

RESULTS OF THE SCIENTIFIC SEMINAR "THEORY AND PRACTICE OF APPLIED CULTURAL RESEARCH" DEDICATED TO THE 570TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF LEONARDO DA VINCI (SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY, KRASNOYARSK)

Natalia P. Koptseva
Alexandra A. Sitnikova
Natalia N. Pimenova
Ksenia V. Reznikova
Anna-Sofia I. Dyomina
Regina E. Husnullina¹
Siberian federal university
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract

This text presents a summary of the work of the educational, scientific and methodological seminar "Theories and Practices of Applied Cultural Research" (May 13, 2022, Krasnoyarsk, Siberian Federal University). The seminar was devoted to the reflection of a team of scientists on the development of the Krasnoyarsk school of art history from the 1990s to the present, and timed to coincide with the 570th anniversary of the birth of the brilliant Italian Renaissance artist Leonardo da Vinci. The seminar held in three areas - 1) Krasnoyarsk School of Art History, 2) Modern trends in the development of conceptual art, 3) Current research in Russian art.

Key words: Krasnoyarsk school of art critic, art theory, art history, Leonardo da Vinci

ИТОГИ НАУЧНОГО СЕМИНАРА «ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПРИКЛАДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ», ПОСВЯЩЕННОГО 570-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, КРАСНОЯРСК)

Наталья П. Копцева
Александра А. Ситникова
Наталья Н. Пименова
Ксения В. Резникова
Анна-София И. Дёмина
Регина Е. Хуснуллина
Сибирский федеральный университет
Красноярск, Российская Федерация

Аннотация

В настоящем тексте представлены краткие итоги работы учебно-научно-методического семинара «Теории и практики прикладных культурных исследований» (13 мая 2022, Красноярск, Сибирский федеральный университет). Семинар был посвящен рефлексии команды ученых над развитием красноярской школы искусствознания с 1990-х годов до настоящего времени, а также приурочен к 570-летию со дня рождения гениального итальянского художника эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. Семинар

¹ Corresponding author: decanka@mail.ru, sem_dobrianka@mail.ru, pimenovapluzhnik@mail.ru, axyuta85@yandex.ru,

проводился по трем направлениям – 1) Красноярская школа искусствоведения, 2) Современные тенденции развития концептуального искусства, 3) Актуальные исследования отечественного искусства.

Ключевые слова: красноярская школа искусствоведения, теория и история искусства, Леонардо да Винчи

Введение

В мае 2022 года на кафедре культурологии и искусствоведения прошел учебно-научно-методический семинар «Теории и практики прикладных культурных исследований», посвященный 570-летию со дня рождения Леонардо да Винчи.

Семинар был посвящен вопросам развития красноярской искусствоведческой школы, основанной в 1990-х годах профессором, доктором философских наук, художником В.И. Жуковским, профессором, доктором философских наук, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения Н.П. Копцевой, профессором, доктором философских наук О.А. Карловой и др.

Семинар включал в себя три тематических блока. Первый раздел – «Красноярская искусствоведческая школа о Леонардо да Винчи». Второй раздел – «Современные тенденции развития концептуального искусства». Третий раздел – «Актуальные исследования отечественного искусства».

В настоящей статье опубликованы некоторые тезисы данного семинара.

Обсуждение

Красноярская искусствоведческая школа о Леонардо да Винчи

Александра А. Ситникова, канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ. Исствоведческие работы Владимира Ильича Жуковского о произведениях Леонардо да Винчи.

В 2001 году вышла книга красноярского искусствоведа Владимира Ильича Жуковского «Формула гармонии», которая презентовала коллекцию исследований произведений искусства разных времен и эпох, написанных в оригинальной авторской манере – в форме диалогов между зрителем и умозрителем. Это издание положило начало многим искусствоведческим исследованиям в Красноярске концептуальной направленности: 1) поиск философского содержания произведений искусства вместо оценки академических художественных качеств этих произведений; 2) поиск концептуальных композиционных формул произведений искусства, раскрывающих тайный философский смысл произведений; 3) майевтический подход к искусствоведению – помочь зрителю понять смысл произведения искусства и почувствовать его вместо дидактического рассказа о содержании. Многие исследования в книге «Формула гармонии» были посвящены анализу произведений эпохи Возрождения – «Сикстинская Мадонна» Рафаэля Санти, «Страшный суд» Микеланджело Буонарроти, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи и «Мадонна в гроте» Леонардо да Винчи.

Один из ключевых вопросов, которые Владимир Ильич Жуковский решал в своей педагогической деятельности – зачем в глубоко сибирском Красноярске XXI века исследовать произведения эпох древности в далеких странах, в частности, итальянское искусство XV-XVI вв. Один из ответов найден им в поле изучения возможностей исследования произведения искусства, его визуального строя, с применением общенаучных методов. По пути формирования подробного и цельного художественного образа в общении зрителя с произведением. Еще один ответ заключался в том, что любое искусство всегда создает в человеке некий духовный стержень, ориентир, который помогает ему оставаться человеком в любых жизненных ситуациях. А эпоха Возрождения – время концентрации шедевров. Согласно теории изобразительного искусства самого В.И. Жуковского, шедевры – это произведения искусства, в равной степени сочетающие эманационные и имманационные качества. В эпоху Возрождения были созданы

уникальные шедевры, которые наилучшим образом помогают понять человеку духовные истины, объединяют человеческую душу с бесконечной основой Мира. Продолжая сегодня изучать произведения эпохи Возрождения, получается найти и другие ответы. Во-первых, очевидны многие переключки современного искусства с искусством эпохи Возрождения: если инновации художников эпохи Возрождения были связаны с заботой о зрительском восприятии, о включении зрителя в художественный образ произведения с помощью, например, линейной перспективы, то сегодня этот процесс продолжается и обновляется вновь в виде, например, развития партиципаторных практик в искусстве, включающих зрителя. Таким образом, эпоха Возрождения может стать основой для рефлексии над процессами, происходящими в современном искусстве. Во-вторых, часто освоение классического художественного языка может стать основой для построения визуального диалога интернационального уровня – как, например, картина Цзэн Фаньчжи «Тайная вечеря» 2001 года становится методом рассказать политическую историю Китая через христианские образы.

