's Declaration of Independents: Top Indie Directors Respond. // Film Independent. 2014. [Электронный ресурс] URL: https://www.filmindependent.org/blog/alexander-paynes-declaration-of-independence-top-indie-directors-respond (Дата обращения 01.02.2023)
4. *Payne A.* Declaration of Independents. // Variety. 2004. [Электронный ресурс] URL: https://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/ (Дата обращения 30.01.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артюх А.А.* Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: от классического Голливуда к Новому Голливуду: дисс.... д-ра искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2010.
2. *Бискинд П.* Беспечные ездоки, бешеные быки / Пер. *С. Арбузова*. – Москва: АСТ, 2007.
3. *Бодрийар Ж.* Совершённое преступление / Заговор искусства / Пер. *А. Качалова*, ред. *Д. Рындина*. – Москва.: Группа Компаний «РИПОЛ Классик» / Панглосс, 2019.
4. *Рутман В.М.* Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2012.
5. *Сегер Л.* Скрытый смысл. Создание подтекста в кино / Пер. *М. Десятовой*, ред. А. Власова. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2021.
6. *Хренов А.Н.* Маги и радикалы: век американского авангарда. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
7. *Biskind P.* Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent film. –Simon & Shuster Paperbacks, 2005.
8. *King G.* Indie 2.0: Change and continuity in contemporary American Indie Film. – Columbia University Press, 2014.
9. *Laderman D.* Driving Visions: Exploring the Road Movie. – Texas University Press, 2002
10. *Lyons D.* Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film. – Ballantine books, 1994.

11. *Merrit G.* Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making. – Da Capo Press, 1999.
12. *Tzioumakis Y.* American independent cinema: An introduction. – Edinburgh University Press, 2018.

SOURCES

1. Cunliff J. “Alexander Payne Plans "Wilson" shoot next year: Talks Jim Jarmush Influence and B&W Struggles for "Nebraska"." *The Film Stage*. 2012. URL: https://thefilmstage.com/alexander-payne-plans-wilson-shoot-next-year-talks-jim-jarmusch-influence-and-bw-struggles-for-nebraska (Date of the application: 04.02.2023)
2. Duhavina D. “Vnutri Indivuda. Kruglyj stol zhurnala The Nation” [Inside Indiewood. The Nation’s Roundtable]. *Seance*. 2015. URL: https://seance.ru/articles/vnutri-indivuda-kruglyj-stol-v-redakcii-zhurnala-the-nation (Date of the application: 10.02.2023) (in Russ.)
3. Jameson L. “Alexander Payne’s Declaration of Independents: Top Indie Directors Respond.” *Film Independent*. 2014. URL: https://www.filmindependent.org/blog/alexander-paynes-declaration-of-independence-top-indie-directors-respond (Date of the application: 01.02.2023)
4. Payne A. “Declaration of Independents.” *Variety*. 2004. URL: https://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/ (Date of the application: 30.01.2023).

REFERENCES

1. Artyuh A.A. *Smena paradigmy razvitiya kinoiskusstva i kinoindustrii SSHA: ot klassicheskogo Gollivuda k Novomu Gollivudu* [A paradigm shift in development of film art and film industry in the US. From classic Hollywood to New Hollywood], diss d-ra iskusstvovedeniya [PhD diss. in History of Arts]. Moscow, 2010. (in Russ.)
2. Baudrillard J. *Sovershyonnoe prestuplenie. Zagovor v iskusstve* [The Crime Committed. Conspiracy of Art.]. Moscow, RIPOL Classic / Pangloss, 2019. (in Russ.)
3. Biskind P. *Bespechnyie esdoki, beshenyie byki* [Easy Riders, Raging Bulls]. Moscow, AST, 2007. (in Russ.)
4. Biskind P. *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent film*. Simon & Shuster Paperbacks, 2005.
5. Hrenov A.N. *Magi i radikaly: vek amerikanskogo avangarda* [Wizards and Radicals: the Century of American Avant-garde]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. (in Russ.)
6. King G. *Indie 2.0: Change and continuity in contemporary American Indie Film*. Columbia University Press, 2014.
7. Laderman D. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas University Press, 2002
8. Lyons D. *Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film*. Ballantine books, 1994.
9. Merrit G. *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making*. Da Capo Press, 1999.
10. Rutman V.M. *Amerikanskij nezavisimyj kinematograf: istoriko-tematicheskij analiz* [American Independent Cinema: Historical and Thematic Analysis], diss. kand. Iskusstvovedeniya [PhD diss. in History of Arts]. St. Petersburg, 2012. (in Russ.)
11. Seger L. *Skrytyi smysl. Sozdanie podteksta v kino* [Writing Subtext. What Lies Beneath]. Moscow, Alpina non-fiction, 2021. (in Russ.)
12. Tzioumakis Y. *American independent cinema: An introduction*. Edinburgh University Press, 2018.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Небоскрёб. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 2. Первое появление Шмидта. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 3. Шмидт в дискомфортном пространстве. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 4. Фарфоровые фигурки. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 5. Квартира Майлза. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 6. Майлз и Джек в комфортном пространстве. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 7. Двойная экспозиция. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 8. Майлз и Джек в дискомфортном пространстве. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 9. Дом Брайана. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 10. Мэтт рядом с фотографиями. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 11. Мэтт перед кузенами. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 12. Мэтт в больнице. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 13. Утренний Хоторн. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 14. Первое появление Вуди. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 15. Семейный обед. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 16. Эпизодические персонажи. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 17. Лагерь мигрантов. Кадр из фильма «Короче».
Рис. 18. Лежерленд. Кадр из фильма «Короче».

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89

Татьяна Игоревна Кожокару
Tatiana Igorevna Kozhokaru
магистр истории искусств
MA in Art History
tatiana@journalist.com

АНАЛИТИЧЕСКАЯ СХЕМА В РАБОТЕ КИНОКРИТИКА. ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

ANALYTICAL SCHEME IN FILM CRITICS' WORK. EVGENY GUSYATINSKY

Статья посвящена выявлению аналитической схемы, применяемой кинокритиком Евгением Гусятинским в рецензиях для печатной версии журнала «Искусство кино». За обзором отечественных публикаций, в центре внимания которых различные аспекты жанра кинорецензии, следует конструктивный анализ текстов Е.Гусятинского, проведенный в соответствии с методологией, разработанной С.Ю. Штейном. В работе последовательно анализируются опубликованные в издании «Искусство кино» рецензии кинокритика на игровые фильмы и формулируются ключевые принципы построения каждого текста. Систематизация используемых аналитических моделей позволяет не только сделать вывод о наличии более-менее единой схемы рассмотрения фильма, реализуемой автором, но и продолжить исследование на большем масштабе, выявляя применяемые другими кинокритиками схемы и сравнивая их.

Ключевые слова: анализ фильма, кинорецензия, аналитическая схема, кинокритика, «Искусство кино», конструктивный анализ, контекстуальный анализ, презентация фильма

Для цитирования: *Кожокару Т.И.* Аналитическая схема в работе кинокритика. Евгений Гусятинский // Артикульт. 2023. №2(50). С. 75-89. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89

The article is devoted to identifying the analytical scheme used by film critic Yevgeny Gusyatinsky in reviews for the printed version of Cinema Art Journal. The review of domestic publications, which are focused on various aspects of the film review genre, is followed by a constructive analysis of the texts by E. Gusyatinsky, carried out in accordance with the methodology developed by S.Yu. Schtein. The film critic's reviews of feature films published in Cinema Art Journal are successively analyzed, and each text's key principles of construction are formulated. The systematization of the analytical models used allows us not only to conclude that there is a more or less unified scheme for analyzing the film used by the author but also to continue the study on a larger scale, identifying the schemes used by other film critics and comparing them.

Keywords: film analysis, film review, analytical scheme, film criticism, Cinema Art Journal, constructive analysis, contextual analysis, film presentation

For citation: Kozhokaru T.I. "Analytical scheme in film critics' work. Evgeny Gusyatinsky." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 75-89. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89

Кинорецензия – специфический текст, который может рассматриваться и как результат прикладной внутрисистемной деятельности киноведа, и как жанр журналистики, и как выражение специфической рефлексии вообще любого человека, который посмотрел фильм. Если увести в сторону функциональное назначение кинорецензии (в основном оно очевидно – это внеэкранная (в отличии от трейлера) – вербальная презентация фильма, несущая либо рекламную, либо антирекламную нагрузку, обусловленную коммерческой или дискурсивной аффилированностью её автора), то исследовательский интерес для дисциплинарного киноведа представляет то, каким образом авторы кинорецензий выстраивают свой анализ фильма, на основе элементов которого и строится дидактическая подача информации о нём. Знание используемых авторами рецензий аналитических схем важно не только для понимания их собственного конструктивного содержания (в рамках типа – кинорецензия), но и для понимания общей амплитуды аналитических возможностей при работе над конструктивной целостностью фильма.

Встаёт вопрос: каким образом строить работу по выявлению аналитической схемы в конкретно разбираемой рецензии и в их совокупности? Чтобы ответить на него – проведём обзор существующих

© Кожокару Т.И., 2023
Дата поступления: 18.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 06.06.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

ISSN 2227-6165

разнохарактерных исследований в отношении кинорецензий. При этом, в связи с особенностью предмета – его обусловленностью языковой составляющей и социокультурным дискурсом – будем фокусироваться исключительно на работах отечественных авторов. В результате определив наиболее устраивающий нас подход к исследованию кинорецензии, применим его к принципиально ограниченному конкретному эмпирическому материалу – монофильмическим (посвящённым в рамках рецензии одному фильму) кинорецензиям Евгения Гусятинского для журнала «Искусство кино», что позволит, во-первых, получить знание о наличии или отсутствии в текстах данного автора устойчивой аналитической схемы, а во-вторых, понять, насколько избранный аналитический метод функционален при реализации такого рода исследования.

Кинорецензия как предмет исследовательской рефлексии

В.А. Эрман в диссертационном исследовании «Кинорецензия как полидискурсивный и интердискурсивный текст» описывает типологические характеристики кинорецензии в рамках теории дискурса, а также выявляет языковые средства реализации дискурсов в рецензиях на фильмы. Автор приходит к выводу о том, что кинорецензия – поли- и интердискурсивный текст [Эрман, 2011]. Той же тематике посвящены исследования М.Ю. Щепиловой [Щепилова, 2016], Д.М. Пановой [Панова, 2016].