В год празднования 570-летия со дня рождения Леонардо да Винчи кажется важным вспомнить основные идеи, которые Владимиру Ильичу Жуковскому удалось отыскать при исследовании произведений этого гениального художника.

В.И. Жуковский проанализировал произведение «Мадонна в гроте» Леонардо да Винчи и пришел к выводу о том, что самым главным персонажем этого произведения является точка-пустота, которая и представляет непредставимого Бога на картине. Сравнивая два варианта – хранящийся в Лувре и находящийся в Национальной галерее Лондона, – В.И. Жуковский пришел к пониманию того, что, несмотря на более классическую иконографию лондонского варианта, только парижская версия картины отражает концептуальный замысел художника, о котором он рассуждает в своих дневниках, и который и делает его гениальнее многих своих современников.

Основное открытие В.И. Жуковского, связанное с исследованием произведения «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, заключается в обнаружении нескольких композиционных формул – морских волн, цепи и концентрических кругов. Композиционная формула морских волн визуализирует идею человеческих волнений, возникающих по отношению к божественным утверждениям. В данном случае апостолы волнительно, по-разному реагируют на слова Иисуса Христа о том, что один из них его предаст. Апостолы разделены на четыре группы по три человека: апостолы Варфоломей и Иаков, возможно, пытаются с удивлением уточнить, не слышалось ли им, апостол Андрей поднимает руки, показывая, что это не он; апостол Петр готов кинуться с ножом на потенциального предателя, Иуда отстраняется от Христа, становясь противоположен ему, апостол Иоанн печально склоняет голову; апостолы Иаков, Фома и Филипп пытаются узнать, не их ли подозревает Иисус Христос, а апостолы Матвей, Фаддей и Симон с возмущением реагируют на такое подозрение. Композиционная формула цепи подчеркивает факт того, что именно Бог выступает связующим звеном для всего человечества, а «Тайная вечеря» – это момент, когда из этой цепи выпадает человек. Наконец, композиционная формула концентрически расходящихся кругов обозначает тот факт, что данное событие происходит везде и всегда: сначала среди ближайших учеников, далее со всеми учениками, далее со всеми последователями, находящимися в трапезной церкви Санта Мария делла Грация в Милане, и далее распространяется на все человечество.

Еще одно интересное утверждение В.И. Жуковского связано с исследованием экспериментальной художественной технологии, примененной здесь Леонардо да Винчи. Известно, что художник всегда стремился к обновлению художественных техник. Здесь для возможности более тщательной проработки деталей он делал не фреску («живопись по мокрой штукатурке»), а работал в технике «гессо» - живопись по сухой штукатурке. В тексте И. Гёте «Джузеппе Босси о «Тайной вечере» Леонардо да Винчи» утверждается, что произведение было написано маслом по сухому грунту, что привело к быстрому

разрушению произведения: «...после тщательного изучения установили, что Леонардо нанес горячим железом на известковый раствор, покрывавший стену, смесь из мастик, смол и других веществ. Наконец, чтобы создать совершенно гладкий грунт и добиться устойчивости против внешнего воздействия, он покрыл всю фреску легким слоем из свинцовых белил, желтка и глинозема. Но именно эта заботливость и повредила, как мы видим, картине; ибо если вначале краски, нанесенные на верхний слой легкой масляной смеси, получали достаточное питание, а смола тоже отчасти всасывала его и поэтому некоторое время оставалась без изменений, то, как только масло стало высыхать, нижняя подкладка утратила свою прочность, стала рваться, в эти прорывы проникла сырость, пропитавшая стены, а вслед за ней появилась и плесень, мало-помалу уничтожившая всю фреску». Несмотря на то, что в ходе последующих исследований было установлено то, что Леонардо да Винчи все-таки писал это произведение темперой, а масло содержалось в покрытии самого грунта, это не изменило факта начавшихся разрушений изображения. Но, если большинство исследователей указывают на то, что это была экспериментальная ошибка Леонардо да Винчи, то гипотеза В.И. Жуковского заключалась в том, что гениальный художник сам запланировал смерть своего произведения, концептуально замыслил, что разрушение произведения начнется вместе с его смертью. Подобный относительно уникальный случай концептуального уничтожения художником своего произведения мы можем наблюдать и в творчестве современного автора Бэнкси, что вновь позволяет увидеть сходство столь разных культурных эпох, как Возрождение и технологическое искусство XXI века.

Регина Е. Хуснуллина, студент второго курса направления «Культурология» ГИ СФУ. «Мона Лиза» Леонардо да Винчи как психологический портрет зрителя.

О «Джоконде» размышляли многие отечественные и зарубежные искусствоведы, философы и историки, однако произведение остается открытым для интерпретаций. **Вазари** восхищался ее натуралистичностью, он писал: «...всякий, кто внимательнейшим образом вглядывался в дужку шеи, видел в ней биение пульса...» [3]. Для **Уолтера Патера** «Джоконда – весь опыт мира собранный и воплощенный в форму женщины...» [11].

Бориса Виппер видел разгадку магнетической притягательности Моны Лизы в ее типической одухотворенности, он считал ошибочным наделять ее эмоциональным содержанием, видя «интеллектуальные корни», «Чудо Моны Лизы заключается именно в том, что она мыслит...» [5].