В.А. Фомина выявляет ключевые виды интердискурсивности в кинорецензии на примере анализа немецкоязычного разбора фильма Квентина Тарантино «Бесславные ублюдки». Так, исследователь выделяет «взаимодействие дискурса рецензента и дискурса фильма; дискурса рецензента и дискурса режиссера фильма; дискурса рецензента и дискурса критиков; дискурса рецензента и дискурса публики» [Фомина, 2011, с. 146].

Н.А. Сабурова и А.С. Голикова исследуют дискурсивные характеристики непрофессиональной кинорецензии. Ученые сопоставляют научную, публицистическую и искусствоведческую рецензии и выявляют отличительные черты рецензии на фильм, отмечая ее субъективность, полифункциональность, интердискурсивность [Сабурова, Голикова, 2015, с. 282–283]. Рассуждая об особенностях непрофессиональной кинокритики, авторы фиксируют «снижение аналитического компонента и преобладание информационного». Рецензия в интернете, согласно ученым, характеризуется порожденностью, актуальностью, автономностью и интерактивностью [Сабурова, Голикова, 2015, с. 283-284].

Е.В. Илова, Е.Н. Галичкина и Р.Ж. Измайлова рассматривают лексико-семантические особенности кинорецензий на примере англоязычных текстов в интернет-изданиях. Авторы отмечают интердискурсивность жанра, а также упрощенную форму и содержание кинорецензий, ориентированных на массовую аудиторию [Илова и др., 2020].

А.В. Говердовский изучает жанровое и тематическое своеобразие рецензий Полин Кейл – одного их самых знаменитых и влиятельных кинокритиков в истории. В первой главе работы автор делает обзор литературы: акцентирует внимание на особенностях кинорецензии, вслед за другими исследователями отмечая полифункциональность, интердискурсивность, стилистическую гибридность жанра, а также специфику его структуры, лексических единиц и грамматических конструкций [Говердовский, 2016]. Что касается анализа работ Полин Кейл, ученый выделяет жанровую неопределенность текстов и особый интеллектуальный стиль, присущий автору. Говердовский обозначает тематику статей Кейл, утверждая, что критик «обращается не только к кинематографическим, но и общественно-значимым темам в рамках жанра кинорецензии» [Говердовский, 2016, с. 46].

Диссертация Д.Д. Брежневой посвящена когнитивно-дискурсивным и коммуникативно-стилистическим основам специфики газетной кинорецензии [Брежнева, 2013]. К признакам жанра автор относит полифункциональность, аргументативность, эмоциональность, полиадресатность, гибридность. Ученый также выделяет следующие содержательные компоненты кинорецензии: информация о фильме, определение его места в мире кино или творчестве режиссера,

ISSN 2227-6165

анализ содержания и формы картины, ее характеристика и оценка, представление рецензии читателю [Брежнева, 2013].

Э.Ю Гаранина рассматривает историю развития и особенности жанра кинорецензии, а также выявляет «способы выражения оценочности как жанро- и текстообразующей категории» [Гаранина, 2013, с. 28]. Автор приходит к выводу о том, что «текстовая категория оценочности существует на всех языковых уровнях кинорецензии: лексическом, морфологическом, синтаксическом, композиционном» [Гаранина, 2013, с. 31].

Оценочность также в центре внимания Е.А. Кленовой: автор рассматривает специфику реализации категории в дискурсе сетевых пользовательских кинорецензий [Кленова, 2022]. А.А. Трубченинова анализирует языковые средства репрезентации оценки в немецкоязычной сетевой кинорецензии [Трубченинова, 2015], А.В. Коростик – в италоязычной [Коростик, 2022].

В центре внимания Е.И. Рябко специфика жанра кинорецензии, а также способы выражения оценочности в анализируемых англоязычных текстах. Исследователь отмечает, что рецензия на фильм «совмещает в себе свойства нескольких видов дискурса, иными словами характеризуется жанровой полистилистичностью и полидискурсивностью» [Рябко, Осипова, 2020, с. 72].

Е.Д. Авдеева рассматривает специфику жанра кинорецензии на примере материалов из журналов «Variety Russia» и «The Hollywood Reporter Russia». Автор указывает «четыре обязательных компонента рецензии» в соответствии с классификацией Е.А. Корнилова и затем выявляет их в рассматриваемых текстах [Авдеева, 2015, с. 10].

Е.Н. Басовская исследует процесс диалогизации текста современной кинорецензии. Проанализировав ряд рецензий на фильм Андрея Звягинцева «Нелюбовь», автор выявляет используемые кинокритиками приемы «условного диалога» [Басовская, 2019, с. 24].

А.В. Иовлева и Г.С. Белолипская отмечают, что профессиональная кинорецензия «трансформируется в качественную узконаправленную критику, уступая место киноблогам», а также указывают причины популярности блогерской критики [Иовлева, Белолипская, 2019, с 43].

Я.И. Тяжлов затрагивает проблему объективности рецензии на фильм, отмечая, что «анализ конкретного кинотекста должен являться основой для кинорецензии, но при этом необходим баланс риторических стратегий – эвристической и догматической» [Тяжлов, 2012, с. 80].

А.С. Новикова и Г.Б. Воронина анализируют рецензии на фильм «Голубой ангел» в современных изданиях, выявляя используемые критиками дискурсивные стратегии и их языковую реализацию [Новикова, Воронина, 2022].

А. Винникова, В.А. Ртищева и В.В. Федорова рассматривают кинорецензию как жанр журналистики [Винникова, 2007; Ртищева, 2022; Федорова, 2022]. Н.Е. Брусова – как жанр публицистики [Брусова, 2018].

Е.С. Поданева проводит анализ текстового дискурса российской кинокритики, в качестве эмпирического материала используя рецензии, опубликованные в журнале «Искусство кино», общественно-политическом издании «Газета.ru» и интернет-портале «Кинопоиск». Автор утверждает, что «одним из дискуссионных вопросов является формирование в кинокритике собственной методологической системы анализа». Исследователь опирается на методологию литературно-художественной критики и подходы к анализу фильма, предложенные Н.А. Агафоновой и Ю.А. Говорухиной [Поданева, 2016, с. 101]. Поданева отмечает такие тенденции современной отечественной кинокритики, как увеличение масштаба, демократизация, разнородность дискурса и приоритет жанра рецензии [Поданева, 2016, с. 103].

Т.В. Шкайдерова исследует «сетевую кинорецензию», применяя «метод статистического моделирования, позволивший сконструировать тематико-содержательное поле» анализируемого жанра. Автор выявляет самые распространенные категории, используемые для написания «современной кинорецензии», и приходит к выводу о том, что «не существует определенных правил написания сетевой кинорецензии» – форма и содержание остаются на усмотрение автора [Шкайдерова, 2014, с. 144].

ISSN 2227-6165

К анализу сетевой кинорецензии также обращается О.Р. Галлиулина. Автор отмечает мультимедийность, гипертекстуальность, интерактивность, асинхронность, стилистическую гетерогенность жанра [Галиуллина, 2022, с. 81], фокусируется на лингвопрагматических и семантико-стилистических характеристиках англоязычных любительских текстов [Галиуллина, 2021]. Кроме того, в центре внимания исследователя – лексические и синтаксические средства репрезентации оценочности в сетевой кинорецензии [Галиуллина, 2018; Галиуллина, Синтаксические средства..., 2020; Галиуллина, Эмфатические конструкции..., 2020].

Т.Р. Ванько сопоставляет синтаксические параметры профессиональных кинорецензий и любительских отзывов о фильмах. Автор подчеркивает актуальность исследования, утверждая, что ранее синтаксический строй непрофессиональных рецензий не анализировался [Ванько, 2021].

И.С. Крупкина анализирует стилистические особенности рецензий на фильмы, в качестве материала рассматривая статьи нескольких кинокритиков. Исследователь перечисляет изобразительно-выразительные средства, использованные авторами, подкрепляя тезисы примерами из рецензий [Крупкина, 2019].

С.Ю. Штейн рассматривает жанр кинорецензии на трех масштабах: онтологическом, масштабе системы деятельности и масштабе продукта. Согласно автору, презентация, анализ и интерпретация являются основными аспектами подачи информации о фильме. С.Ю. Штейн последовательно раскрывает суть каждого аспекта, сводя все перечисленные компоненты в одну схему [Штейн, 2022].

Л.П. Саенкова в статье «Особенности методологических подходов в кинокритике» рассматривает «разные варианты представления фильма в средствах массовой информации в зависимости от исторического периода и социокультурного контекста» [Саенкова, 2008, с. 66]. Ученый выделяет сменяющие друг друга этапы критического осмысления фильма.

Проект А.В. Федорова и А.А. Левицкой посвящен анализу киноведческих концепций в журнале «Искусство кино». Авторы рассматривают теоретические положения, отраженные в изданиях разных эпох – по десятилетиям [Федоров, Левицкая, Теоретические концепции... 1931-1941, 2022; Федоров, Левицкая, Теоретические концепции... 1945-1955, 2022; Федоров, Левицкая, Теоретические концепции... 1956-1968, 2022; Федоров, Левицкая, Теоретические концепции... 1986-1991, 2022; Федоров, Левицкая, Теоретические концепции...1992-2000, 2022].

В.В. Малаховская и А.П. Солянина анализируют посвященные направлению французского кинематографа «cinéma du look» статьи журналов «Сеанс» и «Искусство кино». Авторы рассматривают все рецензии, опубликованные в изданиях с 1990 по 2000 год, в фокусе которых фильмы необарокко, и делают выводы относительно критической оценки картин четырех режиссеров – представителей направления: Жан-Жака Бенекса, Люка Бессона, Леоса Каракса и Жан-Пьера Жёне [Малаховская, Солянина, 2023].

О.И. Горбаткова проводит анализ концептуальных взглядов известного отечественного киноведа Р.Н. Юренева, рассматривая его теоретические статьи в журнале «Искусство кино» [Горбаткова, 2022].

Р.А. Аникеев проводит качественный контент-анализ десяти кинорецензий, опубликованных на сайтах «КиноПоиск» и «Фильм.ru» с помощью программы MAX QDA [Аникеев, 2018]. Автор отмечает жанровые особенности, выделенные А.А. Тертычным, в анализируемых текстах, с тем чтобы убедиться, что они подходят для исследования, задает определенную систему категорий и тип кодирования, в результате выявляя ключевые содержательные элементы кинорецензии [Аникеев, 2018, с. 16].