Исследователи Р. Мак-Маллен и Н.Я. Берковский сходились во мнении, что Джоконда - не портрет конкретной женщины, а воплощение «совершенного пола, всего человечества...», в которой стираются персональные черты [1].

Михаил Алпатов писал о sfumato как возможности передать «беспредельную изменчивость человеческой мимики», о глазах Джоконды, что одновременно внимательно и спокойно смотрят на зрителя и хмурятся; о губах, которые заставляют ожидать каждую минуту, что они разомкнутся, улыбнутся, заговорят. «Самый контраст между пристальным взглядом и полуулыбкой на устах дает понятие о противоречивости её переживаний...» [1]. **Виктор Никитич Лазарев** назвал ее улыбку «типической формулой психологического оживления, превращающего лицо в зеркало смутных, неопределенных переживаний...», в этом он видел сущность произведения [8].

Мы же сконцентрируемся на связи, возникающей между произведением и зрителем. Наша цель - обоснование потенциала произведения в качестве индикатора душевного состояния зрителя. Данная работа исходит из исследования «Джоконды» искусствоведом, доктором философских наук, Владимиром Ильичом Жуковским и концептуальных положениях современной теории изобразительного искусства [6].

Владимир Ильич, анализируя картину, раскрывает свойства шедевра, такие как «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность», «замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство» - в «Джоконде» равно явлены стилистические

пространства Ареаклассицизм и Ареаромантизм, предоставляя идеальную площадку для встречи конечного с бесконечным.

Свойство «Ясно-смутность» проявлено в, с одной стороны, сюжетной «простоте»: одиноко сидящая на фоне пейзажа женщина, прямо смотрящая на зрителя, все части художественного образа тщательно выписаны. С другой стороны, свет, который рассеянно падает на лицо героини сверху слева вниз и призван всячески его раскрыть, внезапно делает изображение этого лица удивительно загадочным, таинственным, ускользающе необъяснимым, реализуя ареаромантическую «неоконченность», незавершенность, побуждающую зрителя к уникальному диалогу, сопровождающемуся интеллектуальными и душевными поисками в попытке сделать завершенными свои отношения с произведением.

Владимир Ильич видит объяснение этому в уникальном анатомическом построении лица, в котором «мышцы лица, ответственные за подъем уголков рта и глаз вверх, и мышцы лица, ответственные за опускание этих уголков вниз, изобразительно представлены одинаково напряженными и освещены так, что при малейшем операционном изменении состава художественного образа тут же меняют характер представления».

Свидетельством особого внимания к человеческой анатомии Леонардо выступают многочисленные штудии мышц, костей, строения органов, упоминания о практиках художника в подобных зарисовках у Джорджо Вазари и, конечно, сочинения самого живописца. Подробнейшим образом этот вопрос да Винчи исследует в заметках «О строении человека и животных. О частях тела и их функциях»[9].

В заметках «О том, как изображать лицо, фигуру и одежды» [10] сказано следующее:

«...о смехе и плаче, которые очень похожи в движениях рта и щек и в прищуриваниях глаз и отличны только в бровях и в промежутках между ними... Об изменениях, которые претерпевают лицо, руки и весь человек при каждом из данных состояний и которые тебе, живописец, необходимо знать, в противном случае твое искусство покажет тела поистине дважды мертвые...»

«Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения, и сдвигает их вместе, и образует складки посередине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, они подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга]».

Отметим, что смех - выражение радости и плач - выражение грусти: «Представь затем в четырех картинах четыре всеобщих человеческих состояния, а именно - радость с разными движениями смеха, и причину смеха представь, плач в разных видах с его причиной, распря с разными движениями - убийства, бегства, страха, жестокости, человекоубийства, самоубийства - и все, что относится к подобным состояниям» [10].

«Не мешай печальных, слезливых и плаксивых с веселыми и смеющимися, так как природа принуждает с плачущими проливать слезы и со смеющимися веселиться; так и ты разделяй их смех и плач»

Что мы видим в Джоконде? Брови ее спокойны, с еле уловимым движением вверх в месте соединения, но едва ли можно сказать, что уголки рта опущены - то, что называю полуулыбкой. Сообразно словам Леонардо получается, что она вызывает желание одновременно плакать и смеяться. Но, как отмечалось исследователями, она обладает свойством “изменчивости, оживления”, не поддающимися однозначному определению эмоциями, то есть сменой грусти и радости.

Закономерен вопрос: что определяет возникновение каждого из чувств у зрителя при общении с картиной?

Глаз для Леонардо - окно, через которое человеческая душа созерцает красоты мира и ею наслаждается. А сама душа есть то, что образует наше суждение еще до того, как оно станет нашим собственным суждением.

Так живописное полотно непосредственно обращается к душе зрителя, на уровне бессознательном, но формирующем в дальнейшем смысловое содержание.

Человеческая душа прибывает в постоянной изменчивости, под воздействием многих проявлений бытия, Джоконда же есть изменчивость. Так при столкновении возникает неповторимый художественный образ, существующий лишь в тот конкретный момент, им приобретает оттенок радости или грусти в зависимости того, в какую сторону качнется маятник души.

«И ты, живописец, учишь делать свои произведения так, чтобы они привлекали к себе своих зрителей и удерживали их великим удивлением и наслаждением...» [10].

«Смутность» Джоконды как проявление искусства, побуждающего к погружению в размышления о глубоко личном, общечеловеческом, абсолютном, она же не дает этому процессу прийти к точке завершения невозможностью однозначного конечного суждения.

Наталья Н. Пименова, канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ. Долголетие изобретений Ренессанса в архитектурных цитатах: Куполоне из Флоренции.

Ренессанс в Италии известен как время изобретений и новаторства, а также уникального универсализма целого ряда мастеров этой эпохи. Интересно и то, как нововведения зодчих Возрождения обрели если не вечную, то уже достаточно многовековую жизнь в применении технологий и архитектурных цитатах. Купол Санта Мариа дель Фьоре, до сих пор являющийся самым узнаваемым символом Флоренции, был именно таким прорывом своего времени, вдохновившим многие поколения архитекторов и изобретателей. Начиная с современников: известны, например, рисунки его механизмов авторства Леонардо да Винчи, юбиляра этого года. Куполоне, т.е. «куполище», – так, говорят, флорентийцы называют это грандиозное сооружение со времен его постройки.

К концу XIII века, когда начато строительство Санта Мариа дель Фьоре (Дуомо), Флоренция полностью соответствует своему названию («цветущая»), это один из самых процветающих городов Италии. Для абсолютного первенства в Италии Флоренции, как отмечают исследователи, недоставало значительной духовной и культурной доминанты (старый кафедральный собор Санта-Репарата находился в плачевном состоянии). Правительство города задалось целью создать проект храма, превосходящего все другие, в т.ч. технически. Послание флорентийского правительства от 1296 г. определяло целью создать такое сооружение, что вместило бы в себя всех жителей города (порядка 90 тыс. чел.), и в котором бы билось «сердце, ставшее очень большим, ибо оно состоит из душ всех граждан, объединенных одной волей». Первый архитектор Арнольфо ди Камбио спроектировал большую сводчатую базилику в стиле высокой готики с восьмиугольным основанием барабана средокрестия, которое планировалось увенчать огромным куполом, главенствующим в композиции храма. Это было необычным решением для своего времени: покрытие куполом алтарной части ведет к появлению идеи центрального купольного храма, которую будут разрабатывать мастера Высокого Возрождения. Символически же такое решение выступало мощной визуализацией сплоченности и величия флорентийского общества, находящегося в единстве с Богом и самого выдающегося во всей Италии.

Во время строительства собор был подведен под купол: восьмигранный барабан был сооружен, но перекрытие такого масштабного пространства (диаметром 55 м.) было абсолютно новой задачей, а большая высота собора также не позволяла возвести деревянные леса для строителей. Из образцов на момент проектировки и возведения Санта Мариа дель Фьоре самыми значительными купольными сооружениями в Европе были римский Пантеон (высота 43,3 м.) и София Константинопольская (высота с вновь возведенным куполом 55 м.). Флорентийский собор должен был стать самым значительным купольным храмом, и стал им, при возведении купола достигнув высоты вдвое больше высоты его предшественников (114 м.).

В 1418 году во Флоренции был объявлен конкурс на проект купола, избранность флорентийцев подчеркнута и в нем – к участию в конкурсе и в жюри допускались только граждане Флоренции, т.к. решаемая задача должна была прославить флорентийцев. Филиппо Брунеллески, известный к тому времени как ювелир и скульптор, предложил новаторский способ кирпичной кладки без лесов, а также механизмы для доставки материалов на высоту. Этот проект был избран и реализован зодчим за 16 лет (1420-1436 гг.). Строго говоря, это не купол, а шатер, поскольку его основание является восьмигранным. Но Брунеллески уподобляет его куполу за счет того, что грани шатра имеют форму выгнутых лепестков. Тем не менее, шатровая конструкция узнается по имеющимся белым ребрам, наглядно соответствующим восьмиграннику основания, и внутренним ребрам, придающим прочность конструкции. Чтобы такой купол мог быть сооружен, зодчий предлагает сделать его полым, двуслойным, а возводить по технологии одновременной кладки по 16-ти граням (по 8 граней внешнего и внутреннего куполов). Увенчал купол беломраморный световой фонарь.

Это уникальное творение – первое крупное достижение инженерной мысли Ренессанса, безусловно, оно не осталось без внимания. При этом освоенной в качестве образца стала не только технология перекрытия облегченной купольной конструкцией больших пространств, но и экстерьерное визуальное решение Брунеллески. Первыми цитатами «куполоне» стали римские сооружения: первое – камерная капелла-ротонда, Темпьетто в монастырском дворе Сан-Пьетро-ин-Монторио (арх. Донато Браманте, 1502 г.), далее – сверхмасштабный кафедральный собор, главный в католическом мире. Для Рима будет принципиальным возвести храм, превосходящий флорентийский собор, им станет Собор св. Петра (1506-1590 г., Д. Браманте, М. Буонарроти, Дж. Да Виньола, высота 136,5 м.).

Формулу обсуждаемой архитектурной цитаты можно представить из нескольких составляющих следующим образом:

А) технология: облегченный купол, двуслойный, полый (сначала двуслойный на основе кирпичной кладки, после нововведения К. Рена – трехслойный, после нововведения О. Монферрана – на основе металлоконструкции);

Б) формы, элементы и их структурный порядок:

а) основание, грани которого имеют выступы-ребра или купольный барабан, который имеет рельефное членение колоннадой или опоясывающим рядом пилястр, а также аттик купола,

б) продолжение рельефного членения барабана купола в ребрах купольной поверхности, при этом купол чуть вытянут по пропорциям, имеет вентиляционные окна, встречаются также люкарны у основания купола,

в) венчает купол световой фонарь, который в свою очередь завершен крестом со сферическим основанием, т.е. стоящим на «яблоке»-сфере;

В) пропорции соотношения ширины барабана к высоте купола и соотношения купола к телу сооружения – доминанта массивного купола над телом храма.

Стоит отметить, что в отношении данной формулы не встречается прямое цитирование. Поскольку уже в Темпьетто Д. Браманте трансформирует формы купола, адаптируя их к языку ордерной системы, к римской архитектурной традиции. Это можно назвать визуальным цитированием, основанным на узнаваемости исходных форм в новых модификациях. Узнаваемость достигается за счет ярко читаемых элементов (ребра купола, продолжение ими опорных элементов барабана) и нерушимой системы их элементов в определенной последовательности и устойчивых связях.