Изучив публикации, посвященные рецензиям на фильмы, стоит отметить, что, несмотря на большой объем трудов о различных особенностях жанра, нам не удалось найти работ, в которых рассматриваются применяемые кинокритиками модели анализа, с тем чтобы выявить конкретные аналитические схемы, используемые тем или иным автором. Таким образом, исследование исследования – своеобразный третичный текст – представляется весьма актуальным.

ISSN 2227-6165

Наиболее подходящей для выполнения поставленной задачи нам представляется методология, предложенная С.Ю. Штейном [Штейн, 2022] (причём её элементы, применяемые к текстам Андре Базена, которые в основной массе своей являются теми же самыми рецензиями, обнаруживаются и в его более ранних работах [Штейн, 2010; Штейн, 2011]). Автор описывает теоретическое построение кинорецензии «как функционального компонента кинематографа-полисистемы» [Штейн, 2022, с. 106]. Рассматривая жанр на онтологическом масштабе, ученый приходит к выводу о том, что «цель написания рецензии – сформировать вербальную презентацию фильма, которая бы позволяла воспринимающему её в той или иной полноте составить представление о фильме» [Штейн, 2022, с. 109]. Анализируя специфику кинорецензии на масштабе системы-деятельности, С.Ю. Штейн выделяет пять «основных видов деятельности, в условиях которых может разворачиваться в качестве субдеятельности деятельность по написанию рецензии на фильм:

- информационно издательская деятельность;
- рекламная деятельность в отношении фильма;
- антирекламная деятельность в отношении фильма;
- деятельность по поддержанию конкретного специфического дискурса;
- деятельность по личностной профессиональной самопрезентации» [Штейн, 2022, с. 112].

Исследуя кинорецензию на масштабе продукта деятельности, автор описывает факторы, влияющие на характер текста, среди которых:

- специфика характера адресата по отношению к фильму;
- время создания рецензии относительно выхода фильма;
- специфика структурной обособленности [Штейн, 2022, с.119].

Кроме того, ученый выявляет основные аспекты подачи информации о фильме – презентацию, анализ, интерпретацию – и конкретизирует каждый из них [Штейн, 2022, с. 120]. Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание, оценку, координацию. Содержательно презентация фильма может быть интригующей, приоткрывающей, раскрывающей. Координация презентации фильма осуществляется по таким направлениям, как история кино, тематика, жанр, авторы, актеры, страна-производитель, социокультурный момент. Аналитический аспект подачи информации о картине может быть представлен через масштаб, глубину, характер и стратегию. Интерпретационный – обусловлен локальным дискурсом, институализированной концепцией или индивидуальной позицией автора [Штейн, 2022, с. 120-121]. Итогом исследования С.Ю. Штейна стало «разномасштабное теоретическое построение в отношении одной из частей предметной области дисциплинарного киноведения, и такое целостное знание о данном предмете – рецензии на фильм, которое не связано с его возможной концептуальной или ситуативной интерпретацией» [Штейн, 2022, с. 121].

Одна из дополнительных задач данной статьи – апробировать методологию С.Ю. Штейна, доказав удобство применения формализованного инструментария. В контексте нашего исследования актуально рассмотрение кинорецензии на масштабе продукта: ключевую роль играют такие разработанные автором параметры, как презентация, анализ, интерпретация. Используем методологию С.Ю. Штейна [Штейн, 2020, с. 182], с тем чтобы определить варианты аналитических схем, применяемых кинокритиком Евгением Гусятинским: проведем конструктивный анализ рецензий на игровые фильмы, написанные автором для печатной версии журнала «Искусство кино», отметим факторы, влияющие на характер каждой статьи, и некоторые аспекты подачи информации о фильме [Штейн, 2022, с. 119], после чего выявим наиболее часто используемые критиком принципы построения текста.

ISSN 2227-6165

Кинорецензии Евгения Гусятинского («Искусство кино» 2015-2021)

Рецензия на фильм «Лобстер» (The Lobster)[1]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Каннского кинофестиваля 2015 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является приоткрывающей. Координация презентации фильма осуществляется главным образом по творчеству Йоргоса Лантимоса. Кроме того, автор проводит аналогию между «Лобстером» и романами Мишеля Уэльбека, вписывая фильм в общекультурный контекст.

Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. В начале рецензии Е. Гусятинский обращает внимание на жанровое своеобразие картины, затем пересказ сюжета фильма перемежается с комментариями и интерпретациями критика, касающимися стиля режиссера и сеттинга.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Фильм по большей части рассматривается в кинематографическом контексте: автор подчеркивает связь «Лобстера» с другими картинами Лантимоса, обозначая сходства и различия между рецензируемым фильмом и такими лентами режиссера, как «Клык» (Kynodontas, 2009), «Альпы» (Alpeis, 2011) и «Кинетта» (Kinetta, 2005). Изучив рецензию, можно сделать вывод, что вписывание фильма в контекст творчества режиссера – ключевой принцип построения текста.

Рецензия на фильм «Тони Эрдманн» (Toni Erdmann)[2]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Каннского кинофестиваля 2016 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание, координацию и оценку. Содержательно презентация является приоткрывающей. Автор положительно оценивает фильм в целом, называя его «главным открытием» года и подчеркивая, что он объединил «всех – аудиторию и индустрию, критиков из мейнстримной прессы и радикальных синефилов, эстетов и популистов». Координация презентации фильма осуществляется прежде всего по двум направлениям: автор вписывает фильм в современный социокультурный контекст, а также проводит аналогии между «Тони Эрдманном» и предыдущими фильмами Марен Аде («Лес для деревьев» (Der Wald vor lauter Bäumen, 2003) и «Все другие» (Alle Anderen, 2009)). Кроме того, автор включает фильм в контекст истории кино, упоминая Берлинскую школу, представителем которой является Марен Аде, а также указывая на то, что место действия картины – Бухарест – «привет румынским режиссерам».

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора.

После вступления, в котором автор отмечает «коммуникабельность фильма», его мощное «социальное воздействие», он очерчивает некоторые компоненты драматургической конструкции, а затем вписывает «Тони Эрдманна» в контекст творчества Марен Аде, выявляя общий лейтмотив картин режиссера – «рассинхрон между лицом и маской, ритуалом и его смыслом, человеком, всегда обреченным быть актером, и его ролью». Е. Гусятинский рассматривает дебют Аде – «Лес для деревьев», утверждая, что режиссер воплощает «сложнейший сюжет» «в форме легкой прозрачной комедии», и проводит аналогию с «Тони Эрдманном»: оба фильма – «паражанровое кино, в котором жанр нужен для того, чтобы выйти за его границы и разрушить их».

[1] Гусятинский Е. Утопия и игра // Искусство кино. 2015. № 7. С.38-42.

[2] Гусятинский Е. Все – другие // Искусство кино. 2016. № 7. С.25-29.

ISSN 2227-6165

В заключительной части рецензии критик объясняет заложенные в фильме идеи, интерпретирует посыл режиссера, подчеркивая актуальность фильма, и приходит к выводу о том, что «Тони Эрдманн» – «настоящий ренессанс под скромной маской остроумнейшей комедии положений».

Проанализировав рецензию, необходимо отметить, что ключевую роль играет вписывание картины в контекст творчества режиссера, а также объяснение ее неразрывной связи с вызовами современного мира.

Рецензия на фильм «Теснота»[3]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – самостоятельная.

Е.Гусятинский начинает статью с тезиса о том, что «Теснота» «никак не пересекается с молодым российским кино», а режиссер фильма Кантемир Балагов далек и от представителей школы Марины Разбежкиной, и от выпускников Московской школы нового кино, и от современного мейнстрима, и даже последователем своего мастера – Александра Сокурова – молодого автора назвать нельзя. В дальнейшем критик интерпретирует заложенные в картине смыслы, обращает внимание на «лишенный сентиментальности» взгляд режиссера на эпоху 90-х, обозначает элементы драматургической конструкции фильма, анализирует особенности цветового решения.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является приоткрывающей. Координация презентации фильма осуществляется по истории кино: критик проводит аналогии между творчеством Кантемира Балагова и Абделлатифа Кешиша, утверждая, что французский режиссер –«единственный близкий современник» ученика Александра Сокурова. Автор рецензии также указывает на «прямую рифму» «Тесноты» и «Нелюбви» Андрея Звягинцева.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. Главное для критика – объяснить картину, интерпретировать транслируемые ею идеи, а также выявить ключевые черты почерка режиссера.

Рецензия на фильм «Три билборда на границе Эббинга, Миссури» (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri)[4]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Венецианского кинофестиваля 2017 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является приоткрывающей. Координация презентации фильма осуществляется прежде всего по истории кино: автор утверждает, что «Три билборда...» «реанимируют кинематографическую действительность 90-х», отмечает, что Мартин Макдона «вдохновлялся классическим вестернами», а также сравнивает фильм с работами братьев Коэн. Кроме того, критик упоминает несколько черт творчества Мартина Макдоны, делая акцент на особенностях персонажей фильмов и пьес режиссера. Е. Гусятинский также вписывает картину в литературный контекст, называя книгу Фланнери О'Коннор, лежащую на столе у одного из героев, «возможным ключом к фильму».

Структура текста традиционна для жанра рецензии: за небольшим вступлением следует описание тематики и отдельных элементов драматургической конструкции фильма, после чего автор проводит комплексный обобщенный контекстуальный анализ, который разворачивается главным образом сравнительно. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией критика.

[3] Гусятинский Е. В блеклом цвете // Искусство кино. 2017. № 5/6. С.131-134.
[4] Гусятинский Е. Южная готика // Искусство кино. 2017. № 7/8. С. 25-28.

ISSN 2227-6165

Рассмотрев рецензию, можно сделать вывод, что вписывание фильма в кинематографический контекст – ключевой принцип построения текста.

Рецензия на фильм «Пепел белоснежен» (Jiang hu er nu)[5]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Каннского кинофестиваля 2018 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является приоткрывающей. Координация презентации фильма осуществляется прежде всего по творчеству режиссера: автор полагает, что рассматриваемая картина «продолжает и во многом завершает линию, начатую предыдущими картинами Чжанкэ – «Прикосновением греха» и «И горы сдвигаются с места»». Критик также упоминает фильм Чжанкэ «Натюрморт», выявляя особенности развития кинематографа мастера. Кроме того, Е.Гусятинский указывает на «буквальную автоцитату»: одна из сцен рассматривает картины, повторяет происходящее в «Натюрморте».