Интересно, что в Соборе св. Петра использование технологии для возведения высокого и масштабного по площади перекрытия купола, по сути, не предполагало прямого использования настолько узнаваемых элементов. Визуальное цитирование «куполоне» из Флоренции в Соборе св. Петра внес первый архитектор Д. Браманте. Для его темпьетто, конечно, технология облегченного купола не требовалась, и Браманте

создает визуальную вариацию на тему купола Дуомо. А вот в ключевом заказе Ватикана он использует цитату целиком – от технологии до структуры. Этот ход можно назвать «реверансом» в сторону гения Брунеллески, а заодно и великой Флоренции. При всей ясности задачи Ватикана при заказе главного собора «поставить Флоренцию на место», превзойдя Санта Мариа дель Фьоре, возвести собор и купол, которым нет равных, с целью утвердить неоспоримое лидерство Рима и Ватикана в Европе, в то же время визуальная узнаваемость черт купола флорентийского собора позволяет прочесть это как признание величия гения и знак преемственности ему.

Дальнейшее же цитирование напрямую указывает на преемственность именно Собору Петра, главному храму католического мира. Данный контекст позволяет прочитывать смысл такой цитаты как претензию на лидерство, преемственность подобному центральному положению в вере, на территории, в мире.

Так в конце 17 века – начале 18-го появился один из главных храмов англиканской церкви, резиденция епископа Лондона – Собор св. Павла в Лондоне (арх. Кристофер Рен, 1675 г.).

Во второй половине 18 века возникла Церковь Святой Женеьевы в Париже (арх. Ж.-Ж. Суффло, 1790 г.), ставшая значимым для страны местом – усыпальницей ее выдающихся деятелей. А также здания государственного значения, как всем известный Капитолий в Вашингтоне (на рубеже 18-19 веков, арх. У. Торнтон, высота купола 88 м.) и другие здания законодательных органов (капитолии) в штатах – например, в Айдахо, Арканзасе, Висконсине... При этом технологически купол капитолия, как отмечают исследователи, строился уже по образцу конструкции О. Монферрана для Исаакиевского собора, который возвел его не на основе кирпичной кладки, как задумывал сначала, используя структуру из трех оболочек по примеру купола К. Рена в Соборе св. Павла, а в более легком варианте решения конструкции – из металла. Такой купол имеет три оболочки: внутренняя полусферическая образована радиально расположенными чугунными ребрами, из таких же ребер составлена средняя коническая оболочка, которая несет на себе венчающий фонарь, внешнюю поверхность купола составляет третья оболочка, обшитая медными листами.

Если продолжить ряд примеров цитат этой формулы купола, визуализирующей доминантность/ главенство/ лидерство, то во второй половине 19 века так появилась Базилика святых Агаты и Барбары в Ауденбос на юге Нидерландов (арх. П. Кайперс, 1880 г.), которая стала утверждением силы католической веры и церкви среди продолжающегося распространяться в Северной Европе протестантизма.

В России эта формула неоднократно процитирована, она стала средством яркого выражения преемственности значимости и величия российских государства, власти, веры, общества. В качестве первого такого примера можно назвать купол Петропавловского собора в СПб, личного храма государя, ставшего усыпальницей династии Романовых (арх. Доминико Трезини, 1733 г., высота купола 72 м., высота колокольни 106 м. первоначально, 122 м. после реконструкции в середине 19 в.). Несмотря на то, что в этом памятнике архитектуры пропорции купола не соответствуют цитатности, но большинство элементов позволяют этой формуле из ряда элементов быть узнаваемой. Санкт-Петербург богат на примеры цитирования обсуждаемой формулы купола, среди них выделяются два ведущих храмовых сооружения в столичном центре. Первый из них – возведенный в начале 19 века Казанский собор (арх. Андрей Воронихин, 1811 г., высота 101 м.), второй – построенный в середине 19 века Исаакиевский (арх. О. Монферран, 1858 г., высота 101 м.), главный кафедральный собор Российской империи.

Интересно и то, как подобная формула использовалась зодчими в формах, не соответствующих изначальной западноевропейской традиции. Как, например, в Храме Христа Спасителя (арх. К. Тон, 1883 г., выше Исаакиевского собора на 1,5 м. – 103 м.). Здесь соотношение ширины купола к объему тела храма и наличие ребер на луковичных куполах позволяют быть этой формуле узнаваемой. Храм Христа Спасителя в том числе

является ярко цитирующим Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге с его крестообразным планом и соотношением центрального и четырех малых башен и куполов, расположенных по вогнутым углам креста плана.

Таким образом, в истории архитектуры мы становимся свидетелями путешествия узнаваемой формулы, визуализирующей лидерство и утверждение значимости, в связи со своей символической силой и актуальности этих понятий, не теряющей популярности на протяжении уже более чем пяти веков.

Современные тенденции развития концептуального искусства

Анна-София И. Дёмина, студент 4 курса направления «Культурология» ГИ СФУ. Романтический концепт в произведения Олафура Элиассона.

Художественные практики конца XX — начала XXI в. иллюстрируют один из новых векторов развития романтического концептуализма, а также выход в новые пространства и новые способы взаимодействия человека с искусством [12].

Затрагивая понятие «метамодернизм» как совокупность концепций и теорий, которые стремятся охарактеризовать нашу эпоху, важно отметить, что романтический концептуализм является одной из таких теорий [13]. Датско-исландский художник Олафур Элиассон, как представитель этого направления, в своих работах раскрывает идеи создания идеального романтического мира, в который можно погрузиться посредством чувственного восприятия. На первый план выходит коммуникация зрителя с объектом искусства, который может быть не только предметом, но и пространством вообще [2].

Произведения О. Элиассона затрагивают природную тему, например, в своей работе «Опосредованное движение» художник использовал различные природные материалы для того, чтобы зрители прошли через коридор чувственных переживаний [7]. В каждом зале посетителей ждал новый опыт, зависевший от уровня влажности, температуры воздуха или мягкости земли, что позволило почувствовать единение с природой в рамках музейного пространства.

Другое произведение художника «Your Rainbow Panorama» - «Твоя радужная панорама» было выполнено из цветного стекла радужных оттенков. Это круговая инсталляция диаметром 52 метра расположена на самом верху музея современного искусства ARoS. Каждый, кто входит в стеклянное кольцо ощущает на себе буйство красок, наблюдая за городом через все цвета радуги. Этот романтический эффект также усиливается солнечным светом, который проникает сквозь радужные цвета стеклянной поверхности.

Также в своих работах Олафур Элиассон использует искусственный туман и зеркало, отсылая нас к ирреальным романтическим пространствам. Например, его легендарный The Weather Project, прошедший в Лондоне в 2003 году стал классикой современного искусства. В Турбинном зале Tate Modern непрерывно распыляли липкую взвесь из сахара и воды, а под зеркальным потолком светилась желтая полусфера. Это было солнце в тумане. Зрители могли проникнуться этой атмосферой, лечь на пол и наблюдать за своим отражением в зеркале, что вызывало некий диссонанс с реальной действительностью.

Эта концепция также прослеживается в работе «Ситуация антиперспективы». Данное произведение представляет собой конструкцию из стали и напоминает раковину с огромным количеством отверстий [4]. Когда посетитель заходит в такую конструкцию, то происходит сознательное преломление пространства. Художник как бы погружает зрителя в другой мир посредством разграничения и разрушения привычной действительности.

Таким образом, рассматривая произведения Олафура Элиассона как репрезентанты романтического концептуализма, можно утверждать, что акцент ставится прежде всего на чувственном восприятии, художник воспроизводит идеи взаимоотношения природного и человеческого, использует метафизические концепции, современные материалы, внедряет элементы загадочного и мистического для большей романтизации образов и раскрытия новых метапространств.

Ксения В. Резникова, канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ. Живописные миры коренных народов Севера: «Моя бабушка курит трубку» Е. и Ю. Поротовых и «Таймыр. День рыбака» В.Б. Рослякова

Центральное место произведения Евгения и Юлии Поротовых «Моя бабушка курит трубку» (рис. 1) занимает сидящая пожилая женщина, курящая трубку, перед которой стоит таз с крупными рыбинами. Образ женщины сочетает в себе несколько стихий: это земля, вода, огонь и воздух. Земле, точнее камням, скалам уподоблена коричневая одежда, испещренная темными глубокими складками. Вода – это волнообразные бисерные узоры на рукавах одежды, бисерные украшения как струи воды на голове, в целом бисеринки выглядят как капельки воды. Огонь – это оторочка рукавов и подола одежды рыжим мехом будто пламенного животного. Воздух, прежде всего, это дым, струящийся из трубки и ложащийся полосами облаков на небо. Стихии, присутствующие в изображении женщины, перекликаются с окружающим ее пространством, и это отнюдь не только дым и облака на небе; мех оторочки одежды подобен огненным плавникам и хвостам рыб; бисер – круглым рыбьим чешуйкам; узоры на рукавах и на подоле аналогичны узорам земли. Женщина не только сочетает в себе стихии, но является воплощением мира, его концентрацией и одновременно – его творцом, на что указывает дым из трубки, не отличный от облаков на небе.



Рисунок 1. Поротовы Е. и Ю. «Моя бабушка курит трубку». 2014 г. Акрил. Режим доступа: https://vk.com/pororovart?z=photo13667214_456239164%2Fphotos13667214

Образ пожилой женщины может быть трактован и как образ повитухи, на что указывает ряд признаков. Во-первых, у рыб в тазу перед ней оранжево-красные брюхи, чешуя на которых выглядит как икринки; создается ощущение, что рыбины полны икрой, новой жизнью. Во-вторых, на поясе пожилой женщины в непосредственной близости от одной из рыб представлен нож, который несмотря на свою зачехленность, может быть вынут в любой момент и применен для высвобождения икры. В-третьих, пожилая женщина не предпринимает никаких активных действий – она не потрошит и не чистит рыбу, – но выжидает, будто поджидает наиболее подходящего момента. Такое созерцание, кажущееся на первый взгляд пассивным, расслабленным, но судя по отдельным

указателям являющееся настороженным и активным, можно обнаружить в других произведениях, связанных с образами повитух, художников, принадлежащих к коренным народам Севера, например, в «Месяце оленя» Б.Н. Молчанова.

Пожилая женщина представлена и как защитница, на что указывают ее взаимоотношения с оленями на дальнем плане. Два оленя бегут к ней, будто ища спасения; один олень представлен спокойно стоящим, будучи помещенным внутрь защищенного со всех сторон пространства, образованного согнутой в локте правой рукой женщины, ее торсом и ногой. В непосредственной близости от стоящего оленя находится изображение рукоятки ножа на поясе женщины, в данном контексте нож может быть трактован как орудие защиты оленей.

Обнаружив такие аспекты образа пожилой женщины, как объединение мировых начал, творец мира, повитуха, защитница, следует обратить внимание на название произведения – «Моя бабушка курит трубку», которое может быть трактовано, с одной стороны, как то, что любой пожилой человек (бабушка или дедушка) являет собой все эти аспекты, что делает его крайне значимым для культур коренных народов Севера, на что постоянно в интервью обращают внимание представители северных этносов. С другой стороны, название указывает на то что Юлия и Евгений Поротовы как художники имеют прямое родственное отношение к творцу мира, сами будучи творцами произведений искусства.