Анализируя черты режиссерского почерка, критик утверждает, что Чжанкэ использует зрелищность как «инструмент остранения», отсылая к приему «вывода вещи из автоматического восприятия», описанному В.Б. Шкловским [Шкловский, 1925]. Делая замечания по поводу актерской работы исполняющей главную роль Чжао Тао, Е.Гусятинский снова прибегает к обозначенному выше концепту, фиксируя, что игра артистки «создает, пожалуй, главный остраняющий эффект». Разбирая использование музыкальных и хореографических вставок, автор обращается к киноэссе Бо Вана «Китайский концерт», в котором «исследователь парадоксов современного Китая» анализирует феномен внезапных «шоу с коллективными танцами и пением», устраиваемых местными жителями.

Структура текста примечательна тем, что компоненты драматургической конструкции фильма раскрываются во второй половине рецензии, в то время как первая часть главным образом посвящена особенностям кинематографа Цзя Чжанкэ и во вторую очередь –интерпретациям смыслов анализируемой картины.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ, который разворачивается сравнительно. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. Изучив рецензию, необходимо отметить, что выявление ключевых черт режиссерского почерка Цзя Чжанкэ, вписывание анализируемой ленты в контекст творчества режиссера, а также интерпретация заложенных в картине идей – первостепенные задачи критика.

Рецензия на фильм «Соловей» (The Nightingale)[6]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Венецианского кинофестиваля 2018 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является раскрывающей. Координация презентации картины осуществляется по двум направлениям. Во-первых, автор вписывает фильм в современный социокультурный контекст, отмечая, что в появившейся в эпоху #МеТоо картине «сошлись две главные линии современности – гендерная и расовая». Во-вторых, проводит аналогии между «Соловьем» и «Милой страной» Уорика Торнтона, а также утверждает, что Дженнифер Кент использует приемы, характерные для «мужского кино» – «в диапазоне от Де Пальмы до Тарантино и Макдоны, – в котором женская вендентта давно стала самостоятельным поджанром».

[5] Гусятинский Е. В сухом остатке // Искусство кино. 2018. № 7/8. С.95-98.

[6] Гусятинский Е. Своя земля // Искусство кино. 2018. № 9/10. С.50-53.

ISSN 2227-6165

Кроме того, Е.Гусятинский акцентирует внимание на актуальности реанимированного жанра вестерна, называя анализируемый фильм «неоклассическим вестерном о колонизаторах и аборигенах».

Структура рецензии стандартна: за короткой вступительной частью следует описание компонентов драматургической конструкции фильма, после чего критик проводит комплексный обобщенный контекстуальный анализ, подчеркивая «антиколониальный пафос» ленты. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора.

Таким образом, ключевой принцип – соотнесение фильма с современной повесткой.

Рецензия на фильм «Я была дома, но» (Ich war zuhause, aber, 2019)[7]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Берлинского кинофестиваля 2019 года.

В начале рецензии после краткого описания пролога автор выявляет специфику киноязыка фильма, обращая особое внимание на особенности монтажа. Е.Гусятинский интерпретирует визуальное решение картины, отмечая «возведенную в абсолют эллиптичность языка» – «образ неполноты и бессилия нашего зрения», и плавно переходит к описанию элементов драматургической конструкции.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание, оценку и координацию. Содержательно презентация является раскрывающей: автор упоминает, чем закончится картина, возможно, ввиду отсутствия ярко выраженной интриги. Е.Гусятинский оценивает отдельные компоненты фильма, используя такие эпитеты, как «тонко и точно», «идеально», «остроумнейшая», пишет о «тлеющей, меланхоличной магии» ленты.

Координация презентации фильма осуществляется главным образом по двум направлениям: истории кино и литературе. Так, в начале текста критик отмечает «по-брессоновски выглаженные кадры» и затем снова упоминает классика французского кино, обращаясь к кинематографической ассоциации – картине «Детство Жанны д'Арк» (Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc, 2017) – работе Брюно Дюмона, «еще одного любителя Брессона». Не обходится без упоминания «берлинской школы», к которой причисляют Ангелу Шанелек: автор находит в фильме черты, нехарактерные для направления. Кроме того, Е.Гусятинский использует в рецензии термин «киногения», отсылая к знаковому труду Луи Деллюка «Фотогения».

Автор также проводит аналогию между рецензируемым фильмом и картиной «Все города севера» авторства сербского кинематографиста Дане Комлена, сыгравшего в фильме Шанелек роль экспериментального режиссера. К творчеству Ангелы Шанелек автор не обращается, за исключением упоминания фильма «После полудня», снятого по мотивам «Чайки» Чехова. Е.Гусятинский утверждает, что Шанелек напоминает об известном филологическом родстве «Гамлета» и «Чайки»: фрагменты школьной постановки вышеупомянутой пьесы Шекспира – значимый элемент фильма, один из ключей к пониманию заложенных в нем идей. Автор также называет одного из второстепенных персонажей фильма «почти беккетовским стариком», недвусмысленно намекая на окружающий героя ореол абсурда.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. Проанализировав рецензию, можно заключить, что в центре внимания автора специфика киноязыка режиссера и интерпретация рождаемых картиной смыслов.

Рецензия на фильм «Женщина, которая убежала» (Domangchin yeoja)[8]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная.

[7] Гусятинский Е. Как все // Искусство кино. 2019. № 3/4. С.181-185.
[8] Гусятинский Е. В пустом кинотеатре одна // Искусство кино. 2020. № 3/4. С.17-23.

ISSN 2227-6165

По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Берлинского кинофестиваля 2020 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является раскрывающей: в фильме нет проявленной интриги. Координация презентации фильма осуществляется прежде всего по творчеству Хон Сан Су: Е.Гусятинский не только вписывает рецензируемую картину в контекст работ режиссера, но и рассматривает другие его ленты: «Прямо сейчас, а не после» (Jigeumeun makgo geuttaeneun tteulrida, 2015), «Ночью на море одна» (Bamui haebyunaeseo honja, 2016), «На следующий день» (Geu hu, 2017).

Согласно интерпретации критика, фильмы Хон Сан Су «воспринимаются как единый текст» и шесть из них объединены «несравненным женским образом», воплощенным Ким Мин Хи. Анализируя героиню, автор пишет, что «она – печальная девушка с золотым сердцем», что, возможно, отсылает к одноименной трилогии знаменитого датского режиссера Ларса фон Триера: цикл «Золотое сердце» включает фильмы «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998) и «Танцующая в темноте» (2000). Таким образом, картина «Женщина, которая убежала» становится для критика отправной точкой для интерпретации вселенной режиссера, который «(пере)снимает один и тот же фильм».

Кроме того, Е.Гусятинский проводит аналогии между творчеством Хон Сан Су и картинами Киры Муратовой: «Именно с Муратовой было бы полезно сравнить репетитивность, зеркальные подобия, двойничества, приемы «два в одном» и «фильм в фильме» у Хон Сан Су». В тексте рецензии также используются словосочетания, недвусмысленно намекающие на основополагающие труды по теории кино: «техническая воспроизводимость» и «запечатленное время». Впрочем, в этом случае автор скорее играет словами, чем непосредственно отсылает к Вальтеру Беньямину и Андрею Тарковскому.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Первые четыре абзаца представляют собой описание компонентов драматургической конструкции фильма, затем критик выявляет некоторые особенности киноязыка и переходит к интерпретации рассматриваемой картины и творчества режиссера в целом. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. Изучив рецензию, можно отметить, что в основе анализа – включение фильма в контекст творчества режиссера.

Рецензия на фильм «Разжимая кулаки»[9]

По времени создания относительно выхода фильма анализируемая рецензия допрокатная. По специфике структурной обособленности – в структуре серии статей, посвященных фильмам Каннского кинофестиваля 2021 года.

Презентационный аспект подачи информации о фильме выражается через содержание и координацию. Содержательно презентация является приоткрывающей. Координация презентации фильма осуществляется по истории кино: автор проводит аналогии между рассматриваемой картиной и творчеством братьев Дарденн, отдельно фиксируя сходство травмы главной героини ленты Ады и заболевания дарденновской Розетты, а также указывает на «базеновскую оптику» Киры Коваленко. Кроме того, критик упоминает фильм «Теснота», отмечая, что Ада «не переходит к прямому бунту», в отличие от героини картины Кантемира Балагова.

Е.Гусятинский определяет характер режиссуры Киры Коваленко и интерпретирует различные смысловые уровни фильма, сопровождая развернутые рассуждения по поводу того, о чем кино, ремарками относительно операторской работы, цветового решения, сеттинга, исполнительской интонации актеров.

В рецензии проводится комплексный обобщенный контекстуальный анализ. Интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора. Ключевую роль в рецензии играет интерпретация режиссерских идей.

[9] Гусятинский Е. Автономия // Искусство кино. 2021. № 9/10. С.91-94.

ISSN 2227-6165

Заключение

Рассмотрев рецензии на игровые фильмы, написанные кинокритиком Евгением Гусятинским для печатной версии журнала «Искусство кино», можно сделать следующие выводы относительно ключевых черт, применяемых автором аналитических моделей:

- приоткрывающая презентация;
- вписывание фильма в кинематографический контекст;
- выявление места фильма в творчестве режиссера и анализ особенностей режиссерского стиля;
- включение фильма в общекультурный контекст, современный социокультурный контекст;
- развернутая интерпретация, интерпретационный аспект подачи информации о фильме обусловлен индивидуальной позицией автора;
- отсутствие ярко выраженной оценки;
- проведение комплексного обобщенного контекстуального анализа.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что автор в целом придерживается обозначенных выше принципов построения текста рецензии, варьируя методологический инструментарий в зависимости от анализируемого материала. О трансформации используемой модели с течением времени говорить не приходится: Е. Гусятинский применяет по большому счету одну и ту же широко распространенную аналитическую схему, в основе которой – координация презентации фильма.

Кроме того, можно утверждать, что апробированная методология С.Ю. Штейна подойдет для изучения аналитических моделей на более развернутых кейсах. Продолжая исследование, стоит обратить внимание на то, какие аналитические схемы используют другие кинокритики журнала «Искусство кино» и сравнить их подходы между собой.

ИСТОЧНИКИ

1. *Гусятинский Е.* Автономия // Искусство кино. 2021. № 9/10. С.91-94.
2. *Гусятинский Е.* В блеклом цвете // Искусство кино. 2017. № 5/6. С.131-134.
3. *Гусятинский Е.* В пустом кинотеатре одна // Искусство кино. 2020. № 3/4. С.17-23.
4. *Гусятинский Е.* В сухом остатке // Искусство кино. 2018. № 7/8. С.95-98.
5. *Гусятинский Е.* Все – другие // Искусство кино. 2016. № 7. С.25-29.
6. *Гусятинский Е.* Как все // Искусство кино. 2019. № 3/4. С.181-185.
7. *Гусятинский Е.* Своя земля // Искусство кино. 2018. № 9/10. С.50-53.
8. *Гусятинский Е.* Утопия и игра // Искусство кино. 2015. № 7. С.38-42.
9. *Гусятинский Е.* Южная готика // Искусство кино. 2017. № 7/8. С. 25-28.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авдеева Е.* Специфика кинорецензий в современных российских журналах // Язык. Культура. Коммуникации. 2015. №. 2. С. 9-15.
2. *Аникиев Р.* Контент-анализ кинорецензий // Достижения науки и образования. 2018. №. 9 (31). С. 15-21.
3. *Басовская Е.* Категория диалогичности в современном медиатексте (на материале кинорецензий) // Филология в XXI веке. 2019. №. S1. С. 22-27.
4. *Брежнева Д.* Жанрово-стилистические и когнитивные особенности кинорецензии как вида массово-информационного дискурса (на материале современной британской прессы). Автореферат. – Москва, 2013.
5. *Брусова Н.* Кинорецензия как жанр публицистики // Наука молодых. 2018. С. 675-677.
6. *Ванько Т.* Своеобразие жанров кинорецензии в медиапространстве // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. №. 8 (850). С. 9-20.
7. *Винникова А.* Кинорецензия как жанр журналистики // Медиасреда. 2007. №. 2. С. 66-70.
8. *Галиуллина О.* Англоязычная сетевая кинорецензия как жанр массово-информационного типа дискурса // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2022. С. 77-84.
9. *Галлиулина О.* Прагмалингвистические и стилистические особенности англоязычной сетевой кинорецензии // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2021. Т. 27. №. 1. С. 151-161.
10. *Галлиулина О.* Синтаксические средства репрезентации оценочности в текстах сетевой любительской кинорецензии // Эволюция и трансформация дискурсов. 2020. С. 34-44.
11. *Галлиулина О.* Эмфатические конструкции как частный грамматико-синтаксический способ передачи оценочности в англоязычной любительской кинорецензии // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. 2020. С. 91-95.

ISSN 2227-6165

12. *Галиуллина О.* Языковая репрезентация оценочности в англоязычной любительской кинорецензии (лексический уровень) // Вопросы филологии и переводоведения. 2018. С. 10-16.
13. *Гаранина Э.* Оценочность в жанре кинорецензии // Вестник Кемеровского государственного университета. 2013. Т. 2. № 2 (54). С. 28-31.
14. *Говердовский В.* Жанровые и тематические особенности кинорецензий П. Кейл: выпускная квалификационная работа. 2016.
15. *Горбаткова О.* Теоретические статьи киноведа Р.Н. Юренева (1912-2002) в журнале «Искусство кино» // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2022. №. 4. С. 132-145.
16. *Илова Е., Галичкина Е., Измайлова Р.* Лексико-семантические особенности жанра «кинорецензия» // Гуманитарные исследования. 2020. №. 4. С. 67-75.
17. *Иовлева А., Белолипская Г.* Трансформация современной кинорецензии и развитие блоговой медиакритики // Актуальные проблемы журналистики и медиаобразования. 2019. С. 34-36.
18. *Кленова Е.* Особенности реализации категории оценочности в пользовательской кинорецнзии // Гуманитарные технологии в современном мире. 2022. С. 53-55.
19. *Коростик А.* Оценочность в профессиональных и любительских кинорецензиях (на материале италоязычных интернет-ресурсов): дипломная работа. 2022.
20. *Крупкина И.* Стилистические особенности кинорецензии // Буслаевские чтения. 2019. С. 384-387.
21. *Малаховская В, Солянина А.* Кинорецензии, посвященные «cinéma du look» – качественная российская кинокритика (на примере журналов «Сеанс» и «Искусство кино») // Litera. 2023. №1. С. 20-34.
22. *Новикова А., Воронина Г.* Кинорецензии на фильм Веймарской республики «Голубой ангел» в современных немецких СМИ // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. №. 11 (866). С. 76-82.
23. *Панова Д.* Лингвокультурные аспекты кинорецензии как арт-дискурса // Перевод, реклама и PR в современной коммуникации. 2016. №. 1. С. 86-94.
24. *Поданева Е.* Особенности и тенденции текстового дискурса современной отечественной кинокритики // Журналистский ежегодник. 2016. №. 5. С. 100-103.
25. *Ртищева В.* Кинорецензия как жанр журналистики // Международный научный журнал «Слово в науке». 2022. №. 7. С. 15-17.
26. *Рябко Е., Осипова П.* Особенности текста англоязычной кинорецензии // E-Scio. 2020. №. 12 (51). С. 68-73.
27. *Сабурова Н., Голикова А.* Дискурсивные характеристики непрофессиональной кинорецензии в виртуальном пространстве // Вестник Тихоокеанского государственного университета. 2015. №. 3. С. 281-290.
28. *Саенкова Л.* Особенности методологических подходов в кинокритике // Вестник БГУ. Серия 4: Филология, Журналистика. Педагогика. 2008. № 1. С. 66-70.
29. *Трубченинова А.* Языковая репрезентация оценки в немецкоязычной сетевой кинорецензии // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. №. 6-2. С. 323-327.
30. *Тяжлов Я.* Вопрос объективности в кинорецензии // Коммуникация в современном мире. 2012. С. 80-82.
31. *Федоров А., Левицкая А.* Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в первое десятилетие (1931-1941) его существования // Media Education. 2022. № 18(2). P. 169-220.
32. *Федоров А., Левицкая А.* Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1945-1955 // International Journal of Media and Information Literacy. 2022. № 7(1). P. 71-109.
33. *Федоров А., Левицкая А.* Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» (Cinema Art): 1956-1968 // Media Education. 2022. № 18(3). P. 390-438.
34. *Федоров А., Левицкая А.* Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «перестройки»: 1986-1991 // Media Education. 2022. № 18(4). P. 574-599.
35. *Федоров А., Левицкая А.* Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в первые постсоветские годы: 1992-2000 // International Journal of Media and Information Literacy. 2022. № 7(2). С. 355-397
36. *Федорова В.* Кинорецензия как журналистский жанр // XX Масловские чтения: филология и филологическое образование в региональном аспекте. 2022. С. 273-279.
37. *Фомина В.* Кинорецензия в системе дискурсных взаимодействий // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. 2011. №. 2. С. 144-146.
38. *Шкайдерова Т.* Адаптация кинорецензии к новым медиаусловиям // Коммуникативные исследования. 2014. №. 2. С. 141-146.
39. *Шкловский В.* О теории прозы. – Москва: Круг, 1925.
40. *Штейн С.Ю.* К вопросу о методологии исследования онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИКа. 2010. №5. С.64-71.
41. *Штейн С.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
42. *Штейн С.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Пример масштабирования компонента предметной области: рецензия на фильм // Артикульт. 2022. №2(46). С. 106-124.
43. *Штейн С.Ю.* Онтология кино в концепции Андре Базена: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012. – Москва, 2011.
44. *Щепилова М.* Кинорецензия как особый жанр дискурса // Вопросы филологического анализа текста. 2016. С. 120-123.
45. *Эрман В.* Кинорецензия как полидискурсивный и интердискурсивный текст: на материале немецких журналистских текстов: дис. канд. филол. наук: 10.02.04. – Санкт-Петербург, 2011.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Gusyatinskij E. "Avtonomiya" [Autonomy]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2021. № 9/10. P.91-94. (in Russ.)
2. Gusyatinskij E. "V bleklom cvete" [In the dim light]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2017. № 5/6. P.131-134. (in Russ.)
3. Gusyatinskij E. "V pustom kinoteatre odna" [Alone in an empty cinema]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2020. № 3/4. P.17-23. (in Russ.)
4. Gusyatinskij E. "V suhom ostatke" [In essence]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2018. № 7/8. P.95-98. (in Russ.)
5. Gusyatinskij E. "Vse – drugie" [Everybody – others]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2016. № 7. P.25-29. (in Russ.)
6. Gusyatinskij E. "Kak vse" [Like everybody else]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2019. № 3/4. P.181-185. (in Russ.)
7. Gusyatinskij E. "Svoya zemlya" [My own land]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2018. № 9/10. P.50-53. (in Russ.)
8. Gusyatinskij E. "Utopiya i igra" [Utopia and play]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2015. № 7. P.38-42. (in Russ.)
9. Gusyatinskij E. "Yuzhnaya gotika" [Southern gothic]. Iskusstvo kino [Cinema Art]. 2017. № 7/8. P. 25-28. (in Russ.)