В произведении В.Б. Рослякова «Таймыр. День рыбака» (рис. 2) визуализирован поселок, расположенный в тундре на берегу реки. Видимо, на центральном открытом пространстве поселка представлены несколько десятков человек: двое из них выступают на деревянной уличной сцене, подавляющее большинство людей собралось перед сценой смотреть выступление. Несколько человек только присутствуют при выступлении, но не вовлечены в него ни в качестве исполнителей, ни в качестве зрителей: некоторые смотрят на собак; другие разговаривают между собой, отвернувшись от сцены; вдалеке едва различимы силуэты взрослого и ребенка, сидящих спинами к концерту. Лица собравшихся зрителей серьезны или даже унылы, их позы безэмоциональны. Две группы зрителей размещены за сценой, за спинами выступающих: у правого угла сцены расположены понуривший голову представитель коренного северного этноса и три оленя по сторонам его; у левого угла сцены трое взрослых сидят на не запряженных нартах, девочка-подросток стоит рядом с ними, лица всех четверых обращены к выступающим, повернутых к ним спинами. Девочка-подросток выглядит стремящейся выступить на сцене, будто ожидающей своей очереди, на что указывают ее наряд, отличающийся от одежд собравшихся зрителей, и достаточно напряженная поза.



Рисунок 2. Росляков В.Б. «Таймыр. День рыбака». 1987 г. Холст, масло. КГБУК «Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова»

Среди присутствующих подавляющее большинство составляют приезжие-поселенцы, на что указывает, в первую очередь, их городская одежда: свитеры, рубашки, галстуки, юбки. По тельняшкам, кителям и фуражкам отдельных зрителей можно определить их как профессионально связанных с судоходством. Профессиональная принадлежность отдельных зрителей угадывается также по имеющимся рядом с ними атрибутам: например, по этюднику распознается художник в правом нижнем углу; с бумагой в руке на приставленной к стене клуба лестнице расположился либо делающий набросок художник, либо работник сферы культуры, либо журналист, делающий заметки о ходе мероприятия. Крайне мало среди изображенных людей можно распознать детей, что может указывать, с одной стороны, на то, что приезжие по большей части – вахтовики, приехавшие на Север временно, на заработки; с другой (вполне согласующейся с первой) – на то, что у поселка нет будущего.

В работе представлен ряд транспортных средств: телега с запряженной в нее лошадей, двое нарт, три оленя, вездеход, лодка. Общей характеристикой для всех них выступает неподвижность. Некоторые из них простаивают временно и в скоро придут в движение (телега с лошадей, олени, вероятно – вездеход); другие транспортные средства обездвижены либо надолго, либо навсегда: в нарты не впряжены олени, одни стоят вдали невостребованными, другие потеряли свою основную функцию и превратились в скамейку для зрителей; лодка вынесена на сушу далеко от берега. То есть нарты и лодка потеряли свои транспортные функции.

Название работы указывает на повод, по случаю которого в поселке происходит концерт, – это День рыбака. Но при этом в произведении нет ни рыбы, ни рыбаков. Из атрибутов праздника есть только река и лодка с сетью: река представлена вдалеке, зажатая со всех сторон холмами, домами и землей между ними; лодка находится на суше далеко от воды, сети лежат перекинутыми через ее борт, свешивающимися на землю. Практически все собравшиеся люди расположены спинами к реке и к лодке. То есть учитывая название произведения, можно выделить два смысловых центра: во-первых, это лодка как неотъемлемый транспорт рыбака; во-вторых, – сцена, украшенная подобно кораблю мачтами с флагами. Сцена-корабль и лодка соперничают друг с другом за

рыбака, за рыбу. И сцена выигрывает: будучи украшенной, возвышающейся над окрестностями, она собирает вокруг себя много зрителей-рыб, в то время как сети, свисающие с лодки, не привлекли никого. Выступающие на сцене оказываются теми самыми рыбаками, на чей праздник собрались жители; в качестве сетей выступают песня, игра на гитаре. Клуб, рядом с которым расположена сцена, перетянул на себя праздник, реку, рыбаков и рыбу. Традиционному укладу жизни в поселке не осталось места: река зажата, лодка на суше, нарты обездвижены, представитель коренного этноса стоит в углу, его олени стремятся покинуть пространство произведения.

Унылость и безысходность представленной ситуации (унылые лица зрителей, зажатость реки, обращенность коня и оленей мордами к краям произведения, будто физически остановивших их) усугубляется и приобретает трагичный оттенок, когда обнаруживается, что визуализированы две, а не одна сцена. Задником второй – большой, основной – сцены является река, точнее – прямоугольник реки, синий, нетронутый волнами, будто представляющий собой наспех нарисованную декорацию. Кулисы основной сцены – дома по сторонам. Сама сцена – открытое пространство поселка. Все изображенные люди и животные при таком рассмотрении являются актерами, предметы – бутафорией (что согласуется с потерей отдельными из них своих непосредственных функций). Зритель живописного произведения в этой трактовке становится одновременно зрителем спектакля, обесценивающего жизни изображенных людей, делающего их всего лишь массовой, статистами.

Выводы

В ходе работы учебно-научно-методического семинара «Теория и практика прикладных культурных исследований» красноярским сообществом искусствоведом были сделаны следующие выводы:

1) Современное развитие цифрового информационного пространства, в частности, в области изобразительного искусства (оцифровка произведений искусства и создание цифровых архивов) позволяет искусствоведам ученым проводить качественные исследования изобразительного искусства во всех странах и регионах мира. Исследование произведений изобразительного искусства эпохи Возрождения, в частности, произведений Леонардо да Винчи полезны для ученых сибирского региона и для развития искусства и культуры сибирского региона.

2) Сегодня в искусствознании актуальны и перспективны исследования современных тенденций развития искусства и культуры. В рамках прошедшего семинара в научном сообществе обсудили вариации развития концептуального искусства в XXI веке. В ходе дискуссии были выделены такие линии развития концептуального искусства как романтический концептуализм в европейском искусстве XXI века и сибирский иронический концептуализм. Также в качестве продолжения линии развития концептуального искусства в современном мире ученые обсудили рынок NFT, особенности статуса NFT в мире искусства, а также перспективы создания NFT красноярскими художниками.

3) В рамках дискуссии на тему «Актуальные исследования отечественного искусства» были выделены такие направления для научной работы в этой области как а) исследование национальной идентичности в произведениях русских художников XIX века на примере творчества Ивана Билибина; б) исследование региональной специфики в изобразительном искусстве на основе изучения скульптурного произведения «Трансформация» Даши Намдакова и живописных работ долганских художников.

Библиографический список

1. Алпатов М. Этюды по истории западно-европейского искусства. – М. Академия художеств СССР, 1963. – 313 с.

2. Беспалая О. В. Дематериализация труда в искусстве метамодернизма [Электронный ресурс] // Общество: философия, история, культура. - 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dematerializatsiya-truda-v-iskusstve-metamodernizma> (Дата обращения 24.02.2022)
3. Вазари, Джорджо. Избранные жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих = Vite dei piu eccellenti pittori scultori ed architetti / Д. Вазари ; под ред. А. Г. Габричевский. - Москва : Астрель : АСТ, 2001. - 612 с.
4. Вошинчук А. Н. Современное медиаискусство: «неудобные» пространства и коммуникации // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12—13 апр. 2017 г. / БГУ, ФСК, кафедра культурологии; редкол. : Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. - Минск : Изд. центр БГУ, 2017. - С. 399-404.
5. Всеобщая история искусств : в 6 томах / Академия художеств СССР, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; редкол. Б. В. Веймарн [и др.]. - Москва : Искусство, 1956 - 1962. Т. 3 : Искусство эпохи Возрождения / под общ. ред.: Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг. - 1962. - 531 с.
6. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства : [монография] / В. И. Жуковский. - Санкт-Петербург : АЛЕТЕЙЯ, 2011. - 495 с.
7. Захарченко И. Н. Художественные проекты Олафура Элиассона в контексте современной экологической эстетики [Электронный ресурс] // Проблемы культурологии. - 2017. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-proekty-olafura-eliassona-v-kontekste-sovremennoy-ekologicheskoy-estetiki> (Дата обращения: 10.03.2022)
8. Лазарев В. Жизнь и творчество Леонардо да Винчи. / Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. – С. 5-45.
9. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. / Леонардо да Винчи ; пер. с нем. А. А. Губер [и др.] ; под общ. ред.: Б. В. Легран, А. М. Эфрос. - Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. - Т. 1. - 2000. - 415 с.
10. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. / Леонардо да Винчи ; пер. с нем. А. А. Губер [и др.] ; под общ. ред.: Б. В. Легран, А. М. Эфрос. - Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. - Т. 2. - 2000. - 477 с.
11. Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / Пер. с англ. С.Г. Займовского. М.: Проблемы эстетики. - 1912. -195 с.
12. Строева О. В. Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма. Наука телевидения. - № 16 (1). - 2020.
13. Vermeulen T. Robin van den Akker. Notes on metamodernism. - 2010.

References

1. Alpatov M. (1963) Studies on the history of Western European art. M, 313.
2. Bepalaya O. V. (2020) Dematerialization of labor in the art of metamodernism. Society: philosophy, history, culture. [Electronic source] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dematerializatsiya-truda-v-iskusstve-metamodernizma> (Date of access: 24.02.2022)
3. Huber A. A. et al. (2000) Leonardo da Vinci. Selected works. Moscow: OLMA-PRESS. Vol. 2. 477.
4. Huber A. A. et al. (2000) Leonardo da Vinci. Selected works. Moscow: OLMA-PRESS. Vol. 1. 415.

5. Lazarev V. (1934) The life and work of Leonardo da Vinci. A book about the painting of the master Leonardo da Vinci, a painter and sculptor of Florence. Moscow: OGIZ-IZOGIZ. 5-45.
6. Pater V. (1912) Renaissance. Essays on art and poetry. M.: Problems of Aesthetics, 195.
7. Stroeva O. V. (2020) Neo-mythologism and conceptualism in visual culture: from modernism to metamodernism. The science of television, 16, 1.
8. Vasari G. (2001) Selected biographies of the most famous painters, sculptors and architects. Moscow : Astrel : AST, 2001, 612.
9. Vermeulen T. (2010) Robin van den Acker. Notes on Metamodernism.
10. Voshchinchuk A. N. (2017) Modern media art: "inconvenient" spaces and communications. National cultures in intercultural communication : collection of scientific articles based on the materials of the Second International Scientific and Practical Conference, Minsk, April 12-13. Minsk : Publishing House of the BSU Center, 399-404.
11. Weimarn B. V et al. (1962) Universal History of Arts : in 6 volumes. Academy of Arts of the USSR, Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts. Moscow : Iskusstvo, 531.
12. Zakharchenko I. N. (2017) Olafur Eliasson's art projects in the context of modern ecological aesthetics. Problems of cultural studies. [Electronic resource] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-proekty-olafura-eliassona-v-kontekste-sovremennoy-ekologicheskoy-estetiki> (Date of access: 10.03.2022)
13. Zhukovsky, V.I. (2011) Theory of fine art. St. Petersburg : ALETEYA, 495.