REFERENCES

1. Anikiev R. "Kontent-analiz kinorecenzij" [Content analysis of film reviews]. *Dostizheniya nauki i obrazovaniya* [Achievements of science and education]. 2018. No 9 (31). P. 15-21. (in Russ.)
2. Avdeeva E. "Specifika kinorecenzij v sovremennyh rossijskih zhurnalah" [The specific features of film reviews in contemporary Russian magazines]. *Yazyk. Kul'tura. Kommunikacii* [Language. Culture. Communication]. 2015. No 2. P. 9-15. (in Russ.)
3. Basovskaya E. "Kategoriya dialogichnosti v sovremennom mediatekste (na materiale kinorecenzij)" [The category of dialogicity in contemporary media text (based on film reviews)]. *Filologiya v XXI veke* [Philology in the 21st century]. 2019. No S1. P. 22-27. (in Russ.)
4. Brezhneva D. *Zhanrovo-stilisticheskie i kognitivnye osobennosti kinorecenzii kak vida massovo-informacionnogo diskursa* (na materiale sovremennoj britanskoj pressy). Avtoreferat [Genre-stylistic and cognitive features of film reviews as a type of mass-information discourse (a case study of modern British press). PhD thesis extended abstract], Moscow, 2013. (in Russ.)
5. Brusova N. "Kinorecenziya kak zhanr publicistiki" [Film review as a genre of journalism]. *Nauka molodyh* [Science of the Young]. 2018. P. 675-677. (in Russ.)
6. Erman V. *Kinorecenziya kak polidiskursivnyj i interdiskursivnyj tekst: na materiale nemeckih zhurnalistskih tekstov: dis. kand. filol. nauk: 10.02.04* [Film review as a polydiscursive and interdiscursive text: based on German journalistic texts: PhD thesis: 10.02.04]. Saint Petersburg, 2011.
7. Fedorova V. "Kinorecenziya kak zhurnalistskij zhanr" [Film review as a journalistic genre]. *XX Maslovskie chteniya: filologiya i filologicheskoe obrazovanie v regional'nom aspekte* [Maslov readings: philology and philological education in the regional aspect]. 2022. P. 273-279. (in Russ.)
8. Fedorov A., Levickaya A. "Teoreticheskie koncepcii kinovedeniya v zhurnale "Iskusstvo kino" v pervoe desyatiletie (1931–1941) ego sushchestvovaniya" [Theoretical concepts of film studies in the Cinema Art in the first decade (1931–1941) of its existence]. *Media Education*. 2022. No 18(2). P. 169-220. (in Russ.)
9. Fedorov A., Levickaya A. "Teoreticheskie koncepcii kinovedeniya v zhurnale "Iskusstvo kino": 1945–1955" [Theoretical concepts of film studies in Cinema Art Journal: 1945–1955]. *International Journal of Media and Information Literacy*. 2022. No 7(1). P. 71-109. (in Russ.)
10. Fedorov A., Levickaya A. "Teoreticheskie koncepcii kinovedeniya v zhurnale "Iskusstvo kino": 1956-1968" [Theoretical concepts of film studies in Cinema Art Journal: 1956–1968]. *Media Education*. 2022. No 18(3). P. 390-438. (in Russ.)
11. Fedorov A., Levickaya A. "Teoreticheskie koncepcii kinovedeniya v zhurnale "Iskusstvo kino" epohi "perestrojki": 1986-1991" [Theoretical concepts of film studies in Cinema Art Journal during the Perestroika era: 1986–1991]. *Media Education*. 2022. No 18(4). P. 574-599. (in Russ.)
12. Fedorov A., Levickaya A. "Teoreticheskie koncepcii kinovedeniya v zhurnale "Iskusstvo kino" v pervye postsovetskie gody: 1992-2000" [Theoretical concepts of film studies in Cinema Art Journal in the first Post-Soviet years]. *International Journal of Media and Information Literacy*. 2022. No 7(2). P. 355-397. (in Russ.)
13. Fomina V. "Kinorecenziya v sisteme diskursnyh vzaimodejstvij" [Film review in the system of discursive interactions]. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta* [Proceedings of the St. Petersburg State University of Economics.]. 2011. No 2. P. 144-146. (in Russ.)
14. Galiullina O. "Angloyazychnaya setevaya kinorecenziya kak zhanr massovo-informacionnogo tipa diskursa" [English-language online film review as a genre of mass-information type of discourse]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Tver State University bulletin. Series: Philology]. 2022. P. 77-84. (in Russ.)
15. Galliulina O. "Emfaticheskie konstrukcii kak chastnyj grammatiko-sintaksicheskij sposob peredachi ocenochnosti v angloyazychnoj lyubitel'skoj kinorecenzii" [Emphatic constructions as a particular grammatical-syntactic way of conveying evaluation in English-language online amateur film reviews]. *Sovremennyj problemy literaturovedeniya, lingvistiki i kommunikativistiki glazami molodyh uchenyh. Tradicii i novatorstvo* [Modern problems of literary criticism, linguistics and communication studies through the eyes of young scientists. Tradition and innovation.]. 2020. P. 91-95. (in Russ.)
16. Galliulina O. "Pragmalingvisticheskie i stilisticheskie osobennosti angloyazychnoj setevoj kinorecenzii" [Pragmalinguistic and stylistic features of English-language online film reviews]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* [Samara University bulletin. History. Pedagogy. Philology]. 2021. V. 27. No 1. P. 151-161. (in Russ.)
17. Galliulina O. "Sintaksicheskie sredstva reprezentacii ocenochnosti v tekstah setevoj lyubitel'skoj kinorecenzii" [Syntactic means of evaluation representation in online amateur film reviews]. *Evolyuciya i transformaciya diskursov* [Evolution and transformation of discourses]. 2020. P. 34-44. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

18. Galiullina O. “Yazykovaya reprezentaciya ocenochnosti v angloyazychnoj lyubitel'skoj kinorecenzii (leksicheskij uroven')” [Language representation of evaluation in English-language amateur film reviews (lexical level)]. *Voprosy filologii i perevodovedeniya* [Questions of philology and translation studies]. 2018. P. 10-16. (in Russ.)
19. Garanina E. “Ocenochnost' v zhanre kinorecenzii” [Evaluation in the genre of film reviews]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Kemerovo State University bulletin]. 2013. V. 2. No 2 (54). P. 28-31. (in Russ.)
20. Gorbatkova O. “Teoreticheskie stat'i kinoveda R.N. Yureneva (1912-2002) v zhurnale "Iskusstvo kino"” [Theoretical articles by a film critic R.N. Yurenev (1912-2002) in the journal “Cinema Art”]. *Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk* [Crede Experto: transport, society, education, language.]. 2022. No 4. P. 132-145. (in Russ.)
21. Goverdovskij V. *Zhanrovye i tematicheskie osobennosti kinorecenzij P. Kejl: vypusknaya kvalifikacionnaya rabota* [Genre and thematic features of film reviews by P. Cale: graduation thesis]. 2016.
22. Ilova E., Galichkina E., Izmajlova R. “Leksiko-semanticheskie osobennosti zhanra "kinorecenziya"” [Lexico-semantic features of the genre “film review”]. Gumanitarnye issledovaniya [Humanities research]. 2020. No 4. P. 67-75. (in Russ.)
23. Iovleva A., Belolipskaya G. “Transformaciya sovremennoj kinorecenzii i razvitie blogovoj mediakritiki” [Transformation of modern film review and development of blog media criticism]. *Aktual'nye problemy zhurnalistiki i mediaobrazovaniya* [Topical problems of journalism and media education.]. 2019. P. 34-36. (in Russ.)
24. Klenova E. “Osobennosti realizacii kategorii ocenochnosti v pol'zovatel'skoj kinorecnzii” [Features of the implementation of the category of evaluation in the amateur film review]. *Gumanitarnye tekhnologii v sovremennom mire* [Humanities technologies in the modern world]. 2022. P. 53-55. (in Russ.)
25. Korostik A. *Ocenochnost' v professional'nyh i lyubitel'skih kinorecenziyah (na materiale italoyazychnyh internet-resursov): diplomnaya rabota* [Evaluation in professional and amateur film reviews (based on Italian-language Internet resources): graduation thesis]. 2022.
26. Krupkina I. “Stilisticheskie osobennosti kinorecenzii” [Stylistic features of film reviews]. *Buslaevskie chteniya* [Buslaev readings]. 2019. P. 384-387. (in Russ.)
27. Malahovskaya V, Solyanina A. “Kinorecenzii, posvyashchennye "cinéma du look" – kachestvennaya rossijskaya kinokritika (na primere zhurnalov "Seans" i "Iskusstvo kino")” [Film reviews dedicated to "cinéma du look" – high-quality Russian film criticism (using the example of the magazines "Screening" and "Cinema Art")]. *Litera*. 2023. No 1. P. 20-34. (in Russ.)
28. Novikova A., Voronina G. “Kinorecenzii na fil'm Vejmarskoj respubliki "Goluboj angel" v sovremennyh nemeckih SMI” [Film reviews of the film of the Weimar Republic “The Blue Angel” in modern German media]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Moscow State Linguistic University bulletin. The humanities]. 2022. No 11 (866). P. 76-82. (in Russ.)
29. Panova D. “Lingvokul'turnye aspekty kinorecenzii kak art-diskursa” [Linguistic and cultural aspects of film reviews as an art discourse]. *Perevod, reklama i PR v sovremennoj kommunikacii* [Translation, advertising and PR in modern communication]. 2016. No 1. P. 86-94. (in Russ.)
30. Podaneva E. “Osobennosti i tendencii tekstovogo diskursa sovremennoj otechestvennoj kinokritiki” [Features and tendencies of the textual discourse of modern domestic film criticism]. *Zhurnalistskij ezhegodnik* [Journalist yearbook]. 2016. No 5. P. 100-103. (in Russ.)
31. Rtishcheva V. “Kinorecenziya kak zhanr zhurnalistiki” [Film review as a genre of journalism] *Mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal “Slovo v nauke”* [International scientific journal "Word in Science"]. 2022. No 7. P. 15-17. (in Russ.)
32. Ryabko E., Osipova P. “Osobennosti teksta angloyazychnoj kinorecenzii” [Features of the text of the English-language film review]. *E-Scio*. 2020. No 12 (51). P. 68-73. (in Russ.)
33. Saburova N., Golikova A. “Diskursivnye harakteristiki neprofessional'noj kinorecenzii v virtual'nom prostranstve” [Discursive characteristics of non-professional film reviews in virtual space]. *Vestnik Tihookeanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Pacific State University bulletin]. 2015. No 3. P. 281-290. (in Russ.)
34. Saenkova L. “Osobennosti metodologicheskih podhodov v kinokritike” [Features of methodological approaches in film criticism]. *Vestnik BGU. Seriya 4: Filologiya, Zhurnalistika. Pedagogika* [BSU bulletin. Series 4: Philology, Journalism. Pedagogy]. 2008. No 1. P. 66-70. (in Russ.)
35. Schtein S. “K voprosu o metodologii issledovaniya ontologii kino v koncepcii Andre Bazena” [On the methodology of the study of ontology of cinema in Andre Bazin’s concept]. *Vestnik VGIKa* [VGIK Bulletin]. 2010. No 5. P.64-71. (in Russ.)
36. Schtein S. *Matrica gumanitarnoj nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RSUH, 2020.
37. Schtein S. “Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovanij kinematografa. Primer masshtabirovaniya komponenta predmetnoj oblasti: recenziya na fil'm” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Example of scaling of the component of a thing area: film review]. *Articult*. 2022. No 2(46). P. 106-124. (in Russ.)
38. Schtein S. *Ontologiya kino v koncepcii Andre Bazena: diss. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 : zashchishchena 20.04.2011* [Mesto zashchity: Vseros. gos. un-t kinematografii im. S.A. Gerasimova] : utv. 09.02.2012 [Ontology of cinema in Andre Bazin’s concept: PhD thesis 17.00.03 : defended 20.04.2011 in Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)]. Moscow, 2011.
39. Shchepilova M. “Kinorecenziya kak osobyj zhanr diskursa” [Film review as a special genre of discourse]. Voprosy filologicheskogo analiza teksta [Philological analysis of the text]. 2016. P. 120-123. (in Russ.)
40. Shkajderova T. “Adaptaciya kinorecenzii k novym mediausloviyam” [Adaptation of film reviews to new media conditions]. *Kommunikativnye issledovaniya* [Communication research]. 2014. No 2. P. 141-146. (in Russ.)
41. Shklovskij V. *O teorii prozy* [On the theory of prose]. Moscow, Krug, 1925. (in Russ.)

42. Trubcheninova A. "Yazykovaya reprezentaciya ocenki v nemeckoyazychnoj setevoj kinorecenzii" [Language representation of evaluation in the German-language online film review]. *Istoricheskaya i social'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and socio-educational thought]. 2015. V. 7. No 6-2. P. 323-327. (in Russ.)
43. Tyazhlov Ya. "Vopros ob"ektivnosti v kinorecenzii" [The question of objectivity in film reviews]. *Kommunikaciya v sovremennom mire* [Communication in the modern world]. 2012. P. 80-82. (in Russ.)
44. Van'ko T. "Svoeobrazie zhanrov kinorecenzii v mediaprostranstve" [Peculiarities of film review genres in the media space]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Moscow State Linguistic University bulletin. The humanities]. 2021. No 8 (850). P. 9-20. (in Russ.)
45. Vinnikova A. "Kinorecenziya kak zhanr zhurnalistiki" [Film review as a genre of journalism]. *Mediasreda* [Media environment]. 2007. No 2. P. 66-70. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

SUMMARY

СТРАТЕГИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖНИКА

Научная статья
УДК 7.01+7.071.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22
Дата поступления: 08.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 19.05.2023. Дата публикации: 28.06.2023.
Автор: ***Пескишева Каролина Сергеевна***, магистр искусствоведения (Москва, Россия), e-mail: karolina.ids@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0721-5533
Аннотация: В современном искусствоведении и шире – вообще в гуманитаристике, существует множество представлений о том, что такое искусство, актуальное искусство, что значит заниматься искусством и каковы функции искусства. Зачастую они противоречат друг другу. Это формирует сложную ситуацию, в которой исследователи, не имея возможности получить цельное и непротиворечивое знание об «искусстве», вынуждены оперировать по сути знаниевыми фантомами, выражающими не само наличествующее, но концептуальное отношение к нему. Однако это проблема не только теоретическая, но и практическая. Художник – автор того, что потенциально только может восприниматься как искусство. Вступая в поле профессиональной деятельности, он вынужден с нуля разрабатывать собственный алгоритм действий, который бы определял не только производимое им нечто (произведение «искусства»), но и потенциальное восприятие этого производимого в определенном качестве (именно – как произведение «искусства»). Но при этом он, скорее всего, не располагает подобным опытом методической работы – она просто-напросто выходит за рамки его профессиональной компетенции. В данной статье мы предлагаем модель стратегирования художественной деятельности, к которой художник может обратиться для того, чтобы осознанно сформировать свою художественную концепцию и составить план ее реализации.
Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, художественная деятельность, стратегирование художественной деятельности, деятельностный подход, профессиональная деятельность художника
Для цитирования: *Пескишева К.С.* Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // Артикульт. 2023. №2(50). С. 6-22. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

ARTISTIC PRACTICE STRATEGIZING AS AN ARTIST'S PROFESSIONLA TOOL

Research article
UDC 7.01+7.071.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22
Received: April 08, 2023. Approved after reviewing: May 19, 2023. Date of publication: June 28, 2023.
Author: ***Peskisheva Karolina Sergeevna***, Master in Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: karolina.ids@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0721-5533
Summary: In contemporary art history and, more generally, in the humanities in general, there are many ideas of what art is, contemporary art, what it means to do art and what the functions of art are. Often these are contradictory. This leads to a complex situation that forces researchers, unable to gain coherent and consistent knowledge of "art", to operate with essentially knowledge-based knowledge "phantoms" that express a conceptual attitude towards it rather than its mere existence. This problem, however, is not only theoretical but also practical. The artist is the creator of something that can only potentially be regarded as art. Entering the field of professional practice, the artist has to develop, from scratch, an algorithm of activity that defines not only the object he or she produces (the work of 'art') but also the potential reception of this produced object in a certain quality (as a work of 'art'). Yet, at the same time, it is likely that the artist has no such experience of methodological work, which is simply beyond the scope of professional competence. In this article we propose a model for artistic practice strategizing, which the artist can turn to in order to consciously formulate his or her own artistic concept and plan its implementation.
Keywords: methodology of art studies, theory of art, artistic practice, artistic practice strategizing, activity approach, professional activity of artist
For citation: *Peskisheva K.S.* "Artistic practice strategizing as an artist's professional tool." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 6-22. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-6-22

ЛИНИЯ КАК ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ МАТРИЦА ГОЛЛАНДСКОГО МОДЕРНА: ЯН ТООРОП И ЯН ТОРН-ПРИККЕР

Научная статья
УДК 7.036.45+7.048
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36
Дата поступления: 26.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 04.06.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

Автор: ***Дьяченкова Ольга Викторовна***, искусствовед, член Ассоциации искусствоведов, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: odyachenkova@hse.ru
ORCID ID: 0000-0002-8501-4115

Аннотация: Автор статьи рассматривает линию как средство художественной выразительности в искусстве голландского модерна. Вдохновленная природными мотивами, приемами английской, французской и бельгийской школ, а также египетской и индонезийской эстетикой, линия голландского модерна ознаменовала разрыв с традиционными формами и выход к абстрактному искусству. В работе анализируются живописные и графические произведения Яна Тоороп и Ян Торн-Приккера. Особое внимание уделено тому, как изобразительный мотив перерастает в орнамент. В рамках анализа рассмотрены теоретические труды Гумберта де Супервиля и Йоханесса Влотена о проблеме отношения линии и изображения. Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью морфологии голландского модерна.

Ключевые слова: линия, орнамент, символизм, европейский символизм, модерн, искусство конца XIX – начала XX века, Голландия, Нидерланды

Для цитирования: *Дьяченкова О.В.* Линия как орнаментальная матрица голландского модерна: Ян Тооропи Ян Торн-Приккер // Артикульт. 2023. №2(50). С. 23-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

LINE AS THE ORNAMENTAL MATRIX OF DUTCH ART NOUVEA: JAN TOOROP AND JAN THORN-PRIKKER

Research article

UDC 7.036.45+7.048

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

Received: April 26, 2023. Approved after reviewing: June 04, 2023. Date of publication: June 28, 2023.

Author: ***Dyachenkova Olga Viktorovna***, art historian, member of the Association of Art Historians, Phd student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: odyachenkova@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-8501-4115

Summary: This article examines the line as a means of artistic expression in the Dutch variant of Art Nouvea. Inspired by natural motifs, techniques of the English, French and Belgian schools, as well as Egyptian and Indonesian aesthetics, the line marked a break with traditional forms and an exit to abstract art. The aim of this article is to analyze the pictorial and graphic works of Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker. Particular attention will be paid to how a pictorial motif develops into ornamentation. The theoretical works of Humbert de Superville and Johannes Vloten on the problem of the relationship between line and image are considered as part of the analysis. The relevance of the article is due to the insufficient study of Dutch Art Nouveau morphology.

Keywords: line, ornament, symbolism, European symbolism, art nouveau, art of the late nineteenth and early twentieth centuries, Holland, Netherlands

For citation: Dyachenkova O.V. "The line as an ornamental matrix of Dutch Art Nouvea: Jan Toorop and Jan Thorn-Prikker." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 23-36. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-23-36

ПАРК СТАДИОНА «КРАСНОДАР» (2017-2023): СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ САДОВЫХ СТИЛЕЙ

Научная статья

УДК 711.558+712

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

Дата поступления: 30.12.2022. Дата одобрения после рецензирования: 20.03.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

Автор: ***Соколов Борис Михайлович***, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: sokolov.rggu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4542-503X

Аннотация: В статье впервые проведен комплексный анализ художественных особенностей парка стадиона «Краснодар» и исторических аллюзий, связанных с композициями этого парка. Парк, открытый для публики в 2017 году, стал большим явлением в международной ландшафтной культуре и достопримечательностью Краснодара. Анализируются главные элементы ансамбля: концепция, планировка, дороги и маршруты, объемы и пространство, зеленая архитектура и пластика растений, водная система, границы и зоны, материалы и фактуры, формы и ритмы, освещение и состояния природы. Отдельно рассмотрены произведения искусства, размещённые в парке: композиции «Геолокация» и «Искусственная среда» группы Recycle (2019) и последующие инсталляции, присутствие которых в парке может быть поводом для дискуссии. Среди исторических стилей садоводства, которые повлияли на замысел парка, выделены итальянский, французский, английский типы и водные сады Востока, а также постмодернистские «земные формы» Чарльза Дженкса. Новым этапом в создании парка является большой Японский сад (2023). Его открытие позволяет подвести итоги работ по основному ансамблю, в котором синтезированы приемы современного ландшафтного искусства и мотивы исторического наследия.

Ключевые слова: садовое искусство, современное искусство, лэнд-арт, художественные средства садового искусства, группа Recycle, парк скульптур, исторические сады

Для цитирования: *Соколов Б.М.* Парк стадиона «Краснодар» (2017-2023): современная интерпретация классических садовых стилей // Артикульт. 2023. №2(50). С. 37-58. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

ISSN 2227-6165

PARK OF THE KRASNODAR STADIUM (2017-2023): MODERN INTERPRETATION OF THE CLASSICAL GARDEN STYLES

Research article
UDC 711.558+712
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58
Received: December 30, 2023. Approved after reviewing: Marc 20, 2023. Date of publication: June 28, 2023.
Author: ***Sokolov Boris Mikhailovich***, Dr.Hab. in Art Studies, professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sokolov.rggu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4542-503X
Summary: The paper provides, for the first time, a comprehensive analysis of the artistic features of the Krasnodar Stadium park and historical allusions associated with the compositions of this park. The park, opened to the public in 2017, has become a novelty in the international landscape culture and a landmark of Krasnodar. The main elements of the ensemble analyzed: concept, layout, roads and routes, volumes and space, green architecture and forms of the plants, water system, boundaries and zones, materials and textures, shapes and rhythms, play of light and conditions of nature. The works of art placed in the park are considered in detail: first, the compositions "Geolocation" and «Artificial Environment» of the Recycle group (2019) and, second, subsequent installations, the presence of which could be a matter of discussion. The historical garden styles that influenced the idea of the park are Italian, French, and English types and water gardens of the Middle East, as well as postmodern "landforms» by Charles Jenks. The large Japanese Garden (2023) is a new development of the park. The shift to the stylization makes it possible to summarize the image of the main park, in which the techniques of modern landscape art and the motives of historical heritage are summarized.
Keywords: garden art, contemporary art, land art, artistic means of garden art, Recycle group, sculpture park, historical gardens
For citation: Sokolov B.M. "Park of the Krasnodar stadium (2017-2023): modern interpretation of the classical garden styles." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 37-58. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-37-58

«ДЕКЛАРАЦИЯ НЕЗАВИСИМЫХ» АЛЕКСАНДРА ПЭЙНА И ОТРАЖЕНИЕ ЕЁ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЁРА

Научная статья
УДК 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74
Дата поступления: 06.03.2023. Дата одобрения после рецензирования: 10.04.2023. Дата публикации: 28.06.2023.
Автор: ***Данилина Юлия Владимировна***, магистр искусствоведения (Москва, Россия), e-mail: julieworkplace@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-2809-8811
Аннотация: В данном исследовании рассматривается эссе Александра Пэйна «Декларация Независимых», опубликованное в 2004 г. Приводятся его отдельные фрагменты, впервые переведённые на русский язык. Выделяются основные черты, отличающие, по мнению режиссёра, независимый кинематограф. Прослеживается их реализация в фильмах Пэйна, снятых с 2002 по 2017 год. Особое внимание уделяется драматургии, монтажной структуре и визуальному образу окружающей среды. Решение снимать простые истории о бесправном человеке является для режиссёра «политическим актом», противопоставляющим его творчество студийным фильмам и суровой реальности.
Ключевые слова: американский независимый кинематограф, Александр Пэйн, Новый Голливуд, роуд-муви, семейная драма, драматургия, монтаж, операторская работа, выбор локации, художественное оформление
Для цитирования: *Данилина Ю.В.* «Декларация Независимых» Александра Пэйна и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра // Артикульт. 2023. №2(50). С. 59-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

ALEXANDER PAYNE'S "DECLARATION OF INDEPENDENTS" AND REALISATION OF ITS MAIN PRINCIPILES IN DIRECTIOR'S WORKS

Research article
UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74
Received: March 06, 2023. Approved after reviewing: April 10, 2023. Date of publication: June 28, 2023.
Author: ***Danilina Yulia Vladimirovna***, master in Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: julieworkplace@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-2809-8811
Summary: This article is devoted to "Declaration of Independents" written by Alexander Payne and published in April 2004. It presents the separate fragments of the essay, translated into Russian for the first time. Some principle features are highlighted, that distinguish, as Payne insists, an independent movie. There implementations are traced in director's works from 2002 till 2017. Main attention is focused on screenwriting, editing and visual environment of this works. Director's decision to make simple stories about disenfranchised man becomes a "political act" that opposes his art to studio movies and harsh reality.
Keywords: American independent cinema, Alexander Payne, New Hollywood, road-movie, family drama, screenwriting, editing, cinematography, location scouting, art direction
For citation: Danilina Y.V. "Payne's "Declaration of Independents" and realization of its main principles in director's works." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 59-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

ISSN 2227-6165

АНАЛИТИЧЕСКАЯ СХЕМА В РАБОТЕ КИНОКРИТИКА. ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Научная статья
УДК 7.01+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89
Дата поступления: 18.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 06.06.2023. Дата публикации: 28.06.2023.

Автор: ***Кожокару Татьяна Игоревна***, магистр истории искусств (Москва, Россия), e-mail: tatiana@journalist.com
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

Аннотация: Статья посвящена выявлению аналитической схемы, применяемой кинокритиком Евгением Гусятинским в рецензиях для печатной версии журнала «Искусство кино». За обзором отечественных публикаций, в центре внимания которых различные аспекты жанра кинорецензии, следует конструктивный анализ текстов Е.Гусятинского, проведенный в соответствии с методологией, разработанной С.Ю. Штейном. В работе последовательно анализируются опубликованные в издании «Искусство кино» рецензии кинокритика на игровые фильмы и формулируются ключевые принципы построения каждого текста. Систематизация используемых аналитических моделей позволяет не только сделать вывод о наличии более-менее единой схемы рассмотрения фильма, реализуемой автором, но и продолжить исследование на большем масштабе, выявляя применяемые другими кинокритиками схемы и сравнивая их.

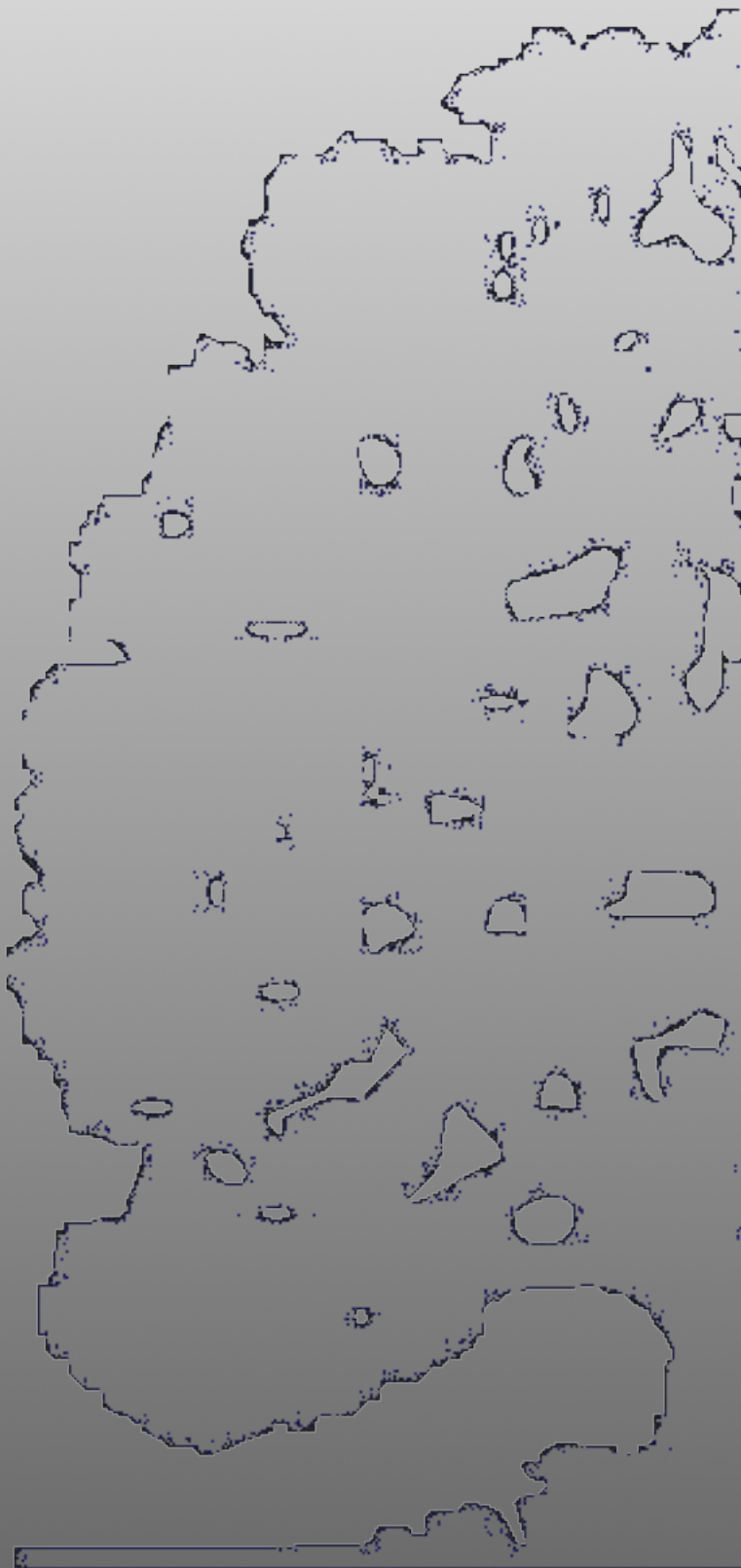
Ключевые слова: анализ фильма, кинорецензия, аналитическая схема, кинокритика, «Искусство кино», конструктивный анализ, контекстуальный анализ, презентация фильма
Для цитирования: *Кожокару Т.И.* Аналитическая схема в работе кинокритика. Евгений Гусятинский // Артикульт. 2023. №2(50). С. 75-89. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89

ANALYTICAL SCHEME IN FILM CRITICS' WORK. EVGENY GUSYATINSKY

Research article
UDC 7.01+791.43.01+791.45.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89
Received: May 18, 2023. Approved after reviewing: June 06, 2023. Date of publication: June 28, 2023.

Author: ***Kozhokaru Tatiana Igorevna***, MA in Art History (Moscow, Russia), e-mail: tatiana@journalist.com
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

Summary: The article is devoted to identifying the analytical scheme used by film critic Yevgeny Gusyatinsky in reviews for the printed version of Cinema Art Journal. The review of domestic publications, which are focused on various aspects of the film review genre, is followed by a constructive analysis of the texts by E. Gusyatinsky, carried out in accordance with the methodology developed by S.Yu. Schtein. The film critic's reviews of feature films published in Cinema Art Journal are successively analyzed, and each text's key principles of construction are formulated. The systematization of the analytical models used allows us not only to conclude that there is a more or less unified scheme for analyzing the film used by the author but also to continue the study on a larger scale, identifying the schemes used by other film critics and comparing them.

Keywords: film analysis, film review, analytical scheme, film criticism, Cinema Art Journal, constructive analysis, contextual analysis, film presentation
For citation: Kozhokaru T.I. "Analytical scheme in film critics' work. Evgeny Gusyatinsky." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 75-89. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-75-89

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова