

Приложение к научному журналу «Вестник СПбГУКИ»

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов

№ 1 (4) • 2015

Санкт-Петербург
СПбГУКИ
2015

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры
Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов

№ 1 (4) • 2015

Приложение к научному журналу «Вестник СПбГУКИ»

Приложение издается ежегодно с 2012 г.
До 2015 г. выходил под названием «Молодежный вестник Санкт-Петербургского
государственного университета культуры и искусств»

УЧРЕДИТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Редакционная коллегия

А. Ю. Русаков (главный редактор, д-р филос. наук, доцент),
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.),
С. А. Владимирова (ответственный секретарь), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент)
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент), И. А. Ивлиева (д-р пед. наук, проф.),
С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член МАИ),
В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),
Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент)

Рецензируемое научное издание

Порядок рецензирования и состав экспертного совета представлены на сайте СПбГИК
URL: http://spbgik.ru/structura_university/izdatel/izd_spbguki/recenzia/

Редактор: М. Е. Лисовская

Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

Техническое редактирование: М. Е. Лисовская

Компьютерная верстка: С. А. Владимирова, М. Е. Лисовская

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16

www.spbgik.ru; e-mail: sv-spbizdat@mail.ru Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 20.03.2015. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 250 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2015

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ •
CULTURAL STUDIES • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

Ю. А. Цветкова. Образ правителя как репрезентация представлений о власти в первой четверти XVIII в. (Yuliya A. Tsvetkova. The image of the ruler as a representation of concepts of power in the first quarter of XVIII century).....	5
Е. А. Козлова. Принципы эстетического воспитания в культуре Японии (Ekaterina A. Kozlova. The principles of aesthetics education in culture of Japan)	9
А. Э. Краснова. Особенности традиционных праздников в культуре Японии (Anastasiya E. Krasnova. Features of traditional holidays in culture of Japan).....	13
Д. М. Гельфер. Традиционный японский костюм в современном японском обществе (Darina M. Gelfer. Traditional Japanese costume in contemporary Japanese society)	16
В. Б. Тимофеева. Традиции шелка в межкультурной коммуникации Европы и Китая (Valeriya B. Timofeeva. Traditions of silk in international communication between Europe and China)	20
Д. В. Цветков. Влияние китайской традиции на культуру тангутов (Dmitry V. Tswetkov. Influence of Chinese tradition to tangut culture)	23
О. И. Чурбанова. Самореализация подростка в ситуации успеха на творческом конкурсе (Olga I. Churbanova. The realization of a teenager in a situation of success on the contest)	29
Н. И. Паутова. Формирование культуры здорового образа жизни как направление современной публичной политики (Natalya I. Pautova. Development of 'healthy lifestyle' culture as a sphere of modern public policy)	31
Е. А. Пономарева. Гражданско-правовой договор как средство защиты прав туристов (Elena A. Ponomareva. Civil contract as a means of protecting the rights of tourists)	35

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ И КНИГОВЕДЕНИЕ •
LIBRARY SCIENCE, BIBLIOGRAPHY, BIBLIOLOGY

А. А. Мельникова. Информационная поддержка внутренней коммуникационной политики библиотеки (Anastasiya A. Melnikova. Information support internal communication policy of the library)	39
А. Г. Кузнецова. Программные комплексы для электронных библиотек (Alesya G. Kuznetsova. Software packages for digital libraries)	43
А. Л. Третьяков. Информационный образовательный ресурс для людей пожилого возраста (Andrey L. Tretyakov. Educational resources for the elderly)	48
Е. А. Сукало. Деятельность библиотек и культурно-досуговых учреждений в практике реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья (Evgeniy A. Sukalo. Libraries and cultural institutions practice in the rehabilitation of persons with disabilities).....	52
А. А. Димияненко. Детская книга русского зарубежья, 1920-е гг.: к вопросу о художественном оформлении (Anna A. Dimianenko. Children's book of Russian abroad, 1920's: book design)	56

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

Н. П. Блашко. Аллегория времени в картинах и гравюрах XVI в. (Nadezhda P. Blazhko. The Allegory of time in the paintings and prints of the XVI century)	58
А. А. Койвистойнен. К вопросу иконографии Святого Алексея Московского, митрополита (Alena A. Koivistoinen. The iconography of Saint Aleksey, Metropolitan of Moscow).....	62
К. В. Макаренко. Мотив тумана в живописи Каспара Давида Фридриха (Ksenia V. Makarenko. Mist motive in paintings of Caspar David Friedrich)	64
А. С. Яковлева. Интерпретация романтического героя в автопортретах М. А. Врубеля (Anastasiya S. Yakovleva. Interpretation of the romantic hero in M. A. Vrubel's self-portraits).....	68
Л. А. Бузова. Мебель XIX – начала XX в. в собрании Национального музея Республики Карелия: художественные особенности (Ludmila A. Buzova. Furniture collection of XIX–XX centuries in the collection of the National Museum of the Republic of Karelia: artistic features)	71
В. А. Ушакова. Оформление книг на любовную тематику художниками круга «Мир искусства» (Varvara A. Ushakhova. The design of books on the love theme by artists of the circle of «World of art»)	75
Н. С. Морозова. Женские образы в русской деревянной скульптуре первой четверти XX в. (Nina S. Morozova. Female's images in Russian wooden sculpture in the first quarter of the XX century)	78
Н. А. Шендарев. Религия и искусство в XXI в.: проблемы соотношения творчества и веры (Nikolay A. Shendarev. Religion and Art in the XXI century: the problem of correlation of creativity and faith).....	82
М. А. Полякова. «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла: эволюция образа Алисы в иллюстрациях Дж. Тенниела, А. Рэкхема и С. Дали (Margarita A. Polyakova. L. Carroll's «Alice in Wonderland»: evolution of the image of Alice in illustrations by J. Tenniel, A. Rackham and S. Dali)	86
М. Ю. Яковлева. Некоторые проблемные аспекты экспонирования современного искусства в кураторской практике (Mariya Y. Yakovleva. Some problematical aspects of exposing pieces of contemporary art)	89
Н. В. Комягин. Образы советского быта в творчестве художников «Второго русского авангарда» (Nicolay V. Komiagin. Images of Soviet life in the artist's «Second Russian avant-garde»)	93
С. В. Касым. Современная парковая скульптура в концепции реновации ботанического сада им. Петра Великого (Sophia V. Kasim. Contemporary park sculpture in the concept of renovation of the Botanical Garden named after Peter the Great)	97
М. Н. Александрова. Сюжет «Мадонна с младенцем» в светской живописи XX–XXI вв. (Marina N. Aleksandrova. 'Madonna and Child' as a subject of secular painting of XX–XXI centuries)	100

Содержание • Contents

Н. В. Фролова. Аутсайдерство в современной культуре (Nadezhda V. Frolova. Outsiders and exclusion in modern culture)	104
В. С. Ромашова. Феномен стритстайла в формировании модных тенденций XXI в. (Victoria S. Romashova. Phenomenon streetstyle and its role in formation of fashion trends in XXI century)	107
А. А. Хлопонина. Основные вопросы и практики развития современного стритстайла (Aleksandra A. Khlaponina. Key questions and practice of streetstyle today)	111
М. Е. Лапина. Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи (Mariya E. Lapina. Fairytale in the musical theatre: staging's features of Cui's children's operas)	114
Н. О. Петрова. Особенности изображения политических деятелей в XXI в. на примере портретов президентов РФ и США (Natalia O. Petrova. Peculiarities of the XXI century politicians' images on example of the USA and the Russian Federation presidents' portraits)	117
М. А. Сергеев. Построение имиджа в современной моде в контексте «Системы моды» Ролана Барта (Maksim A. Sergeev. Image-making in modern fashion in the context of Roland Barthes' «System of fashion»)	121
Д. С. Кошелева. Итальянская мода 60-х гг. XX в. в контексте повседневности (Daria S. Kosheleva. Italian fashion of the 1960's in the context of everyday life)	124
Р. М. Мударисов. Значение искусства в творчестве Хусейна Чалаяна (Rustem M. Mudarisov. Value of art in Hussein Chalayan's creativity)	128
А. В. Ратникова. Понятие пластического авангарда в современном научном исследовании (Alyena V. Ratnikova. Conception «avangard of the plastic arts» in contemporary scientific research)	131
Н. А. Смыслова. Влияние колоризации черно-белых фильмов на зрительское восприятие: на примере «Семнадцати мгновений весны» Т. М. Лиозновой (Natalya A. Smyslova. The influence of colourization of black-and-white films on the perception of the audience: by example of the «Seventeen Moments of Spring» by T. M. Lioznova)	135
О. В. Омеляненко. Феномен одиночества на примере фильма режиссера Г. Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения» в контексте развития приемов немецкого экспрессионизма (Oksana V. Omelyanenko. The phenomenon of loneliness on the sample film G. Gavrillov «Confession. Chronicle of alienation» in the context of the development of the techniques of the German expressionism)	138
Е. В. Тихонова. Поп-арт как «культура повседневности» (Elizaveta V. Tikhonova. Pop art as a «culture of everyday life»)	141

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

Е. С. Кузнецова. Музеефикация в истории петербургских храмов (Elena S. Kuznetsova. Museumification in Saint Petersburg temples' history)	146
А. А. Юрина. Олимпийские игры в отражении музейного сообщества: выставочные проекты отечественных и зарубежных музеев (Anastasiya A. Yurina. Olympic games in the reflection of the museum community: exhibition projects of domestic and foreign museums)	150
Е. В. Овсянникова. Сохранение морского наследия в России в музеях подводной археологии (Evgeniia V. Ovsiannikova. The Preservation of Maritime Heritage in underwater archaeology museums in Russia)	154
А. С. Кудрец. Музейная интерпретация рок-культуры в России и за рубежом (Anastasiya S. Kudrets. Museum interpretation of rock culture in Russia and abroad)	158
А. А. Шмакова. Методика Н. П. Анциферова в изучении Ростова (Anna A. Shmakova. N. Antsiferov's method in research of Rostov)	162
Е. В. Назаренко. Сохранение и трансляция эпидермического искусства (Ekaterina V. Nazarenko. Preservation and transmission of epidermal art)	165
Д. М. Мацкевич. Художественный музей и эмоциональное насилие (Daria M. Matskevich. The Art museum and emotional violence)	168
Б. М. Будько. Формирование нравственных ориентиров молодежи: опыт проектирования музейно-педагогических форм (Bogdana M. Budko. The formation of youth's moral guidance: the experience of designing museum-pedagogical forms)	170
К. Н. Соколова. «Потерянный принц»: анализ выставочного проекта (Kseniya N. Sokolova. «The Lost Prince»: analysis of the exhibition project)	175

ЭКОНОМИКА • ECONOMIC SCIENCE

М. С. Амосова. Развитие «зеленой» энергетики в России: пример «Оптогана» (Mariya S. Amosova. The development of «green» energy in Russia: the example of «Optogan»)	178
--	-----

ИСТОРИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ • HISTORY OF SAINT-PETERSBURG STATE UNIVERSITY OF CULTURE

Е. Г. Назарова. Журналист Федор Орлов: портрет на фоне эпохи, XX век (Ekaterina G. Nazarova. Journalist Fyodor Orlov: portrait of the era, XX century)	184
---	-----

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about autors and supervisors	187
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • CULTURAL STUDIES • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 94(470)"16/17":316.462+75.041(=161.1)"17"

Ю. А. Цветкова

Образ правителя как репрезентация представлений о власти в первой четверти XVIII в.

Интерес к феномену власти, роли правителя характерен для всей исторической и общественной мысли России. В статье раскрываются основные факторы формирования образа верховного правителя, а также особенности восприятия власти и способы ее репрезентации в художественной культуре XVIII в. Автор показывает, что в конце XVII – первой четверти XVIII происходит трансформация традиционного образа правителя, сложившийся в средневековом традиционном сознании, под влиянием западноевропейских ценностей, в результате чего формируется новое понимание значения государственной власти.

Ключевые слова: самодержавие, образ власти, обмирщение, Петр I, иконография, портретная живопись, культура переходного периода

Yuliya A. Tsvetkova

The image of the ruler as a representation of concepts of power in the first quarter of XVIII century

Interest in the phenomenon of power, the role of the ruler is characteristic of the entire historical and social thought in Russia. The article reveals the main factors forming the image of the ruler, and especially the perception of power and ways of its representation in art culture of XVIII century. The author shows that in the end of XVIII – first quarter of the XVIII transformation of the traditional image of the ruler, established in medieval traditional consciousness under the influence of Western values, resulting in a new understanding of the value of state power.

Keywords: autocracy, image of the power, secularization, Peter I, iconography, portraiture, the culture of the transition period

Формирование и восприятие образа правителя в культуре России конца XVII – первой четверти XVIII в. сложились под влиянием сложной культурно-исторической ситуации переходного периода, имеющего мировоззренческие и идеологические предпосылки. В процессе становления нового образа правителя переходной эпохи был пересмотрен традиционный образ власти, сложившийся в культуре средневековой Руси, в результате влияния Византийской христианской системы власти и принятия Русью христианства, управления и влияния организации власти Золотой Орды, а также факторов международной обстановки.

В эпоху раннего средневековья складываются следующие признаки власти и ее носителя-князя: божественное происхождение княжеской власти, принадлежность к определенному роду, совершенство черт и качеств (истинный христианин), защита православной веры и Русской земли. С появлением царского титула в XVI в. образ правителя включены следующие основные компоненты: идея богоизбранности и особой харизмы царя, полученной при венчании на царство, идея династической преемственности и мессианистической функции царской власти как главы последнего православного государства.

Традиционный образ восприятия власти начинает трансформироваться в конце XVI в., когда на троне оказались цари, лишенные богоизбранности. Социокультурный феномен самозванства XVII в. являлся следствием особого восприятия царской власти и начинающегося процесса сакрализации царя. Важнейшими социокультурными факторами формирования образа правителя в общественном сознании XVII в. стали укрепление самодержавной власти московского государя, византизация государственной и церковной жизни, начавшаяся с царствования Алексея Михайловича и обусловившая растущую сакрализацию царской власти. Образ правителя в общественном сознании XVII в. формируется в рамках оппозиции «должного – сущего», что обусловило появление новых

оппозиций: «праведного» / «неправедного», «прирожденного» / «неприрожденного», «истинного» и «ложного» царя. В связи с этим формируется характерный для русского средневекового сознания образ идеального правителя: богоизбранного, «прирожденного», праведного самодержавца, хранителя и блюстителя чистоты православной веры, чьи властные полномочия уподоблялись Богу и были им же ограниченными. Таким образом, во второй половине XVII в. стала очевидной тенденция к уподоблению царя Богу. Главная особенность русской культуры XVII в. заметное обмирщение, охватившее все сферы культурной жизни и предвосхитившее формирование светской культуры XVIII в.

Эпоху конца XVII – первой четверти XVIII в. в отечественной истории принято обозначать переходным периодом от Московского Царства к Российской империи, когда значительным изменениям подверглась не только политическая, социально-экономическая и культурная сторона жизни русского общества. Существенные изменения в период петровских преобразований произошли главным образом в сознании русского человека. Сосуществование в общественном сознании «старого» и «нового», традиционного и европейского, светского и духовного порождало новые ценности и ментальные установки. Но стоит отметить, что изменения в социокультурной сфере XVII – первой четверти XVIII в. рассматривались с позиции средневекового мышления. Поэтому, не смотря на кризис средневекового традиционного сознания, образ богоизбранного, благочестивого правителя и идея об исключительности царского рода оставалась актуальной.

Формирование нового образа правителя происходило под влиянием западноевропейских моделей управления. В 1721 г. Петр I принимает императорский титул. Б. А. Успенский показывает, что принятие титула императора было культурным актом, а не религиозным и означало не расширение власти, а культурную переориентацию: «Это был, собственно говоря, акт переименования, который органически вписывался в общую тенденцию петровских реформ, так или иначе – буквально или метафорически – сводившихся к переодеванию России в европейское платье»¹.

Для XVII в. было характерно отождествление государства с личностью государя, при Петре понятия государства и государя расчленяются и становятся отдельными, служение государю стало рассматриваться как служение Отечеству. Таким образом, в XVIII в. идея служения государю перестала рассматриваться как способ служения Богу, она заменяется идеей служения Отечеству во имя всенародной пользы. Петр как «Отец Отечества» требовал от своих поданных активной деятельности, трудов на благо государства. Обязанности царя, согласно мнению Петра, излагаемому В. О. Ключевским в работе «Петр Великий среди своих сотрудников», сводятся к двум обязательным делам правления: к внутреннему благоустройству, т. е. распорядку и обороне, т. е. внешней безопасности². В этом и состоит благо Отечества, общее благо русского народа и государства, а самодержавие – есть инструмент для достижения этих целей. Но вполне естественно, что для традиционного сознания была, не вполне ясна идея жизни для пользы и славы государства и общего блага. Другим значимым событием стало учреждение Святейшего Синода (1721), в результате которого церковь потеряла былую независимость от светской власти, и, начиная с правления Петра, произошло усвоение государем функций главы церкви. Так как Петр I был «Отцом Отечества» и фактической главой церкви была переосмыслена мессианистическая функции царской власти, в соответствии с которой индивидуальное спасение поданных теперь зависит от верной службы государю и Отечеству.

Стоит также отметить, что в идеологии Петр I Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман прослеживают отзвуки концепции «Москва-Третий Рим». По их мнению, в некоторых аспектах строительства Петербурга и перенесения в него столицы проглядывается семиотическая соотнесенность с идеей «Москва – третий Рим», выраженная в ориентации на Рим³.

В 1722 г. Петром I был подписан указ о престолонаследии, который отменял древний обычай передачи престола прямым потомкам по мужской линии, назначение престолонаследника по воле государя фактически обесценило один из компонентов традиционного образа правителя – его «прирожденность».

До сих пор деятельность Петра обсуждается с разных сторон и характеризуется противоречивостью оценок. На преобразования императора по-разному смотрели как современники, так и последующие поколения. В работах таких исследователей Е. Ф. Шмурло, К. Н. Бестужева-Рюмина, Л. Н. Пушкарева проводится подробный анализ взглядов на личность Петра в оценке современников и потомков.

Несомненно, петровские преобразования и насильственное внедрение европейских элементов, направленных на модернизацию общества послужили поводом для мифотворчества. Новые элементы образа правителя осмыслились в рамках традиционного представления в категориях противопоставлений «сакральное-профанное», «свое-чужое», «должное-сущее». Несоответствие

Петра традиционным представлениям о «должном» православном правителе вызывало негодование и негативную оценку среди приверженцев старых традиций. Таким образом, возникла благоприятная почва для распространения слухов о Петре, создавших в общественном сознании весьма негативный образ правителя.

Отрицательное отношение к императору среди людей старомосковского уклада можно проследить на всем протяжении XVIII в. Одним из негативных образов, распространившихся в общественном сознании, стал образ царя-антихриста. Переписчику церковных книг Григорию Талицкому принадлежит целая концепция в соответствии, с которой Петр представляется им как царь-антихрист, что, безусловно, было связано с нововведениями Петра. В традиционном сознании Петр как истинный антихрист, повсюду профанировал церковные обряды, пошатнув устои благочестивой веры. Е. Ф. Шмурло, анализируя взгляд современников на Петра как образ царя-антихриста, приводит в пример иллюстрации к тексту толкового Апокалипсиса и популярного среди старообрядцев сказания о конце мира, где антихрист на некоторых рисунках изображен с чертами лица схожими с чертами Петра I⁴.

Наряду с образом Петра как антихриста, зародившимся в среде поборников старины, существовало мнение о Петре Великом как идеальном монархе, «полубоге-получеловеке». Такая оценка была свойственна сподвижникам и первым историкам XVIII в. Яркими приверженцами таких взглядов были Ф. Прокопович, историк В. Н. Татищев, а позже и М. В. Ломоносов. Ф. Прокопович заложил основы в пользу того, что всеми своими успехами и победами Россия обязана Петру, обладателю исключительных, по сути сверхъестественных качеств царя. Наделяет Петра уникальными, сверхъестественными качествами М. В. Ломоносов в «Слове похвальном блаженныя и вечностойныя памяти государю императору Петру Великому». Петр в «Слове» предстает «Великим защитником», «Отцом Отечества», героем и неутомимым тружеником, а также подчеркивает православную сущность императора⁵. Помимо этого в «Слове» проводится мысль о божественной сущности Петра I. Таким образом, М. В. Ломоносов высоко оценивает роль реформатора в развитии государства, в результате которой Россия приняла новый вид.

Итак, в общественном сознании конца XVII – первой четверти XVIII в. возникают амбивалентные образы Петра: «герой», «царь-мастеровой», «Великий защитник», сотворивший новую Россию и погубивший ее же царь-Антихрист. Не появилось твердо установленной оценки на деятельность Петра и в XIX – начале XX в. В целом необходимо отметить, что проблема петровских преобразований в исторической науке дореволюционного периода рассматривалась как ключевая в российской истории.

Изобразительное искусство, также откликалось на события петровской эпохи, и стремилось обозначить свое отношение к личности императора. Первые портреты Петра были написаны как иностранными, так и русскими художниками еще при жизни царя. Среди портретистов XVIII в., создавших определенные иконографические типы Петра I стоит выделить работы Г. Таннауера, Л. Караваки, Ж. М. Натье, И. С. Никитина. В портрете Ж. М. Натье Петр олицетворяет образ монарха-воина, могущественного завоевателя – эта сторона личности играла важную роль в петровской иконографии в течение периода его царствования. Петр в портретах И. Г. Таннауера создает впечатления мудрого полководца, героя Полтавской битвы и великого государственного деятеля, наделенного гибким умом, смелостью и мужественностью. И. Г. Таннауера считают создателем конного типа изображений Петра. Другой иностранный художник Л. Каравака в портретных изображениях Петра акцент делает больше не на полководческих талантах, а на представлениях о Петре как государе-созидателе. Работы русского портретиста И. С. Никитина отличается тем, что он больше уделял внимание сложности натуры Петра, это подтверждается отсутствием особых деталей и аксессуаров, дабы внимание зрителя было приковано на особенности личных черт характера присущих Петру. Рассматривая образ Петра I в изобразительном искусстве XVIII в., нельзя обойти вниманием монументальное искусство К. Б. Растрелли, создавшего бюст Петра I по обычаю римских императоров и воплотившего в нем величие государя, и скульптора Э. М. Фальконе, воплотившего в «Медном всаднике» величия царя, властного, грозного и непобедимого. Таким образом, первые изображения императора в живописи и скульптуре прославляли Петра как преобразователя, героя, великого государя и выдающуюся личность.

В искусстве второй половины XIX в. начала XX в. проявляется интерес к изображению правителей представителями исторической живописи. Среди произведений русского искусства посвященных личности Петра в XIX в. стоит выделить работы А. О. Орловского, И. К. Айвазовского, А. П. Боголюбова, С. Хлебникова, Н. Н. Ге, В. И. Сурикова и др. Характерной особенностью данного периода выступает тот факт, что художники не стремятся идеализировать или выражать

негативную оценку на личность государя, Петр на полотнах – это, прежде всего художественный образ исторического деятеля. Хуан Мин Хун в своем исследовании, посвященном образу Петра в произведениях русской живописи отмечает, что в дальнейшем, на рубеже XIX–XX вв., в искусство привнесены тенденции театральности и декоративности, художники «Мира искусства» не стремились создать глубокий образ царя-реформатора, их интерес распространялся больше на эпоху и ее искусство в целом⁶. Итак, если первые изображения императора в живописи и скульптуре прославляли Петра как героя, великого государя и выдающуюся личность, создавая его культ, то с развитием искусства и изменением общественного сознания деятелей искусства привлекает сложность и противоречивость петровского времени, важен был специфический ореол, который получила фигура Петра I в русской истории.

Таким образом, в конце XVII – первой четверти XVIII в. был пересмотрен традиционный образ правителя, сложившийся в средневековом традиционном сознании. Формирование нового образа правителя происходило под влиянием западноевропейских моделей ценностей, в результате которых идея служения государю перестала рассматриваться как способ служения Богу, она заменяется идеей служения Отечеству во имя всенародной пользы. Но, не смотря на это полного отказа от традиционного компонента образа правителя не произошло, представление о богоизбранности царской власти стало одним из компонентов нового образа.

Проследив эволюцию представлений об образе правителя в художественной культуре России XVII – первой четверти XVIII в. можно сделать вывод о том, что новый образ правителя включал в себя три основных компонента: «традиционный», связанный с представлениями о богоизбранном и благочестивом правителе, «западноевропейский», содержащий представления о монархе как о главе церкви и источнике «всеобщего блага», сводящего своих поданных по пути просвещения, и «античный» компонент, соотносящийся с образом царя-триумфатора, Отца Отечества и национального героя.

Примечания

¹ Цит. по: Успенский А. Б. Царь и император: помазание на царство и семантика монарших титулов. М.: Яз. рус. культ., 2000. С. 48.

² Ключевский В. О. Петр Великий среди своих сотрудников // Петр Великий: pro et contra. СПб., 2003. С. 358.

³ Об этом подробнее см.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 60–75.

⁴ Шмурло Е. Ф. Петр Великий в оценке современников и потомков // Петр Великий: pro et contra. СПб., 2003. С. 673.

⁵ Об этом подробнее см.: Ломоносов М. В. Слово похвальное блаженной и вечнодостойной памяти государю императору Петру Великому // Петр Великий: pro et contra. СПб., 2003. С. 85–104.

⁶ Хуан Мин-Хун. Образ Петра I в русском изобразительном искусстве XVIII – начала XX в.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 158 с.

Принципы эстетического воспитания в культуре Японии

Эстетическое воспитание во все времена считалось важнейшей частью жизни любого человека. А изучение принципов эстетического воспитания имеет общечеловеческую значимость во всем мире. И сейчас наибольший интерес вызывает сложившийся опыт эстетического воспитания в культуре Японии, где исторически сложившиеся культурные традиции, гармонично сочетаются с западными идеологическими установками. В Японской культуре эстетическое образование является не только важным в воспитании подрастающего поколения, но и оно стоит в основе всех культурных и мировоззренческих принципов японского народа.

Ключевые слова: Япония, Восток, Запад, религия, эстетическое воспитание, культура, эстетика, красота, гармония, семейное воспитание, традиция, окружающая среда, школа, духовно-нравственные ценности, традиционные искусства, философская японская эстетика

Ekaterina A. Kozlova

The principles of aesthetics education in culture of Japan

Aesthetic education was considered at all times as the most important part of the life of any person. And studying of the principles of esthetic education has the universal importance around the world. Now the greatest interest causes the developed experience of esthetic education in culture of Japan where historically developed cultural traditions, are harmoniously combined with the western ideological installations. In Japanese culture esthetic education is not only important in younger generation education, but also it costs at the heart of all cultural and world outlook principles of the Japanese people.

Keywords: Japan, East, West, religion, aesthetic education, culture, esthetics, beauty, harmony, family education, tradition, environment, school, spiritual and moral values, traditional arts, philosophical Japanese aesthetics

Суть японской эстетической традиции восходит своими корнями в глубокую древность. Ее формирование происходило на протяжении всей истории Японии. Образую собой синтез таких философских учений как, конфуцианство, даосизм, дзен-буддизм и синтоизм. Именно благодаря этому синтезу в японской эстетической традиции сформировались такие понятия как: «югэн», «моно-но аварэ» – очарование вещей, «ваби», «саби» и «сибуй» – понятия красоты, во многом определивших основные черты японского искусства и культуры.

Красота в Японии выступает и как экономическая категория, и как категория эстетического воспитания. Восприятие японцами красоты, является основополагающим фактором и средство национальной самоидентификации и способа гармонии с миром природы и внутренним духовным миром человека.

Японцы находят красоту во всем, в отношениях, в промежутках, в пустоте. Недосказанность же является мерилем красоты, а образ средством выражения идей вместо понятия. Красота в японском понимании неотделима от истины, ведь красота и есть истина – истина, радости и добра. Каждая вещь обладает красотой, и красота не может существовать сама по себе. Весь мир изначально прекрасен, и поэтому красота является составляющей частью сути каждой вещи. Красота, это некая сила, которая может быть выявлена талантом и мастерством художника¹.

Эстетическое образование в японской культуре - это культ, который поддерживает семья, общество и государство.

Семья это, то место где начинается формирование эстетического сознания юного японца. Воспитание детей в японской семье строится на постулатах синтоизма, а также буддизма и конфуцианства. Изначально идейно-нравственными основами японской педагогики были принципы почитания природы, культ предков, культ императора, которые позже обогатились такими понятиями как «вакон кансай» – (японская душа и китайская мудрость) и «вакон ёсай» – (японская душа и западные знания)².

Основной целью воспитания в традиционной японской семье было подготовка ребенка к

жизни в обществе, в адаптации и интеграции подрастающих в незыблемый социальный порядок с присущими ему системами ценностей и общественными институтами. Другой не менее важной целью было и остается формирование в подрастающем поколении духовно-нравственных ценностей, принятых основ поведения и обучению способности чувствовать себя комфортно на всех этапах жизненного пути³.

Японский ребенок с детства привыкает к тому, что определенные привилегии влекут за собой определенные обязанности. Он знает свои рамки дозволенного, ему известны его ограничения и права, на которые он может претендовать.

Как нам уже известно, важными понятиями в культуре Японии, являются красота и гармония. Культурной основой эстетического воспитания японцев служит эстетизация окружающей среды человека. Институты традиционных искусств, художественное образование, несут в себе обеспечивающих характер всех сфер жизни, как области проявления красоты и ее проникновения в быт⁴.

Поэтому в японской семье уделяется большое внимание развитию чувств, умению различать цвета, видеть прекрасное в обыденных вещах. Для формирования этих качеств важно разного рода символика, это устоявшиеся выражения и ритуалы, которые так же являются фактором, поддерживающим внутрисемейную иерархию, создающую гармонию и спокойствие в семье. Эта гармония проявляется в следующем принципе – «поступай с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой». А порядок становится главным аспектом поведения на все случаи жизни, ведь тот, кто живет по ритуалу, живет в согласии со всеми людьми⁵.

Не менее важное место в воспитательной системе японской семьи отводится приобщению ребенка к традиционной культуре. В Японии существует целый ряд праздников для детей, которые позволяют ребенку приобщиться к традиционной культуре своей страны. Уже с момента рождения маленький японец полностью погружается в традиционные синтоистские и буддийские ритуалы. К их числу можно отнести такие обряды как: «сития» – (седьмая ночь), который совершается на седьмой день рождения ребенка, и «надзукэ-но ивай» – праздник по случаю выбора имени младенцу⁶.

Посредством наблюдения за родителями и окружающей его средой, именно в семье ребенок учиться первому своему взаимоотношению с людьми, но сама практика его приобщения к групповым ценностям и дальнейшему эстетическому развитию происходит в детском саду. Ведь именно в нем у ребенка формируется национальное сознание и прививается художественный вкус с помощью различных занятий, игр и искусствоведческих журналов.

В детском саду маленького японца учат делать различные художественные изделия, это и поделки из бумаги, и керамика, и игрушки из глины, различные маски символических животных, а так же костюмы для многочисленных детских праздников⁷.

Не менее важным считается обучение ребенка искусству каллиграфии. Уже в младших группах детского сада обучают не просто грамоте, но и искусству каллиграфии. Тем самым открывая ребенку за иероглифическим символом, положенный в его основу рисунок.

Игра так же является важным моментом эстетического воспитания ребенка. В ней заключается процесс познания ребенком окружающей среды, с помощью наблюдения и рисования, мелком или прутиком. Игра и природа, это два аспекта влияющих на формирование творческого поведения, воспитания художественного вкуса, формы и чувства цвета. Игра позволяет ребенку развить в себе множество нужных и полезных качеств, необходимых в дальнейшей жизни⁸.

Основное же формирование личности ребенка происходит именно в школе. Именно она формирует в японце национальный дух, требуемые моральные качества, развивает присущие японцам черты характера, используя в основе всего этого религиозно-мировоззренческие и этические учения, синтоизма, буддизма, конфуцианства и кодекса бусидо. Идеями воспитания в духе традиционных моральных ценностей, идеями национализма, проникнуто все преподавание Японии от уроков математики, до уроков пения и рисования, что в конечном итоге формирует в японском сознании эстетические идеалы, как способности оценивать эстетические ценности на основе представлений об эстетическом совершенстве; воспитание потребности и развитие способности к эстетической деятельности⁹.

Традиционно в Японии особое внимание уделяется эстетическому и художественному воспитанию. Основные подходы в этой области содержатся в 12-томном труде философа и педагога Макигути Цунэсабуро – «Система педагогики в целях создания ценностей». Автор в своем труде развивает концепцию культурного образования, считая, что изначально главной задачей человека и высшее его удовлетворение состоит в том, чтобы создавать наивысшие ценности культуры – добро, красоту и пользу. Его воззрение представляет собой своеобразный синтез традиционной японской психологии и неокантианских идей¹⁰.

В начальной школе в первую очередь у ребенка воспитывается чувство уважения к родителям и старшим, вера в друзей. Японская начальная школа шаг за шагом переносит добродетели семейного воспитания в школьную атмосферу. При этом действует и система обратной связи, вырабатывающаяся школьная самодисциплина так же внедряется в семейную дисциплину. Происходит взаимодействие семейного и школьного воспитания учащихся. Таким образом, школьник и дома и в семье сталкивается с авторитетом. И оба этих авторитета непререкаемы. В результате, например, авторитет учителя так глубоко внедряется в сознание ребенка, что остается у него навечно в виде идеального образа¹¹.

Школьные годы японского ребенка, это то-время, когда он впервые в жизни сталкивается с определенными ограничениями, которые ранее были ему не ведомы. В ребенке начинают воспитывать осмотрительность, его приучают остерегаться моментов, при которых он, или кто-то другой может «потерять лицо». Он начинает подавлять в себе те порывы, которые прежде выражались им совершенно свободно. И так он действует не потому, что видит в них нечто злое, а потому, что теперь такое поведение считается неподобающим¹².

Необходимым так же является приучить школьника воспринимать общественные нормы поведения как необходимые. «Долг чести» – это еще один принцип, которому обучается ребенок в школе. Это некая мораль, заставляющая человека поступать вопреки собственным желаниям или выгоде, иногда порой подавляя великодушие и чувства справедливости. Смысл «долга чести» лучше всего можно выразить в словах «традиции обязывают, а именно нужно поступать, так как принято, иначе люди могут тебя отвергнуть»¹³.

Что же касается «кодекса бусидо», ориентирующего японца на воспитание у себя волевых черт характера и специфических норм поведения – верность, чувство долга, вежливость, мужество и скромность – развиваются уже с первых классов начальной школы¹⁴.

Возвращаясь к постановке и структуре эстетического образования в Японии, следует отметить, что главную роль в нем играют, вне классные занятия или «дзюку». Они помогают школьнику не только углубленно подготовиться по обязательным предметам, но и освоить те или иные виды искусства. Например, освоить искусство каллиграфии, традиционные танцы, боевые искусства, «кюдо» – (искусство стрельбы из лука), «кото» – (умение подбирать ароматы, их японцы различают около двухсот). Так же существует множество студий обучающих рисованию, игре на музыкальных инструментах и кулинарии. Ведь оформление японских блюд так же содержит в себе элементы эстетического воспитания¹⁵.

В японской школе каждый маленький японец обязательно учится игре на 2–3 традиционных музыкальных инструментах. К ним относятся трехструнный щипковый сямисэн, кото (японский щипковый музыкальный инструмент), сякухати (бамбуковая флейта), и по желанию можно обучиться игре на фортепиано или гитаре. Так же в школе дается теоретическая база и практические навыки изобразительного искусства, в частности, это основы гравюры. Не менее важным в обучении является исполнение гимна школы, который, как известно, есть в каждой школе Японии. Посредством чего в школьнике воспитываются художественно-эстетические чувства и чувства причастности к общему делу¹⁶.

Формирование эстетических идеалов в японском сознании является основополагающим фактором, в сохранении и передаче своих культурных традиций. Именно традиции как устойчивая форма существования и проявления сознания, охватывая всю сферу обычаев, представлений, верований, выступают активным фактором формирования социокультурного контекста, осуществляют духовную связь поколений, обеспечивая непрерывность культурного развития, а так же препятствуют ее дальнейшему изменению.

Примечания

¹ Пронников В. А., Ладонов И. Д. Японцы. М.: Наука, 1985. С. 197.

² Васильева М. С. Роль синтоизма в воспитании современных японских детей // Социокультурное пространство России. Екатеринбург. 2013. Вып. 2. С. 17–18.

³ Там же. С. 18–19.

⁴ Нурутдинова А. Р. Этико-эстетическое воспитание в Японии // Педагогика. 2006. № 10. С. 87.

⁵ Латышев И. А. Семейная жизнь японцев. М.: Наука, 1985. С. 108.

⁶ Степанишина А. И. Воспитание детей в японском обществе // Путь Востока: проблема методов: материалы IV молод. науч. конф. по проблемам филос., религии, культ. Востока. СПб.: С.-Петерб. филос. о-во, 2001. С. 74. (Серия «Symposium»; вып. 10).

- ⁷ Киященко Н. И. Современные концепции эстетического воспитания: теория и практика. М.: Ин-т филос. РАН, 1998. С. 183.
- ⁸ Филатова И. А. Формирование личности дошкольника в системе образования Японии // Специальное образование. Екатеринбург. 2008. № 11. С. 14–15.
- ⁹ Васильева М. С. Указ. соч. С. 13–14.
- ¹⁰ Киященко Н. И. Указ. соч. С. 178.
- ¹¹ Пронников В. А., Ладонов И. Д. Японцы. М: Наука, 1985. С. 195.
- ¹² Нурутдинова А. Р. Этико-эстетическое воспитание в Японии // Педагогика, М. 2006. № 10. С. 90.
- ¹³ Там же. С. 90–91.
- ¹⁴ Пронников В. А., Ладонов И. Д. Указ. соч. С. 197.
- ¹⁵ Киященко Н. И. Указ. соч. С. 180.
- ¹⁶ Там же. С. 183–184.

А. Э. Краснова

Особенности традиционных праздников в культуре Японии

Праздник – неотъемлемая часть жизни человека. Именно он является формообразующим феноменом, создающим духовный склад человека, а так же формирует социально-культурную систему ценностей. В нем в максимальной степени отражаются и универсальные черты, и особенности различных типов цивилизаций, и неповторимая специфика той или иной социокультурной общности. Среди национальных особенностей японского народа, огромное количество как обще-японских праздников, так и местных городских праздников. И хотя сейчас традиционные праздники подвергаются изменениям, в своей основе они остаются неизменными и оказывают огромное влияние на формирование личности японцев.

Ключевые слова: Япония, Восток, мир, культура, взаимоотношения, диалог культур, религия, праздник, традиции, современность, повседневность, социализация, менталитет, обычаи, обряды, эстетика, человек

Anastasiya E. Krasnova

Features of traditional holidays in culture of Japan

Celebration – an integral part of human life. Holiday is the formative phenomenon, it creating a spiritual shape of person, as well as creates social and cultural value system. It reflected: universal features, characteristics of the various types of civilizations, the unique specificity of a particular socio-cultural community. Among the national peculiarities of the Japanese people, a huge number of public holidays and local festivals. Although it is traditional holidays are changing, at its core, they remain unchanged and have a tremendous impact in shaping the personality of the Japanese.

Keywords: Japan, East, peace, culture, relationships, dialogue of cultures, religion, holiday, tradition, modernity, everyday life, socialization, mentality, customs, rituals, aesthetics, man

Во всем мире не найти страны, где бы не было праздников и не проводились различные праздничные ритуалы, как массовые, так и частные. Исполненные глубоким смыслом, насыщенные актуальным: религиозным, политическим, социологическим, а порой даже и идеологическим содержанием, разнообразные по своей форме и масштабам, праздники с древнейших времен занимают огромное место в жизни каждого народа. «Празднество (всякое) – это очень важная первичная форма человеческой культуры»¹. Таким образом, праздничная культура это одна из высших социальных потребностей человека, которая несет в себе его мировоззрение, национальные особенности, эстетические идеалы.

«Праздник – коммуникация по поводу свободы. Он соединяет людей узами общности, порождает чувство свободы и коллективности»². Исходя из такого определения праздника, можно выделить его такие функции как: психологическая разрядка, социализация личности, коммуникативно-интегративная функция, социально-эстетическая функция.

В век высоких технологий, когда люди за считанные секунды могут передавать информацию из одного уголка света в другой, потребность в праздничной культуре все так же имеет огромное значение. Увеличение не государственных праздников является прямым подтверждением этого.

Что касается Японии то, в духовной жизни японцев праздник занимает особое место. «Праздник сочетает в себе все, что накоплено в культуре народа, отражают историческую жизнь определенной общественно-экономической формации и в известной мере формирует духовный мир нации»³. Таким образом, праздник является одним из формообразующих принципов нации. Стоит отметить, что за последнее десятилетия японская культура претерпела множество изменений, как в духовном плане, так и в социальном, но ни социально-экономический, ни научно-технический прогресс, в значительной степени не повлияли на праздники, большинство из которых имеют средневековые истоки. В первую очередь, это обряды, относящиеся к празднованию сельскохозяйственных календарных праздников, которые известны своими древними обрядами, сохраняющими свою основу неизменной с эпохи Нара⁴ и Хэйан⁵. Они относятся, главным образом, к циклу выращивания риса и культу плодородия. Эти обряды длятся на протяжении всего года и символизируют начало нового сезона, рабочий цикл, а так

же его окончание. Уникальная особенность восточной эстетики – связь между человеческой жизнью и природным циклом – породила ряд праздников, посвященных любованию природой. Такие праздники сохранили свой японский дух и шарм, свою уникальность.

Мы уже касались основных функций праздника, но для японской нации самая важная это социально-эстетическая функция. Выступая в роли посредника, праздник объединяет людей не только друг с другом, но и с их предками. Организуя большие массы людей в единое целое, он позволяет людям почувствовать, что они не одиноки, не изолированы от общества. Особенно это характерно для Японии, ведь там над личностным «я» преобладает общественное «мы». Осознание что ты не одинок, делает тебя сильнее и устойчивее к любым жизненным трудностям и невзгодам, именно так проявляется идея «японского духа».

Еще одна характерная особенность японцев, поиск прекрасного во всем, что их окружает. И сам праздник тоже не исключение. «В сфере праздника зарождается эстетическое сознание с его умением ценить красивое и культивировать воображение, а также ряд других способностей, в том числе способность радоваться и смеяться, которые объективируют себя поначалу в синкретических действиях, где танец, музыка, драматическая игра, спортивное состязание и т. п. спаяны друг с другом и еще не претендуют на самостоятельное значение – в качестве видов искусства»⁶.

Возможно, именно поэтому японские праздники и по сей день, нагружены большим количеством ритуалов и обязательных действий. Как уже говорилось ранее, праздник наиболее устойчивая форма культуры, где традиция имеет преимущество над инновацией. Стоит отметить, что Японцам не чужды заимствования из других стран, но при этом они искусно преобразуют их, тем самым получая что-то совершенно новое, и это новое можно с легкостью назвать японским.

«На протяжении всей истории Японии праздники всегда опирались на традиции, но при этом они меняли свои формы, приспосабливаясь к условиям времени»⁷. «Япония - страна контрастов» – это не просто слова, а отображение действительности. Уникальная способность японцев соединять в себе древние духовные традиции современные технологии, является одной из основных особенностей японского национального менталитета.

В наш век возрастающей урбанизации и наступления «массовой культуры», интерес к традиционной культуре и сохранению ее достижений становится все более актуальным. Память должна не только сохранять и удерживать, но и передавать культурное наследие, становясь связью между временами и поколениями. В богатейшем наследии народов мира особое место принадлежит народным праздникам⁸.

Национальные обрядности передаются из поколения в поколение, приобретая новые черты и приспосабливаясь к новым условиям⁹. Особое место среди таких праздников занимают «госэку» или пять основных национальных праздников в культуре Японии. Которые воплощают в себе самобытность японской национальности. Госэку - праздники традиционной Японии, которые настолько сильно укоренились в сознании японского народа, что продолжают отмечаться и по сегодняшний день, несмотря на то, что в период Мэйдзи¹⁰, они потеряли статус выходного дня.

Почти все перечисленные в данной работе праздники и обычаи берут начало в древности, некоторые восходят к VII, VIII вв., а некоторые, связанные с китайскими традициями, еще древнее. В такой технически передовой стране как Япония, все эти и еще множество других, не названных здесь народных праздников, живы и соблюдаются почти без изменений уже сотни лет. Именно поэтому до сих пор в чисто японских календарях отмечаются лунные месяцы – с ними связаны народные праздники, в некоторых указываются и названия дней по знакам зодиака, и главные сезонные и народные праздники, такие как хиган¹¹ и т. п. Кроме того в Японии часто отмечаются некоторые праздники, проникшие туда из-за границы.

Традиционное японское искусство, такое как икебана, живопись, хокку, боевые искусства, каллиграфия, праздничная культура – все это создает духовный облик японской нации. Расширение связей с другими странами, культурная глобализация, все это влияет на изменение жизненного строя. Инновации в первую очередь сказываются на традиционной культуре. Однако, не смотря на все это, национальные стереотипы поведения дают себя знать во многих жизненных ситуациях. Праздничная культура, так же подвергается изменениям, они теряют свой прежний смысл и меняются вместе со временем. Но как бы то ни было подавляющее большинство японцев продолжает сохранять приверженность к национальным обычаям и традициям. Национально-психологические особенности, сформировавшиеся на протяжении тысячелетий, сегодня остаются в своей основе незыблемыми.

Примечания

- ¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
- ² Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: опыт ист.-теор. исслед. / отв. ред. А. А. Карягин. М.: Наука, 1978. 392 с.
- ³ Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. Праздники в Японии: обычаи, обряды, социальные функции. М.: Наука, 1990. 248 с.
- ⁴ Период Нара (яп. 奈良時代, – нара дзидай) – 710–794 гг.
- ⁵ Период Хэйан (яп. 平安時代, – хэйан дзидай) – 794–1185 гг.
- ⁶ Мазаев А. И. Указ. соч.
- ⁷ Маркарьян С. Б. Указ. соч. С. 9–10.
- ⁸ Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии: годовой цикл. / отв. ред. Р. Ш. Джарылгасинова, М. В. Крюков. М., 1989. С. 4.
- ⁹ Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. Указ. соч. С. 247.
- ¹⁰ Эпоха Мэйдзи (яп. 明治時代 – мэйдзи дзидай) – 1868–1912 гг.
- ¹¹ Хиган (яп. 彼岸, «другой берег») – буддийский японский праздник, отмечается ежегодно во время весеннего и осеннего равноденствия.

Д. М. Гельфер

Традиционный японский костюм в современном японском обществе

Ни один другой национальный костюм не способен раскрыть и отразить сущность и менталитет народа так, как это делает японская национальная одежда. Развитие и формирование японского национального костюма происходит на протяжении многих столетий: он словно зеркало отражал изменения в социальном и политическом строе страны, а так же строгую систему общественной иерархии. И хотя сейчас японцы носят традиционную одежду намного реже, она не перестает иметь огромное значение в их повседневной жизни, оказывая влияние на формирование идентичности японцев.

Ключевые слова: Япония, Восток, мир, культура, взаимоотношения, культура, заимствования, синтез, диалог культур, религия, костюм, традиции, современность, повседневность, единство, менталитет, ансамбль, человек.

Darina M. Gelfer

Traditional Japanese costume in contemporary Japanese society

No other national costume is not able to reveal and reflect the spirit and mentality of the people as it makes Japanese traditional clothes. Development and formation of the Japanese national costume going on for centuries. He, like a mirror reflects changes in the social and political structure of the country, as well as a rigorous system of social hierarchy. Although the Japanese are now much less traditional clothing, it never ceases to make a huge difference in their everyday lives, giving injections in shaping the personality of each person.

Keywords: Japan, East, peace, culture, relationships, culture, borrowing, synthesis, dialogue of cultures, religion, costume, tradition, modernity, everyday life, unity, mentality, ensemble, man

Костюм является неотделимой частью исторического развития страны, так как отражает особенности каждой ее эпохи. Одежда соответствовала климату и виду деятельности, а так же отражала социальный статус человека в строгой общественной иерархии. Вместе с тем желание человека выглядеть красиво породило моду, ставшую частью духовной культуры.

Огромное значение в повседневной культуре Японии имеет одежда. Для того чтобы в полной мере изучить японский костюм, необходимо иметь более полное и широкое представление о культурных, социальных, политических и духовных изменениях в истории, как префектур в частности, так и страны в целом. К примеру, в одежде японцев широко практиковались элементы заимствования и частичного повторения, что указывает на многочисленные международные договоры, а кроме того - на высокую способность этой нации усваивать и перерабатывать полученную информацию, адаптируя ее под свое мировоззрение. Происходило становление политической системы Японии, в связи с чем, костюм стали делить на группы в зависимости от ранга и сословия человека. На формирование эстетики костюмного комплекса, огромное влияние оказало государство, издававшее множество указов, связанных с одеждой. К примеру, внутренняя политика государства в системе заложничества санкин котай¹ и многочисленных войн, способствовала распространению различных технологий ткачества. Кроме того, перемещения народных масс из одной части страны в другую в эти периоды благоприятствовало распространению и обмену новой информацией. Немаловажную роль в развитии японского традиционного костюма сыграли изменения экономического положения страны, социальные изменения, стихийные бедствия, религиозные убеждения и другие различные факторы.

На рубеже XVII–XIX вв. культура и сама структура жизни Японии подверглась сильным изменениям, что, в свою очередь отразилось и на традиционной одежде японцев - кимоно. Появляется возможность придать кимоно индивидуальный характер, подчеркнуть личность ее хозяина. Зарождается новый эстетический принцип - видеть прекрасное даже в самом невзрачном, восхищаться красотой души вещи, а не ее внешним видом. Самураи выработали главный принцип этого периода: «Безупречный внешний вид - безупречный дух». Японцы всегда верили, что одежда способна изменять человеческую душу. «В японском мировосприятии один из основных компонентов – тонкое ощущение изменчивости времени, неповторимости мига»². Изысканная простота кроя, характерная для традиционной одежды, позволяет приспособить ее к индивидуальным особенностям человека.

В отличие от Запада, в Японии гораздо более развита культура работы с объемами. «В современных направлениях моды тенденции объемности, зарожденные в японском дизайне, предваряют появление многомерных объектов одежды. Одежда на основе многомерного объекта также «живет» в пространстве как бы независимо от объемов тела, при этом ее разнообразные динамичные формы воспринимаются как фазы процесса движения, порождая различные образы»³.

XX век стал началом упадка в ношении кимоно, его стали надевать все реже и реже. Чтобы правильно облачиться в кимоно, нужно было потратить очень много времени, а сшить его самостоятельно требовало немалого труда и сноровки. К тому же, мы помним, что кимоно – это не просто часть гардероба, а целый ансамбль, который нужно было уметь правильно подбирать и сочетать, что вынуждало японцев обращаться к специалистам. Кроме того настоящее кимоно было очень дорогостоящим.

В наши дни, традиционную одежду все чаще одевают только во время праздников, церемоний и прочих событий, которые имеют огромное значение в жизни каждого японца. Так, например, как дань традиции, девушек по-прежнему обучают искусству чайной церемонии и икэбаны⁴. Благодаря этому, каждая девушка, а значит будущая жена и мать, может воспитать в себе покорность и почтение – желательные качества в социальной сфере для каждой японки. Стоит заметить, что икэбана и чайная церемония является способом сохранения и передачи эстетической информации и культурного контекста, который не менее важен для этих видов творческой деятельности, чем для традиционной поэзии и живописи.

В конце XX в. среди молодежи вновь вошел в моду обычай носить традиционное кимоно, передаваемое по наследству и являющееся фамильной ценностью. Так зародился новый бизнес, все больше людей бросились скупать поддержанные кимоно и устраивать различные встречи с эти дресс-кодом. Некогда дорогие кимоно перекупали очень дешево. После чего они подвергались тщательной обработки, стирки и дезинфекции, и только потом уже выставлялись на витрины. «Первый такой «кимоно-секонд-хенд» открылся в 1999 г. в городе Фунабаси»⁵.

Как известно, Японки первой половины XX в. были очень миниатюрными. И кимоно, пошитые на них, слишком малы для современных женщин. Именно тогда и появилось решение этой проблемы, приобретшее огромную популярность в современном мире. Мастера решили попробовать шить совершенно новые кимоно более крупных размеров по выкройкам начала XX в.

В наши дни, в основном только женщины облачаются в кимоно, притом, чаще всего только по официальным случаям. Старшее поколение, и женщины и мужчины, в своей повседневной жизни, носят кимоно гораздо чаще. Еще одну категорию граждан, которые носят традиционную одежду, составляют борцы сумо. «Они обязаны надевать традиционную одежду всякий раз, когда находятся на публике вне ринга»⁶. Помимо прочего, традиционный костюм находит свое применение на свадьбах, чайных церемониях и различных спортивных состязаниях, таких как кэндо⁷. Другой вид кимоно - Свадебное кимоно («сиро-маку»). Что переводится как непорочно белый. Для свадебной церемонии использовали 2 разных кимоно. Белое шелковое кимоно надевали на саму церемонию, а шелковое цветное («утикакэ») – на свадебный прием. Последнее впервые появилось в эпоху Эдо и первоначально участвовало в дворянской свадьбе. Украшалось такое кимоно вышивкой на природную тематику, а также различными символами счастья: журавлями, сосновыми ветками и тд. На голове японской невесты красовалась особая прическа «банкин такасида», которая украшалась золотым гребнем и другими специальными аксессуарами. «Аналогом» фаты в Японии считался белый головной убор «цуно-какуси», символизирующий усмирение женской ревности. Японцы полагали, что если жена ревнивая, то у нее обязательно вырастут рога.

В Японии сейчас особой популярностью пользуются своеобразные курсы, где все желающие могут научиться, как правильно надевать и носить кимоно. А именно, подбирать цвет ткани, узора и фасона изделия соответствующему сезону, а также, изучать технологию завязывания пояса-оби. Мужчины фиксируют оби на бедрах, женщины – на талии или выше. Еще в древности пояс оби считался амулетом, охраняющим человеческую душу, а узел или бант на нем – символом верной любви. В период летнего сезона, японка никогда не наденет зимнее кимоно с рисунком бамбука. Одежду, раскрашенную яркими узорами, такими как цветы вишни, бабочки носят исключительно в летний период. Для осени характерны кимоно с изображением листьев японского клена. Символом императорской власти в Японии считаются молодые побеги бамбука, нежные азалии, белоснежная сакура и хризантема.

Орнаменты с черепахой, журавлем, бамбуком, цветами пиона, являющиеся благопожеланиями долголетия, стойкости, богатства составляли традиционные узоры на новогоднем кимоно. Изображение карпа, который символизирует негибкость характера, отвагу, и преданность вывешивают над каждым домом в день мальчиков. Количество вывешенных изображений карпов соответствует количеству сыновей в семье. Эти же орнаменты присутствуют в повседневной жизни человека, во всем, что его окружает. Японцы, с детства усваивая эстетические принципы своего народа, берегут и чтят национальные традиции, передавая их из поколения в поколение⁸.

Цвет одежды, рисунки и орнаменты на ней, все связано с миропониманием японцев. Определенной стихии соответствовал свой цвет в одежде, временам года и природным орнаментам соответствовали свои рисунки и орнаменты. «Стихии Огня соответствовал красный цвет. Стихии Металла - белый, стихии Воды - черный, стихии Дерева - зеленый. Одежда желтого цвета (цвет Земли) долгое время была привилегией только императора. Ее не имели права носить даже члены императорской фамилии»⁹. Красный цвет в одежде являлся наиболее дорогостоящим, так как символизировал радость. Белый, в свою очередь, являлся одновременно цветом траура и целомудрия.

Добрые предзнаменования символизировало изображение растущего дерева, что в свою очередь, было тесно связано с представлениями о Древе Жизни. Символами приходящей весны были изображения сакуры, камелии или сливы. Летний сезон ассоциировался с гвоздикой, лотосом и ирисом. Ни один осенний мотив не обходился без изображений красного клена или хризантемы.

Имея контакты с такими странами, как Китай, Корея и Индонезия, японцы перенимали многие элементы их культуры, но не в первозданном виде, а применяя под себя, адаптируя и, порой, противопоставляя оригиналу. Прототип национального костюма в нынешнем его виде, возник к концу XII в., а период власти военного сословия привнес в него множество новых элементов. К началу XVII в. главным объектом развития моды стало кимоно¹⁰. Мастерами оно рассматривалось, как полотно для картины, объединяющее узор на всей поверхности костюма в единую композицию. В соответствии с новыми критериями эстетизма сформировался ансамбль кимоно, состоящий из нескольких, подвязанных поясом, халатов. Сам же пояс становится главным украшением костюма.

Ансамбль кимоно мог варьироваться в зависимости от сезона, возраста человека, его одевающего и темы мероприятия. Символике одежды японцы уделяют не малое внимание. Сезонов в Японии не четыре, а двенадцать и каждому соответствует свой орнамент и цвет. Помимо обозначения сезона, орнаменты имели и второе значение, символизировали целомудрие, нежность, стойкость, благопожелания удачи и долголетия и многое другое. Чаще всего темой орнамента выступают природные мотивы, но встречается и тематика мифов и легенд, или навеянная классическими литературными произведениями.

Сама форма и покрой кимоно воспитывают в человеке смирение и покорность, меняет движения и создает ощущение спокойствия и уверенности в себе. Существуют и определенные правила ношения кимоно. Именно поэтому национальный костюм играет важную роль в жизни японского общества в целом и, как средство воспитания молодого поколения в частности.

Кимоно является неотъемлемой частью повседневной жизни и культуры японцев. Оно околдовывает и чарует простотой своих форм, сочетаемой со сложным семантическим орнаментом и мистикой цвета. «Простота кроя кимоно соседствует с фантастической сложностью узоров, жесткие правила одевания - с изысканной живописностью, а статичность формы - с динамичностью летящих рукавов»¹¹.

И хотя в настоящий момент японцы уже не носят традиционный костюм каждый день, это по-прежнему остается неотъемлемой частью их культуры. Очевидным примером служат гейши, для которых кимоно является составляющей повседневной жизни. Они хранительницы древней традиции ношения кимоно. Япония одна из немногих стран, в которой население не только помнит свою древнюю культуру, но и старается воплощать ее в праздничной среде. Для маленькой девочки настоящий праздник надеть разноцветное кимоно на обряд своего посвящения в девушку. Для каждого японца кимоно это не просто одежда, а самое настоящее сокровище, которое с трепетом хранится и оберегается.

Сейчас кимоно – это синтез культуры и искусства, в котором само кимоно становится холстом, передавая через изображения на нем весь японский менталитет и то, что они ценят больше всего. То, что есть только у них.

Примечания

¹ Санкин китай (яп. 参勤交代 / 参観交替 санкин ко:тай, «поочередное прибытие на службу») – система принудительных командировок, которая обязывала провинциальных правителей дайме различных ханов Японии периодически прибывать на службу в ставку сегунов Токугава в городе Эдо и проводить в ней определенное время.

² Главева Д. Г. Традиционная японская культура // Специфика мировосприятия. М.: Вост. лит., 2003. С. 44.

³ Агабабян К. А. Эволюция и инволюция художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды: автореф. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 7.

⁴ Икебана – японское искусство оформления букета. Слово «икебана» означает «живые цветы». Зарождение искусства икебаны тесно связано с буддизмом в Японии, где уже в VI в. буддийские монахи совершали ритуальные приношения цветов на алтарь.

⁵ Бабушкина Л. Н., Петрова И. В. Что вы знаете о японском костюме? М.: Легпромбытиздат, 1992. С. 47.

⁶ Там же. С. 34.

⁷ Кэндо (путь меча) – японское воинское искусство, основанное на приемах с двуручным самурайским мечом.

⁸ Kennedy A. Japanese costume: history and tradition. London, 1994. С. 57.

⁹ Наумова Т. Цвета Японии. М.: Искусство, 1989. С. 49.

¹⁰ Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. С. 64.

¹¹ Афонькина Е. Ю. Традиционный японский костюм // Оригами. 1997. № 3. С. 18.

Традиции шелка в межкультурной коммуникации Европы и Китая

Торговля – канал распространения предметов декоративного искусства, идей, религиозных течений, научных знаний и т. д. являлась важнейшей формой межкультурных контактов, известных человечеству с древних времен. На примере одного из уникальных изобретений Древнего Китая – шелка – в статье рассматривается история культурных контактов Китая и Европы.

Ключевые слова: Древний Китай, Восток – Запад, Великий шелковый путь, шелк, традиции производства, семантика орнамента и цветов, костюм, интерьер, диалог культур, европейские центры

Valeriya B. Timofeeva

Traditions of silk in international communication between Europe and China

Trade - distribution channel of decorative art objects, ideas, religious movements, scientific knowledge, etc. is an important form of cross-cultural contacts, known humanity since ancient times. For example, one of the unique inventions of ancient China - silk - article examines the history of cultural contacts between China and Europe.

Keywords: Ancient China, East - West, the Great Silk Road, silk, manufacturing tradition, the semantics of an ornament and colors, costume, interior, dialogue of cultures, European centers

Великая «Поднебесная» - Китай – страна богатой истории и культуры, страна уникальная и неповторимая, невероятно интересная для изучения. Ей принадлежат важнейшие для всего мира культурные изобретения – фарфор, порох, бумага, чай – и это немногие из них. Но одно из самых уникальных, окутанных легендами – это, несомненно, шелк. В европейских странах Китай называли «seres», что с древнегреческого обозначало шелк. Китай раньше всех начал разводить шелкопряда и производить из вытянутой из кокона шелкопряда нити ткань. История шелководства - это, несомненно, символ культуры, существующий уже многие века. Наряду с посевом риса, выращиванием чая, шелкоткацкое производство – важнейшее из занятий китайца, окутанное легендами происхождения.

Чаще всего изобретение ткани приписывают богине Лэй-цзу (Си-лин), супруге Желтого императора. Шелковая ткань явилась впоследствии важным феноменом межкультурной коммуникации Востока и Запада. Рассмотрение роли шелка в развитии межкультурных коммуникаций Китая и Европы – важный аспект актуальности темы. Декоративное искусство традиционного Китая пропитано повседневностью. Во все времена китаец стремился транслировать свой опыт через предметы материальной культуры, о чем свидетельствуют найденные археологами глиняные и нефритовые статуэтки, изображающие те или иные каждодневные занятия¹. Среди них были также статуэтки, воспроизводящие этапы производства шелка. Эти произведения древних мастеров, созданные в виде фигурок работников у станка, были найдены в крупных погребениях.

Со времени династии Инь шелк был широко известен древним китайцам. Старейший образец шелковой ткани относится к последним векам I–II тысячелетия до н. э. Это - крошечные кусочки ткани, размером 2,4х1 см., относящиеся к 2750 г. до н. э. Среди этих уникальных древнейших образцов - тафта, изготовленная из шелковой нити, полученной от одомашненной гусеницы. Это свидетельствует о том, что мастера умели не только ткать, но и научились к тому моменту выращивать и разводить бабочек-шелкопрядов. Процесс шелкоткачества отличался невероятной сложностью. Все его этапы, начиная с выведения бабочек, размотки коконов, очищения нити, ее покраски и заканчивая созданием произведений ткацкого искусства, - были чрезвычайно трудоемки. Еще во времена Древнего Китая, шелк ткали разными способами, получая разную плотность и огромный спектр текстур ткани – от тончайшего газа до плотного рельефного шелка «кэ сы», напоминающего европейские гобелены. Очаги производства были ярким примером традиционного хозяйственного уклада – определенные виды ткани создавались в кругу определенных семей, в которых существовала межпоколенная передача умений и мастерства. Таким образом, концентрация на одном аспекте, в данном случае одном виде ткани, позволяло достигать высоких результатов в производстве². Важнейшими и самобытными центрами производства шелка в Древнем Китае являлись Сычуань, Кайфэн, Нанкин, Сычжоу и Ханчжоу.

Существенное значение в культуре шелка имели покраска ткани и ее украшение. Нити шелкопряда давали три основных цвета – белый, желтый и коричневый. В итоге мастера научились получать натуральные минеральные и растительные пигменты для окрашивания нити³. Такими веществами были – трава лань (синий цвет), корень морены (красный), плоды гардении (желтый), желуди китайского дуба (черный). Из минеральных пигментов мы можем назвать: киноварь (красный), охру (красный, желтый или коричневый) и свинцовые соединения. Уже в древности мастера научились смешивать цвета и получать нужные оттенки. Производство красителей стало одним из стимулов развития межкультурных контактов, поскольку многие красители привозились из других стран (Персия, Индия). Китайские мастера использовали для производства красителей минералы – малахит (зеленый), синий азурит. Из растительного сырья – гуммигут (золотисто-желтый), сапан (красный) и персидский индиго (синий). Неотъемлемой частью декора китайского шелка была его вышивка золотыми и серебряными нитями. Вышивание, как и само ткачество, было женским делом. Чем богаче была мастерица, тем дороже ткани и нити она использовала в своей работе. Сюжетами выступали пейзажи известных художников или записи каллиграфов. К элементам вышивания относились очень серьезно, ведь это были благожелательные символы, помогающие в повседневной жизни, Карпы символизировали успех; бабочки – безмятежную радость, лotosовые цветы означали верности; сливы, персики – плодородие и изобилие, а птицы были символом свободы и радости. Так же вышивались для костюмов сановников отличительные для каждого чиновничьего ранга знаки. Пять основных цветов ткани соотносились с пятью первоэлементами. Синий, символ неба, олицетворение Ян; белый, символ чистоты и олицетворение Инь; желтый – символы Земли, власти и мечты; красный – огонь, радость и счастье; черный – вода, изменчивость, вечность, пространство⁴. В художественном отношении воплощением эстетики китайского традиционного костюма был сценический наряд актера – яркий и обильно украшенный символикой.

Императорское облачение было чем-то особенным, и в какой-то мере даже табуированным. Ткань желтых оттенков с вышитыми драконами и фениксами – олицетворениями верховных божеств – не могли носить даже высокопоставленные люди, кроме императора. Одевание даосских священников обладало особой ритуальной символикой. На их одеждах разноцветными нитями вышивали фазанов, по краям ножны, мечи, которые «разили нечистую силу». Символика костюма не только несла эстетическую нагрузку, но и выражала философское мировоззрение древнего китайца. С развитием культуры шелка ткани становились произведениями искусства, а вышивкой занимались лишь избранные особы (мастерицы шанхайского рода Гу)⁵. Источниками знаний об использовании ткани служат глиняные и нефритовые статуэтки, куклы, найденные в захоронениях, литературные произведения и живописные работы, а так же дошедшие до наших дней костюмы.

Анализ источников показывает, что формы элементов костюма отражали особенности социального статуса его владельца. Так, например, чем шире рукава, тем выше статус человека. Существовало пять основных видов костюма, три из которых изготавливались из шелковых тканей – парадно-ритуальные халаты, праздничные платья и повседневные комплекты элиты китайского общества. Основными элементами китайского облачения были халат, юбка, головной убор, нижнее белье и обувь⁶. Важно то, что женские и мужские одежды были одинаковыми по своим составляющим и часто по формам, различия приносили украшения, цвета и символика узоров. Говоря о китайской традиции шелка, можно отметить то, что производили его одни, но носили совершенно другие. Так, среди тех, кто был облачен в шелка, можно выделить лишь императорскую семью, придворных, чиновников высоких чинов и военных. Эти немногие избранные могли восхищаться своими костюмами, сделанными из высококачественного шелка.

В традиционном Китае шелк – это была валюта, приравненная к золоту. Им торговали, шелк изначально распространился только в высших кругах. В другие страны шелк попал благодаря купцам. Великий шелковый путь – это не первая, но самая знаменитая в истории торговая магистраль, соединявшая Восток с Западом. Великий шелковый путь – это результат опыта, полученного на существующих «лазуритовых» и «нефритовых» дорогах. Торговля никогда не носила односторонний характер – Китай вывозил шелк, получая взамен лошадей, дерево, драгоценные металлы и камни, стекло, краску и т. д. Вместе с торговцами распространялись идеи, философия, религия искусство. Так, примерами культурных контактов, осуществлявшихся на торговых путях, стали: появление буддизма и христианства в Китае, иранских орнаментов в искусстве, традиции чаепития в Европе, достижения естественных наук на Востоке и т. д. Огромное культурное влияние эта торговая магистраль имела на племена, располагающиеся по ее оси – они получали опыт империй, выстраивали города, развивали культуру⁷. Уникальным это явление можно назвать из-за контактов оседло-земледельческих и скотоводческих обществ, они находили предметы обмена, открывали новые возможности

торговли. Базары Таджикистана, Афганистана, Китая, Пакистана, Греции, Индии становились фактически сосредоточением культур и образования, люди изучали языки, чтобы общаться, делились достижениями техники. Получая новые знания, грубо говоря «подпитку», культуры не консервировались, они развивались. Благодаря этому создавались шедевры искусства, восхищавшие своей уникальностью. Европейские страны и производство шелка в них выступают как один из примеров культурного заимствования. Итальянцы и французы были далеко не первыми, у кого появилось собственное производство шелка, на много лет их опередили корейцы, индийцы и японцы. Ткань имела уникальные свойства, благодаря которым была столь дорогой – быстрая покраска, легкость, прочность. Так же важными свойствами является то, что длина нити одного кокона может достигать до 1300 метров, а в самой ткани не заводятся насекомые, от чего так страдали европейские жители. Впервые в Европе шелк появился при императоре Юстиниане I в Константинополе в VI в., секреты которого были принесены монахами в виде гусениц шелкопряда, хранившихся в посохах. И уже в XII в. производство налаживается в Италии и Франции, в таких крупных городах как Венеция и Лион соответственно. Тем не менее, мода на привозной китайский шелк не ослабевала. Однако, вместе с зарубежной тканью, прививались и новые веяния в искусстве – европейские мастера начинают творить в китайском и арабском стилях. Изначально семейное производство шелка в Европе превращается сначала в небольшие цеха, а потом и в целые мануфактуры, где были заняты мастера различных областей. Шелк перестает быть индивидуальной, ручной и уникальной вещью, так как выходит на массовость потребления. Он становится дешевле и доступнее, благодаря добавлению хлопка и других волокон. Франция и Италия – передовые страны в шелкоткачестве⁸. Европейцы расширили границы использования ткани, ее стали добавлять в интерьер, создавая обивку мебели, столовое белье, шторы. Но все же, как и в Китае, шелк – неотъемлемый материал костюма знати.

Символика украшения шелка в Европе значительно отличалась от китайской – европейцы вышивали преимущественно цветы, королевские атрибуты власти, фруктовые плоды и целые пейзажные сюжеты. Ткань производилась во всей полноте ее видов, молодые особы носили легкие ткани – газ, атлас, шифон, а более взрослые дамы предпочитали платья из парчи и бархата. Ткани украшались вышивкой и орнаментов из цветов, ваз и гондол. Из цветов были модными зеленый и красно-винный шелк. Мужские бархатные кафтаны были темных цветов, и украшались золотой вышивкой. То же самое касалось и цветов – от светлых до темных тонов в зависимости от возраста, испанцы предпочитали черные оттенки шелка, в силу сильной религиозности культуры. Пройдет немного времени и наступит эпоха индустриализации, когда производство станет еще более массовым. В это время дешевая искусственная и синтетическая ткань заменит натуральный, но дорогой шелк, который уйдет в историю⁹. Сейчас шелк – также не предмет каждодневного обихода. Это элемент праздничности. Современные модные дома шьют свои невероятно дорогие платья из шелковых тканей. Ярким примером служит Модный Дом «Hermès», создающий дамские шейные платки – мягкие, струящиеся, великолепных цветов.

Примечания

¹ Кравцова М. Е. Мировая художественная культура: история искусства Китая: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2004. С. 726.

² Бродель Ф. Грамматика цивилизаций. М.: Весь мир, 2008. С. 203–208.

³ Панкратов Б. И. Страна Хань: китайское искусство. Л.: Детгиз, 1959. С. 268–269.

⁴ Шавченко Ю. А. Федосенко Н. А. Шелк – аристократ тканей // Студенческий научный форум: V междунар. студ. электрон. науч. конф., 15 февр. – 31 марта 2013 г. URL: <http://scienceforum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁵ Там же.

⁶ Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм: Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.: ИВ АН СССР, 1975. С. 7.

⁷ Савинов Д. Г. Взаимодействие кочевых обществ и оседлых цивилизаций в эпоху раннего средневековья. Алма-Ата: Наука, 1989. С. 309.

⁸ Иванов С. Путь шелка // GEO. Непознанный мир: Земля. 2007. № 115, окт. URL: <http://geo.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁹ Киреева Е. В. История костюма: европейские костюмы от Античности до XX в. М.: Просвещение, 1970. С. 64–81.

Д. В. Цветков

Влияние китайской традиции на культуру тангутов

На сегодняшний день тангутоведение является развивающейся дисциплиной востоковедения, занимающейся изучением тангутов – народа тибето-бирманского происхождения, основавшего в X в. государство Си Ся (Западная Ся), просуществовавшее до первой половины XIII в. и располагавшееся на территории современных провинций Ганься и Шанси Китайской Народной Республики. Актуальность данной темы заключается в том, что культура тангутского государства испытала сильное влияние со стороны культуры Китая. Это касается в первую очередь буддизма, письменной культуры, государственного устройства, художественной традиции.

Ключевые слова: Китай, тангуты, Си Ся, буддизм, китайская иероглифика

Dmitry V. Tswetckov

Influence of Chinese tradition to tangut culture

Today, tangutology is improving discipline of oriental studies, which is study tanguts- Tibet-birman people, who founded Xi Xia empire in X century. This empire situated in territory of today provinces Gansu and Shanxi in Chinese People republic, and was be destroy in first part of XIII century. This theme has a considerable relevance, because Xi Xia had a huge Chinese influence. It has relation to Buddhism, writing culture, gouvermentional system, art tradition.

Keywords: China, tanguts, Xi Xia, Buddhism, Chinese characters

Тангутоведение – дисциплина востоковедения, занимающаяся изучением историко-культурного наследия тангутского народа, принадлежащего к тибето-бирманской языковой группе. В X в. в результате объединения цянских племен, проживавших на территории современных китайских провинций Ганься и Шанси, возникло государство Западная Ся (кит. 西夏 Си Ся), которое просуществовало больше двухсот лет – с 1038 по 1227 гг. Тангуты создали оригинальную, самобытную культуру, синтезировав опыт и традиции окружавших их народов: китайцев, тибетцев, уйгуров и др.

Влияние Китая на тангутскую культуру выразилось в переработке традиций: религиозной (принятие буддизма), письменной и художественной. Буддизм играл важную роль в тангутском государстве, так как выполнял функцию государственной идеологии, в то время как система государственного устройства в Си Ся воспроизводила социально-политическое устройство Поднебесной, базировавшееся на государственной идеологии конфуцианства. Прежде чем говорить о собственно тангутском буддизме, необходимо рассмотреть особенности и специфику китайского буддизма.

Точную дату появления в Китае буддизма назвать трудно, достоверно известно, что это произошло на рубеже нашей эры. Появление и становление буддийской традиции в Китае является уникальным событием в мировой истории и культуре, так как оно связано с взаимодействием двух совершенно разных культурных традиций – индийской и китайской, в результате чего буддизм прочно укрепился в Китае. Он стал единственной религиозной традицией некитайского происхождения, являющейся на сегодняшний день неотъемлемой частью традиционной культуры не только Китая, но и Восточной Азии в целом, включая Японию и Корею. «Проникновение буддизма в Китай и формирование собственно китайской буддийской традиции является самым ярким в истории китайской культуры примером межкультурного взаимодействия до наступления Нового времени и начала интенсивных контактов Китая и Запада»¹.

Становление буддизма в Китае сопровождалось рядом проблем и было связано со слишком большими различиями в культурных традициях Индии и Китая. Это касалось в первую очередь языковых различий и было связано с переводом буддийских текстов с санскрита на китайский язык.

Проблема перевода буддийских текстов заключалась в том, что в китайском языке отсутствуют слова, которые могли бы стать адекватными эквивалентами санскритским терминам, а в классическом литературном китайском языке – вэньяне – отсутствует словообразование. Таким

образом, слово «Дхарма» переводилось на китайский как «Дао» (кит. 道 «Путь»), в редких случаях – как «Да» (кит. 法 «Закон»), слово «Сутра» – как «Цзин» (кит. 經 «Канон»), слова типа «Нирвана» и «Будда» – как, соответственно, «У Вэй» (кит. 無為 «Недеяние») и «Сянь» (кит. 仙 «Бессмертный») и т. д. Такой способ перевода был предложен ученым периода Троецарствия Дао Анем. Этот способ заключался в буквальном переводе сутр с санскрита на китайский язык, использовались при этом конфуцианские и даосские термины, из-за чего перевод был низкого качества.

Другой способ перевода был предложен индийским монахом Кумараджива, жившим примерно в то же самое время – в 220 гг. н. э. Предлагавшийся им способ заключался в специальном создании неологизмов, которые могли бы близко передавать значение того или иного термина. К примеру, слово «упайя» могло переводиться на китайский язык как «Фань бян» (кит. 方便 «Удобный способ»), «сансара» – как «Лунь хуэй» (кит. 輪回 «Вращающееся колесо») и т. д.

Знаменитый буддийский монах и ученый периода династии Тан Сюаньцзан также занимался переводом буддийского канона с санскрита на китайский язык. Во время своей работы он фактически объединил два вышеупомянутых приема перевода – вольного и буквального – путем использования простых грамматических конструкций.

Помимо языковых трудностей, проблема становления буддизма в Китае была связана с традиционными представлениями китайцев о мироустройстве. В китайской культурной традиции Китай – Чжунго (кит. 中國 «Серединное государство») – центр мира и является единственной в мире настоящей культурой, а все остальные народы – варвары. Это уже вызывало трудности институционализации буддизма в Китае.

Кроме того, в отличие от традиционной китайской натурфилософии, где окружающий мир воспринимался как объективная реальность, в буддизме окружающий мир воспринимается как иллюзия, что тоже вызвало мировоззренческие затруднения. Помимо этого, китайцам была совершенно чужда основополагающая идея буддизма о перерождении.

Несмотря на все вышеупомянутые факторы, которые тормозили распространение буддизма в Китае, со временем буддизм стал неотъемлемой частью китайской культуры, и сформировался новый региональный вариант буддизма – Китайский буддизм, в недрах которого возникли новые направления, такие как Тяньтай (кит. «Школа Небесного престола» 天台), Хуаянь (кит. «Цветочная гирлянда» 華嚴), Цзинту (кит. «Чистая земля» 淨土), Чань (кит. «Отстранение» 禪) и т. д. Данные буддийские школы получили распространение и развитие не только в Китае, но и по всей Восточной Азии.

В государстве Си Ся распространение буддизма приходится на X в. В то же самое время начинается работа по переводу буддийского канона Трипитака на тангутский язык. Работа по переводу сутр на тангутский язык велась, как минимум, с трех языков: китайского, тибетского и санскрита. Существует также версия, согласно которой переводы делались и с уйгурского языка, однако прямых подтверждений этому пока нет.

Говоря о распространении буддизма в тангутском государстве, следует также отметить, что оно, по-видимому, носило синтезирующий характер, так же, как и в Тибете, буддизм распространялся, ассимилируя местные религиозные культы, впитывая в себя их элементы. Таким образом, буддийский пантеон тангутов пополнялся все новыми божествами. «Роль буддизма в жизни тангутского общества резко возросла после создания независимого тангутского государства. Буддийское учение быстро распространялось сначала среди тангутской знати, а потом и среди народа»².

Являясь государственной идеологией в государстве Си Ся, Учение Будды использовалось как инструмент воздействия на народ. Это выражалось в первую очередь в объяснении и оправдании социального неравенства. Социальное неравенство объяснялось на примере концепции кармы и воздаяния в буддизме: «В сфере животных переродится тот, кто „не любит слушать наставлений добрых чиновников“, „не исполняет приказов“, „не соблюдает законов“. В ад попадает тот, кто „не склоняется перед высшими“, „не отличает высших от низших“, „не сохраняет верность своему государю“. В мир вечно голодных демонов Прета должен попасть тот, кто „был непочтителен“, „не верил в будд и дхарму“, „не видя как жертвуют другие и не следовал их примеру“»³. Таким образом, буддизм в тангутском государстве выполнял дидактическую и законодательную функции, показывая на таких примерах, что ожидает людей, если они не будут соблюдать закон и чтить власть.

Из всех направлений буддизма в тангутском государстве наибольшей популярностью пользовалась школа Цзинту (кит. «Школа Чистой земли» 淨土). Данная школа имеет индийское происхождение, и в ее основе лежит учение о «Земле Сукхавати», воспринимавшейся последователями

учения Будды как своеобразный рай. В центре рая стоит особая ипостась Будды – Будда Амитабха (Вечный Будда) (кит. 阿彌陀佛 Амитофо). Согласно учению данной школы в Чистую Землю сможет попасть любой верующий, если он, хотя бы раз в жизни, произнесет мантру «Нань-У-Амитофо» (кит. 南無阿彌陀佛). В связи с этим данная школа пользовалась большой популярностью в народной среде. Помимо китайского буддизма, в Си Ся имели хождение также традиции тибетского буддизма, в основном направления Ваджраяна, т. е. тантрического буддизма.

Важно отметить, что показателем значения и влияния религиозной идеологии буддизма в тангутском государстве служит государственная титулатура – титул ди ши (кит. 帝師) или го ши (кит. 國師) – соответственно означает императорский или государственный буддийский наставник.

Таким образом, можно сделать вывод, что буддизм в государстве Си Ся представлял собой совершенно особую религиозную традицию, сформировавшуюся под влиянием буддийских традиций нескольких стран (в первую очередь Китая, а также Индии, Тибета и Уйгурского каганата), но имевшую множество самобытных собственных черт и особенностей. Буддизм играл важную роль в государстве Си Ся, так как являлся его государственной идеологией.

Одной из важнейших культурных традиций Китая, оказавших важное влияние на тангутское государство, является создание тангутами своей собственной письменной традиции на основе китайской письменности. Тангутская письменность так же, как и китайская, является иероглифической, поэтому необходимо рассмотреть основные элементы китайской письменной традиции.

Китайская письменность является иероглифической, т. е. каждый письменный знак обозначает отдельное понятие. Китайская иероглифическая письменность сформировалась к III–IV тысячелетию до нашей эры, предположительно на основе рисуночного письма, и используется в настоящее время. «Китайская традиция признает как бы два самостоятельных вида национального письма – триграммы и собственно иероглифику. Хотя триграммы никогда, насколько это известно, не использовались в письменной практике, именно с ними связывается начало местной письменной культуры»⁴.

Традиционно изобретение восьми триграмм (кит. ба гуа 八卦) приписывается легендарному совершенному правителю Фу Си (伏羲), жившему около пяти тысяч лет назад. Согласно легенде, Фу Си создал восемь триграмм, рассматривая узор на черепашьем панцире. Согласно другой версии, Фу Си рассматривал птичьи следы на берегу реки. Восемь триграмм представляют собой 8 комбинаций из сплошных и прерывистых горизонтальных линий. Каждая триграмма соответствует одному из восьми природных явлений и одной из восьми сторон света. Комбинируя триграммы друг с другом, образуют 64 гексаграммы, которые используются при гадании по Канону Перемен (кит. И цзин 易經).

Собственно изобретение китайской письменности приписывается главному министру другого совершенного правителя Хуан-ди Цзан Цзе.

Самые древние памятники китайской письменности датируются второй половиной II тысячелетия до н. э. Эти памятники представляют собой надписи на гадательных костях животных или черепашьих панцирях. Такие тексты называются Цзя гу вэнь (кит. «Письмена на панцирях и костях» 甲骨文).

Точное количество китайских иероглифов не установлено. В знаменитом китайском толковом словаре, составленном при маньчжурском императоре Канси, их количество доходит до 60 000. А в некоторых современных словарях их число насчитывает 100 000. Однако подавляющее большинство из них составляют иероглифы, которые уже вышли из употребления или представляют собой специальные научные, технические, философские, медицинские, военные и политические термины. На сегодняшний день выпускник китайской средней школы знает около 3000 иероглифов, а выпускник высшего учебного заведения – порядка 5000.

Тангутская письменная традиция имела сложную драматическую судьбу, после разорения в 1227 г. государства Си Ся войском Чингисхана тангутский язык и письменность оказались забыты на многие столетия. Только в 1909 г., в результате научных изысканий Монголо-сучуаньской экспедиции известного русского путешественника Петра Кузьмича Козлова, был обнаружен во Внутренней Монголии тангутский мертвый город Хара-Хото, где среди руин открыли «Знаменитый» субурган (монгольская ступа – буддийский реликварий). Внутри реликвария было найдено большое количество артефактов: скульптурные изображения, живописные произведения и т. д., наряду с ними были обнаружены книги и тексты на тангутском языке. В 1910 г. в Петербурге была организована выставка предметов, открытых в Хара-Хото. Примерно в то же время начались работы по дешифровке обнаруженных в Хара-Хото тангутских текстов.

Изучением тангутских текстов, находящихся в Институте восточных рукописей РАН (в советский период – Институт востоковедения АН СССР), занимались такие исследователи, как Александр Иванович Иванов и Александр Александрович Драгунов. И хотя они разбирали книги тангутского фонда, их работа в фонде не носила систематического характера.

Заслуга А. И. Иванова состоит в том, что во время исследования тангутских рукописей и ксилографов им был обнаружен тангутско-китайский и китайско-тангутский словарь «Жемчужина в руке, отвечающая нуждам времени», составленный в 1190 г. тангутским ученым Гулэ Маоцаем. Благодаря этому открытию стало известно примерное звучание и смысл многих тангутских письменных знаков. Кроме того, этот словарь выполнял функцию двуязычного учебника. Его одинаково могли использовать как китайцы для изучения тангутского языка, так и тангуты для изучения китайского. Хотя с помощью этого словаря удалось установить чтение и значение большого количества тангутских иероглифов, их количества не хватало для того, чтобы свободно читать тексты на тангутском языке. Для того чтобы пополнить словарный запас тангутского языка, необходимо было сопоставлять тексты, написанные на тангутском языке, с их китайскими переводами и таким образом выяснять значение каждого тангутского иероглифа.

Работу А. И. Иванова продолжил известный советский востоковед-японист и китаист Н. А. Невский, определивший значение большинства тангутских иероглифов путем сопоставления тангутских текстов с их китайскими переводами. В 1960 г., уже после его смерти, на основе материалов исследований Н. А. Невского была опубликована двухтомная работа «Тангутская филология»⁵.

Из современных тангутоведов, занимавшихся тангутским письменным наследием, можно отметить Е. И. Кычанова (1932–2013) и К. Б. Кепинг (1937–2002) – советско-российских китаистов, сотрудников Ленинградского филиала Института Востоковедения АН СССР (Института Восточных рукописей РАН). В результате многолетней и кропотливой работы Е. И. Кычанов опубликовал труды: «Очерк истории тангутского государства», «Звучат лишь письма», русско-англо-китайско-тангутский словарь. Кроме того, он осуществил перевод на русский язык ряда тангутских текстов, среди них сборник тангутских пословиц «Вновь собранные драгоценные парные изречения», свод тангутских законов «Измененный и заново утвержденный кодекс де-виза царствования Небесное процветание (1149–1169)», «Море значений, установленных святыми», «Записи у алтаря о примирении Конфуция» и т. д.

К. Б. Кепинг также занималась исследованием тангутского языка, она перевела на русский – «Море письмен», «Сунь-цзы в тангутском переводе», «Лес категорий», «Вновь собранные записки о любви к младшим и почтении к старшим» и т. д. Весьма обширное научное творческое наследие К. Б. Кепинг и ее труды – «Цветобозначения в тангутском языке»; «„The autumn wind“ by Han Wu-di the min-ya (tangut) translation» («„Осенний ветер“ Хань У-ди в тангутском переводе»); «Апокриф о лянском У-ди в тангутском переводе»; «The Name of the Tangut state» («Название тангутского государства») – стали важным вкладом в отечественное тангутоведение.

В результате научных изысканий стало очевидным, что тангутское письмо, как и китайское, является иероглифическим, но имеет свои особенности. О самом процессе и времени появления тангутской системы письма известно мало. Оно было введено в 1039 г. указом императора Юань-хао. Непосредственное создание тангутской письменности приписывается придворному ученому Ели Жэнь-юну, известному также как «Учитель Ири», который был главным советником тангутского императора Ли Юань-хао.

Тангутская иероглифическая письменность имеет более сложную структуру, чем китайская, следовательно, пиктографические черты в ней гораздо менее заметны. Следуя «своему пути», тангутские ученые пытались создать уникальную, отличную от других систему письма. «А поскольку и в образце они имели дело с „неизобразительными по форме изобразительными знаками“, то понятно, учитывая еще стремление авторов сделать их непохожими на все другие, что их собственные творения по внешнему виду еще меньше походили на подлинные изображения»⁶.

Говоря о китайском влиянии на тангутскую культуру, необходимо проанализировать воздействие китайской художественной традиции на тангутскую.

Большинство исследователей полагает, что китайская станковая живопись сформировалась на основе ритуальной стенописи, произведения которой можно до сих пор наблюдать во многих захоронениях представителей знати. Первые произведения китайской станковой живописи относятся к IV в. н. э., и их авторство приписывается знаменитым художникам и каллиграфам Ван Сичжи и Гу Кайчжи. Среди этих работ можно выделить «Наставление придворным

дамам», «Божество реки Ло» и т. д. Своего расцвета китайская живопись достигает в периоды эпох Тан, Сун, Юань и Мин.

Традиционно китайские художники пользовались «четырьмя сокровищами кабинета» (кит. 文房四寶 *вэнь фан сы бао*): кистью (кит. 毛筆 *мао би*), шелковой бумагой (кит. 宣紙 *сюань чжи*), тушью (кит. 墨 *мо*), тушечницей (кит. 硯 *янь*), которые использовались как при письме, так и при занятии каллиграфией.

В традиционной китайской живописи выделяют следующие основные жанры: «цветы и птицы» (кит. 鳥花 *няо хуа*), «люди и вещи» (кит. 人物 *жэнь-у*) и пейзажная живопись (кит. 風景 *фэн цзинь*).

На сегодняшний день тангутская живопись представлена в основном произведениями религиозного содержания. «Широкое распространение буддизма в Си Ся вызвало расцвет религиозной живописи. Современная наука располагает блестящими образцами иконописи из города Хара-Хото, часть которых определено принадлежала кисти тангутских иконописцев»⁷.

В тангутской живописи выделяется три стиля: китайский, тибетский и смешанный (сино-тибетский). Основной чертой китайского стиля в тангутских буддийских иконах является фактическое отсутствие пейзажа и наличие на его месте пустого пространства. Это связано с буддийской идеей пустоты. «В незаполненных пустотных композициях пластически выражалась идея пустоты, а также особенности медитации, в результате которой художник визуализировал в своем сознании будущую картину»⁸. В качестве примеров здесь можно привести такие произведения тангутской религиозной живописи, как «Явление Амитабхи» и «Встреча праведника на пути в Чистую Землю Амитабхи».

Влияние тибетской художественной традиции прослеживается в основном в манере оформления буддийских икон «танка».

Что касается сино-тибетского стиля, то он представляет собой, как следует из названия, смесь тибетской и китайской художественных традиций в плане семантики, стилистики, техники живописи и иконографической традиции. В качестве примера такого смешения традиций здесь можно привести икону «Будда Теджпрабха в окружении божеств планет», которая фактически является мандалой – моделью психокосма в тибетском буддизме, стилизованной под китайскую художественную традицию.

Тангутская музыкальная культура тоже сформировалась на основе китайской. Традиционная китайская музыка и музыкальная теория сформировались в 478–221 гг. до н. э. – период Воюющих царств (кит. 戰國時代 *Чжаньго шидай*).

Традиционная китайская и дальневосточная музыка в целом пятиступенчатая. Каждая нота имеет свое собственное название. Первая нота – гун (кит. 宮), вторая – шан (кит. 商), третья – цзяо (кит. 角), четвертая – чжи (кит. 知), пятая – юй (кит. 羽). Каждая из этих нот обозначает тот или иной природный звук: гунн – раскат грома, шан – шум осеннего ветра, цзяо – потрескивание дров в огне, чжи и юй – журчание воды.

Китайские музыкальные инструменты подразделяются на духовые – флейта сяо, губной орган шэн, флейта, напоминающая флейту Пана; струнные – цинь, пипа, эрху; ударные – барабан гу, гонг ло и двусторонний барабан.

В целом тангутская музыкальная культура мало чем отличается от китайской. Тангутская музыка, также как и китайская, пятиступенчатая, и запись нот напоминает китайскую.

Также многие живописные произведения показывают, что у тангутов были музыкальные инструменты тоже схожие с китайскими. Тангутам были известны ударные, струнные и духовые инструменты. На иконе «Бодхисаттва Гуаньинь Луна-Вода» присутствует жанровая сцена, изображающая похороны тангутского императора: рядом с вырытой могилой изображено четыре человека, двое из которых играют на музыкальных инструментах. Первый музыкант играет на флейте, второй – на арфе. Остальные два человека танцуют.

В Рукописном отделе ИВР РАН хранится чертеж струнного музыкального инструмента, по форме напоминающего китайскую лютню пипа. «Среди тангутских рукописей фонда ЛО ИНА обнаружен любопытный фрагмент чертежа для изготовления струнного музыкального инструмента. Судя по рисунку верхнего грифа, инструмент, по-видимому, должен был быть двухструнный. Чертеж корпуса инструмента дан в двух вариантах различной степени завершенности. На чертеже указаны размеры инструмента в вершках. Здесь же приложены рисунки образцов гвоздей и скобок для крепления и даны пояснения скорописью»⁹.

В заключение нужно отметить, что китайская религиозная, государственная, письменная и художественная традиции оказали существенное влияние на формирование тангутской куль-

туры. При этом важно подчеркнуть, что тангуты, творчески осмыслив иноземный опыт, создали уникальное культурное наследие, ставшее достоянием мировой культуры.

Примечания

- ¹ Торчинов Е. А. Путь философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-Классика; Петербург. востоковедение, 2007. С. 179.
- ² Кычанов Е. И. Очерк истории тангутского государства. М.: Наука, 1968. С. 285.
- ³ Кычанов Е. И. История тангутского государства. СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2008. С. 606.
- ⁴ Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. С. 315.
- ⁵ Невский Н. А. Тангутская филология: в 2 кн. М.: Наука, 1960. 2 кн.
- ⁶ Кычанов Е. И. История тангутского государства. С. 393.
- ⁷ Кычанов Е. И. Очерк истории тангутского государства. С. 269.
- ⁸ Самосюк К. Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв.: между Китаем и Тибетом: коллекция П. К. Козлова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 90.
- ⁹ Кычанов Е. И. Очерк истории тангутского государства. С. 267.

О. И. Чурбанова

Самореализация подростка в ситуации успеха на творческом конкурсе

Статья посвящена изучению понятия «успех» в условиях социально-педагогической среды творческих конкурсов. Особое место занимает вопрос самореализации подростка в ситуации успеха. Автор рассматриваются различные психологические, педагогические и социально-культурные концепции изучения категории «успех», а также раскрывается собственное видение ситуации успеха на примере вовлечения подростка в соревновательную среду творческого конкурса.

Ключевые слова: самореализация, успех, ситуация успеха, подросток, творческий конкурс

Olga I. Churbanova

The realization of a teenager in a situation of success on the contest

The article is devoted to the study of the concept of «success» in terms of socio-educational environment of creative competitions. A special place is occupied by the question of self-realization of the teenager in a situation of success. The author discusses a variety of psychological, educational and socio-cultural study of the concept of the category of «success», and invited the author's vision of the situation, the success of the example involving a teenager on Wednesday art contest.

Keywords: self-realization, success, success situation, a teenager, a creative contest

Понятие «успех» в последние годы получило особую популярность. Современное информационное пространство заполнено огромным количеством статей, сюжетов об успешных политиках, певцах, артистах. Средства массовой информации возвели категорию успеха в своеобразный культ, на пути к которому хороши все средства. Успех как феномен изучается целым рядом социальных наук и занимает особое место в социокультурном пространстве. Поиски секрета успеха можно найти в работах Ф. Шиллера, Дж. Дьюи, М. Вебера, К. Мангейма и других. Гуманистическое направление психологии, связанное, прежде всего с именем А. Маслоу волновала проблема наивысших достижений человека, как успешности. С точки зрения А. Маслоу, методологической основой понятия «успех» является самоактуализация – полное раскрытие способностей и реализация потенциала человека. Наивысшей потребностью у А. Маслоу становится стремление человека к максимальному раскрытию своих способностей, самореализация.

Особый интерес вызывает процесс самореализации подростков, поскольку именно в данный возрастной период формируется самооценка, самосознание, появляются особые притязания на признание, рождаются мотивы достижения успеха. Такой ситуацией успеха для подростка может стать социально-педагогическая среда творческого конкурса. «...Чтобы понять влияние среды на формирование возрастных особенностей ребенка, следует учитывать не только те изменения, которые произошли в среде (например, при переходе из детского сада в школу), но и те изменения, которые произошли в самом ребенке и которые обуславливают характер влияния среды на его дальнейшее психическое развитие»¹.

Однако существует большая опасность, что в острой соревновательной среде, которой славятся большинство современных творческих конкурсов, подросток потеряет не только интерес к творчеству и успеху, но и себя. Необходимо создать особенные социально-педагогические условия, при которых потенциал личности будет наиболее полно раскрыт даже в случае проигрыша.

Важную роль в создании особой социально-педагогической среды творческого конкурса играет характер взаимоотношений подростка с педагогами и родителями. Они, безусловно, создают определенную психологическую атмосферу и влияют на восприятие подростком ситуации успеха. Автору статьи наиболее близки концепции успеха представителей гуманистического направления психологии. Так К. Роджерс отмечал, что в становлении успешной личности огромное значение имеет связь родителей и детей, которые должны строиться на любви и полном принятии ребенка. Нельзя относиться к подростку с завышенной требовательностью. Такие случаи особенно часто можно наблюдать в условиях творческого конкурса. Педагоги и родители ждут от подростка победы любой ценой, ставят во главу угла высокие результаты, в приоритет возводится слово «надо». В результате подросток понимает под успехом безоговорочную победу, а не заняв призового места, ис-

пытывает стресс и чувствует себя неудачником. В то время как для подростка в приоритете должны стоять собственные интересы и желание стать лучше, получить новые знания, навыки, расширить круг общения. Успех – не столько результат, сколько сам социально-культурный процесс творчества, путь к реализации своих способностей, к совершенствованию себя. Подростка необходимо направить на этот путь, а единственный способ помочь ему – любить его и принимать. Автор статьи полностью разделяет позицию К. Рождерса, согласно которой основа полноценной здоровой личности может быть заложена только через любовь и полное принятие, что в конечном итоге и приведет к успешной самореализации.

В условиях творческого конкурса подростку необходимо чувствовать себя в психологической безопасности. Поэтому педагогам и родителям нужно четко контролировать личные амбиции и желания. Случается, когда к успеху больше стремиться не сам подросток, а именно его окружение. Важно отметить, что со стороны педагогов и родителей оценка творческих способностей должна быть объективной. Это, прежде всего, касается и уровня требований, который должен напрямую зависеть от уровня творческих способностей и психологических характеристик подростка.

Для подростка в условиях творческого конкурса ситуация успеха должна состоять прежде всего в возможности сотворчества и самосовершенствования. В этом призваны специалисты социально-культурной деятельности, которые могут профессионально наполнить программу соревновательной среды новыми формами: мастер-классами, открытыми уроками, беседами, играми, праздниками и др., направленными на раскрытие потенциала творческих конкурсов как пространства максимальной самореализации, где главным становится не столько победа над всеми, сколько победа над собой. Важно отметить, что в такой соревновательной среде подросток почувствует, что к его индивидуальности и личности относятся с интересом и уважением, не зависимо от результатов соревнования.

Однако на практике, большинство современных творческих конкурсов построено на жесткой конкуренции, вне зависимости от возраста и творческой направленности. Организаторы таких мероприятий декларируют главной целью участия – победу.

Ситуация успеха должна быть неразделима с гармоничным развитием личности подростка, учитывающим его возрастные особенности. Безусловно, что для подростка огромное значение имеет мотивация успеха. Основным для подростка средством формирования мотивационной сферы является активное включение в значимую деятельность. Одной из мотиваций подростка в условиях творческого конкурса, без которой невозможен процесс самореализации – мотивация достижения. Особенность такой мотивации заключается в том, что она предполагает самооценивание, стремление к лучшему результату, к успеху, саморазвитие. В соревновательной среде творческого конкурса подросток должен научиться слышать себя и понимать, что высшая цель – не только победа, а лучший результат – самому в процесс сотворчества стать лучше.

Примечания

¹ Выготский Л. С. Педология подростка: избр. гл. // Собр. соч. М., 1980. Т. 4. С. 152.

Н. И. Паутова

**Формирование культуры здорового образа жизни
как направление современной публичной политики**

Проблема взаимосвязи между публичной политикой и отношением к здоровью членов социума является недостаточно изученной в отечественной социологии. Автор предлагает теоретические обоснования роста активности российских политических деятелей в сфере пропаганды здорового образа жизни. Делается вывод о недостаточной успешности мероприятий по формированию культуры здоровья современных россиян.

Ключевые слова: здоровье, культура здорового образа жизни, публичная политика, хелсизм

Natalya I. Pautova

Development of 'healthy lifestyle' culture as a sphere of modern public policy

The problem of connections between public policy and society members' attitude towards health is scantily analyzed in Russian sociology. Author suggests theoretical explanations of the rise of Russian politicians' activity in the sphere of healthy lifestyle promotion. The resolution is made that measures focused on development of 'healthy lifestyle' culture among Russians are mainly unsuccessful.

Keywords: health, 'healthy lifestyle' culture, public policy, healthism

Сегодня проблемы сохранения, укрепления и улучшения состояния здоровья, профилактики заболеваний заняли свою нишу в общественном и политическом дискурсе, вошли в круг актуальных вопросов, обсуждаемых современной публичной политикой.

В настоящее время в отечественных исследованиях, следующих традициям западной общественной мысли, феномен «публичной политики» определяется как «общественный форум коллективного поиска гражданами общих целей и средств их достижения, как область их практических воплощений в систему реальных общественных отношений и институтов... Ее смысл в том, чтобы поддерживать и расширять участие самого общества в политическом процессе, стимулировать поиск таких решений общественных проблем, которые дают оптимальные варианты соединения частных интересов с публичными, т. е. с интересами общества как целого»¹.

Современную публичную политику отличает не только постепенное расширение спектра ее субъектов (к традиционным акторам публичной политики, таким как государство, церковь, органы местного самоуправления, добавляются бизнес-структуры, общественные организации, представители диаспор, неформальные объединения и т. д.), но и вовлечение в сферу интересов публичной политики таких вопросов, которые ранее относились исключительно к приватной сфере, в том числе проблемы здоровья и болезни.

В настоящее время в социальных науках существует конкуренция между парадигмами, на основе которых разрабатываются и проводятся эмпирические исследования. Первая рассматривает здоровье как концепт, не подверженный (или лишь в незначительной степени подверженный) влиянию общественного мнения, доминирующей идеологии, культурной специфики конкретного социума и других форм массового сознания. Проводимые на основе этой парадигмы исследования направлены на сравнение параметров здоровья, наблюдаемых у членов общества, с «нормой», т. е. неким эталоном, источником которого является, прежде всего, медицинское знание. Такое сравнение может быть одним из последствий процесса медиализации (этот термин в активный научный оборот ввел Мишель Фуко, понимая под ним социальный контроль над телом и поведением индивида со стороны государственной власти, официальной медицины и системы здравоохранения)². Кроме того, исследователи в рамках данной парадигмы ставят своей задачей анализ комплекса факторов, влияющих на параметры здоровья, и определение роли в этом комплексе социальных факторов, которые приводят или могут привести к отклонению от медицинской нормы³.

Другая группа исследований базируется на представлении о здоровье как об одном из продуктов социального конструирования: на представлении о здоровье, понятия нормы и патологии влияют не только медицинские данные, но и активность различных социальных групп, сообществ (причем не всегда осознанная), направленная на изменения таких норм. В качестве примера можно привести объединение в союзы и ассоциации людей с различными видами нарушений здоровья и

выдвижение ими требований признать их состояние особой разновидностью нормы и обеспечить им реализацию своих жизненных целей в соответствии с их состоянием. Другим проявлением конструирования представлений о здоровье может служить объявление тех или иных продуктов «нездоровыми», ведущими к патологии в результате политической или экономической борьбы. Основная идея данной парадигмы формулируется И. В. Журавлевой следующим образом: «Понятия „здоровый“ и „больной“ не столько медицинские, сколько социально-нормативные, основанные на представлениях о полноценности человека, принятых в данной культуре. Здоровье человека и населения может быть рассмотрено как один из видов социального норматива»⁴. Эта парадигма гораздо в большей степени, чем первая, чувствительна к процессам, включающим одновременно реализацию публичной политики и трансформацию отношения к здоровью, представлений о здоровом образе жизни у членов социума.

Основываясь на данной парадигме, мы можем отметить, что имеются значительные различия в отношении к здоровью как социальной ценности и степени развития культуры здорового образа жизни в России и в западных странах. Данные различия, по нашему мнению, обусловлены крайне выраженной социально-экономической дифференциацией и более низким уровнем жизни большинства населения нашей страны по сравнению с США и странами Западной Европы. Даже зарубежные исследователи признают, что здоровье имеет значительно более высокую ценность для «представителей этнического большинства и среднего класса»⁵, а не для социальных, экономических и этнических меньшинств. Тогда как в России малообеспеченные жители составляют основную социально-экономическую группу, они не всегда выбирают ценности здорового образа жизни, в котором не заинтересованы, так как не видят реальной выгоды в действиях по сохранению здоровья. Кроме того, они, как правило, не имеют возможностей для осуществления практик по поддержанию здоровья из-за недостатка денежных средств, материально-бытовых условий, свободного времени.

Отношение к здоровью как базовой ценности, тесно связанной с понятием безопасности человека, не может остаться вне внимания политика. Это подтверждают многочисленные выступления политических деятелей, в которых вопросы охраны здоровья и связанные с ними демографические проблемы предстают как элементы национальной безопасности страны. В современных средствах массовой информации, в частности в ряде общероссийских ежедневных газет, представители федеральных и региональных органов власти и местного самоуправления наиболее часто (наравне с медиками-практиками и исследователями в области медицины) выступают в качестве экспертов по вопросам сохранения здоровья и рисков, связанных с ним. Журналисты при необходимости прокомментировать события, ставящие под угрозу здоровье россиян, обращаются к медикам и представителям власти в 8–10 раз чаще, чем к другим группам экспертов (представителям бизнес-структур, участникам НКО, экологам, социологам, демографам, юристам и т. д.). Если в «Российской газете» предпочтение мнения представителей органов власти в вопросах здоровья можно отчасти объяснить характером газеты как правительственного издания, то преимущественное обращение к экспертам из властных структур журналистов газеты «Известия», которая позиционирует себя как «общественно-политическая и деловая», стали неожиданностью для исследователя. Это издание в 2010 г. привлекало представителей власти к обсуждению проблем здоровья в 33 % публикаций, в то время как мнение других категорий экспертов было представлено крайне незначительно (медиков-практиков, представителей бизнеса, общественных организаций) либо не представлено совсем (социологов, психологов, юристов)⁶.

Известно, что влияние политики государства, фокусирующейся на формировании здорового образа жизни, может иметь различную идеологическую основу. В прошлом в СССР и в странах социалистического лагеря необходимость заботы о здоровье объяснялась ответственностью гражданина перед обществом и государством. Тогда как в западных странах с конца 70-х гг., а также в современной России, неолиберальная идеология пропагандирует внимание к своему здоровью как залого личного социального и экономического благополучия, перекладывая ответственность за сохранение здоровья с государственных институтов на плечи простых граждан. Политики либерального толка предпочитают, чтобы каждый сам отвечал за свое благополучие, в том числе и в сфере здоровья. Но существует и более «левый» взгляд на проблему – именно усилиями государства должны быть созданы условия для сохранения здоровья нации путем принятия решений, направленных на развитие системы здравоохранения, снижение рисков, связанных с экологическим неблагополучием, и, наконец, создание условий, при которых большинство населения получает возможность реализации рекомендаций по здоровому образу жизни⁷.

«Влияние отрасли здравоохранения на здоровье ученые оценивают в 8–10 %, данные цифры

подтверждаются и исследованиями, проведенными в Санкт-Петербурге в 2000 г. (12,1 %). Незначительные колебания определенных медицинских показателей не оказывают существенного влияния на изменения в здоровье. Но это не означает, что при разработке социальной политики в области охраны здоровья, этим фактором можно пренебречь»⁸.

Вместе с тем в последнее время в России политики федерального уровня в публичных выступлениях и в предлагаемых законопроектах развивают идею нормативно-правового регулирования мероприятий не только и не столько в сфере развития медицины, сколько в области формирования отношения к здоровью, которое определяется ими как нормативное. Так, после инаугурации в 2012 г. президент России Владимир Путин подписал указ «О совершенствовании государственной политики в сфере здравоохранения», ряд пунктов которого напрямую связан с мерами «по формированию здорового образа жизни граждан Российской Федерации». В своем указе В. Путин дает распоряжение правительству РФ совместно с органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации «обеспечить... реализацию мероприятий по формированию здорового образа жизни граждан РФ, включая популяризацию культуры здорового питания, спортивно-оздоровительных программ, профилактики алкоголизма и наркомании, противодействие потреблению табака»⁹. А министр здравоохранения РФ, Вероника Скворцова, предлагает внести в Трудовой кодекс РФ ряд поправок, которые будут стимулировать работодателей серьезнее относиться к охране здоровья сотрудников: «поощрять прохождение вовремя профилактических осмотров и диспансеризаций, создавать дополнительные условия для ведения здорового образа жизни – организовывать тренажерные залы, помогать с приобретением абонементов в фитнес-клубы»¹⁰.

Такие намерения и действия органов государственной власти, а также работодателей, общественных организаций и других акторов публичной политики по сохранению и укреплению здоровья, пропаганде здорового образа жизни некоторые современные западные социальные исследователи определяют как «хелсизм» (Healthism, от англ. Health – здоровье). Этот термин был предложен Робертом Кроуфордом в его статье 1980 г. «Хелсизм и медиализация в повседневной жизни»¹¹. Эта работа, а также последовавшее за ней в 1994 г. исследование Петра Шкрабанека «Отмирание целовечной медицины и зарождение принудительного хелсизма» привели к общей негативной оценке данной тенденции. Принято считать, что хелсизм представляет собой насильственное навязывание тех образцов поведения, которые следует считать «здоровыми» в соответствии с определенной идеологией¹², выгодной власти, бизнесу и другим лоббистским группам.

Большинство современных политиков всех уровней в нашей стране и за рубежом не только постоянно включают проблемы охраны здоровья и внедрения здорового образа жизни в публичный дискурс, но и сами подают пример гражданам, активно занимаясь спортом, проходя профилактические осмотры, отказываясь от вредных привычек. Средства массовой информации регулярно публикуют фотографии и видео первых лиц страны (В. В. Путина и Д. А. Медведева), занимающихся самыми различными видами спорта – от элитарных горных лыж до массового бадминтона. Однако ничего не известно об аналогичных занятиях членов их семей, в отличие, например, от семьи американского президента Б. Обамы, все члены которой публично демонстрируют следование нормам и идеалам здорового образа жизни.

Мы полагаем, что имиджмейкеры делают акцент на отличной физической форме наших лидеров, на их приверженности здоровому образу жизни не только с целью поднять их рейтинг среди населения. Эти кадры также призваны способствовать пропаганде позитивного отношения к здоровью, активных действий по его сохранению и улучшению. Однако реакция населения на эти попытки в большинстве случаев прямо противоположна ожиданиям – как правило, они вызывают у аудитории СМИ отторжение с элементами иронии и сарказма. Один из наиболее лояльных комментариев о подобных занятиях лидеров страны таков: «Если главы государства никак не придумают, чем им себя занять, пусть спросят у своего народа!»¹³. Социальные исследователи и гражданские активисты, в свою очередь, рассматривают такие примеры «приверженности здоровому образу жизни» как одно из проявлений хелсизма, описанного нами выше.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в последнее время здоровье все более активно втягивается в сферу интересов публичной политики. При этом социальные исследователи, анализируя процессы конструирования и внедрения в повседневные практики понятий о здоровье и здоровом образе жизни методами публичной политики, пытаются ответить на вопрос, направлены ли усилия политиков на заботу о населении страны и развитии человеческого потенциала или на манипулирование членами социума. Однако личный пример политиков и законодательные инициативы в сфере воспитания «культуры здоровья» крайне редко достигают цели, поставленной современным российским руководством – сформировать у большей части населения образцы по-

ведения, характеризующиеся как «здоровый образ жизни». Причем, по нашему мнению, такая реакция большей части населения современной России на рассмотренные попытки трансформации жизненных стереотипов связана не столько с осознанием истинной природы «хелсизма», выявляемой рядом исследователей, сколько с высокой степенью устойчивости данных стереотипов и наличием иных жизненных проблем, требующих решения (преимущественно в материально-бытовой сфере). Вместе с тем следует отметить, что часть населения, имеющая доход не ниже среднего уровня, демонстрирует все более выраженную заинтересованность в активных действиях по укреплению здоровья.

Примечания

¹ Дзялошинский И. М. Гражданские коммуникации и публичная политика // Публичное пространство, гражданское общество и власть: опыт развития и взаимодействия / редкол.: А. Ю. Сунгуров (отв. ред.) и др. М.: Рос. ассоциация полит. науки: Росспэн, 2008. С. 132; Журавлева И. В. Отношение к здоровью индивида и общества. М.: Наука, 2006. С. 11.

² Фуко М. Рождение социальной медицины // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избр. полит. ст., выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 79–107.

³ Максимов Т. М. Современное состояние, тенденции и перспективные оценки здоровья населения. М.: ПЕР СЭ, 2002. 192 с.; Назарова И. Б. Здоровье занятого населения. М.: Макс-Пресс, 2008. 526 с.; Русинова Н. Л., Панова Л. В. Социальные и экономические факторы индивидуального здоровья в современной России: многоур. анализ // Петербургская социология сегодня: сб. науч. тр. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 157–182.

⁴ Журавлева И. В. Указ. соч. С. 11.

⁵ Crawford R. Health as a meaningful social practice // Health: an interdisciplinary j. for the social study of health, illness and medicine. 2006. Vol. 10, October, № 4. P. 412.

⁶ Паутов И. С. Социологический анализ конструирования рисков, связанных со здоровьем, в современных российских средствах массовой информации: на примере общерос. ежедн. газ. // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 12. Психология. Социология. Педагогика. 2011. Вып. 3. С. 337–343.

⁷ Henderson J. Healthy lifestyles serve political interests. 2010. Nov. 6 // The Health Culture. URL: <http://thehealthculture.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁸ Смирнова И. В. Приоритеты социальной политики на основе показателей социального здоровья экономически активного населения // DisserCat. com. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁹ Подписан Указ о совершенствовании госполитики в сфере здравоохранения // Президент России: офиц. сайт. 2012. 7 мая. URL: <http://news.kremlin.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁰ Минздрав изменит ряд законов, мотивируя граждан заботиться о здоровье // РИА Новости: офиц. сайт. 2012. 10 нояб. URL: <http://ria.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹¹ Crawford R. Healthism and the medicalization of everyday life. Reprint // Health. 2006. Vol. 10, № 4. P. 401–420.

¹² Skrabanek P. The death of humane medicine and the rise of coercive healthism. Suffolk (UK): The Social Affairs Unit, 1994. P. 15–16.

¹³ Медведев не похож на надежду российского бадминтона: коммент. к «Новости» // ИноСМИ. 2011. 25 нояб. URL: <http://inosmi.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

Е. А. Пономарева

Гражданско-правовой договор как средство защиты прав туристов

В статье определяется важность договора в сфере туризма. Указывается, какие пункты договора необходимо знать клиентам, чтобы не нарушались их права. К таковым относятся следующие: права и обязанности сторон, порядок организации поездки, условия оплаты, финансовое обеспечение ответственности туроператора, ответственность сторон, страхование, изменение и расторжение договора, претензии и порядок разрешения споров. В качестве примеров приведены наиболее показательные случаи из судебной практики, связанные с нарушениями условий договора как со стороны турфирмы, так и со стороны туриста. Кроме того, в статье рассматриваются слабые стороны гражданско-правового договора и пути разрешения споров.

Ключевые слова: гражданско-правовой договор, туризм, туроператор, турфирма, законодательная база

Elena A. Ponomareva

Civil contract as a means of protecting the rights of tourists

In the article is determined by the importance of the agreement in the sphere of tourism. You specify which items of the contract it is necessary to know the customers that does not violate their rights. These include the following: the rights and obligations of the parties, the organization of the trip, payment terms, the financial responsibility of tour operators, liability, insurance, amendment and termination of the contract, claims and disputes resolution. As examples of the most illustrative cases from the judicial practice related to violations of the terms of the agreement as from travel agencies, and the tourist. Furthermore, the article discusses the weaknesses of a civil contract and ways of dispute resolution.

Keywords: civil contract, tourism, tour operator, travel Agency, legislative base

В настоящее время туризм – самый развивающийся вид организованного отдыха, а также секторов мировой экономики. В России же в силу ряда причин сфера туристической деятельности в сравнении со многими другими странами еще не получила должного развития.

Одним из показателей, сдерживающих развитие туризма в России, является слабо развитая законодательная база в области туризма, недостаточное урегулирование взаимоотношений между субъектами¹ правоотношений в сфере оказания туристских услуг.

По результатам деятельности Роспотребнадзора в 2012 г. было проверено 2149 субъектов туристской деятельности, из них 1551 субъект осуществлял туристскую деятельность с нарушениями требований законодательства о защите прав потребителей. При этом проверки Роспотребнадзором проводились лишь по каждому четвертому обращению граждан. Наличие возбужденных уголовных дел в отношении должностных лиц туристических компаний, регулярных банкротств туристических фирм, в том числе весьма крупных, также подтверждает актуальность проблемы².

Вопрос несовершенства правового обеспечения туристских отношений активно рассматривается, в частности такими авторами как Г. В. Вердиян³, В. Н. Васецкий⁴, И. В. Сирик⁵.

Локальным нормативным правовым актом, регулирующим отношения между туроператором, турагентом и клиентом является гражданско-правовой договор, который представляет собой соглашение двух и более лиц об установлении, изменении или прекращении гражданских прав и обязанностей. Договорные отношения в туристской деятельности регулируются федеральным законом от 24 ноября 1996 г. № 132-ФЗ «Об основах туристской деятельности» и Гражданским Кодексом РФ (гл. 39).

Договор в гражданском праве является гражданско-правовым средством защиты, который не только может, но и должен обеспечивать восстановление нарушенного права на любой стадии как судебной, так и досудебной.

Нами был проведен анализ судебной практики, в результате которого было выявлено, что именно нарушение условий договора, как правило, является предметом споров сторон. Существенным нарушением условий договора о реализации туристского продукта признается нарушение, которое влечет для туриста ущерб в виде лишения его в значительной степени того, на что он был вправе рассчитывать при заключении договора.

Прежде чем перейти к наиболее показательным случаям из судебной практики, считаю необходимым указать существенные условия договора, а к ним относится достоверная информация:

- о туроператоре или турагенте (продавце), включая данные о лицензии на осуществление туристской деятельности, его юридический адрес и банковские реквизиты;
- о турпродукте;
- о потребительских свойствах туристского продукта, включая информацию о программе пребывания и маршруте путешествия, об условиях безопасности туристов, о результатах сертификации туристского продукта;
- о порядке встречи, проводов и сопровождения туристов.

Итак, в июле 2013 г. в Смольнинском районном суде Санкт-Петербурга⁶ было рассмотрено гражданское дело о защите прав потребителей. Согласно материалам дела 29 января 2013 г. между ООО «РИО», с одной стороны, и Медведской Е. В. и Милюгиным А. Ю., с другой стороны, был заключен договор о продаже турпродукта. Как указывают истцы, ответчиком был подобран тур в Таиланд, в стоимость турпродукта включена стоимость авиаперелета Санкт-Петербург – Паттайя – Санкт-Петербург, размещение в отеле Таиланда с 7 апреля 2013 г. сроком на 8 ночей (с завтраком), стоимость страховки. Однако, как указывали истцы, прибыв в аэропорт Пулково–2, они узнали о невозможности вылета по авиабилетам, поскольку в списке пассажиров на данный авиарейс их фамилии отсутствовали, билеты были признаны фальшивыми и авиакомпанией они не выписывались. Истцы указывают, что неправомерными действиями турагента им были причинены нравственные страдания, поскольку прибыв в аэропорт, они испытали огромный стресс, когда узнали о невозможности вылета по авиабилетам, не смогли отправиться к месту проведения отдыха, весь отпуск был испорчен. В связи с изложенным, истцы просили взыскать с ответчика компенсацию морального вреда в размере 40 000 рублей. Рассмотрев дело в судебном порядке, учитывая изложенное и принимая во внимание характер перенесенных нравственных страданий истцов, степень вины ответчика, поведение ответчика, возвратившего денежные средства за турпродукт, суд счел необходимым удовлетворить искивые требования Медведской Е. В. и Милюгина А. Ю. о взыскании компенсации морального вреда в сумме 10 000 рублей в пользу каждого истца.

Таким образом, данный случай является примером нарушения существенных условий договора, а именно «предмета договора», так как авиаперелет и авиабилеты были включены в общую стоимость тура.

Помимо существенных условий в договор вносятся и иные (случайные) условия договора, которые определяются соглашением сторон.

Турист вправе требовать от туроператора или турагента, заключающих с ним договор, внесения условий об оказании ему всех услуг, входящих в тур, независимо от того, кем эти услуги оказываются.

В последнее время в судебной практике все чаще и чаще встречаются гражданские дела о непредоставлении трансфера туристам. Так, Борисова О. Е. обратилась в Октябрьский районный суд⁷ с иском к туроператору «Магазин хороших путевок» о том, что в августе 2013 г. она приобрела путевки в Египет (Хургада). По договору в путевку входил авиаперелет, трансфер, проживание, питание, страховка. Но в Египете туристам не был предоставлен трансфер до отеля, поэтому им пришлось добираться до отеля самостоятельно, за свой счет. Истица просила суд взыскать с турфирмы понесенные расходы и моральный ущерб, несмотря на то, что условия договора не выполнила принимающая сторона, а не вышеуказанный туроператор. Руководствуясь ст. 1 Закона «Об основах туристской деятельности в РФ», суд полностью удовлетворил требования истицы, так как туроператор несет предусмотренную законодательством Российской Федерации ответственность перед туристом за неисполнение или ненадлежащее исполнение обязательств по договору о реализации туристского продукта (в том числе за неоказание или ненадлежащее оказание туристам услуг, входящих в туристский продукт, независимо от того, кем должны были оказываться или оказывались эти услуги).

Количество подобных судебных споров подтверждает мнение о необходимости внесения правовых норм, более четко разграничивающих ответственность туроператора и турагента за неисполнение или ненадлежащее исполнение обязательств.

Весьма актуальная тема затронута в статье Е. Н. Отческого «Проблемы правового регулирования защиты прав потребителей в сфере туристического обслуживания»⁸. Автор статьи отмечает, что законодателем не внесена ясность о природе договора о реализации турпродукта: является ли он договором присоединения, положения которого туристы не вправе исправлять и дополнять либо туристам такие права предоставлены. И действительно, на практике это приводит к тому, что права потребителей часто ущемляются уже на стадии заключения договора. Так, например, в

договор включаются положения об одностороннем изменении исполнителем условий договора (замена отеля, экскурсии), ограничение туроператорами времени подачи жалоб и претензий по отношению к качеству турпродукта и обслуживания. Эти обстоятельства впоследствии лишают потребителя возможности компенсировать причиненный вред вследствие некачественного туристического обслуживания.

Примером одностороннего изменения исполнителем условий договора (замена отеля, экскурсии) может быть представлен иск Герасимова Ю. Е. к ЗАО «Фирма Нева» о взыскании с ответчика непредусмотренной договором об оказании туристских услуг доплаты за переселение в другую гостиницу⁹. При подборе гостиницы истцом было выдвинуто пожелание о наличии в номере помимо основных удобств (туалета, душа, телевизора, кондиционера) также холодильника. Однако вечером по телефону представитель турфирмы сообщила, что выбранная гостиница не подтверждена и предложила другой отель с равноценными удобствами. На самом же деле оказалось, что в предложенной гостинице отсутствует не только холодильник, но и кондиционер, а сам отель находится в состоянии ремонта. Истец позвонил в принимающую компанию и попросил решить вопрос с переселением, на что представитель принимающей стороны посоветовал переселиться в другую гостиницу с доплатой, несмотря на то, что в договоре на оказание туруслуг указано, что фирма имеет право заменить гостиницу той же или более высокой категории в случае отсутствия свободных номеров. Свободные номера были, но отель не соответствовал запросам клиента, указанным в договоре. Изучив материалы дела, Выборгский суд не находит оснований для удовлетворения исковых требований.

Нормы Гражданского Кодекса РФ закрепляют право каждой из сторон потребовать изменения или расторжения договора в связи с существенными изменениями обстоятельств, из которых стороны исходили при заключении договора¹⁰. При этом к существенным изменениям обстоятельств относятся:

- ухудшение условий путешествия, изменение сроков совершения путешествия;

- недобор указанного в договоре минимального количества туристов в группе, необходимого для того чтобы путешествие состоялось;

- непредвиденный рост транспортных тарифов;

- введение новых или повышение действующих ставок налогов и сборов;

- резкое изменение курса национальных валют.

Часто туристы подают искивые заявления к турфирмам с требованием взыскать с последних понесенные расходы и моральный ущерб, обвиняя турфирмы в некомпетентности. Однако турфирмы не признают предъявленных к ним претензий. Ярким примером является иск от Рафальского Ю. Е. к турфирме.

Рафальский Ю. Е. для себя и трех членов семьи приобрел тур в Грецию с размещением в отеле Eagles Palace 5* Deluxe в период с 14. 08. 2012 г. по 28. 08. 2012 г.¹¹

Согласно пункту 1. 1. Договора заказчик оплачивает туристский продукт в соответствии с условиями и объемом предусмотренными Договором и подтвержденным турфирмой листом бронирования.

Заказ, сформированный туроператором по заявлению заказчика, включал следующие условия: срок поездки (15/14 дней/ночей); размещение в отеле 5* в заранее забронированном номере определенной категории (семейное бунгало); питание НВ; авиаперелет (Санкт-Петербург – Салоники – Санкт-Петербург); трансфер. Приехав в отель, туристы вынуждены были вселиться в номер отеля для проживания, хотя помещение, в котором изначально предполагалось их проживание, должно было быть отдельно стоящим изолированным зданием, без соседей и смежных комнат. Отдыху мешал шум гостей из соседнего номера. В связи с этим заказчик полагает, что турфирма ввела его в заблуждение и не исполнила принятые на себя обязательства по договору. По возвращении из Греции туристы обратились в Петроградский районный суд г. СПб с иском к турфирме. Истцы требовали возместить им причиненные убытки в размере стоимости предоставления услуги – 506 176 рублей и моральный вред в сумме 250 000 рублей.

Судом было установлено, что турфирма по договору выполнила не все обязательства в полном объеме: своевременно была оформлена однократная виза, проездные документы, индивидуальный трансфер, медицинская страховка, но турфирма не забронировала интересующий номер. Таким образом, судом было вынесено решение о частичном удовлетворении исковых требований.

В настоящее время делаются попытки по совершенствованию договорных отношений между турфирмами и клиентами, пересматривается и совершенствуется законодательство как

в области туризма, так и в области защиты прав потребителей. Это крайне важно, так как именно договор, этот локальный нормативный правовой акт является действенным средством защиты прав всех участников правовых отношений в сфере оказания туристских услуг.

Но стоит указать и на то, что партнерские правовые отношения зачастую носят недобросовестный характер. С одной стороны, клиенты-туристы в большинстве своем, не владея основами правовых знаний, не понимают суть договора и полностью доверяют турфирме, а та, в свою очередь, активно использует данное обстоятельство и сознательно вводит туриста в заблуждение, что приводит к спору между сторонами договорных отношений, который будет разрешен в суде.

Следует помнить, что уважающая себя туристская компания постарается не доводить дело до суда и компенсирует потери туриста в ходе переговоров или в претензионном порядке. В свою очередь, турист, решивший воспользоваться услугами турфирмы, внимательно, с пониманием основ законодательства в сфере туризма должен ознакомиться с условиями договора.

Примечания

¹ Буйленко В. Ф. Особенности правового регулирования сферы туризма. М., 2011.

² Управление Федеральной службы по надзору в сфере защиты прав потребителей.

³ Вердиян Г. В. Модернизация современного гражданского законодательства // Право и жизнь. 2013. № 180 (6).

⁴ Васецкий В. Н. Гражданско-правовые средства защиты в сфере туризма. М., 2007.

⁵ Сирик И. В. Договор оказания туруслуг как средство реализации прав граждан на отдых // Право и экономика. 2010. № 1.

⁶ Судебные решения РФ. Смольнинский районный суд Санкт-Петербурга.

⁷ Судебные решения РФ. Октябрьский районный суд Санкт-Петербурга.

⁸ Отческий Е. Н. Проблемы правового регулирования защиты прав потребителей в сфере туристического обслуживания // Туризм и право. 2012. № 3.

⁹ Судебные решения РФ. Выборгский районный суд Санкт-Петербурга.

¹⁰ Ильина Е. И. Туроперейтинг: организация деятельности. М., 2010.

¹¹ Судебные решения РФ. Петроградский районный суд Санкт-Петербурга.

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ И КНИГОВЕДЕНИЕ • LIBRARY SCIENCE, BIBLIOGRAPHY, BIBLIOLOGY

УДК 004:023

А. А. Мельникова

Информационная поддержка внутренней коммуникационной политики библиотеки

Рассматриваются особенности информационного сопровождения внутренней коммуникационной политики, характеризуются инструменты внутрифирменной коммуникации, предлагаются решения по созданию внутрифирменного сайта.

Ключевые слова: коммуникация, внутренняя коммуникационная политика, инструменты внутрифирменной коммуникации, внутрифирменный сайт

Anastasiya A. Melnikova

Information support internal communication policy of the library

Features of information maintenance of domestic communication policy are considered. Instruments of intra firm communication are characterized, solutions on creation of the intra firm site are proposed.

Keywords: communication, domestic communication policy, instruments of intra firm communication, intra firm site

Коммуникация – важнейшая составляющая жизни любого человека. Почему человек вступает в коммуникацию, и каковы ее цели? Исходной причиной являются потребности. Прежде всего, это потребности выживания, сотрудничества, получение информации, стремление к власти и т. д. Потребности могут испытывать индивиды, социальные группы, организации и общество в целом. Отлаженная система коммуникаций является очень важной составляющей каждой организации, в том числе и библиотеки, и становится основой ее положительной жизнедеятельности. Наличие четко действующих коммуникаций в библиотеке способствует решению многих важнейших организационных проблем, в частности координации деятельности отдельных структурных единиц в библиотеке относительно общей цели, обеспечению устойчивых отношений с внешней средой, предоставлению подразделениям библиотеки необходимой рабочей информации и целевых указаний.

В коммуникационном акте, как правило, участвуют две основные стороны: коммуникант и реципиент. В большинстве случаев в такой коммуникации заложена обратная связь, что позволяет участникам меняться ролями. Важным элементом является канал, по которому передается сообщение от коммуниканта к реципиенту.

На пути передачи сообщения от коммуниканта к реципиенту нередко появляется такое явление, как информационные барьеры. Под информационными барьерами понимаются препятствия, мешающие протеканию информационных процессов¹. Следствием является искажение информации, непонимание ее и домысливание. В любой организации существуют коммуникации, соответственно можно говорить и о наличии информационных барьеров.

В случае возникновения информационных барьеров, можно говорить о нарушении горизонтальных связей между отдельными подразделениями или членами организации. Эти связи становятся ненадежными, информация к подразделениям поступает хаотично, что вызывает информационный голод или, наоборот, избыток противоречивой информации.

Информационные барьеры могут возникнуть вследствие следующих причин²:

1. Недостатки в структуре организации оказывают существенное негативное влияние на функционирование коммуникационных сетей. Самым распространенным из таких недостатков следует признать неудачную конфигурацию – существование большого количества уровней управления, когда информация при прохождении от уровня к уровню теряется или искажается.

2. Высокая степень пространственной дифференциации создает преграды для прохождения

информации по определенным коммуникационным каналам в силу удаленности отдельных структурных единиц организации. В первую очередь это касается каналов контроля и обратной связи, а также каналов, по которым передается печатная информация (документы, научная или технологическая литература и т. д.). Действительно, с помощью радио или телефонной связи с удаленными объектами иногда бывает трудно передать большой объем информации или проследить за выполнением распоряжений; кроме того, проблематичны возможности подчиненных связаться с удаленным центральным органом управления. Как следствие, может возникнуть взаимное недоверие между членами организации, снижается эффективность взаимодействия.

В условиях неопределенности взаимодействия между элементами коммуникации могут усиливаться следующие основные виды барьеров в коммуникационных процессах³:

1. Искажение сообщений – явление, при котором в структурные единицы организации поступает информация, не адекватная реальной ситуации. Искажения в коммуникационных сетях приводят к значительному замедлению темпов работ в организации.

2. Информационные перегрузки возможны в тех случаях, когда члены организации не в состоянии эффективно реагировать на всю необходимую им информацию и отсеивают определенную ее часть, по их мнению, наименее важную. Однако возможна ситуация, когда именно эта часть информации будет особенно необходима для обеспечения нормального функционирования организации или ее подразделения. Особенно часто информационная перегрузка наблюдается у руководителей, замыкающих на себе решение многих (даже самых мелких) вопросов, связанных с управлением деятельностью подразделений организации.

Для того чтобы устранить коммуникационные барьеры и наладить внутреннюю коммуникацию библиотеки в целом, существуют методы и инструменты внутрифирменных коммуникаций.

Анализ литературы показал, что в системе внутрифирменных коммуникаций можно выделить несколько групп инструментов: аналитические, направленные на диагностику эффективности коммуникаций (анкетирование, опросы, мониторинг персонала), информационные, передающие необходимую информацию сотрудникам (внутренние периодические издания, брошюры, стенды, электронная почта, внутрифирменные сайты), коммуникативные, позволяющие улучшить взаимоотношения внутри организации, а также направленные на повышение профессиональной квалификации персонала (корпоративные праздники, корпоративное обучение, тренинги, профессиональные конкурсы), организационные (совещания, собрания, выступления руководства, презентации, личные беседы). Каждая из групп является неотъемлемой составляющей всей работы фирмы в целом.

В литературе наиболее эффективными инструментами вне зависимости от особенностей библиотек называются:

– Внутрифирменные издания. Сформировавшаяся система письменных внутрифирменных коммуникаций, по мнению А. Андреевой⁴, выглядит следующим образом: журналы для менеджмента предприятия, корпоративные бюллетени, информационные бюллетени, специальные бюллетени для менеджеров среднего звена, дайджесты, брошюры, руководства, справочная литература, плакаты на стене, стенгазеты, доски объявлений, ящики для вопросов к руководству, листовки, письма.

– Доски объявлений. Было время, когда эти формы информации совсем исчезли, поскольку их стали считать неэффективным средством коммуникации, но сейчас они все чаще испытывают второе рождение и становятся информационными центрами. Форма их стала более привлекательной: используется графика, фотографии и т. д. Доска объявлений становится важнейшим источником новостей и общей информации во внутренних коммуникациях любой организации.

– Совещания, собрания сотрудников компании. Собирая людей вместе, обеспечивая им способность говорить и способность слушать, обеспечивают двустороннюю коммуникацию. Собрания рабочих групп, обсуждение результатов работы отдела контроля качества, сессии с участием менеджмента – все это примеры небольших совещаний, ориентированных на решение определенных задач.

– Речи и выступления. В организации любого размера, как правило, существуют официальные лица, способные свидетельствовать информативно и интересно о вопросах, интересующих их подчиненных.

– Внутреннее телевидение. Одним из привычных способов получения информации для человека на сегодняшний день является телевидение. Данный инструмент может активно использоваться и для распространения информации и внутри любой организации, в том числе и библиотеки. Так, десятиминутный ролик руководителя является эффективным способом донесения важной информации до сотрудников компании.

В век информационных технологий и компьютеризации всех сфер жизнедеятельности человека, одним из наиболее эффективных способов создания успешной внутрифирменной коммуникации

является внутрифирменный сайт. Внедрение данной системы – неотъемлемое условие успешного функционирования современного предприятия любой сферы деятельности. Планирование и внедрение внутрифирменного сайта, по сути, является реформированием системы управления предприятием.

Существуют альтернативные варианты названий внутрифирменных сайтов, такие как корпоративный сайт, корпоративная информационная система, корпоративный портал, порталный проект, однако наиболее однозначным по смысловому значению является именно внутрифирменный сайт.

Обобщая все проанализированные определения понятия внутрифирменный сайт, можно сделать вывод, что это веб-интерфейс для доступа сотрудников организации к корпоративным данным; единое информационное пространство управления и обеспечения деятельности компании.

Создание единой внутренней информационной системы позволяет автоматизировать все ключевые бизнес-процессы и эффективно осуществлять управление и учет ограниченных ресурсов (денежных, временных, производственных мощностей и т. д.).

Можно выделить ряд задач, которые ставятся перед разработчиками внутрифирменного сайта любого типа организации:

- предоставление информации о компании, ее миссии и задачах, организационной структуре организации и ее сотрудниках;
- оперативное донесение новостей компании до всех сотрудников;
- обеспечение механизмов удобного поиска информации внутри организации;
- обеспечение механизмов совместной работы над документами и проектами в организации;
- снижение затрат рабочего времени сотрудников за счет обеспечения автоматизации согласовательных бизнес процессов компании;
- поддержка корпоративной культуры организации.

Любой внутрифирменный сайт обладает рядом преимуществ, которые способны удовлетворить коммуникационные и информационные потребности сотрудников организации:

- возможность работать удаленно;
- минимизация потери времени при поиске информации и выполнении производственных задач;
- осведомленность в делах организации;
- наличие единой точки доступа к информации;
- возможность для нового сотрудника быстрого погружения в корпоративную среду и дела организации;
- возможность для руководства быстрого информирования всех сотрудников организации;
- возможность обучения персонала или повышения квалификации;
- возможность хранения всех традиционных средств коммуникаций внутри организации, таких как внутренние издания, доски объявлений, внутреннее телевидение, совещания.

Все вышеперечисленные преимущества дают возможность каждому сотруднику сосредоточиться на выполнении своей непосредственной работы. С использованием внутреннего сайта работникам не нужно тратить время на поиск информации, на погружение в дела организации, появляется возможность удаленной работы без потери нужной информации.

Данные преимущества зависят от выполняемых внутренним сайтом функций:

- объединение работы людей, находящихся на территориальном удалении друг от друга;
- хранения документов, легкий и быстрый доступ ко всем необходимым документам;
- консолидация работы;
- обучение персонала;
- укрепление корпоративной культуры;
- информационная поддержка инициатив руководства и сотрудников.

Эти функции направлены на упрощение процесса взаимодействия сотрудников между собой, а также работы с информацией. Главной целью внутреннего сайта, таким образом, является концентрация сотрудников непосредственно на решении рабочих вопросов, укрепление корпоративной культуры, создание корпоративных связей, и как следствие, повышение эффективности работы организации в целом.

В структуру внутрифирменного сайта могут включаться следующие разделы: история компании, новости компании (доска объявлений), телефонный справочник сотрудников с указанием подразделений и должностей, индикатор присутствия, библиотека документов, задачи и поручения руководства, обмен сообщениями на портале, форум-обсуждение, планирование дальнейшей работы, периодические издания on-line, фото- и видеогалерея, внутреннее телевидение, видео-конференции, система обучения.

Одним из важнейших вышеперечисленных разделов является библиотека документов, где может храниться информация о компании, приказы, политики и процедуры, шаблоны документов, документация рабочих групп и отделов, сгруппированные в едином структурированном блоке, все нормативно-правовые документы, справочники, словари, энциклопедии, ГОСТы и стандарты, архив уже выполненных проектов, текущая документация. Это раздел способный обеспечить всей необходимой информацией любого сотрудника организации.

Обмен личными сообщениями и форум способствуют быстрому и легкому взаимодействию сотрудников организации, что позволяет производить быстрый обмен информацией и как следствие работа производится быстрее, а также выходит на новый качественный уровень.

Важным блоком сайта, по мнению И. Н. Каменской⁵, является информация о сотрудниках. Правильно структурированная и постоянно обновляемая база сотрудников помогает облегчить и ускорить коммуникацию, своевременно информировать о штатных изменениях, сократить затраты времени на поиск контактных данных нужного специалиста, устранить эффект «незнакомого лица» при пополнении коллектива, и укрепить корпоративную культуру. Этим целям служат такие разделы блока как: организационная структура (наглядно визуализированная схема, дающая представление о подчиненности в организации, а также содержащая имена, должности, фотографии сотрудников и их контактные данные); профиль сотрудника (личная страничка сотрудника, дающая полную информацию о должностных обязанностях, компетенциях, навыках сотрудников, его иерархических связях в компании, контактные данные); телефонный справочник; новые сотрудники (своевременно обновляемый раздел, куда помещаются фотографии и краткая информация о новом сотруднике); дни рождения сотрудников; единый календарь сотрудников.

На внутреннем сайте очень важным являются внутренние периодические издания – журналы и газеты. Это может быть аналог традиционного печатного издания, выпускаемого внутри организации, или абсолютно новый продукт, направленный на расширение профессиональных знаний сотрудников, а также знаний о компании и ее деятельности в целом. Получая информацию о неформальных событиях, сотрудникам легко чувствовать себя частью единого корпоративного организма, что, в свою очередь, благотворно сказывается на корпоративной культуре и результатах.

Интересный раздел в составе внутреннего сайта предлагает И. Н. Каменская⁶: корпоративное обучение (e-learning). Данный раздел по ее мнению, позволяет осуществлять эффективное обучение и контроль знаний сотрудников. Благодаря гибкому графику обучения, индивидуально выстраиваемому самим сотрудником, нет необходимости в отвлечении от исполнения текущих задач в установленное для тренинга время. При этом есть возможность внедрения любых программ обучения, от профессиональных курсов, до проверки знаний процедур.

Любой из предлагаемых разделов может быть реализован на внутреннем сайте библиотеки. Для этого необходимо осознать проблему, решаемую сайтом для конкретной библиотеки. Решая данную проблему, создатели сайта должны ориентироваться в первую очередь на потребности пользователей, то есть на сотрудников библиотеки, провести целостный анализ всей деятельности библиотеки, ее внутренней жизни. Только в этом случае разрабатывается индивидуальная структура и содержание внутрифирменного сайта библиотеки.

Работа любой организации, в том числе и библиотеки, направлена на создание и предоставление высококачественных продуктов и услуг. Внутренняя работа библиотеки напрямую связана с качеством ее продуктов и услуг. В этой связи возрастает роль внутрифирменного менеджмента, создания крепких коммуникационных связей и корпоративной культуры. Поэтому управление библиотекой, направленное на улучшение эффективности работы, должно включать в себя и управление коммуникациями внутри.

Примечания

¹ Грузова А. А. Документальное сопровождение инновационного цикла высоких технологий: автореф. ... канд. пед. наук / СПбГУКИ. СПб., 2006. 21 с.

² Красовский Ю. Д. Организационное поведение. М.: ЮНИТИ, 2000. 136 с.

³ Там же.

⁴ Андреева А. А. Внутрифирменные издания как составляющая системы информирования организации. URL: <http://libconf.s.narod.ru> (дата обращения: 20.02.2015).

⁵ Каменская И. Н. Службы информации в реализации внутренней коммуникационной политики организации: тенденции и перспективы развития // НТИ. 2011. № 2. С. 23–30.

⁶ Там же.

А. Г. Кузнецова

Программные комплексы для электронных библиотек

В статье кратко описываются основные функции и особенности трех программных комплексов для электронных библиотек: Greenstone, Invenio и DSpace и дается прогноз развития электронных ресурсов.

Ключевые слова: библиотечное программное обеспечение, электронная библиотека, программные комплексы электронных библиотек, DSpace, Greenstone, Invenio

Alesya G. Kuznetsova

Software packages for digital libraries

The paper briefly describes three software packages for digital libraries. Main features and functional capabilities of packages Greenstone, DSpace and Invenio are considered. Authors give also some comments on the prognosis about the future of digital resources.

Keywords: digital library, DSpace, Greenstone, integrated library system, Invenio, library software

Тенденции развития информационных технологий последних лет во многом характеризуются ростом создания и использования цифровых ресурсов. Это можно проследить и проиллюстрировать с помощью запросов Интернет. Результаты поиска в ИПС Google термина «Digital resources» 20 марта 2014 г. составляет 1 160 000 000 ссылок, термина «Цифровые ресурсы» – 2 160 000 ссылок, а «Цифровые документы» – 502 000 000. Также данные научного прогноза Британской библиотеки (2004 г.)¹ показывают, что большинство научных монографий к 2020-му г. будут существовать в электронном виде (или одновременно в электронном и печатном вариантах) и только малая часть – исключительно в печатном виде. Такая распространенность электронных ресурсов ставит проблему управления ими. Большую распространенность в связи с этим получили электронные библиотеки.

Электронная библиотека или цифровая библиотека – это информационная система, в которой документы хранятся и используются в машиночитаемой (электронной) форме, а также комплекс программно-технических средств, обеспечивающих ее функционирование. Как правило, представляет собой веб-сайт, где размещены цифровые материалы (чаще литературные, научные, но могут содержать ресурсы любых форматов и направленности) и обеспечивается доступ к ним пользователей через средства навигации и поиска.

Создание и обслуживание электронных библиотек предполагает решение ряда сложных задач разного характера. Такие задачи решаются с помощью программных комплексов для создания и ведения электронных библиотек.

В настоящий момент существуют различные пакеты ПО – сертифицированные коммерческие системы, называемые «цифровые архивы». Они разработаны с учетом международных стандартов (ISO) и основаны на системах и протоколах OAIS (Open Archive Information Systems) и представляют собой систему управления цифровыми коллекциями, которые широко используются для организации и долгосрочного хранения электронных фондов в разных странах мира.

К программным комплексам предъявляются определенные требования, среди которых: обеспечение создания, поддержки длительного хранения данных и выбора баз данных, интерфейсов, структур данных и сервисов, обеспечивающих наилучший поиск и актуализацию данных в разнородных коллекциях электронных документов; возможность передачи одного запроса пользователя одновременно в несколько коллекций, составляющих ЭБ, и обработку ответов от нескольких источников; визуализация информации, полученной в ответ на запрос, в формате, выбираемом пользователем из списка возможных; обеспечение защиты и авторизованного доступа к информации со статистикой о времени, проведенном пользователем в ЭБ и использованных документах; достижение interoperability разнородных информационных ресурсов в рамках одной ЭБ; возможность увеличения количества типов данных и подключаемых электронных коллекций; возможность обработки многоязычной текстовой информации с использованием оригинальной графики документов и метаданных; участие в фор-

мировании и эксплуатации корпоративных информационных ресурсов; поддержка распределенных систем хранения информации; совместимость с другими электронными библиотеками; лицензионная и техническая поддержка; надежность².

Среди основных программных комплексов для электронных библиотек можно выделить: Alfresco, KnowledgeTree, Fedora, Logos Bible, CONTENT dm, Greenstone, DSpace, IntraText, EPrints, Invenio. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

Greenstone – программный комплекс для создания электронных библиотек, коллекций электронных документов. Данное ПО распространяется на условиях GNU (General Public Licence); исходный код открыт, загрузка бесплатна и осуществляется с официального сайта. Комплекс предназначен для использования главным образом в образовательных (библиотеках, университетах, школах), культурных и других общественных учреждениях. Комплекс позволяет сформировать собрание разнородных документов и обеспечить к ним доступ как через локальную, так и через глобальную сеть.

Greenstone был разработан университетом Вайкато (Гамильтон, Новая Зеландия) в сотрудничестве с ЮНЕСКО. Начало разработки было положено 1995 г. с созданием в университете группы разработчиков New Zealand Digital Library Project. Название Greenstone означает «нефрит» – этот минерал чрезвычайно важен для культуры народа маори, коренного населения Новой Зеландии. Первый проект электронной библиотеки, осуществленный с помощью Greenstone – оцифровка собрания газет на языке маори за 1842-1933 гг.

Greenstone может быть установлен при использовании ОС Windows, Linux или MacOS, использует все основные форматы данных (txt, doc, rtf, html, gif, png, jpg, mp3, ogg, pdf, zip). Поддерживаются следующие форматы метаданных: NZGLS, AGLS (соответственно, национальные форматы Новой Зеландии и Австралии), RFC 1807 и Dublin Core. Интерфейс переведен на 35 языков, в том числе русский. Однако эксплуатационная документация (руководства пользователя, инструкции по установке и администрированию) в полном объеме переведена лишь на пять основных языков – английский, испанский, французский, русский и казахский.

В состав Greenstone включены четыре модуля:

- серверный (Greenstone Server) – его запуск делает компьютер узлом локальной сети Greenstone;
- локальный интерфейс библиотекаря (Librarian Interface) – в этом модуле идет непосредственный ввод книг в электронную библиотеку;
- редактор метаданных (Metadata Set Editor) – здесь возможно редактирование существующих либо создание новых наборов метаданных, создание новых единиц классификации;
- удаленный интерфейс библиотекаря (Remote Librarian Interface).

По подсчетам разработчиков, с ноября 2000 г. Greenstone скачивался примерно 4500 раз в месяц.

Greenstone используется подразделениями ЮНЕСКО и культурно-просветительскими организациями по всему миру, в частности, расположенным в Москве Институтом по информационным технологиям в образовании (на сайте института располагается программа учебного курса «Электронные библиотеки в образовании», в которую входит изучение пакета Greenstone) и, по крайней мере, в 1990-е гг., библиотекой Республики Марий Эл.

DSpace (Digital Space) – это свободное программное обеспечение с открытым кодом для академических, некоммерческих и коммерческих организаций, которое дает возможность строить, управлять, обеспечивать доступ к открытым цифровым хранилищам. Представляет собой платформу для долгосрочного хранения, доступа, наполнения, управления и повторного использования цифровых материалов, преимущественно образовательного и исследовательского характера. DSpace бесплатен и прост в установке, обладает свойством масштабируемости – полностью настраивается с целью соответствия потребностям любой организации (возможности настройки внешнего вида, пользовательского интерфейса, механизмов аутентификации, а также языка – поддерживается более 20 языков), способен адаптироваться к расширению предъявляемых требований и возрастанию объемов задач. DSpace обеспечивает сохранность и простой доступ ко всем типам цифрового контента, включая текст, изображения, видео и т. п.

DSpace был создан в 2000 г., когда Hewlett Packard Labs (корпорация ИТ) и Массачусетским технологическим университетом в сотрудничестве было принято решение о создании открытого программного ресурса для архивного цифрового контента. Разработчиком является компания DuraSpace.

Информационная модель Dspace представляет собой многоуровневую структуру, постро-

енную на концепции открытых архивов и длительного хранения, включающую четыре части: сообщества – соответствуют научно-техническим подразделениям организации; самый высокий уровень иерархии, могут иметь дальнейшее деление на подотделы. Внутри сообществ выделяются коллекции – отдельно сгруппированные разделы. В свою очередь разделы (внутри коллекций) – это логически связанные файлы. Внутри разделов – битовые потоки, т. е. отдельные файлы. DSpace функционирует как централизованный сервис организации так что способ организации данных отражает структуру организации, использующую DSpace. Разные подразделения в пределах учреждения (лаборатории, центры, школы или отделы) могут вносить контент через собственный интерфейс.

В настоящее время используется стандарт Dublin Core, при котором возможно любое расширение полей, а также возможно импортировать MARC и MODs (Metadata Object Description Schema) (но с потерей иерархической структуры). Все метаданные и текст индексируется с целью обеспечения поиска, а также существует возможность выбора полей и текста, которые необходимо индексировать с целью последующего поиска. Возможно настроить поля, которые необходимо включить в просмотр. Используется язык Java.

Постоянно растущее сообщество разработчиков стремится расширять и совершенствовать программное обеспечение, добиваясь улучшения DSpace для пользователей. Последней версией ПО является DSpace 4.0. В настоящее время DSpace используют более тысячи организаций (учебные заведения, для которых изначально разрабатывался, а также музеи, архивы, государственные и национальные библиотеки, репозитории журналов, консорциумы и коммерческие организации для управления своими цифровыми активами), в том числе 13 российских организаций.

Рассмотрим некоторые российские и украинские хранилища цифровых данных, созданные и функционирующие на основе DSpace.

Сибирский федеральный университет в рамках проекта «Социально-образовательный контент электронной библиотеки СФУ для развития человеческого капитала Красноярского края: концепция и технологии реализации»³ представляет анализ средств автоматизации библиотек, который позволили оценить важность создания электронных коллекций в виде архивов открытого доступа в сфере образования и науки. Университетом создан «Архив электронных ресурсов СФУ» на основе ПО DSpace 1.6x.

В Орловской областной научной универсальной публичной библиотеке им. И. А. Бунина на основе DSpace создавалась электронная коллекция собственных изданий⁴. Данное ПО было выбрано по причинам строгого структурного деления на разделы и коллекции; наличия открытой лицензии; кроссплатформенности; использования языка Java и возможности реализации как J2EE приложение. В данный момент созданная коллекция функционирует на уровне локальной сети библиотеки и регулярно обновляется.

Для создания открытой научной электронной библиотеки периодических изданий НАНУ (Национальная академия наук Украины) в рамках проекта «Разработка и реализация проектных решений автоматизированного библиотечного сервиса в интересах организаций НАН Украины»⁵ было также выбрано ПО DSpace. Среди достоинств были выделены такие стороны DSpace как: централизованное управление и администрирование в целях одной отдельной организации, но применение многими партнерами, каждый из которых имеет свой раздел (разделы) и отвечает за его наполнение; возможность интеграции с международными каталогами; индексация Google и др. Способ организации данных в DSpace в данном случае выглядит следующим образом: раздел – направление деятельности НАНУ; подраздел – отделение НАНУ и/или периодическое издание (журнал); подраздел – год или том издания; коллекция – выпуск или номер журнала.

В библиотеке Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова (Киев)⁶ DSpace использовался с 2011 г. для создания одной из коллекций электронных полнотекстовых документов – электронного архива научных публикаций университета. ПО было выбрано исходя из поддержки им протокола сбора метаданных OAI-PMH; широких возможностей поиска и загрузки данных различных форматов; возможности создания мультидисциплинарного архива; использования функций авторизации и наличия веб-интерфейса; наличия функций автоматической рассылки.

Опыт создания архива научной периодики библиотеки Севастопольского национального технического университета⁷ на платформе DSpace заключался в формировании сборника научных трудов «Вестник СевНТУ», издающийся в университете, в репозиторий открытого доступа.

Разделы архива университета соответствуют одиннадцати сериям сборника, коллекции – номеру выпуска. Позже создавались и коллекции других документов.

Институциональный репозиторий открытого доступа имеет большую важность для Высшей школы менеджмента СПбГУ. Кроме обеспечения доступа к результатам научной деятельности ВШМ, при помощи DSpace также решаются задачи интеграции в международное научное информационное пространство для расширения доступа к научным исследованиям и повышение эффекта (использование и цитирование) результатов научных исследований и рейтинга ВШМ СПбГУ по показателям научного вклада.

Архив научных журналов NEICON (Национальный электронно-информационный консорциум) предоставляет доступ более чем к 2000 зарубежных журналов, при этом архивной коллекцией считается заверченный массив журналов. Каждая коллекция состоит из метаданных и полных текстов статей.

Таким образом, ПО DSpace в данный момент является основой и важным инструментом для сохранения научно-образовательного наследия для многих академических учреждений мира.

Invenio – программный комплекс, позволяющий создавать свою собственную цифровую библиотеку или хранилище документов на web. Технология этого программного комплекса охватывает все аспекты цифрового управления библиотекой и документами, их индексирования и контроля их распространения.

Первый публичный релиз Invenio состоялся в 2002 г.

Invenio создан организацией CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) – Европейской организацией по ядерным исследованиям, которая является крупнейшей в мире лабораторией физики высоких энергий и находящейся на границе Швейцарии и Франции, вблизи Женевы. Разработчик – CERN Document Server Software Consortium

Программой используется язык Python. Invenio функционирует на основе операционной системы Unix-like.

ПО обладает мощной поисковой системой, так как имеет специальные индексы, которые обеспечивают быструю скорость поиска по 2 000 000 записей, а также полнотекстовый поиск. К числу реализуемых возможностей относится также настраиваемый простой и расширенный поиск интерфейсов. Документы в системе организуются в коллекции. Используется формат метаданных MARC. Invenio обрабатывает статьи, книги, диссертации, фотографии, видео, музейные экспонаты и т. п. Имеет настраиваемый дисплей. Интерфейс Invenio может быть персонализирован для удовлетворения различных потребностей пользователей. Эта функция реализуется следующими модулями: WebSession для определения пользователей и их личных настроек, и WebAlert с целью настройки персональных уведомлений по электронной почте.

В CERN Invenio управляет более чем 800 000 библиографических записей и 350 000 полнотекстовых документов, организованных в более чем 500 коллекций, охватывающих препринтов, статьи, книги, журналы, фотографии, видео и многое другое

Рост числа электронных документов ставит целый ряд проблем – технических, организационных, правовых и этических. Существенными техническими проблемами являются длительное хранение цифровых документов, а также максимальное упрощение доступа к нему. Именно эти задачи решают программные комплексы для электронных библиотек, три из которых рассмотрены в настоящем докладе. Разработка, создание и распространение цифровых ресурсов – процесс динамичный. Он, предполагает разработку ресурсов нового типа, а также программных средств, предоставляющих пользователям новые возможности. Это обстоятельство повлияет и на программное обеспечение электронных библиотек.

Примечания

¹ Дэвид Х., Карен Б. Расцвет или выживание? Национальная библиотека Шотландии в 2030 г. // Национальные библиотеки в XXI в.: сб. ст. СПб., 2012. С. 58–103.

² Белоножка Э. Н. Программное обеспечение для электронных библиотек: презентация / Рос. нац. б-ка. URL: <http://myshared.ru> (дата обращения: 06.03.2015).

³ Ковязина Е. В. К вопросу о технологическом обеспечении социально-образовательного контента электронной библиотеки Сибирского федерального университета // Информационные технологии, компьютерные системы и издательская продукция для библиотек: Libcom–2010: материалы 14-й междунар. конф. пос. Ершово, Одинцовский р-н, Московская обл., 15–19 нояб. 2010 г. / Гос. публ. науч.-техн. б-ка России. М.: ГПНТБ, 2010. URL: <http://gpntb.ru> (дата обращения: 06.03.2015).

⁴ Тимошук Е. В. Создание электронной коллекции изданий Орловской областной библиотеки на платформе DSPACE // Восьмые Денисьевские чтения: материалы межрегион. науч.-практ. конф. г. Орел, 27–28 окт. 2011 г. / Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И. А. Бунина; Орл. гос. ин-т искусств и культуры; сост. Н. З. Шатохина. Орел: Изд. А. Воробьев, 2011. С. 171–173.

⁵ Резниченко В. А., Проскудина Г. Ю., Кудим К. А. О создании открытой научной электронной библиотеки периодических изданий НАНУ // Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции: тр. 10-й всерос. науч. конф. Дубна, 7–11 окт. 2008 г. / Ин-т прогр. систем НАН Украины. Дубна: Изд. отд. Объедин. ин-та ядер. исслед., 2008.

⁶ Пекур Е. В. Подходы к формированию собственных электронных коллекций в библиотеке педагогического университета // Библиотеки и информационные ресурсы в современном мире науки, культуры, образования и бизнеса: материалы 19-й междунар. конф. Судак, 2–10 июня, 2012 г. / Гос. публ. науч.-техн. б-ка России. М.: ГПНТБ России, 2012. Режим доступа: <http://gpntb.ru> (дата обращения: 06.03.2015).

⁷ Ржевцева Н. Л., Нутраченко Е. П. E-SevNTUIR – электронный научный архив университета // Научн. и техн. б-ки. 2011. № 5. С. 42–46.

А. Л. Третьяков

Информационный образовательный ресурс для людей пожилого возраста

Аннотация: Образование длиною в жизнь – это реальное преимущество информационного общества, которое может положительно влиять на качество жизни людей пожилого возраста. Создание сайта по городу Кронштадту для людей пожилого возраста – один из решений, которое может положительно повлиять на качество жизни людей пожилого возраста.

Ключевые слова: люди пожилого возраста, информационный ресурс, сайт по г. Кронштадту, партнерство

Andrey L. Tretyakov

Educational resources for the elderly

Lifelong education – this is the real advantage of the information society, which can positively affect the quality of life of older people. Creating a site on the town of Kronstadt for older people – one of the solutions that can positively impact the quality of life of older people.

Keywords: elderly people, information resource site for the city of Kronstadt, partnership

Образование длиною в жизнь – это реальное преимущество информационного общества, которое может положительно влиять на качество жизни людей пожилого возраста. В настоящее время идет переосмысление роли в обществе людей этой группы. Для пожилых людей многие организации культуры и образования стараются создать разнообразие вариантов активного, увлекательного и полезного времяпрепровождения, в том числе создать условия для различных форм их обучения. Практически все Централизованные библиотечные системы (далее – ЦБС) Санкт-Петербурга участвовали в реализации программы «Бабушки online», ориентированной на обучение пользованию персональных компьютеров, ресурсов и сервисов Интернета. Необходимо отметить, что при общей положительной оценке данной программы у нее имелись и недостатки, а именно – слишком сложные или слишком легкие программы, отсутствие возможности повторить пройденный материал в библиотеке. Несомненным достоинством программы явилось то обстоятельство, что около 30 % обученных пожилых людей захотели повысить свою пользовательскую квалификацию в области использования ресурсов и сервисов Интернета. Квалификацию они повышали как самостоятельно, так и в библиотеках. Обучение дало и еще один незапланированный положительный эффект, а именно – в ряде библиотек ЦБС Московского, Красногвардейского, Выборгского районов сложились неформальные группы людей пожилого возраста, продолжившие систематическое общение в библиотеке и принимающие активное участие во многих библиотеках. В частности, представители этих групп активно изучают историю искусства, архитектуры не только по книгам, но и по интернет-ресурсам.

Тенденция приобщения людей пожилого возраста к различным видам образования, в том числе, неформального и информального образования, которое они получают в библиотеках предлагает библиотекам организовывать проекты и развивать новые направления деятельности, ориентированные на пожилых людей.

Одновременно происходят успешное развитие и наращивание образовательных программ в школах и университетах третьего возраста, информацию о которых пожилые люди могут получить как в библиотеке, так и в сети Интернет.

В настоящее время информационно-поисковая система «Google» на запросы об образовании лиц пожилого возраста, кроме всего прочего, выдает информацию о двух школах и девяти университетах. Школы организованы на базе Государственных центров социального обслуживания населения. А университеты организованы на базе:

- НИУ ИТМО;
- Управления культуры СЗАО и Управления социальной защиты населения СЗАО г. Москвы;
- ОО «Белорусская ассоциация социальных работников»;
- Казанского федерального университета;
- Балтийского федерального университета им. И. Канта;

- Государственного бюджетного учреждения «Территориальный центр социального обслуживания „Жулебино“»;
- Псковского регионального отделения Общероссийской общественной организации «Союз пенсионеров России»;
- Государственного бюджетного учреждения социального обслуживания «Лермонтовский комплексный центр социального обслуживания населения»;
- Лужского центра социального обслуживания граждан пожилого возраста и инвалидов.

Перечисленные выше школы и университеты предлагают своим обучающимся различные программы. Кроме различия в программах разнятся и итоги обучения, то есть в университетах люди, прошедшие дистанционные курсы по стандартной программе и сдавшие все зачеты и экзамены, пишут выпускную квалификационную работу и получают диплом об образовании (правда это случается нечасто). Там же в университетах они могут прослушать один или два курса и получить удостоверение об обучении. Люди, не заинтересованные в получении документов, подтверждающих уровень их образования, могут сложить индивидуальный образовательный маршрут самостоятельно и проходить его сколько угодно долго, использовать помощь методиста и библиотекарей. При всем разнообразии изучаемых предметов от домоводства до иностранных языков и истории религии (у каждой образовательной организации свой уникальный набор учебных дисциплин) в каждой образовательной организации есть курсы, рассматривающие вопросы краеведения, поклонного туризма, информационной подготовки путешествий по стране и за ее пределами. Например, группа пожилых женщин, изучавших французский язык в университете третьего возраста города Луга, после успешного прохождения учебной программы была отправлена на десятидневную стажировку во Францию для изучения страны и развития навыков разговорной речи. Таких примеров можно привести много.

Однако университеты и школы третьего возраста ориентируются не только на здоровых и активных пожилых людей, но и на группы лиц, которые по состоянию здоровья, из-за удаленного места жительства или просто по финансовым причинам не могут позволить себе интересные путешествия как внутри страны, так и за ее пределами.

Одним из насыщенных контентом университетов третьего возраста стал «Онлайн-университет третьего возраста», созданный на базе Санкт-Петербургского национального исследовательского университета информационных технологий, механики и оптики (НИУ ИТМО).

Основу проекта составляет первый в России портал дистанционного обучения для пожилых людей (<http://u3a.ifmo.ru/>). На портале размещены авторские курсы, которые по структуре, содержанию, методике и богатству иллюстративного материала соотносимы с полноценными университетскими программами, мини-курсы и лекции – для тех, кто пока не готов воспринимать курс в полном объеме.

На портале среди других курсов, предложен курс «Я вижу град Петров, чудесный, величавый...». Частью данного курса является история, культура и перспективы развития города Кронштадта, которому и посвящен наш проект.

Проект «Новый взгляд на старый Кронштадт в киберпространстве», который реализуется студентами гуманитарных и технических. Проект ориентирован на создание сайта с уникальными ресурсами и сервисами, на которые, зайдя из любого уголка страны пожилой человек мог бы в дистанционной форме познакомиться с историей, архитектурой и культурой Кронштадта.

Актуальность данного проекта усиливается и тем обстоятельством, что информационная служба при Городском музее разнообразия услуг как реальных, так и дистанционных – не предлагает.

Ядром проекта «Новый взгляд на старый Кронштадт в киберпространстве» является сайт «Кронштадт: вчера и сегодня», позволяющий удовлетворить информационные и духовные потребности людей пожилого возраста и привлечь их к реальному и дистанционному участию во внутреннем туризме.

Назначение сайта определило его структуру и название разделов. Сайт состоит из десяти разделов, из которых наиболее посещаемыми являются четыре:

- 1) «Кронштадт литературный»;
- 2) «Уникальные библиотеки города Кронштадта»;
- 3) «Форты: история и современные планы сохранения и использования»;
- 4) «Храмы и Соборы Кронштадта. Морской собор: история строительства и возрождения».

Сайт имеет богатый контент, собранный студентами, специалистами библиотек, краеведами, добровольцами.

Для создания подобного сайта было необходимо собрать интересные материалы, факты, до-

кументы, отраженные в статьях, фрагментах книг, старых и новых фотографиях, оцифрованных художественных миниатюрах, опубликованных и неопубликованных мемуарах интересных людей, живших или бывавших в Кронштадте. Второй пласт контента составили фотографии и видеоролики, посвященные старинным и современным видам исторических памятников, зданий, сооружений, а также городского ландшафта Кронштадта. Особое место в контенте занимает история церкви Кронштадта, в том числе, создания и восстановления Морского собора, музея-квартиры Иоанна Кронштадтского, православной и католической часовен. Необходимо отметить, что восстановление Морского собора было делом не только Русской православной церкви, но и жителей из Кронштадта и других городов, которое приняли активное участие. В течение года фотографии всех добровольцев, принявших участие в восстановлении, были размещены на ограде собора. В контенте были созданы коллекции печатных материалов и рукописных документов о литераторах, которые жили, бывали в Кронштадте и писали о Кронштадте.

Другим тематическим блоком явились материалы о городах-побратимах Кронштадта: Пилау (Польша), Котка и Нарва-Йыэсуу (Финляндия), Мюльхаузен (Германия), Тулон и Дакс (Франция), Норборг (Дания), Осиповичи (Белоруссия), Сумото (Япония), Чжуншань и Синцзы (КНР), Нафплион (Греция), Нитра (Словакия), Аннаполис (США), Маростика (Италия); Зеленодольск, Дербент, Кемь, Новочеркасск, Феодосия (Россия).

Кроме того, на сайте представлены лучшие работы профессиональных или художников-любителей, работы которых посвящены Кронштадту и кронштадтцам, записи музыкальных произведений, написанных кронштадтцами, в Кронштадте и о Кронштадте.

Богатый контент сайта и современные IT-технологии позволили следующее:

- создать виртуальные экскурсии по дореволюционному Кронштадту;

- создать экскурсии, представляющие современный Кронштадт с показом особенно значительно исторических мест и памятников.

При помощи легкого в использовании конструктора любой посетитель сайта может создать собственную экскурсию по интересующим его местам или темам. Все экскурсии, кроме видеоряда, сопровождаются как современными, так и старинными текстами, выверенными сотрудниками Музея истории Кронштадта. Кроме того, в предоставлении интересных и малоизвестных фактов для создания подобных экскурсий приняли участие члены Общества краеведов Кронштадта, которое создано и долгое время работает при Центральной районной библиотеке города.

Представляет интерес раздел сайта, посвященный литературе о Кронштадте. В разделе представлены полные тексты художественных, исторических и публицистических произведений, журнальные и газетные статьи, тематические дайджесты. Виртуальные экскурсии могут иметь различную тематику, например, в основу литературных экскурсий по Кронштадту положена книга Н. Ф. Поповой «Кронштадт литературный». А в основу футуристического взгляда на Кронштадт положены материалы из проектов, представленных на конкурс модернизации городской среды «Мой Кронштадт».

В том случае, если посетитель сайта затрудняется в самостоятельном создании экскурсии и неудовлетворен готовыми экскурсиями, выложенными на сайте – то по его письменному запросу, высланному через систему обратной связи с модераторами сайта, может быть создана интересующая его экскурсия. Пробообразом подобного подхода к созданию разнообразных экскурсий об одном и том же месте был взят локальный электронный продукт Межпоселенческой библиотеки города Выборга и историков парка-музея «Монрепо» – «Прогулки по Монрепо».

Для лиц пожилого возраста, которые хотят и могут совершить реальную экскурсию по Кронштадту – на сайте предложены следующие услуги:

- экскурсии по Кронштадту для пожилых людей могут быть как пешеходными, так и на автомобилях и микроавтобусах;

- для создания дополнительных радостных впечатлений экскурсанты могут получить услуги фотографов и художников-любителей, которые по предварительной договоренности могут провести мастер-класс для одного или нескольких экскурсантов и сделать для них рисунок или фотографии, а также помочь экскурсантам своими руками запечатлеть уголок Кронштадта;

- материалы, собранные на сайте, дают возможность организовать экскурсию не только для пожилых людей, но и экскурсию, интересную для их внуков; а молодые представители туристического бизнеса привлекут для проведения экскурсий опытных педагогов-экскурсоводов.

Сайт является живым организмом и, следовательно, постоянно обновляется и развивается. Одним из новых разделов сайта является «Сохраненное радио». В данном разделе размещены архивные аудиозаписи песен, спектаклей, литературных чтений советских времен, по которым люди

пожилого возраста часто испытывают ностальгию и которые лишь в незначительной степени представлены на телеканале «Культура». Расположение этих материалов на сайте – вторично. Первое использование этих материалов организовано в больнице им. Святого Иоанна Кронштадтского, где четыре палаты хирургического отделения оснащены специальным оборудованием (удобные наушники и пульт) и предоставляют возможность больным самостоятельно выбрать спектакль, книгу, стихотворение, песню в исполнении любимых авторов. «Сохраненное радио» является отдельным самостоятельным проектом, но поскольку данный проект ориентирован на повышение качества жизни жителей Кронштадта – ресурсы данного проекта размещены на сайте.

К настоящему времени в проекте по созданию сайта принимают участие ЦБС Московского, Петроградского и Кронштадтского районов, а также ряд добровольцев и меценатов.

Создание сайта, насыщенного ресурса, предлагающего нетрадиционные для сайта услуги, предполагает, на наш взгляд, не только успешное освоение дистанционного курса университета третьего возраста, но и создание мотивации для развития виртуального и реального внутреннего туризма для всех возрастных групп.

Е. А. Сукало

Деятельность библиотек и культурно-досуговых учреждений в практике реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья

В статье раскрывается роль библиотек и культурно-досуговых учреждений в современной практике социокультурной реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья. Автор анализирует опыт использования информационных и социокультурных технологий в реабилитации инвалидов различных возрастных групп, характеризует возможности его использования в деятельности социокультурных учреждений.

Ключевые слова: социокультурная реабилитация, библиотеки, культурно-досуговые учреждения, лица с ограниченными возможностями здоровья, безбарьерная среда, обеспечение равных возможностей

Evgeniy A. Sukalo

Libraries and cultural institutions practice in the rehabilitation of persons with disabilities

The article reveals the role of libraries and cultural and leisure facilities in the modern practice of sociocultural rehabilitation of persons with disabilities. The author analyzes the experience of the use of information and sociocultural technologies in rehabilitation of disabled persons of different age groups, describes the possibility of its use in the activity of sociocultural institutions.

Keywords: social and cultural rehabilitation, libraries, cultural and leisure centers, persons with disabilities, barrier-free environment, ensuring

Библиотеки, культурно-досуговые учреждения как социальные институты в духовной жизни современного общества занимают особое место. Необычайно высока их роль и в социокультурной реабилитации и интеграции инвалидов. В ряде европейских государств библиотечные работники обязаны обеспечивать информационное сопровождение лиц с ограниченными возможностями здоровья. При необходимости записать их на прием к врачу, обеспечить оказание юридической помощи и иных аналогичных услуг. Тенденция расширения спектра социальных услуг, оказываемых библиотеками, представляется одним из важных векторов их развития в современных условиях. Библиотеки и культурно-досуговые учреждения также позволяют компенсировать недостатки в образовании и организации творческого досуга, содействуют в адаптации личности к изменяющейся действительности, расширяют возможности интеграции инвалидов в культурное пространство.

В качестве основных функций названных учреждений определены такие как: компенсаторная, адаптирующая, креативная¹.

Культурно-досуговые институты и библиотеки иницируют и выполняют специфические воспитательные функции. Так в отношении детей с ограниченными возможностями здоровья реализуется стратегия, получившая название «мейнстримминга», предполагающая совместную деятельность в рамках различных проектов здоровых детей и детей-инвалидов. Данная практика позволяет обеспечить условия безбарьерной среды, а также осуществить квалифицированное руководство процессом культурного развития детей с ограниченными возможностями здоровья.

Библиотеки и культурно-досуговые учреждения, помимо использования технологий организации досуга в различных формах творческой деятельности, также выступают инициаторами и организаторами развлекательных и благотворительных мероприятий. В то же время, данное направление еще не получило широкого распространения. Не всегда учитывается специфика инвалидной среды, преобладают не циклы мероприятий, а отдельные акции.

Возрастание роли библиотек в разработке и реализации проектов реабилитационных программ связано с тем, что они могут стать посредниками, координаторами ресурсов и усилий организаций, участвующими в решении проблем инвалидов, способны создать условия взаимодействия родителей, медиков, педагогов, работников культуры, социальных работников, ученых, представителей властей различного уровня, средств массовой информации.

В качестве образовательного центра библиотека позволяет обеспечить широкий доступ к современным информационным технологиям, помочь в организации самообразования инвалидов различных категорий и, что особенно важно, детей-инвалидов, которые в силу особенностей за-

болеваний обучаются по индивидуальной программе. Ряд библиотек технически оснащены специальными обучающими методиками, специально созданными для лиц с ограниченными возможностями в интеллектуальном и культурном развитии. Современная библиотека стала не только местом хранения книг, документов, но и фонотекой, игротеккой, видеотекой, выставочным залом и, в ряде случаев, музеем.

Расширение диапазона деятельности библиотек сближает ее с культурно-досуговыми учреждениями. Интеграция в практике различных форм организации досуга и традиционных видов деятельности позволяет библиотеке наиболее полно реализовать посредническую миссию между культурой и личностью, оптимизировать рекреацию и включение в мир культуры лицам, с ограниченными возможностями здоровья.

На базе библиотеки реализуются и специальные реабилитационные и арт-терапевтические технологии. Широко используется такое психотерапевтическое направление как библиотерапия, вошло в практику использование творческих педагогических программ. Включение детей-инвалидов различные виды художественного творчества позволяет им достичь значимых результатов в развитии образного мышления, речи, воображения, литературных и художественных способностей, сформировать новые личностные потребности, научить толерантности и доброжелательности, обрести более оптимистический взгляд на окружающую действительность, повысить самооценку.

Новые технические возможности и программное обеспечение, увеличение объемов информации, ее разнообразие, обусловили необходимость расширения рамок информационно-коммуникативной деятельности библиотеки, определили новый характер ее связей с учреждениями образования и институтами сферы досуга в решении социально-культурных проблем и задач. Библиотеки создают благоприятную культурную среду, изучают, удовлетворяют и возвышают духовные интересы и потребности инвалидов и, что особенно важно, детей-инвалидов, вовлекают их в различные виды творчества, мир культуры.

Детские библиотеки, реализуя стратегии мейнстриминга и безбарьерной среды могут организовывать совместную деятельность детей с ограниченными возможностями и нормально развивающихся сверстников, обеспечивая процесс социально-психологической интеграции и инкультурации детей-инвалидов в социум. На начальном этапе совместная деятельность осуществляется как присутствие и посильное участие детей-инвалидов на общих для всех мероприятиях. Далее предполагается расширение диапазона участия. Дети-инвалиды могут выступать как авторы творческих проектов и работ, здоровые дети — в качестве зрителей и участников различных мероприятий. Для детей-инвалидов такие формы досуга становятся не только способом их социокультурной интеграции, но и фактором психологической реабилитации, обеспечивающими равные возможности культурной жизнедеятельности.

Методы и формы работы с детьми-инвалидами, используемые библиотеками и культурно-досуговыми учреждениями, разнообразны. В библиотеках обрели свой статус и успешно работают клубы по интересам, кружки и коллективы художественного творчества; проводятся разнообразные по содержанию и форме экскурсии: экскурсия-диалог, экскурсия-диспут, экскурсия-путешествие и др. В современных библиотеках активно используются различные игровые методики: рекреационные и развивающие, интеллектуальные, проводятся различные смотры, конкурсы, театрализованные представления, реализуются иные виды культурно-досуговой деятельности.

Особенности библиотечной деятельности в современных условиях связана с широким внедрением различных средств электронной техники и нового программного обеспечения. Оснащение библиотек персональными компьютерами позволило обучать детей-инвалидов навыкам работы с новыми сложными программами, изучать иностранные языки, расширять диапазон интересов с помощью профессионального сопровождения со стороны работников библиотек.

Работа с детьми-инвалидами в библиотеке невозможна вне контакта с его семьей. Традиционными для многих библиотек стали объединения родителей детей-инвалидов в семейные клубы, попечительские советы, «родительские классы» и др. формы сотрудничества. Это своеобразные группы в которых участники обмениваются опытом, информацией, оказывают друг-другу эмоциональную поддержку. Потребность в поддержке и во взаимопомощи лицам, объединенным общей жизненной проблемой, обеспечивается посредством таких объединений. Так оказание помощи матерям детей-инвалидов реализуется в некоторых библиотеках посредством создания «клубов мам». Общность предмета обсуждений (ребенок-инвалид), доброжелательное, заинтересованное отношение собеседников друг к другу делают такое общение продуктивным во всех отношениях.

Современная библиотека, являясь институтом культуры, образования и воспитания, позволяет решать важные социокультурные задачи:

- в создании условий социализации, индивидуализации и инкультурации инвалидов различных категорий;
- в формировании и развитии творческого потенциала лиц, с ограниченными возможностями здоровья, обеспечении возможностей их самореализации;
- в оказании содействия социальным учреждениям, занимающимся решением проблем инвалидов (реабилитационным, образовательным, воспитательным, коррекционным);
- в содействии семье и школе в профессиональном и общекультурном развитии детей с ограниченными возможностями здоровья;
- в информационно-методическом обеспечении ряда направлений реабилитационной деятельности (посредством публикаций в прессе, проведении семинаров, помощи в создании теле- и радиопередач о творчестве взрослых и детей-инвалидов);
- в рациональной организации интеллектуально и творчески насыщенного досуга, формировании новых культурных потребностей лиц с ограниченными возможностями здоровья.

Среди культурно-досуговых проектов в последние годы заметную роль обрели фестивали художественного творчества, в которых принимают активное участие и инвалиды в специальных номинациях – от танцевальных представлений инвалидов-колясочников до художественных выставок и театрализованных представлений. В этом значительна заслуга организаторов таких фестивалей, которые получили высокую оценку и признание как в России, так и за рубежом. Известны такие фестивали как «Звуки и краски мира» (директор Л. Фролова); «Окрась мир звуками», проводимый на протяжении ряда лет при поддержке Петровской академии наук и искусств.

Фестивали художественного творчества с участием инвалидов – это особое культурное явление, позволяющее обратить внимание общественности на проблемы инвалидов, создать комфортные условия для реализации их творческих возможностей, привлечь специалистов к оказанию содействия и методической помощи по разным направлениям. Актуально значение таких фестивалей и с точки зрения обеспечения условий социализации личности инвалида, его интеграции в современный социум.

В качестве учреждения культуры музеев, независимо от его масштаба и профиля, также позволяет решать многие проблемы социокультурной интеграции и реабилитации инвалидов. Его особая миссия - формирование «коммуникации с прошлым», реализуется в процессе активного ознакомления с музейными ценностями. В экспозициях современных музеев представлены лучшие образцы культурного наследия, концентрированно отражающего историческую память цивилизаций и национальных культур, освоение которого обретает для лиц с ограниченными возможностями особую значимость.

В музее эффективность воздействия обеспечивается единством эмоционально-образного и информационно-логического восприятия, достигаемого в условиях активного освоения экспонированных ценностей. Современные музеи с помощью широкого использования интерактивных технологий (например, sensoris-3) позволяют глубоко изучить творчество как отдельных авторов, так и целых эпох, познакомиться с малоизвестными историческими фактами и изучить интересные посетителям объекты.

Музеи помимо создания условий безбарьерной среды для инвалидов осуществляют широкую информационно-образовательную деятельность в специализированных детских садах и школах, коррекционных учреждениях. Музейные работники организуют выставки, проводят специальные экскурсии, встречи с интересными людьми, включают инвалидов в различные формы творческой деятельности. На базе музеев организуются концерты, поэтические вечера, праздники, лекции-концерты и иные развлекательно-познавательные мероприятия.

Данные формы культурно-досуговой деятельности музеев способствуют пропаганде ценностей отечественной культуры, активизируют общекультурное развитие инвалидов, способствуют повышению интереса к музейным экспозициям. Безусловно, такими акциями не ограничивается культуросозидающий и реабилитационный потенциал музея. Современные технологии расширяют диапазон возможностей музеев в аспекте взаимодействия с социальными и образовательными учреждениями различных видов. Так дети с ограниченными возможностями здоровья, даже находясь в соцучреждениях, посредством доступа в Интернет, обретают возможность побывать в ведущих музеях мира и России. Созданный с помощью педагогов «Музейный Интернет-клуб» предлагает различные инновационные методики специализированного музейного обслуживания детей-инвалидов².

Центры социальной реабилитации, как учреждения, включающие в свою практику культурно-досуговую составляющую, располагают значительным ресурсным потенциалом для осуществления

различных видов творческой, информационно-просветительной, развивающей деятельности. Они предоставляют различные дополнительные услуги не только в сфере досуга, но и лечебно-оздоровительного характера (арома-, фито-, гардено- терапия, водные процедуры, специальный массаж и т.п.). Обязательный компонент таких учреждений – рекреационная зона с площадкой для отдыха, спортивные площадки, площадки-полигоны для тренировки инвалидов-опорников, территория с лекарственными цветниками и кустарниками. Все помещения таких учреждений доступны для любой категории инвалидов, в том числе людей с ослабленным зрением или totally слепых, с нарушениями опорно-двигательной системы³.

Центры предоставляют возможность инвалидам различных возрастных категорий заниматься полюбившимся видом творчества как индивидуально, так и в малых группах, оказывают помощь в юридическом консультировании, организуют туристские программы, посещения выставок, театров, осуществляют иные культурные проекты.

Таким образом, возможно констатировать, что современные библиотеки и культурно-досуговые учреждения осуществляют значительную реабилитационную деятельность удовлетворяя (блокированную у части инвалидов в силу сенсорных нарушений) потребность в информации, в получении важных социально-культурных услуг, обеспечивают доступность различных видов творчества, создают условия развития и самореализации лиц, с ограниченными возможностями здоровья.

Необходимо отметить, что библиотеки и культурно-досуговые учреждения помимо реализации традиционных направлений социокультурной реабилитации (художественно-творческая, информационно-коммуникативная, арт-терапевтическая, физкультурно-оздоровительная, психологическая) также реализуют целостную стратегию духовной реабилитации инвалидов имеющимися в их распоряжении средствами, способствуют проявлению социальной активности, реализации их индивидуальных-творческих возможностей в различных сферах жизнедеятельности.

Примечания

¹ Ариарский М. А. Прикладная культурология. СПб., 2001. 326 с.

² URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 04.03.2015).

³ Одним из таких современных центров является Центр социальной реабилитации Невского района Санкт-Петербурга, расположенный по адресу ул. Чудновского, д. 8.

А. А. Димьяненко

Детская книга русского зарубежья, 1920-е гг.: к вопросу о художественном оформлении

В статье рассматриваются основные черты издания детской книги Русского Зарубежья в 1920-е гг.

Ключевые слова: детская книга, русская эмиграция

Anna A. Dimianenko

Children's book of Russian abroad, 1920's: book design

The paper studies the main features of publishing children's book in exile in 1920's.

Keywords: children's book, Russian emigration

Детская книга Русского Зарубежья – явление многоаспектное и малоизученное современными исследователями. Специальный учет и классификация детских книг, выходявших на русском языке для детей эмигрантов, не происходил, ввиду территориальной разрозненности книгоиздательских центров и недолгого существования самих издательств. Из-за систематической нехватки сведений остается не определенным круг авторов, писавших для детей, жанровая классификация и многие другие аспекты обширного культурного пласта книгоиздания русской эмиграции. Таким образом, на сегодняшний день, остаются неизвестными многие аспекты духовной жизни подрастающего поколения Русского Зарубежья не только рассматриваемого периода, 1920–1930-х гг., но и последующих лет.

Потребность в детской книге, оставшихся без родины детей-изгнанников, сделала закономерным участие лучших творческих сил в ее создании. В «Воззвании русских писателей, ученых, артистов и художников» (8 мая 1926 г.) звучат главные задачи сохранения и препятствия денационализации подрастающего поколения: «Воспитать русских детей в духе русской культуры – это главнейшее дело русской эмиграции, рассеянной по всем странам. Будущие граждане России должны будут спасти на родине культуру, ныне там гибнущую. Их поколению назначено судьбой способствовать возвращению России должного ей места в рядах других государств, восстановлению гражданского порядка, возрождению русской мысли и русского творчества»¹.

Несмотря на большие финансовые трудности и отсутствие постоянной издательской базы, в эмиграции неоднократно предпринимаются попытки издания серий книг для детей («Сказки-картинки», изд. YMCA-Press; «Детская библиотека» изд. А. И. Серебrenникова), детских книг, выходявших в приложениях к журналам «Ласточка» (Харбин), «Иллюстрированная Россия» (Париж), а также роскошных и подарочных изданий (изд. О. Дьяковой, изд. З. И. Гржебина).

В период с 1917 по 1924 г. было издано около 1450 произведений художественной литературы, всего же за этот период эмигрантами было выпущено не менее 3735 книг и брошюр². Эта же картина берлинского «издательского ренессанса» переведена и на детское книгоиздание. Наибольшее число книг, вышедших в указанный период, относится к 1922 г. Полнота сведений, которыми мы располагаем на сегодняшний момент, не позволяет делать выводы о тиражах детских книг. Дальнейшее исследование этой темы позволит выявить этот аспект.

По данным статистического отчета Пражского комитета Русской книги, подготовленного графиней В. Н. Бобринской за период 1917 по 1924 г.: «Всего 134 названия: 107 книг появляются впервые и 26 переизданных»³. Число названий за указанный период в нашем самостоятельном учете, на сегодняшний момент, составляет 239 названий. Высокие показатели по выпуску книг для детей принадлежали берлинскому издательству А. Ф. Девриена и издательству В. М. Зайцева в Харбине.

Внешний вид детской книги Русского Зарубежья требует более детального исследования, поскольку эта сторона издания детской книги проявляется, на различных территориях бытования детской книги, по-разному. Из того же отчета В. Н. Бобринской: «Первые издания (1918 г.) отличаются серостью. Бумага плохая, печать недостаточно ясная, картинки из рук вон плохи, но потом издания стали прогрессировать. Внешность улучшается настолько, что книги, изданные в 1923 г., уже отличаются небывалой роскошью, особенно для младшего возраста... Картинки по большей части взяты из немецких изданий и к ним подведен русский текст, часто неудовлетворительный. Почти

все фирмы выпустили целиком или частями сказки Афанасьева, Пушкина, Андерсена, Гриммов, Гауфа в роскошных и скромных изданиях, изданы и народные сказки, русские и других народов. <...> Отдел книг для детей младшего возраста, несмотря на внешнюю роскошь изданий, в общем менее удовлетворителен, чем другие отделы и включает несколько книг, к которым можно отнести только отрицательно. Издания для детей среднего и старшего возраста по своим достоинствам выше, причем с каждым годом выбор издаваемых произведений улучшается. Лучшие издания относятся к 1923 г.»⁴.

Исследователь детской эмигрантской книги в Китае, А. А. Хисамутдинов отмечает, что «большинство детских книг было закуплено в Европе»⁵, но «...качество некоторых книг, отпечатанных в Китае, было отменным. Это в сочетании с ценой, послужило причиной того, что русские издательства в Европе и Америке заказывали печатание книг в этой стране».

Вместе с тем, традиция художественного оформления детских книг относится к ярчайшим проявлениям эмигрантской культуры на Западе. В создании многих детских книг участвовали мастера книжные графики, нашедшие не только благоприятные издательские возможности, но и трибуну для творческой полемики и распространения знаний об отечественном искусстве.

Впервые были изданы за рубежом: «Дневник фокса Микки» и «Кошачья санатория» Саши Черного с иллюстрациями Ф. С. Рожанковского, первое издание Вл. Набокова «Аня в стране чудес» с рисунками С. Залшупина, «Волшебные рассказы» А. Ремизова с авторскими иллюстрациями, детские книги Тэффи и А. П. Чехова, оформленные художницей Н. Г. Парэн. Издательство А. Ф. Девриена, выпустило серию исторических повестей с иллюстрациями Я. Я. Бельзена и А. П. Апсита.

Совместными усилиями писателей и художников в Берлине появлялись подчас издания неожиданные, вроде берлинского детского альманаха «Цветень»⁶, авторами которого были А. Толстой, Саша Черный, К. Бальмонт, Н. Крандиевская и др. Среди этих имен фигурировало и имя художника Ивана Пуни, написавшего и собственноручно проиллюстрировавшего сказку «Летучий голландец».

В отличие от советских писателей, эмигранты имели только общественную поддержку, поэтому процент книгоиздания детских книг русскими зарубежными издательствами значительно ниже советского. Однако художественный уровень эмигрантских произведений часто не уступал, а в некоторых аспектах даже превосходил вышедшее в советской печати.

Настоящая работа, по существу, является лишь подступом к многоаспектной теме книгоиздания для детей в Русском Зарубежье. Дальнейшее ее изучение во многом расширит грани изучения истории детской книги, а также смежных тем, в том числе, и оформления детской книги русского зарубежья.

Примечания

¹ Цит. по: Аня в стране чудес: дет. и юнош. лит. рус. эмиграции: в 2 т. / сост. М. Д. Филин. М.: Жизнь и мысль: Моск. учеб., 2004. Т. 1. С. 14.

² Volkman H.-E. Die russische Emigration in Deutschland, 1919–1929. Würzburg, 1966. S.125, 123.

³ Бобринская В. Н. Детская литература // Русская зарубежная книга. Прага, 1924. С.111. В сумме количество названий составляет 133 книгу, а не 134.

⁴ Там же. С. 110, 111.

⁵ Хисамутдинов А. А. Детская эмигрантская книга в Китае // Библиография. 1999. № 3. С.146.

⁶ Цветень: сб. для детей. Берлин: Грани, 1922. 113 с.

Аллегория времени в картинах и гравюрах XVI в.

В каждой эпохе время толковали по-разному, в зависимости от верований, культуры, научного прогресса. Истоки аллегии времени прослеживаются в искусстве XIV в., где она неразрывно связана с аллегорией смерти. Уже в XVI в. – это самостоятельный сюжет, все больше связанный с жизнью человека, с гуманистическими идеями.

Ключевые слова: время, аллегория, аллегория времени, смерть, триумф смерти, пляска смерти, песочные часы, XVI в., Возрождение

Nadezhda P. Blazhko

The Allegory of time in the paintings and prints of the XVI century

Time used to be interpreted differently in each epoch depending on religion, culture and scientific progress. The background of the Allegory of time goes back to the XIV century when it was inseparably connected to the Allegory of death. Already in the XVI century it became an independent subject more related to the human life and humanistic ideals.

Keywords: time, allegory, the Allegory of time, death, triumph of death, dance of death, sand clock, the XVI century, the Renaissance

Время – единственное над чем не властен человек. В древние времена оно обожествлялось¹, его тайну пытались постичь философы и ученые на протяжении всей истории человечества. Понимая свою зависимость от времени, люди с давних времен научились его измерять² и вести учет при помощи календарей. Античные мыслители связывали время с космосом, движением небесных тел, с цикличностью, средневековые – с памятью, Богом, творением, божественной вечностью. Аврелий Августин в V в. разделяет время на прошлое, настоящее и будущее³. В эпоху Возрождения человек пытается осмыслить свое пребывание в мире и вне зависимости от религии. Время научились не только точно измерять и отсчитывать через одинаковые промежутки: в XIV–XV вв. на городских башнях устанавливают механические часы, вечно напоминающие о времени, а с XVI в. появляются карманные часы. Ускоряется темп жизни, люди начинают понимать свою зависимость от времени⁴. Эти идеи и преобразования отразились на появлении в живописи XVI в. аллегии времени, уже не связанной тесно с аллегорией смерти, как это было ранее.

Истоки аллегии смерти прослеживаются в треченто, в сюжетах под названием «Пляска смерти», «Триумф смерти». В них преобладали мотивы бренности жизни и всемогущества смерти. Ж. Делюмо пишет, что «...пляска смерти исполняла роль проповеди. Она должна была нести не эстетические, а назидательные функции»⁵, напомнить людям о бренности, быстротечности жизни, ожидании Страшного суда, проповедуя тем самым аскетичный образ жизни, смирение, безбоязненное ожидание неминуемого конца: одним словом призывы к «*memento mori*». Затем образы смерти отделяются от религиозного начала. М. Ю. Реутин отмечает, что «Пляска смерти» возникла, как реакция на эпидемию чумы 1348 г.⁶ Не только чума и эпидемии, но и войны, рост населения – все эти проблемы также влияли на становление сюжета. Тема смерти в образе ее посланников-скелетов продолжала развиваться и в XV–XVI вв.

В XVI в. к аллегии смерти часто обращался А. Дюрер. На это повлияло не только продолжавшееся тяжелое положение в Европе, но и его учитель, М. Вольгемут, часто изображавший «Танец смерти». Но самое важное, что в его работах начинает появляться образ Времени. Дюрер не стремился показать триумф Смерти. Заметим, что в его гравюрах Смерть не торжествует, не танцует, не дурачится, что как раз было характерно для традиционного изображения танца и триумфа Смерти. Напротив, она в образе скелетов, полуразлагающихся трупов стоит рядом с человеком, держит в руке песочные часы – символ быстротечности времени. Дюрер пытался сказать, что ничто не вечно, в том числе и человек. Он не властен над временем, он должен покориться Смерти. Это мы видим, например, в гравюре «Смерть и жена»: слева изображена фигура, олицетворяющая смерть, в левой

руке она держит песочные часы, песок сыпется, время подходит к концу, с последней песчинкой женщины, изображенной справа, не станет. В гравюре «Смерть и ландскнехт» (1510) мы видим тот же скелет, держащий песочные часы, будто говорящий: «Твое время пришло». В гравюре «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (1513) рыцаря сопровождает Смерть с часами, напоминая, что всадник близок к смерти. На примере трех работ можно сделать вывод, что аллегория времени у Дюрера продолжает плотно переплетаться со смертью. Но эти произведения передают не страх перед Страшным судом, а скорее призывают помнить о том, что мы не вечны. Смерть и Время представляют единую силу, единую аллегория.

Ганс Бальдунг – один из самых талантливых учеников Дюрера. Его картина «Три Возраста Женщины и Смерть» (1509–1511, Музей истории искусств, Вена) – тоже своего рода аллегория времени. В левой части он изображает три фигуры, олицетворяющие три этапа жизни человека – младенчество в виде маленького ребенка, юность в виде молодой девушки и старость в виде старой женщины. До него Джорджоне уже изобразил «Три возраста человека» (1500–1501, Палаццо Питти, Флоренция). Но, в отличие от него, Бальдунг первый, кто таким образом передал «Аллегорию времени» (опять же связанную со смертью). Здесь выделяется молодая девушка – у нее, в отличие от других персонажей, светлая кожа, стройное подтянутое тело, она красива, в расцвете сил. Девушка прихорашивается, любит себя в зеркале. Предполагаю, что автор ее выделил, чтобы показать: юность – это время расцвета сил и красоты. Важна еще одна деталь – ткань (вуаль), которую держит младенец, затем она обвивается вокруг правой руки девушки, прикрывает ее лоно и направляется к руке Смерти. Ткань будто соединяет эти три фигуры, но «обходит стороной» пожилую женщину, которая правой рукой придерживает зеркало, левой – пытается отодвинуть руку Смерти с песочными часами, этот жест можно расценивать, как попытку отгородить девушку (молодость) от преждевременной старости или даже смерти (ведь именно над ней Смерть держит часы). Бальдунг, как и Дюрер, показывает, что всему уготован конец, но также вводит и иную мораль: власть и быстротечность времени (на примере изображения трех возрастов).

В другой работе Бальдунга – «Три Возраста Человека и Смерть» (1539, Прадо, Мадрид) – мы также видим изображение трех возрастов и смерть с часами. Смысл тот же: бренность бытия, конечность жизни, ничто не властно над временем. Но любопытны детали: девушка и старушка с хмурыми лицами, на глазах слезы. Старушка правой рукой дотрагивается до плеча девушки, левой – будто пытается сорвать ткань с девушки – тянет ее за собой. Смерть держит под руку старушку, в правой руке у Смерти песочные часы, но мы уже не видим сыплющегося песка (как на предыдущих картинах), в левой руке у нее сломанное копье. На заднем плане сцена сражения: люди и неопределенные существа (можно предположить, что это борьба с нечистой силой). В правом верхнем углу картины образ распятого Иисуса, на луне – тень, похожая на меч. В нижней части картины сова и лежащий с закрытыми глазами младенец. Сова здесь может выступать в роли символа тьмы, образ Иисуса и меча – скорее символ защиты, спасения, триумф победы над смертью. Сломанное копье и отсутствие песка может олицетворять проигрыш, покорность судьбе, безысходность. Слезы, угрюмое лицо девушки, возможно, говорят о нежелании смириться с судьбой, ведь молодость – расцвет человека, расцвет жизни. А старая женщина уже покорилась Смерти, что и положено старости.

На примере двух картин Бальдунга мы видим, что аллегория времени продолжает отделяться от аллегории смерти. Художник показывает не только Смерть, но и как человек (его тело, красота) меняется в ходе времени.

В рассмотренных произведениях германских художников XVI в. все еще видны отголоски триумфа и пласок смерти. Страна была обременена Реформацией, восстаниями, войнами, не удивительно, что Смерть, а не Время, была центром аллегории.

Якоб де Баккер из Фландрии тоже не обошел стороной аллегория времени. В трех его картинах: «Аллегория жизни», «Аллегория трех возрастов человека» (втор. пол. XVI в., Государственный Эрмитаж, СПб) и «Человек, несущий бремя времени. Аллегория четырех возрастов человека» представлены этапы жизни человека – юность, зрелость, старость. Но в отличие от Бальдунга, который изображал разный возраст человека, чтоб показать бренность жизни, де Баккер еще и характеризует эти разные этапы. В правой части картины мы видим Юность – начало жизни, пути, свободы. Юноша отвернулся от матери, что говорит нам о начале его самостоятельного пути. У ног женщины корзина с камнями – камни здесь выступают в роли символа тяжести, бремени времени. Когда мы еще дети – мы беззаботны, время не властно над нами, родители опекают нас, решают наши проблемы, но когда мы начинаем самостоятельный путь, то уже сами несем эти камни. В зрелые годы мы сами боремся с тяжестью жизни, но автор показывает, что мы не одиноки, что на пути встречаются те, кто помогает нам разделить груз времени. Так ангел над мужчиной перекладывает камни к себе,

тем самым пытаюсь разделить, облегчить груз, ангел слева помогает подняться, молодая девушка тоже старается поддержать тяжелую ношу. Якорь, изображенный недалеко от ангела – символ спасения, надежды, добродетели. Художник показывает, что если честно исполнять свой долг, нести свое бремя, то ты будешь вознагражден. Ну а в старости человек передает груз времени смерти. Таким образом, де Баккер по-своему обыгрывает аллгорию времени и жизни человека. Смерть в его картинах – персонаж незначительный, второстепенный. Однако в них присутствует идея бессилия человека перед временем, перед его тяжестью, но главное, что за смирение и праведность свыше всегда придет помощь, и на земле тоже есть те, кто разделяют с тобой твою участь (семья, любимые, друзья).

В картине Доссо Досси «Три возраста человека» (ок. 1515 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк) аллегория времени показана через три этапа жизни человека: младенчество, юность, старость. В его работе совсем отсутствует смерть. Для него не важен конец жизни или зависимость человека от времени, как в предыдущих работах, но важно передать особенности каждого жизненного этапа человека. На первом плане – дети, они выглядывают из-под пригорка, скорее всего они заняты подсматриванием за парой влюбленных. В таком возрасте мы шаловливы, любопытны, непослушны. На втором плане юноша и девушка – в расцвете сил, молодые, влюбленные, беззаботные, ничего не замечающие вокруг, кроме себя самих. Юность – пора любви. На третьем плане – пожилые люди, они вдалеке от мирской суеты, наедине с единомышленниками, им уже не до шалостей, не до страстей. Досси показывает, что всему свое время, для каждого этапа жизни характерны свои интересы, свои мысли. Если в предыдущих картинах время переплеталось со смертью, то здесь – с жизнью.

С картиной Досси перекликается картина Тициана «Три возраста человека» (Ок. 1512 г. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). Художник изображает три этапа жизни: младенчество, юность, старость. Справа мы видим двух спящих младенцев, сон которых охраняет ангел. Они олицетворяют собой безмятежность, беззаботность, и, возможно, то что они полностью обнажены, говорит об их беззащитности, чистоте. Слева Тициан изображает пору юности, молодости. Так же, как и Досси, автор выделяет именно этот этап жизни: фигуры более колоритны, больше по масштабу, на первом плане. Что не удивительно, ведь молодость – самая сильная пора человека и самая быстротечная. Юноша и девушка отдыхают под деревом, они почти прильнули друг к другу, взгляды нежны, позы расслаблены. Молодость – пора любви. Вдалеке, на третьем плане изображен старик, одинокий, поникший над двумя черепами. Тициан напоминает, что прекрасная пора не вечна, наступает время одиночества, смерти. Таким образом, Тициан, как и Досси, рисует картины разных периодов жизни человека. Оба автора связывают время с жизнью, но у Досси все не заканчивалось смертью. Тициан же предостерегает, что время летит быстро. Однако картины обоих итальянцев все равно очень светлые, миролюбивые, в отличие от картин художников Северной Европы, в которых ощущалась тяжесть времени, неизбежность смерти, бессилие человека перед временем.

На другой картине Тициана «Аллегория времени и разума» (или «Аллегория благоразумия», 1565–1570 гг., Национальная галерея, Лондон) представлено три возраста человека: юность, зрелость, старость (заметим, что младенчество отсутствует, центральной фигурой уже выступает не юность, а зрелость). Под изображениями людей мы видим головы животных: собаки, льва и волка. В рассмотренных выше картинах художники не вводили дополнительные персонажи (кроме смерти), аллгорию времени демонстрировали только люди, Тициан же не только применяет знакомое нам решение: передает аллгорию, изображая разные этапы жизни человека, но и использует животных для более полного раскрытия смысла аллгории. Под юношей – собака, животное преданное, вечно сущее свой нос в дела хозяев, любопытное, зависимое. В центре мужчина, олицетворяющий зрелость, под ним лев – царь зверей, могучий, сильный, ведь зрелость – пора власти, независимости, мощи, расцвета сил. И, наконец, старик, под которым изображение волка: в старости мы, как и волки, мудры, но одиноки. Э. Панофский пишет, что художник изобразил не только юность, зрелость и старость, но и прошлое, настоящее и будущее⁷, поскольку профиль старика – изображение самого Тициана, мужчина в центре – его сын О. Вечелли (в лице которого «настоящее» наследует «прошлому»), а юноша – племянник художника, М. Вечелли (будущее семьи). Картина сопровождается надписью: «Исходя из (опыта) прошлого, настоящее действует благоразумно, дабы не повредить будущим поступкам»⁸, т. е. Тициан сам дал ключ к разгадке своей картины. А. Махов пишет⁹, что художник под триадой лиц поместил трехглавое животное с головами волка (пожирающего прошлое), льва (олицетворяющего силу настоящего) и собаки (пробуждающей лаем будущее). В христианской символике трехглавый волк-лев-собака служит символом Благоразумия и трех его частей: *memoria* («память»), *intelligentia* («знание»), *prudentia* («опыт»). Таким образом, Тициан рисует нам не только аллгорию времени, но и аллгорию благоразумия, связь разума и времени.

Автор подчеркивает главенство благоразумия над временем (что видно и из названия картины: аллегория времени, которым управляет благоразумие). Для Тициана время – это не что-то обременяющее, безжалостное, несправедливое; оно заберет одного человека, но даст начало другому. Мы бессмертны, пока передаем опыт и знания следующим поколениям. В его работе отразилось переосмысление времени в ту эпоху.

В картине А. Бронзино «Аллегория с Венерой и Амуром» (она же «Триумф Венеры» и «Венера, Купидон, Безрассудство и Время», Ок. 1545 г., Национальная галерея, Лондон) также присутствует Время. Но оно фигурирует здесь в качестве лишь вспомогательного персонажа. То же можно сказать и о картине А. Карраччи «Аллегория правды и времени» (1584–1585 г., Лондон, Королевская коллекция). Крылатые старцы с песочными часами олицетворяют время (Хронос), но они присутствуют в произведениях лишь как часть составной аллегории, помогают насытить картины символами, значениями, дополнить идею художников. Но, несмотря на второстепенную роль Времени, подтверждается интерес художников XVI в. к данной теме.

Мы рассмотрели картины и гравюры, в которых время «зашифровано» по-разному. Художники северной Европы рассуждали больше о смерти, о конце, о бренности жизни и быстротечности времени, их работы были пессимистичны, в них чувствуется влияние религии, церкви. Такие идеи будут развиваться в XVII в. в жанре Vanitas, цель которого – напоминать о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Художники итальянского Возрождения отодвинули Смерть на второй план (а порой и вовсе не изображали ее) и старались акцентировать внимание на связи времени и самой жизни человека. Мы начали с картин, где жизнь подходит к концу. Затем, постепенно время становится менее безжалостным. Но все равно, никто из упомянутых художников не изображал время как что-то позитивное, не благодарил время, которое учит нас жить, преподносит не только плохое, но и хорошее. Только Тициан сумел показать, что есть что-то сильнее времени.

Время – понятие не однозначное, поэтому у каждого художника – своя аллегория времени.

Примечания

¹ Подробнее см.: Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Совет. энцикл., 1980. Т. 1. С. 611; Т. 2. С. 18, 417, 581, 683.

² С XV в. до н. э. в Древнем Египте – солнечные часы, позже – водяные, песочные, механические.

³ Антология мировой философии: в 4 т. Т. 1, ч. 2. Философия древности и средневековья / под ред. В. В. Соколова и др. М.: Мысль, 1969. С. 586–587.

⁴ Вот, что говорили выдающиеся умы XVI–XVII вв. о времени и человеческой жизни: «Выбрать время – значит сберечь время, а что сделано несвоевременно, сделано понапрасну» (Бэкон Ф., Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и вступ. ст. А. Л. Субботина. М.: Мысль, 1972. Т. 2. С. 407); «Юность думает о настоящем, зрелый же возраст не пренебрегает ни настоящим, ни прошлым, ни будущим» (Рохас Ф. Энциклопедия мудрости: сб. мыслей, изречений, афоризмов, максим, парадоксов, эпиграмм / сост. Н. Я. Хоромин. М.: Рипол классик, 2007. С. 370); «...Чем более стареют люди, тем ближе они к детям, и, наконец, словно настоящие младенцы, не испытывая отвращения к жизни, не сознавая смерти, уходят они из мира» (Эразм Роттердамский. В поисках смысла: мудрость тысячелетий / сост. А. Е. Мачехин. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 253).

⁵ Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада, XIII–XVIII вв. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 92–147.

⁶ Реутин М. Ю. Пляска смерти // Словарь средневековой культуры / под общ. ред. А. Я. Гуревича. М.: Росспэн, 2007. С. 360–364.

⁷ Панофский Э. Тициановская «Аллегория Благоразумия» // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Акад. проспект, 1999. С. 179–191.

⁸ Там же. С. 177.

⁹ Махов А. Тициан. М.: Мол. гвардия, 2006. С. 128.

А. А. Койвистойнен

К вопросу иконографии Святого Алексия Московского, митрополита

Статья посвящена проблеме понимания изображения Святого Алексия Московского митрополита в религиозной живописи, определению символики и атрибутов изображения митрополита, и истолкование их смысла.

Ключевые слова: митрополит, Алексей Московский, религиозная живопись, символика, атрибуты

Alena A. Koivistoinen

The iconography of Saint Aleksey, Metropolitan of Moscow

The article is dedicated to the problem of comprehension of Saint Aleksey Moscow Metropolitan's image in icon painting, researching the symbols and attributes of his representation, and interpretation its significance.

Keywords: metropolitan, Saint Aleksey, icon painting, symbols, attributes

Тема иконы в русском искусстве весьма обширна, на ее возрождение повлияли труды многих ученых XIX в., таких как Д. А. Ровинский, Н. П. Кондаков, Ф. И. Буслаев, и исследования философов XX в. Е. Н. Трубецкого, П. Флоренского.

Несмотря на то что древнерусская живопись сегодня достаточно хорошо изучена, икона, с точки зрения символичности образа, остается сложной для понимания, наполненная метафорами, ассоциациями, различными значениями формы и композиций: символика наполняет изображение, где мельчайшая деталь имеет свое отдельное значение. Важно понимать, что каждый изображаемый образ наделен своими индивидуальными характеристиками и атрибутами, которые помогают узнать и понять смысл иконы.

Таким образом, цель статьи выявить характерные черты и символы, присущие митрополиту Алексию, которые делают его узнаваемым в иконописи, показать их на примере иконы «Алексий, митрополит», и дать краткое представление его благодатной жизни.

Жизнь многих святых связана с иконой, иногда икона является святому и посылает его в определенное место для основания храма или монастыря; иногда присутствие иконы в жизни вызвано тем, что некоторые святые были иконописцами. В любом случае, святые и иконы неразрывно связаны между собой.

Иконография святых достаточно обширна. Причисляя к лику святых, «Церковь прославляет того, в ком просиял свет Христов». Святой – это свидетель Христа, приобщившийся к Его искупительной жертве, сораспявшийся с Ним и вошедший в Его славу. Святой – это живая икона Христа¹. Святой изображается на иконе в том чине, в котором он послужил и в котором его прославляет Церковь. Жест и атрибуты, предметы, которые святой держит в руках, также подчеркивают его подвиг.

Святые святители – это не только бывшие при жизни епископами, иерархами церкви, но и прославившиеся именно своим святительским служением. Именно так прославился митрополит Алексей. Алексей – митрополит, святитель Московский и всея России чудотворец, государственный деятель, дипломат, почитавшийся на Руси. В миру Бяконт Елевферий Федорович, родился около 1304 г. в Москве в семье боярина.

Согласно житию, святитель Алексей в детстве услышал голос во сне, назвавший его монашеским именем и предвещающий стать «ловцом человеков». В двадцать лет Алексей принял постриг в одном из московских монастырей. По свидетельству преподобного Сергия Радонежского, это был Богоявленский монастырь в Загродье (современный Китай-город).

Святитель вел монашескую жизнь, в 1352 г. был возведен в сан епископа Владимирского, затем в 1354 г. возводится в сан митрополита за добродетельную жизнь и духовные достоинства. Алексей был вторым русским по происхождению митрополитом Киевским и всея Руси, сменив в 1354 г. грека Феогноста преемника Петра. Получив этот сан, Алексей становится главой не только Церкви, но и государства. За годы своего правления расширяет границы Московского государства, налаживает отношения с Ордой, исцелив жену хана Тайдуллу; содействует укреплению власти московских князей и умело смирляет княжеские междоусобицы, утверждая главенство Москвы.

Умер митрополит Алексей около 1378 г. в Москве, похоронен внутри храма Чудова монастыря. Канонизирован в лике святителя через пятьдесят лет после смерти.

Общecerковное празднование Алексия было установлено не один, а два раза в году: 12 февраля, в день преставления святителя, и 20 мая, в день обретения его мощей. Решение о прославлении памяти святителя Алексия было принято в 1448 г., что имело большое значение как для поддержания церковно-канонического авторитета Русской национальной церкви, так и для внутренних церковно-государственных отношений в Московской Руси.

Канонизации святого обязательно сопутствовало создание его живописного образа – икон, т. е. закрепление в памяти канонизированных с помощью живописи.

Что же представляет собой сама икона? Икона является неотъемлемой частью русской и православной традиции, без нее невозможно представить православный храм и богослужение. «Образ появился в христианском искусстве изначально»², но формирование иконы шло вместе со становлением обрядов и традиций.

Слово «икона» означает образ, изображение, портрет. Поскольку в православии икона всегда была связана с мировоззрением, это нашло отражение в ее художественно-символическом языке, что влияло на становление иконографии. Цель иконы – изобразить свет и день, который длится вечно, поэтому и образы на ней изображаются с точки зрения вечности. Небожители лишены недостатков душевных и телесных, они одухотворенны. Икона изображает святых в новой, преображенной плоти, которая подобно храму или сосуду, несет драгоценное содержание³. Тела святых невесомы, они едва касаются земли, они хрупки и нематериальны. Изображение страданий, болезней может встречаться лишь на клеймах, рассказывающих о житии святого, и то в условном виде, без натурализма.

Икона показывает не лицо земного человека, а лик небожителя. Иконография не игнорирует индивидуальные особенности и внешние отличительные признаки святого (пол, возраст, головной убор и т. д.), но святой предстает преображенным, отрешенным от земных страстей, он уже принадлежит иному миру, поэтому в иконе исключено изображение душевных эмоций.

Самое главное в иконе – это лик, который свидетельствует о личности святого, к нему относится не только изображение лица, но и рук. Отсюда большое значение имеет жест: благословляющий или молитвенный и т. д. Не менее важны глаза, в них отражается святость изображаемого, они обращены к нам и кажется, будто святой смотрит на нас.

Итак, сразу после канонизации был написан святой митрополит Алексей, но тот образ не дошел до наших дней. Зато икона «Митрополит Алексей», написанная русским иконописцем Дионисием в конце XV – начале XVI в. до сих пор находится в Государственной Третьяковской галерее. Икона эта – житийная, в среднике на светло-бирюзовом фоне изображен митрополит в полный рост. Он торжественно стоит с широко распахнутыми руками, в левой руке держит Евангелие. Облачен в святительскую одежду, темно-вишневый с бирюзой и синим саккос, белый омофор. Изобилие нежных цветов составляет праздничную и радостную гамму, которая говорит о пребывании митрополита в ином, преображенном мире. Окружающие клейма, в отличие от просветленного покоя средника, наполнены действием.

В левом верхнем углу иконы изображено рождество митрополита, далее представлено его моление у гробницы митрополита Петра перед отъездом в Орду, для исцеления жены хана; показано и само исцеление; изображена беседа митрополита с Сергием Радонежским и сцена, где митрополит готовит себе гробницу в Чудовом монастыре. Завершаются клейма сценами погребения и исцеления.

Все сцены в клеймах тесно связаны с живописным памятником митрополиту, который представлен в среднике. Клейма просветленны и легки, как и сам митрополит, светлы, радостны его белые одежды и одежды участников событий. Легкая архитектура, украшенные дома, соборы, белоснежные русские церкви, легкие и белые шатры.

Также Святитель Алексей изображается старцем 85 лет, с большой седой бородой, в саккосе, палице и омофоре, на голове шапка с вышитыми изображениями Спасителя, Богоматери и Иоанна Предтечи. Если его изображают в мантии с источниками, то также пишут на голове белый клобук с крестом спереди, на груди драгоценный крест.

Таким образом, несмотря на то что восприятие икон достаточно сложно для понимания, Святого Алексия, митрополита всегда можно узнать по вышеупомянутым чертам и символам.

Примечания

1 История иконописи / под ред. Т. В. Моисеевой. М.: ИП Верхов С. И., 2014. С. 21–22.

2 Там же. С. 11.

3 Там же. С. 14–15.

Мотив тумана в живописи Каспара Давида Фридриха

В каждом конкретном произведении Фридриха мотив тумана наделяется определенным смысловым содержанием. Однако, несмотря на разнообразную философскую нагрузку, можно выявить объединяющий аспект – туман представляет собой мистическую границу между миром человека и божественным миром, куда стремятся попасть все герои работ художника. Данная статья посвящена интерпретации мотива тумана в живописи немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха.

Ключевые слова: Фридрих, туман, пейзаж

Ksenia V. Makarenko

Mist motive in paintings of Caspar David Friedrich

In each concrete work of Friedrich the mist motive is endowed with a specific meaning content. However despite the variety of philosophical messages a common aspect could be identified — the mist as a mystical boundary between the human world and the divine world, where all characters of the artist's tend to get into.

Keywords: Friedrich, mist, landscape picture

В истории европейской живописи, предшествовавшей эпохе романтизма, которая была равнодушна к различным атмосферным эффектам, мотив тумана встречается довольно редко. Из всех немногочисленных примеров чаще всего мы встречаем интересное нас природное явление в творчестве И. Босха и Питера Брейгеля. Изображение туманной дымки попадает в некоторых работах Тициана, Пармиджанино. Оно встречается у голландских живописцев, в том числе и у Рембрандта. Мы можем встретить этот мотив у художников эпохи рококо – например, в ряде работ А. Ватто. Все перечисленные примеры являют собой скорее исключение, чем правило. Романтики, напротив, с их любовью ко всему эфемерному, меняющемуся, таинственному в полной мере и в различных вариациях отразили мотив тумана в живописи.

На рубеже XVIII–XIX вв. по всей Европе происходят разнообразные исторические потрясения, в результате которых возникает новое, многогранное направление в культуре – романтизм. Как направление романтизм представляет собой разнородный и разнохарактерный мир со своими особенными, свойственными конкретной стране или определенному периоду чертами, хотя и объединенными общими признаками. Для данного явления характерен мистицизм, драматизм и психологизм. Не менее характерным стало и обращение к ушедшим эпохам прошлого своей страны, что было важным при полемике с представителями классицистического направления в искусстве, строившими свой идеальный мир на образцах древнегреческой и древнеримской культур.

Романтическую живопись, особенно немецкую, невозможно рассматривать вне современной ей философии, религиозной мысли и литературы¹. Романтики отражали противоречия и сложности окружающего мира посредством такого инструмента, как символ (носитель вечного смысла), который стал для них как способом художественного выражения действительности, так и средством познания и осмысления этого мира. В связи с этим искусство непосредственно зависело от жизни и должно было влиять на преобразования как в реальной духовной сфере отдельного человека, так и в жизни в целом.

В отличие от представителей классицизма, романтики практически не уделяли внимания «проблеме совершенства или гармонии в применении к художественной форме. Они сосредоточились на таких задачах искусства, как выражение религиозного, мистического или же патриотического чувства, а также воспитание подобных чувств в зрителе»².

Романтики делали акцент на внутреннем мире человека, пытались соединить его с природой. В основе их миропонимания и мировосприятия стоял романтический универсум, иначе говоря, «универсальный образ мира – не только и не столько в его материальной явленности, сколько в его духовной, божественной сущности»³. Наилучшим образом воплотить такие представления могла пейзажная живопись, где устремление в бесконечность опирается на идею движения, где природа становится ареной для действия стихий, в которых видят божественное начало.

Каспар Давид Фридрих (1774–1840) считается основоположником немецкого романтического пейзажа⁴. Его творчество – наглядное отображение романтических представлений, отражение духа своего времени в совокупности с его собственными душевными переживаниями, мечтами и надеждами. В наше время искусствоведы трактуют творческое наследие Фридриха весьма разнообразно: часть предпочитает интерпретировать его работы через призму христианской протестантской веры и ее символики⁵; другие же, напротив, усматривают в творчестве художника одну лишь созерцательность и меланхолию с присущей ей обособленной субъективностью; третьи, сторонники «золотой середины» – призывают принимать во внимание все аспекты, касающиеся трактовки работ художника⁶.

Важным в понимании творчества Фридриха является следующее обстоятельство. Мастер использовал при создании своих работ примечательный метод: писал комбинированные ландшафты, в которых можно видеть фрагменты пространства, взятые из зарисовок художника, относящихся к разным временным отрезкам и местам. Опираясь на свои натурные впечатления, мастер составлял композиции из нескольких этюдов. Такое конструирование пейзажа характерно для большинства работ художника.

Фридриху, выходящу из глубоко религиозной семьи, где царила набожность, свойственен мистический взгляд на природу⁷. Ряд его работ проникнут протестантской философией бытия. Мастер полагал, что «художник должен рисовать не просто то, что видит перед собою, но и то, что видит в себе...»⁸. Многие его работы полны скрытых смыслов, они насыщены философским содержанием.

Использование интересующего нас мотива тумана характерно для ряда произведений Фридриха, однако символика его весьма разнообразна. Традиционно принято интерпретировать туман как атрибут смерти. Однако, рассматривая его как нечто мистическое, когда невозможно распознать время суток, предметы, когда все приобретает иную форму, трансформируется, неправильно интерпретировать данное атмосферное явление только как примету смерти, и наследие Фридриха служит тому подтверждением.

Часто туманная дымка встречается в работах художника, изображающих горы или горные цепи. Таковы картины «Крест в горах» (ок. 1805–1806 гг. Карандаш, сепия. 64 × 93,1 см. Кабинет гравюр, Национальная галерея, Государственные музеи, Берлин), «Утро в Исполиновых горах» (1810–1811 гг. Х., м. 108 × 170 см. Национальная галерея, Государственные музеи, Берлин), «Богемский пейзаж» (ок. 1810–1811 гг. Х., м. 70 × 104,5 см. Государственный музей, Штутгарт), «Вид Балтики» (ок. 1820–1825 гг. Х., м. 34,5 × 44 см. Дворец искусств, Дюссельдорф), «Утро в горах» (ок. 1822–1823 гг. Х., м. 135 × 170 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и др.

Грандиозные панорамы гор и горных цепей, окутанных туманной дымкой, призваны воспевать величие и мощь универсума. В подобных работах Фридриха мотив тумана служит своеобразной границей, визуальной отделяющей мир людей от идеального, божественного мира природы. Фридрих нарочито подчеркивает их несоразмерность, усиливая драматическое начало. При этом туман как эфемерный посредник, ненадолго соединяющий оба мира, указывает на неразрывную связь природы и человека.

Трактовка тумана как границы между миром человека и лучшим, божественным миром природы характерна и для картин «Аббатство в дубовом лесу» (1808–1810 гг. Х., м. 110,4 × 171 см. Национальная галерея, Государственные музеи, Берлин)⁹, «Зимний пейзаж» (1811 г. Х., м. 33 × 46 см. Государственный музей, Шверин), «Зимний пейзаж с церковью» (1811 г. Х., м. 33 × 45 см. Музей истории искусства и культуры, Дортмунд), «Крест в горах» (1812, Х., м. 44,5 × 37,4 см. Дворец искусств, Дюссельдорф), «Странник над морем тумана» (ок. 1818 г. Х., м. 98,4 × 74,8 см. Кунстхалле, Гамбург) и др.

Несколько особняком стоит картина «Утренний туман в горах» (1808 г. Х., м. 71 × 104 см. Государственные музеи – Замок Хейдексбург, Рудольштадт). В центре полотна, а соответственно и в центре нашего внимания, изображена гора, словно парящая в облаках. Ее склон заполняют ели и сосны, а на вершине заметен маленький крест, едва опознаваемый в дымке тумана. Здесь нет примет присутствия человека (дорога, дом, церковь, курган, вспаханное поле или сам человек) – дикая горная природа предстает как аллегория вечности, метафора бесконечной жизни природы. Гора как олицетворение Германии (ели и сосны – немецкий народ), которую обволакивает туман – французская оккупация, выступает здесь как аллюзия на политическую обстановку, царившую в стране. В глобальном масштабе туман здесь предстает как предвестник надвигающихся катастроф. Однако художнику удалось создать впечатление, что туманная дымка скоро рассеется, а значит остается надежда на спасение.

Подобным образом можно интерпретировать картину «Туман» (1807 г. Х., м. 34,5 × 52 см. Галерея

Бельведер, Вена), где интересующее нас атмосферное явление выступает в роли предзнаменования перемен, вестника катастрофы¹⁰. Стоит отметить, что у Фридриха в морских пейзажах мотив тумана практически не встречается.

В ряде произведений мастера мы можем видеть обращение к мотиву тумана на реке. Такова картина «Лодка на реке Эльбе в утреннем тумане» (ок. 1820 г. Х., м. 22,5 × 30,8 см. Музей Вальраф-Рихарц, Кельн)¹¹. В центральной части полотна изображен парусник, плывущий по реке. Утренний, еще холодный туман поднимается от поверхности воды, окутывая своей дымкой лодку. На судне заметны силуэты фигур – капитан и два матроса, «промеряющих шестом дно фарватера»¹², что можно связать с аллегорическим представлением труда (нетипичным для творчества художника). В композиционном построении картины мы не наблюдаем контрастов и конфликтов – Фридрих перенес их на содержание произведения: он противопоставил утро (аллегория начала жизненного пути) и утренний свет (признак божественного) речному туману, символизирующему мрачные стороны человеческой жизни. Это противоречие рождает мысли о вечных вопросах бытия, не имеющих однозначного ответа.

Подобное противопоставление характерно и для картины «Утро» (1821 г. Х., м. 22 × 30,5 см. Музей земли Нижняя Саксония, Ганновер), входящей в цикл о временах дня.

Заключительному большому корпусу произведений свойственна интерпретация мотива тумана как атрибута смерти. Это картины, изображающие гроты, руины, курганы, мегалиты. Таковы, например, картины «В память Иоганна Эммануэля Бремера» (ок. 1817 г. Х., м. 43,5 × 57 см. Национальная галерея, Государственные музеи, Берлин), «Дольмен осенью» (ок. 1820 г. Х., м. 55 × 71 см. Галерея новых мастеров, Дрезден), «Вход на кладбище» (1825 г. Х., м. 143 × 110 см. Галерея новых мастеров, Дрезден), «Кладбище под снегом» (1826 г. Х., м. 31 × 25,3 см. Музей изобразительных искусств, Лейпциг; собрание Максимилиана Шпека фон Штернберга) и др.

Ярким примером подобной интерпретации служит полотно «Дольмен осенью» (ок. 1820 г. Х., м. 55 × 71 см. Галерея новых мастеров, Дрезден)¹³. Перед нами огромный мегалит и необозримое небесное пространство. Основной акцент сделан на контрастах горизонталей и вертикалей – разнонаправленные, пересекающие друг друга, они служат эмоциональной доминантой картины. Цветовая палитра вторит хаотичности линий, создавая ощущение движения воздуха в пространстве, усиливая динамику произведения и его эмоциональную экспрессию. Важно отметить, что горизонт мы не наблюдаем, он скрыт за огромной каменной глыбой и розово-серым туманным небом, в связи с чем трудно распознать глубину пространства. Перед нами своеобразный портрет дольмена – портрет истории, аллюзии на сложное прошлое своей страны.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в своих произведениях Фридрих пытался найти опору во вневременных измерениях действительности, которые он усматривал в природе. Пейзаж для художника никогда не был простым копированием природы, его не интересовала натуралистическая достоверность в чистом виде. Композиции Фридриха – это совокупность натурального впечатления и философских идей. Они никогда не кажутся искусственными, наоборот, они производят впечатление вполне естественных видов, хотя некоторые аспекты пейзажа могут оказаться несколько преувеличенными. Перед нами возникает не конкретная местность, а аллегория природы – это не пейзаж в узком понимании слова, а картина мира, манифестация природного начала вообще.

Сам же мотив тумана, несмотря на все разнообразные смысловые подтексты, наделяется Фридрихом общим содержанием – это мистическая граница между миром человека и божественным миром, куда стремятся попасть все герои работ художника.

Вслед за романтиками, по-настоящему открывшими мотив тумана, к нему стали обращаться многие художники из разных стран. Больше всего близок к Фридриху, с точки зрения сложности толкования образов, Карл Блехен, тоже использовавший эмблематику XVII в. При ее помощи он создавал картины, наделяя каждый элемент ландшафта определенным философским содержанием. Однако у подавляющего большинства живописцев мы не найдем такого многообразия смыслов и идей, которыми были насыщены ландшафты Фридриха или Блехена. Глубокое философское содержание в полной мере вернется в пейзажный жанр только у художников-экспрессионистов Германии XX в., которые с большим вниманием изучали прошлое немецкой школы живописи. Среди мастеров этого направления стоит выделить Отто Дикса, Ханса Грундига, Кете Кольвиц и Эрнста Барлаха. Сложные исторические коллизии в Европе первой половины XX в., напоминающие потрясения эпохи К.-Д. Фридриха, влияли на появление у этих новых художников произведений выраженной философской направленности, в том числе и в пейзажном жанре.

Примечания

¹ На формирование раннего немецкого романтизма оказали влияние такие писатели и философы как Новалис, братья А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Ф. Шеллинг, В. Вакенродер.

² Омеляненко М. В. Искусство раннего немецкого романтизма и европейское художественное наследие XV–XVII вв.: автореф. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

³ Раздольская В. И. Европейское искусство XIX в.: классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 251–252.

⁴ Вольф Н. Романтизм. М.: Taschen: Арт-Родник, 2008. 50 с.

⁵ Например: Орлов Д., Горичева Т., Положенцев А. Каспар Давид Фридрих: взгляд по ту сторону горизонта: об актуальном в романтизме // Русский мир: альманах / гл. ред. Д. А. Ивашинцов. СПб.: Рус. культура. 2010. № 3: Пространство и время русской культуры. С. 208–239.

⁶ Например: Вольф Н. Каспар Давид Фридрих, 1774–1840: художник спокойствия. М.: Taschen: Арт-Родник, 2006. 96 с.

⁷ Его отец Адольф Готтлиб Фридрих (1730–1809) исповедовал протестантизм – лютеранство.

⁸ Раздольская В. И. Указ. соч. С. 276.

⁹ Ю. А. Тарасов называет данную работу «Монастырь в дубовом лесу» (Тарасов Ю. А. Из истории немецкого романтизма: Каспар Давид Фридрих. Филипп Отто Рунге. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 69 с.

¹⁰ В. Раздольская придерживается иной интерпретации. По ее мнению, в картине «Туман» мотив тумана выступает как символ смерти (Раздольская В. И. Указ. соч. С. 279–274).

¹¹ Ю. А. Тарасов называет данную картину «Судно на Эльбе в утреннем тумане (Утренний туман на Эльбе)» (Ю. А. Тарасов. Указ. соч.).

¹² Ю. А. Тарасов. Указ. соч.

¹³ Ю. А. Тарасов называет данную картину «Могила великана осенью» (Ю. А. Тарасов. Указ. соч.).

Интерпретация романтического героя в автопортретах М. А. Врубеля

Статья посвящена анализу автопортретов М. А. Врубеля. Исследуется специфика образов художника, а также прослеживается их изменение в процессе творчества.

Ключевые слова: Врубель, автопортрет, романтический герой, Гамлет, Демон

Anastasiya S. Yakovleva

Intepretation of the romantic hero in M. A. Vrubel's self-portraits

Article is devoted to the analysis of self-portraits of M. A. Vrubel. Specifics of images of the artist are investigated, and also their change in creativity process is traced.

Keywords: Vrubel, self-portrait, romantic hero, Hamlet, Demon

Говоря о Врубеле как о романтике, должно подразумевать особый тип его личности. Он был человеком больших страстей, высоких устремлений, как правило, несовместимых с реальной действительностью. Личность Врубеля была необычайно сложной, но главное в его непонимании заключалось в страстном стремлении к выражению высших жизненных ценностей и идеалов. Отстаивая свои убеждения, художник восставал против мещанских вкусов, будничности и посредственности. Врубель с юности увлекался произведениями Шекспира, Гете, Лермонтова, подчас глубоко переживая судьбы их героев. При этом трактовка образов была глубоко индивидуальна и могла получать широкое развитие уже вне самих литературных произведений. Кроме того, говоря о своих любимых героях, Врубель часто осмысливает их в границах собственной личности. Это обуславливалось тем, что характеру самого художника были свойственны романтические черты. Они проявлялись в стремлении к прекрасному, чувстве неудовлетворенности, стремлении к творческой свободе и в мучительном сознании своей зависимости от действительности. Для Врубеля было свойственным, с одной стороны, сознательное отчуждение от мира, а с другой – страстное желание быть понятым. Эта парадоксальная двойственность, соединение противоположных начал особенно отчетливо проявляется в его творчестве.

При такой сложной духовной организации и непростых отношениях с миром весьма остро встает тема автопортрета. Врубель воспринимает себя как романтического героя, черты которого претерпевали изменения на протяжении всего его творчества.

Следует сразу отметить, что лиризм и поэтическая одухотворенность, свойственные романтическим автопортретам конца XVIII – начала XIX в., будут чужды Врубелю. Вместо этого нарастает отчуждение личности от зрителя, внутренняя противоречивость образа, заостряется ощущение трагизма.

Первые автопортреты Врубеля были выполнены в начале 1880-х гг. В это время он увлекался трагедией Шекспира «Гамлет» и, несомненно, в себе находил гамлетовские черты¹. В образе принца датского Врубеля привлекала, прежде всего, гордая честолюбивая личность, философски понимающая мир, но обреченная на глубокое одиночество. Врубель неоднократно в своем творчестве обращался к образу Гамлета и примечательно, что писать его он пытался именно с себя. Во всех трех автопортретах («Автопортрет» 1880 г.; «Автопортрет» 1882 г.; «Автопортрет» 1883 г.) художник погружен в себя, он с сомнением всматривается в мир. Врубель не ставит своей целью открыться зрителю или вызвать у него симпатию. Художник не просто демонстративно отчуждается от мира, но и говорит о принципиальной невозможности достижения взаимопонимания. Однако в «Автопортрете» 1883 г. в сосредоточенном взгляде можно уловить желание преодолеть трагический конфликт, и образ художника теряет свою целостность, становится противоречивым. «Автопортрет» 1883 г. выполнен в технике акварели. Лицо изображено крупным планом и занимает почти весь лист. Красочные плоскости мягко перетекают друг в друга, но во всей работе сохраняется красота пластической формы и ясность моделировки. Колорит построен на тонких и сложных градациях тонов.

Стоит заметить, что на «Автопортрет» 1883 г., вероятно, повлияла интерпретация образа Гамлета И. С. Тургеневым в статье «Гамлет и Дон Кихот» (И. С. Тургенев – один из любимых писателей Врубеля в молодые годы). Те черты, на которые указывает писатель, явно подчеркнуты в портрете: скептический взгляд, горькая усмешка на губах, мучительная погруженность в себя. Но более всего важно то, что Тургенев проводит параллель между Гамлетом и Мефистофелем. «В нем <Гамлете>

воплощено начало отрицания, то самое начало, которое другой великий поэт, отделив его от всего чисто человеческого, представил нам в образе Мефистофеля. Гамлет тот же Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы...»². Утверждать, что Тургенев повлиял на эволюцию Гамлета в понимании Врубеля и, в особенности, на возникновение образа Демона, было бы абсурдным. В сознании художника Мефистофель и Демон были совершенно четко разграничены. Однако важно отметить, что изначально именно в Гамлете Врубель видел демоническое, богоборческое начало. В произведении Гете Врубеля скорее мог привлекать сам Фауст как личность, стремящаяся преодолеть границы человеческого бытия и прикоснуться к области сокрытого знания. Мефистофель же для художника был просто литературным антигероем и не более того.

1885 г. стал знаменательным для творчества Врубеля. В это время художник приступает к работе над своей первой картиной, посвященной образу Демона. В этот же год появляется и новый автопортрет. Голова художника слегка наклонена вперед, он смотрит исподлобья, но не в сторону зрителя. Правая сторона лица резко освещена, в то время как левая находится в тени. Сильными, энергичными штрихами художник создает пятна, подчеркивая контрастный эффект светотени. Резкость, присущая технике исполнения, передается и выражению лица. Здесь больше нет сомнения, нет неразрешенных вопросов. Что-то тревожное, даже агрессивное, готовое к действию ощущается во взгляде.

Надо сказать, что образ Демона долго не давался художнику. Врубель длительное время работал над ним, стараясь привести его к ясной, зрительно-осязаемой форме. П. К. Суздалев пишет: «В течение пяти лет Врубель сроднился с Демоном как со своим духовным двойником, с чем-то или кем-то, кто жил не только в образном воображении художника, но как будто и вне его, сам по себе»³. На автопортрете Врубель изобразил себя так, словно наблюдает за своим героем, внимательно и настороженно вглядываясь в него. Между тем и самому художнику сообщаются демонические черты. Взаимосвязь натуры художника и образов его творчества сложна и противоречива, однако важно, что такое неоднократное, настойчивое возвращение к образу Демона не могло быть случайным и было связано с внутренней духовной жизнью мастера.

После 1885 г. художник оставит жанр автопортрета почти на 10 лет. В начале 1900-х гг. Врубель создает целую серию собственных портретов, исключительных по духовной глубине и технической виртуозности. В периоды улучшения здоровья, когда болезнь отступала, Врубель создает автопортреты, внимательно вглядываясь в себя и пытаясь найти свое место в пугающей действительности. С другой стороны, наблюдается отчаянная борьба художника за свой образ. Врубель словно боится потерять его, боится его разрушения. Изображая себя в разных состояниях, с разным выражением лица, художник, прежде всего, стремится привести свой образ к целостности.

На первом «Автопортрете» 1904 г. Врубель предстает кротким, с печальной покорностью в глазах. Но в то же время во взгляде ощущается и затаенная тревога, и проблеск надежды. Лицо, выполненное сетью нерастушеванных штрихов карандаша в сочетании с акварельными заливками пятен волос и костюма, а также с контрастирующим белизной воротничком, выглядит несколько измученным и усталым.

На втором «Автопортрете» 1904 г. образ художника меняется. Состояние тревожности остается, но появляется гордая непокорность, напряженность. Особенно подчеркивается чувство собственной значительности, исключительности и отчужденности. Художник не ищет своего зрителя, он, скорее, его исключает. Вспоминаются ранние автопортреты, в которых Врубель предстает в образе Гамлета-скептика, бунтующего против всего мира. Однако внимательно приглядевшись, можно во взгляде уловить боль, немой вопрос и недоумение перед лицом жизненных проблем. Рисунок автопортрета выполнен энергичными штрихами сангины и угля, словно высекающими форму лица. Автопортрет очень энергичен по движению штриха и характеризуется цельностью содержания и характера исполнения.

Надо отметить, что данный автопортрет отмечен отчетливым дистанцированием от зрителя, чувства скрыты под внешней подтянутостью и эстетством. В этом можно усматривать влияние так называемого дендизма, пришедшего из западноевропейской культуры. Однако сам Врубель был далек от идеи аморальности и теории наслаждений. Как пишет Д. В. Сарабьянов: «Этот дендизм иногда «выскакивал», словно помимо воли, благодаря гипнозу времени, из скрытой врубелевской натуры наружу – с тем, чтобы тут же спрятаться, уступив место традиционному для русской художественной интеллигенции духовному искательству и жажде истины»⁴.

О многом говорит тот факт, что свой «Автопортрет с раковой» 1905 г. Врубель не захотел отдавать на выставку, несмотря на настойчивую просьбу С. П. Дягилева, «считая его вещь интимного характера, и даже в горячности, чтобы окончательно выразить протест, быстрым движением снял часть красок с лица»⁵. Очевидно, что этот автопортрет Врубель писал для себя и близких ему людей. Это было своего рода «откровением», не предназначенным для широкой публики. На автопортрете художник изображает

себя на фоне интерьера, максимально приближая свою фигуру к первому плану. Отрешенный взгляд, несколько испуганное выражение лица, ощущение неуверенности и беспомощности сообщают тревожное настроение всему образу. В этой работе Врубель выразил свои мрачные предчувствия и переживания не только в своем облике, но и в выборе интерьера. Изображенная на заднем плане скульптура лебедя может ассоциироваться с прекрасным предсмертным пением – «лебединой песней». Погашенная свеча может символизировать как и погружение во тьму, так и законченный жизненный путь. Рядом с художником изображена жемчужная раковина, с которой он много работал в это время. Всю свою жизнь Врубель был убежденным поклонником красоты, без которой не представлял ни своего искусства, ни собственной жизни. В данном автопортрете художник словно подводит жизненный итог, стремясь быть предельно искренним и откровенным.

Последний автопортрет, созданный в 1906 г., остался незаконченным. Возможно, это произошло оттого, что художник терял зрение и физически не мог завершить работу, но, может быть, Врубель намеренно не закончил портрет. Перед художником предстала действительность во всей ее ужасающей правде. Теперь это образ уставшего от страданий человека, но не сломленного, а скорее мужественно смирившегося. На заднем плане художник изображает больничную кровать и окно, демонстрируя тем самым тот мир, в котором он вынужден жить. В автопортрете нет ни отчаяния, ни тревоги, скорее присутствует покорность судьбе и ощущение немой боли.

Примечательно, что, находясь в больнице, Врубель отклонял посещения своих друзей, то ли потому, что ему доставляла страдания невозможность вернуться в их среду, то ли потому, что, подобно Оскару Уайльду, он не хотел предстать перед ними в облике больного, разрушающегося человека.

Просматривая автопортреты Врубеля, можно прийти к любопытному наблюдению: ни в одном из них он не представляет себя в классическом образе художника с палитрой и красками перед холстом. Это объясняется тем, что Врубель понимал деятельность художника не просто как профессию, но как жизненную миссию. Художник, в понимании Врубеля, – творец прекрасного, преобразующий жизнь, философ и эстет.

Определяющее значение во всех автопортретах имеет особенное изображение глаз. Врубель придавал правой и левой стороне лица контрастное выражение. Один глаз он обычно заставляет смотреть на зрителя, а другому – придает выражение отрешенности, задумчивости. Таким образом, возникает пронизывающий, словно остановившийся взгляд. Часто только эта сила, напряженность и сосредоточенность взгляда является определяющей для всего образа.

Что как не творчество может раскрыть своеобразие личности художника? И в этом смысле автопортрет – явление уникальное. Он позволяет понять, не только как осознает себя сам художник, но и определить особенности его мировоззрения. В своих автопортретах Врубель предстает в образе романтического героя, интерпретация которого отличалась повышенным драматизмом столкновения художника с непонимающим его миром. Для Врубеля автопортрет – это не возможность репрезентации или диалога со зрителем, а попытка понять самого себя. Художник, погруженный в мировой культурный контекст, выбирал те образы, с которыми чувствовал духовную общность. Сначала это был Гамлет, пылливо вопрошающий мир, затем – Демон, «дух изгнания и сомненья» и, наконец, художник-пророк одинокий в своем безумии, побежденный, но не сломленный.

Автопортреты Врубеля свидетельствуют о том внутреннем противоречии, которое возникает вследствие попыток художника привнести в жизнь свои идеальные, но, по сути своей, утопичные замыслы. Это стремление чревато трагической подменой личности – ролью, а жизни – умозрительными идеями. И тогда перед зрителем, да и в сознании самого мастера начинает стираться та грань, что отделяет самого художника от созданного им образа.

Автопортреты Врубеля постоянно балансируют на грани мифа и реальности. В них остается что-то невысказанное, беспокойное, находящееся за гранью всяких человеческих чувств. Может быть, поэтому так притягивает глубокий, пронзительный взгляд Врубеля, загадку которого едва ли возможно разгадать.

Примечания

¹ Суздаев П. К. Врубель: Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобраз. искусство, 1984. С. 134.

² Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Русская критика: сб. ст. / сост. М. И. Белоусова. Л.: Лениздат, 1973. С. 666.

³ Суздаев П. К. Врубель и Лермонтов. 2-е изд., испр. М.: Изобраз. искусство, 1991. С. 114.

⁴ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 210–211.

⁵ Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева и др. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Искусство, 1976. С. 152.

Л. А. Бузова

Мебель XIX – начала XX в. в собрании Национального музея Республики Карелия: художественные особенности

Коллекция мебели XIX – начала XX вв. в собрании Национального музея Республики Карелия насчитывает около 150 предметов, ранее не введенных в научный оборот. Коллекцию условно можно разделить на группы по хронологическому и географическому принципам, по утилитарному назначению, но основную трудность и научный интерес представляет их атрибуция по художественным и стилистическим особенностям.

Ключевые слова: мебель, дерево, интерьер, фонд, атрибуция, художественные особенности, стиль, стилизация, предметы быта, Национальный музей Республики Карелия

Ludmila A. Buzova

Furniture collection of XIX–XX centuries in the collection of the National Museum of the Republic of Karelia: artistic features

Furniture collection of XIX–XX centuries in the collection of the National Museum of the Republic of Karelia has about 150 depository items that hadn't been introduced into scientific use. Collection can be divided into groups in chronological order, by geographical principle or utilitarian purposes. The main purpose in the scientific interest is attribution to the artistic and stylistic features of this furniture.

Furniture, wood, interior, museum collection, attribution, artistic features, style, stylized design, household item, National Museum of the Republic of Karelia

Предметный мир – совокупность искусственно созданных для выполнения самых разных функций вещей и сооружений. Эту совокупность артефактов также называют предметной средой, материальной культурой, «второй природой» или предметной культурой¹. Для искусствоведения, истории, культурологии понятие предметного мира имеет большое значение, поскольку оно является объектом, напрямую связанным с жизнью человека. Любая вещь, которую охватывает это понятие, является продуктом деятельности человека, частью культуры и, соответственно, предметом изучения этих наук. Мир вещей дает нам ценную информацию о различных эпохах, производственных отношениях, соответствующих какой-либо из них, о характере и культуре жизненного уклада людей, живших в определенное время в том или ином регионе.

Рассматривая повседневную жизнь человека, нельзя упускать из внимания такой важный круг предметов, как мебель, которая составляет основную массу предметов быта, используемых разными слоями населения, именно эта категория вещей может дать нам ясное понимание особенностей образа жизни, стилистических предпочтений людей, населяющих определенный регион. Уникальным источником, который ранее не использовался в работах предыдущих исследователей и впервые вводится в научный оборот, является коллекция предметов мебели XIX – начала XX вв. из фондов Национального музея Республики Карелия. Доступ к ним был непосредственно открыт хранителем, заместителем директора по научно-фондовой работе – И. К. Михайловой.

Коллекция фонда «Дерево» Национального музея Республики Карелия насчитывает порядка 6000 предметов, из них выделяется несколько тематических коллекций, среди которых и мебель. Особый интерес представляет коллекция мебели XIX – начала XX вв., насчитывающая около 200 единиц хранения. Коллекцию можно условно разделить на несколько групп по хронологическому и географическому принципам, по утилитарному назначению, но особую сложность и основной интерес представляет отбор предметов коллекции по художественным, стилистическим особенностям. В статье представлен ряд изделий ранее бытовавших на территории Карелии в домах различных слоев населения и относящихся по дате производства к XIX – началу XX в.

Отобранные предметы предварительно необходимо разделить на несколько групп по следующим признакам: по утилитарному назначению, по датировке, по технике производства, по месту производства.

1. При отборе по утилитарному назначению можно выделить наиболее крупную группу

предметов: это стулья, насчитывающие 26 единиц, также интерес представляют столы и столешницы – 8 предметов, зеркала – 5 предметов, шкафы и горки – 3 предмета.

2. По датировке в соответствии с инвентарными карточками предметов можно определить, что большая часть изделий была создана во второй половине XIX – начале XX вв. – около 47 предметов, и лишь 4 предмета можно отнести к началу – первой половине XIX в. Но в дальнейших исследованиях необходимо учитывать немаловажный факт широты данных ранее датировок большей части предметов.

3. Отбирая предметы по технике производства, необходимо учесть, является ли предмет фабричным или же это продукт кустарного ремесла. Среди выбранных предметов мебели большая часть атрибутирована предыдущими исследователями как изделия фабричного производства – 27 предметов, 11 предметов – кустарного производства, имеются предметы, информация об изготовлении которых неизвестна.

4. Место производства основной массы исследуемых предметов – некоторые районы Карелии, а также России. Если говорить о мебели, произведенной в Карелии, места создания определены довольно точно, однако остается большой пласт предметов с неопределенным местом происхождения.

Приведенная выше дифференциация исследуемой мебели позволяет нам говорить о том, что в коллекции мебели XIX – начала XX вв. существует большое количество лакун, построение общего ретроспективного ряда предметов осложнено пробелами в данных, небольшим количеством предметов и их индивидуальными особенностями.

Исходя из первичного отбора и дифференциации, мы можем определить некоторые художественные особенности мебели изучаемого периода из коллекции Национального музея Республики Карелия, выделим основные наиболее крупные группы предметов по их художественным особенностям. Хронологические рамки исследования: XIX – начало XX вв., соответственно, начало периода – переход от классицизма к ампиру, расцвет которого приходится на время правления императора Александра I, далее в течение всего периода наблюдается частая смена доминирующих стилей, так называемый полистилизм, общество регулярно обращается к всевозможным стилизациям. Завершает этот временной отрезок период 1910-х гг. вплоть до революции 1917 г., когда мебель фактически перестает быть самостоятельным произведением искусства и статусным предметом, а производство становится серийным. Именно 1910-е гг. – время появления и угасания таких стилей, как эклектика, модерн и неоклассицизм, которые, будучи в какой-то мере ретроспективными, обобщили опыт создания интерьеров предшествовавшего XIX столетия.

К наиболее ранним предметам в рамках исследуемой хронологии стоит отнести напольные часы², датируемые предположительно концом XVIII – началом XIX вв. Место создания часов – Великобритания, о чем свидетельствует укрепленный на циферблате фигурный диск с надписью «WILL:m SMITH LONDON». Несмотря на то что часы – механическое устройство, за счет художественных особенностей их можно было считать одним из доминантных предметов в интерьере дома XIX в. Приведенный предмет выглядит монументально, это напольные часы крупных размеров (242 × 49 × 23 см). Выполнены они в строгих формах, тяготеющих к классицизму: верхняя и нижняя трети более широкие по отношению к средней. Формы, в данном случае, сочетаются с утилитарным назначением, в средней и верхней третях имеются дверцы для регулирования механизма. Нижняя и средняя трети выполнены в строгой манере, средняя часть декорирована вытнутыми декоративными пилястрами, поддерживающими верх, который выглядит чуть более декоративным благодаря скругленным навершиям. Циферблат с римскими цифрами золотистого цвета, на нем имеется небольшое окошечко, в котором, в ходе работы часового механизма и вращения внутреннего диска, появляются сменяющие друг друга цифры, обозначающие числа месяца. В верхнем овале циферблата имеется также диск со стрелкой, указывающей на положение работы часов: «STRIKE» – с боем, и «SILENT» – без боя.

На внутренней стенке маятникового отделения приклеен фрагмент бумаги с частично сохранившейся надписью на финском языке: «...A REUNA VAIN TAN...» («...край только здесь...»). Между буквами R и E проведена вертикальная черта, обозначающая, вероятно, линию маятника при установке и выверке по вертикали. На боковой стенке корпуса закреплена алюминиевая овальная инвентарная бирка с выбитой надписью: «Ц. К. К. П. 6 К-733». При поступлении отсутствовали цепочки, заводные ключи, ключи от дверей, правая решетка и правый карниз верхней части корпуса (восстановлены в ходе реставрации).

Часы предположительно были приобретены Олонецкой губернской администрацией и на-

ходились в одном из залов здания губернских присутственных мест на Круглой площади. После революции (1918 г.) часы оставались в данном здании до передачи их в музей. Инвентарная бирка позволяет установить, что часы находились в здании Центрального комитета Коммунистической партии большевиков КФСР, располагавшегося именно в этом здании.

Еще одним предметом, дающим нам общее представление об эпохе, можно считать ломберный стол³, датируемый второй половиной XIX в., произведенный предположительно в России.

Ломберные столы в XIX в. пользовались особой популярностью, появление такой формы мебели было связано с распространением разного рода карточных и других азартных игр. Однако название «ломберный стол» характерно только для России. Такое название игральные столы получили в честь карточной игры «ломбер», появившейся в Испании в XVI в. В России карточная игра «ломбер» распространилась при Екатерине II; позже появились такие игры, как вист, преферанс и др.

Упоминание о карточных играх мы можем найти в разных источниках. Например, Ф. Ф. Вигель пишет: «Когда бывал званый обед, то мужчины теснились в зале вокруг накрытого стола; дамы, люди пожилые и почтенные и те, кои садились в карты, занимали гостиную...»⁴. Так и у А. О. Смирновой-Россет находим: «Играли в лото за большим столом...»⁵. Для игр могли использоваться как придвинные столы гарнитуров, так и специальные ломберные столики. Очень легкие, переносные, они стояли на четырех тонких ножках, столешница их могла быть раскладная или сплошная, чаще всего покрытая зеленым сукном, особым атрибутом карточных игр⁶.

Ломберный стол из собрания Национального музея Республики Карелия – характерный пример изучаемой эпохи, его формы, уступившие в декоративных особенностях задачам функциональным, позволяют отнести предмет к стилю бидермейер. Черты этого нового, более удобного и практичного стиля – постампир или бидермейера – начинают проглядываться в Европе еще в 20-е гг. XIX в. Это упрощенная, демократическая форма ампира, где критерием полезности мебели служили не холодная надменность и напускная торжественность, а ее целесообразность, удобство и качество изготовления. Бидермейеру мы обязаны появлением большого числа практичных и удобных в быту типов мебели. Отдельные предметы отличаются оригинальной и остроумной конструкцией. Появляется большое число различных буфетов, комодов, шкафов с одной или двумя дверцами, секретеров и письменных столов с разнообразными по конструкции ящиками, столов с раздвижными, откидными или выдвигаемыми столешницами; стульев, превращающихся в лестницы, и т. д. Выработавшиеся в эпоху бидермейера упрощенные мебельные формы и конструкции в дальнейшем послужили основой для более поздней и даже современной мебели.

Мебель бидермейера, особенно раннего периода, сразу же можно отличить по некоторым остаточным чертам классицизма и ампира, которые вытесняются более плавными линиями. Столешня и царга – восьмиугольные, имеется выдвижной ящик. Ножка одна, в виде граненой тумбы с четырьмя кронштейнами, поддерживающими столешню, установлена на «полик». Здесь можно говорить об упрощении форм, характерном для бидермейера, поскольку столы в стилях ампира и классицизм украшались четко обозначенными «вазами», цветочными гирляндами, могли иметь ножки в форме лап животных. В нашем случае художественные особенности ломберного стола полностью подчинены его функционалу, стол абсолютно симметричен, этого требуют правила карточных игр – все игроки должны находиться в равных условиях. Стол почти полностью лишен декоративных элементов, они присутствуют только в качестве резьбы на царге.

К бидермейеру по художественным особенностям относится и кресло⁷ конца XIX в., созданное предположительно в Москве. Спинка и подлокотники выполнены из единого массива, крепятся к трапециевидной царге с помощью точеных балясинок и фигурных подставок, укрепленных на боковой стороне царги. Ножки скреплены боковыми и поперечной проножками, на передних – латунные наконечники. Кресло не украшено резьбой, инкрустацией и другими способами декорирования, можно наблюдать характерное для бидермейера стремление сохранить и передать естественный вид дерева. Ранее кресло имело и сидение, однако оно было утрачено. Предмет обладает всеми характерными чертами мебели второй половины XIX в.: округлая удобная спинка, мягкое сидение, скромный внешний вид.

Концом XIX в. датируются и предметы из мебельного гарнитура А. П. Кириллова – пять стульев⁸ и два кресла⁹, выполненные в строгой манере, практически лишенные декора, почти идентичные по внешнему виду они тяготеют к историзму XIX в. Жесткие сиденья филанчатого типа, украшенные орнаментом, составленным из отверстий, закреплены на прямоугольных

царгах. Боковые устои спинки соединены двумя поперечинами, закругленными резными на-
вершиями и точеными «грибками» по углам. В центральной части спинки четыре вертикаль-
ные планки. Задние ножки являются продолжением боковых устоев спинки, передние – в виде
точеных балясин, подлокотники кресел закреплены на точеных балясинках, закрепленных на
переднем углу царги.

Говоря о ретроспекции и составляя единый стилистический ряд предметов мебели из со-
брания Национального музея Республики Карелия, нельзя не обратить внимание на гнутую ме-
бель, которая пользовалась большой популярностью в большинстве городских и деревенских
домов, «обставленных на городской манер» на протяжении почти всего изучаемого периода.

В фондах музея сохранилось несколько образцов подобной мебели, бытовавшей в домах
Карелии. Особый интерес представляет венский стул¹⁰ конца XIX – начала XX вв., со слов сдат-
чицы А. И. Бажоной, стул был сделан местным мастером Чудовым Михаилом Федоровичем в
д. Каскесручей Шелтозерского района. Судя по месту производства, можно говорить о том, что
даже провинциальные мастера уже к концу XIX в. овладели множеством различных техник сто-
лярной работы, в том числе им была доступна техника изготовления гнутой мебели. Сиденье
стула круглое, фанерное, спинка полукруглая, состоит из нескольких прутьев. Ножки скрепле-
ны перекрещивающимися проножками и дополнительными планками, идущими от сиденья и
спинки. Большое количество довольно тонких креплений и планок отличает предмет от по-
добных ему изделий фабричного производства, для которых характерен был некоторый мини-
мализм.

Исследование предметов мебели XIX – начала XX вв. из собрания Национального музея Ре-
спублики Карелия включает в себя одну из основных задач – атрибуцию предметов по их ху-
дожественным особенностям и стилистической принадлежности. В коллекции представлены
разрозненные предметы, не создающие подробной целостной картины смены художествен-
ных стилей в контексте эпохи, но приведенные в статье предметы уже позволяют нам судить
об общих стилистических направлениях этого времени. Это переход от классицизма и ампира
к историзму, а в данном случае и к бидермейеру, и тяготение к модерну в конце XIX – начале
XX вв. Собрание мебели изучаемого периода требует к себе особого внимания, кроме обобща-
ющих трудов, необходимо и более детальное изучение каждого предмета.

Примечания

¹ Косыков М. А. Предметный мир как объект культурологи // Формирование дисциплинарного пространства
культурологии: материалы науч.-метод. конференции, 16 янв. 2001 г., Санкт-Петербург. СПб.: С.-Петерб. филос. о-во,
2001. С. 57. (Серия «Symposium»; вып. 11).

² Часы напольные КГМ–1549. Дерево, металл. Конец XVIII – начало XIX в. (?). г. Петрозаводск. Сдатчик – Дом народ-
ного творчества.

³ Стол ломберный КГМ–18624. Дерево. Вторая половина XIX в. г. Петрозаводск. Сдатчик – К. М. Лябегина.

⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. М.: Захаров, 2000. С. 95.

⁵ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М.: Наука, 1989. С. 15.

⁶ Соколова Т. М., Орлова К. А. Глазами современников: русский жилой интерьер первой трети XIX в. Л.: Художник
РСФСР, 1982. С. 102.

⁷ Кресло КГМ–1161. Дерево, металл. Конец XIX в. д. Косалма, Пудожский р-н. Сдатчик – М. П. Вельберг.

⁸ Стул КГМ–13884–13888. Дерево. Конец XIX в. д. Якушево, Пудожский р-н. Владелец – А. П. Кириллов.

⁹ Стул КГМ–13889–13890. Дерево. Конец XIX в. д. Якушево, Пудожский р-н. Владелец А. П. Кириллов.

¹⁰ Стул венский КГМ–14352. Дерево. Конец XIX – начало XX в. д. Каскесручей, Шелтозерский р-н. Владелец А. И. Ба-
жонова.

В. А. Ушакова

Оформление книг на любовную тематику художниками круга «Мир искусства»

Данное исследование посвящено сравнительному анализу оформления книг «Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX в.» (художники С. Ю. Судейкин и Н. К. Калмаков) и «Книги маркизы» (художник К. А. Сомов).

Ключевые слова: книжная графика, «Мир искусства», К. А. Сомов, С. Ю. Судейкин, Н. К. Калмаков

Varvara A. Ushakhova

The design of books on the love theme by artists of the circle of «World of art»

This publication is dedicated to the confrontation between the illustrations of the book «Love in letters of the great people of the XVIII and XIX century» (by Sergey Sudeikin and Nikolay Kalmakov) and illustrations of the «Book of the marquise» (by Konstantin Somov).

Keywords: book illustration, Mir iskusstva (World of Art), K. Somov, S. Sudeikin, N. Kalmakov

В конце XIX в. многие передовые европейские и русские художники заново открыли для себя искусство книжной графики и книжной иллюстрации. В России эта тенденция будет неотрывно связана с творчеством художников объединения «Мир искусства». Многие из них (в частности, А. Бенуа, М. Добужинский, К. Сомов, Е. Лансере, Л. Бакст) создавали обложки и виньетки для ряда журналов («Мир искусства», «Жупел», «Золотое руно», «Весы» и другие) и иллюстрировали публикации самого разнообразного содержания: от исследовательских – таких, как «Царские и императорские охоты на Руси» (1902), до детских – таких, как «Азбука в картинках» с иллюстрациями А. Бенуа (1904)¹. Однако в основном художники делали иллюстрации к произведениям русской классической литературы. Самые знаменитые и удачные работы в этой сфере – это исполненные драматизма иллюстрации А. Бенуа к «Пиковой даме» А. Пушкина (1911), эмоциональные иллюстрации М. Добужинского к «Тамбовской казначейше» М. Лермонтова (1913), живописные изображения горцев Е. Лансере к «Хаджи-Мурату» Л. Толстого (1916).

Кроме этого, рядом художников были оформлены книги любовного содержания. Наиболее интересные и значительные примеры такой работы – это несколько вариантов «Книги маркизы» с иллюстрациями Сомова (1907, 1918). Другой любопытный опыт оформления издания с текстами подобной тематики был предпринят С. Судейкиным и Н. Калмаковым, сделавшими заставки и обложку для сборника «Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX вв.». Это издание представляет особый интерес для данного исследования, так как, в отличие от «Книги маркизы», оно не анализировалось в научной литературе².

Впервые к иллюстрированию книг К. Сомов обратился в 1888–1891 гг. В этот период художник разрабатывал циклы иллюстраций к поэме А. Пушкина «Граф Нулин» и повестям Н. Гоголя «Портрет» и «Невский проспект».

Для данного исследования была выбрана «Книга маркизы» второго издания (1918) – сборник эротических стихотворений и анекдотов французских поэтов и писателей XVIII в., составленный самим К. Сомовым³. Художник создает не просто иллюстрации к текстам – он оформляет книгу целиком: от крупных иллюстраций во всю страницу до крошечных виньеток в форме бабочек и собачек. Рисунки Сомова эротичны и местами провокационны, но в них, как и в акварелях художника, больше озорства, иронической усмешки и намеков, чем собственно порнографии. Такой подход художника к иллюстрированию соответствует взгляду людей эпохи раннего и зрелого рококо, к которой и принадлежат тексты «Книги маркизы», на эротическую тему как на нечто курьезное⁴.

Второй пример оформления книги любовного содержания – это сборник писем «Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX вв.», составленный А. Чеботаревской, супругой поэта Ф. Сологуба⁵. Книга была напечатана в 1913 г. в типографии «Земля» Московского книгоиздательства. К оформлению текстов были привлечены давние знакомые Сологубов, популярные в начале XX в. театральные художники С. Судейкин и Н. Калмаков⁶.

Оба художника имели некоторый опыт в создании книжных иллюстраций: Судейкин в 1903 г. иллюстрировал «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, а в 1911 г. создал рисунки на стихи С. Рафаловича для

журнала «Аполлон»⁷. Калмаков с конца 1910-х гг. работал над оформлением публикаций ряда поэтов – например, А. Белого, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, а также над альманахом «Утренняя звезда» (1912). Кроме этого, Калмаков проиллюстрировал сказку в стихах собственного сочинения «Принцесса Лера»⁸.

Всего для книги «Любовь в письмах» было создано девять заставок. Обложка издания 1913 г. и семь заставок принадлежат Сергею Судейкину. Оставшиеся две заставки – Николаю Калмакову.

С. Судейкин с 1904 г. постоянно участвовал во многих художественных выставках известных художественных объединений («Алая роза» 1904, «Голубая роза» 1907, «Stefanos» 1908). В тот же период он много работал для театра. В 1911 г. Судейкин вошел в состав «Мира искусства»⁹.

Заставки Судейкина к любовным письмам выполнены в технике контурного рисунка. При их создании художник использовал характерный для своего творчества прием: конструирование сложных для восприятия композиций из простых мотивов (сплетенных венков, пылающих или пронзенных сердец, птиц, амуров)¹⁰. Вдохновленный эпохой рококо, художник специально стилизовал большинство этих мотивов под аллегорические заставки оригинальных книг XVIII в.¹¹ Некоторые изображения Судейкина перекликаются с содержанием писем, рядом с которыми они расположены. Например, среди элементов первой заставки: зонтик, сумочка, веер, зеркальце – нарисован конверт. Вероятно, этим художник хотел подчеркнуть, что для автора писем – Нинон де Лакло, которая и в преклонном возрасте влюбляла в себя мужчин, любовные письма стали таким же привычным атрибутом, как веер или зеркало.

Среди всех заставок по композиционным достоинствам, на наш взгляд, наиболее удачны: заставка перед письмами Н. де Лакло к маркизу Севинье¹², заставка, открывающая письмо Г. Державина к невесте¹³ и заставка к письмам И. Тургенева к П. Виардо¹⁴. Данные заставки выделяются среди остальных четкостью и выразительностью линий, ажурностью рисунка. Прочие заставки не так изящно нарисованы и скомпонованы из трудных для интерпретации символов.

Кроме упомянутых трех заставок, очень удачна обложка Судейкина для первого издания 1913 г. В зеленом саду изображена девушка. Она трепетно прижимает правую руку к груди, а левой вынимает из низкой вазы долгожданное любовное письмо. Справа, за спиной девушки, видна статуя смеющегося Амура. Он достает стрелу из своего колчана, словно готовясь ранить героиню. Судейкин, в отличие от многих художников круга «Мир искусства», работавших над оформлением обложек, создал простой, лаконично выстроенный образ, не перегрузив рисунок линиями, пятнами и мелкими деталями.

Четвертая и пятая заставки к любовным письмам выполнены художником Н. Калмаковым. Калмаков, художник-самоучка, проживал в Италии до 1900 г. В начале XX в. он переехал в Россию, где на протяжении двадцати лет принимал активное участие в художественной жизни Москвы и Петербурга. Особую славу художнику принесли оформленные им спектакли для театра В. Комиссаржевской¹⁵.

Первая из заставок Калмакова открывает письма Ш. Бодлера к М. Сабатье и по форме напоминает сердце¹⁶. Заставка очень темная. Она составлена из густого дыма от жертвенников, множества роз и двух рук ангелов, высоко держащих одно пылающее сердце. Данные мотивы очень близки переживаниям Бодлера, который не раз в письмах упоминает о культовом характере своей любви¹⁷.

Вторая заставка, расположенная перед письмами Г. Ибсена к Э. Бадах¹⁸, выделяется из всего творчества Калмакова: данное изображение лишено привычной для художника восточной стилистики и чувственности.

В обеих заставках Калмакова присутствует излюбленный им мотив: густые кучевые облака с множеством завитков. Подобные облачные или дымные конструкции постоянно встречаются в живописи и графике художника.

Линии Калмакова тоньше и изысканнее по сравнению с линиями Судейкина. Калмаков использует различную степень закрашенности рисунка для того, чтобы подчеркнуть глубину изображения и создать напряженное эмоциональное состояние.

Работа Сомова над «Книгой маркизы» и сотрудничество Судейкина и Калмакова над оформлением «Любови в письмах» имеют ряд общих черт. Во-первых, художники должны были создать графические украшения к подлинным текстам любовного содержания XVIII и XIX вв. Во-вторых, художники оформляли очень непростые для иллюстрирования тексты: Сомов – стихотворения и анекдоты, Судейкин и Калмаков – письма. В подобного рода текстах зачастую отсутствуют описания героев и места, нет логично развивающегося повествования. Поэтому иллюстрации создаются на основе ассоциаций, а не сюжетной канвы. Так, Сомов не стремился воспроизвести текст в иллюстрациях «Книги маркизы». Напротив, художник, используя различные графические приемы, нарисовал параллельный текстам рассказ в картинках. Сомов мастерски стилизовал под XVIII в. не только костюмы персонажей иллюстраций или окружающую их обстановку, но специально выбирал

популярные в оригинальной книжной культуре XVIII в. мотивы. Это, прежде всего, мотив подглядывания (когда зритель становится свидетелем некоего действия – сна, похищения или свидания), а также любимое культурой рококо сочетание сюжетного изображения и орнаментального мотива¹⁹.

Судейкин и Калмаков так же, как и Сомов, практически не обращают внимания на текст. Однако местами можно проследить взаимосвязь между содержанием писем или биографией авторов и элементами заставок.

Подобное отношение к иллюстрированию следует объяснить теми задачами, что стояли перед художниками. Сомов, одним из первых среди графиков круга «Мир искусства», стремился к созданию целостного образа книги, где были бы взаимосвязаны иллюстрации, книжные украшения, шрифт и размеры белых полей²⁰. Но для Судейкина и Калмакова, много работавших над оформлением спектаклей, составление графических украшений и иллюстраций к текстам занимает второстепенное место. Каждый из этих художников создавал рисунки к письмам, не заботясь о сочетаемости своего стиля со стилем другого и, тем более, заставок с другими элементами книги. Однако оба мастера стремились придумать причудливые, эффектные иллюстрации, как если бы они создавали эскизы декораций или костюмов для спектаклей.

Любовная тематика в графике начала XX в. была одним из популярнейших мотивов. Однако созданные на данную тему заставки, виньетки или обложки практически ни разу не объединялись в серии, не составляли единого комплекса в оформлении журнала или книги. Поэтому очень примечательны и ценны иллюстрации Сомова к «Книге маркизы» и заставки Судейкина и Калмакова, созданные для сборника любовных писем. Иллюстрации этих двух книг – один из немногочисленных примеров комплексного оформления текстов любовного содержания в российской книжной культуре начала XX в.

Примечания

¹ Мир искусства: к 100-летию выставки рус. и финл. худож. 1898 г. / под ред. А. Лакс. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 189.

² В монографии, посвященной творчеству Н. Калмакова, работа художника над книгой «Любовь в письмах» лишь упомянута, но нет никакой характеристики иллюстраций. См.: Боулт Д. Э., Балыбина Ю. Николай Калмаков и лабиринт декадентства, 1873–1955: альбом-монография. М.: Искусство–XXI в., 2008. С. 355.

³ Le livre de la marquise. Recueil de Poesie et de Prose. St-Peterburg: S-té R. Golike et Wilborg, 1918. [4], VI, [2], 196 с., [6], 1 л. фронт, 20 л. ил.

⁴ Книга Маркизы: сб. поэзии и прозы / сост. К. А. Сомов; пер. с. фр. Е. В. Баевской, А. Д. Петровой, М. Д. Яснова; ил. К. С. Сомова. СПб.: Вита Нова, 2012. С. 257.

⁵ Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX в.: избр. письма / сост. А. Н. Чеботаревская. Репринт. изд. М.: Политиздат, 1990. 575 с.

⁶ Боулт Д. Э., Балыбина Ю. Указ. соч. С. 140.

⁷ Маковский С. С. Судейкин // Аполлон: худож.-лит. журн. СПб.: Якорь, 1911. № 8. С. 5–12.

⁸ Боулт Д. Э., Балыбина Ю. Указ. соч. С. 184–187, 192–194, 198–201.

⁹ С. Судейкин с 1905 г. сотрудничал с Мейерхольдом, работал в 1906 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской. См.: Живопись конца XIX – начала XX в.: в 5 т. Т. 4 / авт.-сост. Н. Б. Автономова и др.; авт. вступ. ст. А. П. Гусарова; отв. ред. Я. В. Брук, Л. И. Иовлева. М.: Сканрус, 2005. С. 360.

¹⁰ Ср. изображения заставок к любовным письмам и картины С. Судейкина «В парке» 1907 (Х., м. 53,8 x 66,8. Санкт-Петербург. Государственный Русский музей) и «Саксонские фигурки» 1911 (Х., м. 58 x 71. Санкт-Петербург. Государственный Русский музей).

¹¹ Борщ Е. В. Французская книжная иллюстрация XVIII в.: автореф. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 04 / Гос. ин-т искусствознания. Екатеринбург, 2002. С. 18.

¹² Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX в. С. 14.

¹³ Там же. С. 381.

¹⁴ Там же. С. 520.

¹⁵ С 1908 г. Калмаков оформлял спектакли театра В. Комиссаржевской: «Саломея», «Черные маски», «Анатэма», «Хильперика». См.: Боулт Д. Э., Балыбина Ю. Указ. соч. С. 63, 75, 159.

¹⁶ Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX в. С. 304.

¹⁷ Там же. С. 306–308.

¹⁸ Там же. С. 367.

¹⁹ Борщ Е. В. Указ. соч. С. 15–17.

²⁰ Мир искусства. С. 266.

Н. С. Морозова

Женские образы в русской деревянной скульптуре первой четверти XX в.

Женский образ – это одна из вечных тем в искусстве, его воплощали в разных материалах и трактовали по-разному. Особенность русской скульптуры первой четверти XX в. в том, что скульпторы, используя дерево как самый народный материал, возродили его и стали передавать в нем свое понимание женщины: старушки, матери, девы, соединяя его с народными корнями и духом.

Ключевые слова: деревянная скульптура, женщина, образ, старушка, материнство, С. Т. Коненков, А. С. Голубкина, Б. Ю. Сандомирская, Д. С. Стеллецкий

Nina S. Morozova

Female's images in Russian wooden sculpture in the first quarter of the XX century

Female image is one of the eternal topics in art that has been embodied in different materials and various ways. XX century Russian sculpture's key feature is the revival of wood, the oldest folk material, in which sculptors reproduced their understanding of woman as an old woman, a mother, a virgin, all combined with people's roots and spirit.

Keywords: wooden sculpture, woman, image, old woman, motherhood, S. Konenkov, A. Golubkina, B. Sandomirskaya, D. Stelletzky

До XX столетия на протяжении всей истории существования деревянной скульптуры женские образы, в отличие от мужских, не получили большого распространения. Известно только несколько изображений Богоматери, при этом редко встречается тема материнства и оплакивания. Единственным, наиболее распространенным образом была Параскева Пятница (по трактовке форм, поверхности, расположению позы композиция была близка Николе Можайскому). Скорее всего, это связано с тем, что в иконах образ Богоматери был очень популярен и поэтому в дереве фактически не воплощался. XX в. вводит в отечественную деревянную скульптуру изображение женщины и трактует его через образы старушек, матерей, дев. Девушки изображаются зачастую в классицистической традиции, где дерево используется как материал способный передать тепло человеческого тела.

Женские изображения С. Т. Коненкова («Вещая старушка», (1916), «Портрет сказительницы былин М. Д. Кривополеновой» (1916), «Бабушка», (1922)) относятся к «старорусскому циклу», находясь на грани между былью и реальностью, их образы приближены к старухе-ведунье, способной читать человеческую жизнь, или доброжелательной бабушке из сказочного мира.

Как отмечает А. А. Каменский: «„Вещая старушка“ уже по своему сюжету и композиционному решению выглядит воплощенной сказкой»¹. Не удивительно, что прототипом для «Вещей старушки» была сказительница былин М. Д. Кривополенова², чей портрет также был вырезан скульптором («Портрет сказительницы былин М. Д. Кривополеновой»). М. Л. Нейман подметил, что «...Коненков сразу же спешит стереть ту грань, которая отделяет портретные образы от образов фольклорных»³, поэтому изображение сказительницы воспринимается не портретом конкретного человека, а собирательным образом «простой русской крестьянки»⁴, впитавшей народную мудрость, которая стала неразделима с ее обликом, и несущей ее миру.

Изображение М. Д. Кривополеновой словно выступает из дерева. Она серьезна и добродушна, ее глаза наполнены жизнью и озорством, в них скульптор «отразил сверкание молодой мысли и умудренный покой старости»⁵. Весь акцент на проработанном лице, в отличие от только намеченного платка на голове, спускающегося на плечи и сливающегося с телом. Мастер только резцом намечает в дереве плоть, в портрете его интересует живое и одухотворенное лицо старушки: в морщинках, шершавое и суховатое. С. Т. Коненков умело использует фактуру дерева для усиления телесности и осязаемости персонажа. Как уже было отмечено, портрет М. Д. Кривополеновой находится на грани сказочного и реально существующего образа. В ней, как и в «Нищей братии», а особенно в «Вещей старушке» можно найти продолжение традиции путников и странников.

В начале 1900-х гг. А. С. Голубкина создает работу «Странница» (1902) – собирательный образ «...

одной из тех, кого бездомная и неустроенная жизнь заставила бродить по свету»⁶. Как и все работы скульптора, образ наполнен социальной и психологической характеристикой. В «Страннице» нет ничего сказочного, но в ней, как и в изображениях Коненкова, на первое место выходит человек, который, несмотря на свою судьбу, остается самостоятельной личностью.

Женские образы Коненкова и Голубкиной – воплощение народного типа. Старухи, которые благодаря своему жизненному опыту и своей судьбе ведают знаниями и находятся на грани прошлого и настоящего, они «вечны». Только Анна Семеновна, в отличие от Сергея Тимофеевича, подчеркивает драму и трагизм жизни⁷, делая образ более реальным. Направленность резца дает ощущение того, что женщина закутана в дорожную одежду. Платок, накинутый на поникшую голову, как капюшон, затемняющий и обрамляющий лицо, создают образ замкнутой в себе женщины, сгорбленной от возраста и тягости судьбы.

Разная обработка фактуры материала и использование темно-коричневой подцветки⁸ на обобщенно обработанной поверхности со следами резца создают ощущение шероховатости, материальности вещей. Образ создается благодаря цвету и светотеневой моделировке в большей степени, чем фактуре материала, как у С. Т. Коненкова.

Как отмечает К. В. Ардентова: «Ее лицо оживляют смотрящие пристально глаза, выполненные скульптором своеобразным приемом – в виде глубочайших впадин»⁹, вокруг которых строится все движение формы¹⁰, и они являются смысловым центром композиции. Благодаря этому приему (проработке глазных впадин) кажется, словно «Странница» смотрят сквозь зрителя своим пронизательным взглядом.

Надо отметить, что это первый опыт А. С. Голубкиной работы с деревом¹¹. В обращении с ним она, прежде всего, опирается не на его качества и свойства, а на логику построения образа, как если бы это был другой материал.

И только в своей последней работе «Березка» (1927), как отмечает Т. Б. Мантурова¹², А. Голубкина стала чувствовать дерево и пользоваться его пластическими свойствами свободно. Е. Загорская в своей книге¹³ упоминает, что в семье скульптора была традиция сажать березки в связи с рождением девочек, к тому же «Березка» в русской культуре олицетворяет образ юной девы. Основной замысел А. Голубкиной – отобразить через березку, в которой заключается красота родной природы¹⁴, образ юной девушки, ее хрупкость, способность противостоять всем невзгодам. Но об этом трудно судить по незаконченной деревянной скульптуре.

Анна Семеновна только успевает наметить черты будущего изображения, в котором можно отметить, что руки плотно прижаты к телу, ноги сведены вместе, она стоит с высоко поднятой головой, где только проступают намеченные контуры глаз и подбородка, скульптор также передает эффект развивающегося платья и волос ниспадающих на плечи. Из-за дробного резца создается ощущение движения, порыва ветра, который должен уронить «хрупкое деревце», но оно стойко встречает все невзгоды. Эта иллюзия колыхания, какой-то нестабильности подчеркивается едва намеченными скульптором ступнями, а дробное направление резца, как по спирали, платье словно запутанное и закрученное вокруг ног, также усиливает созданное впечатление.

«Образ „Березки“, дошедший до нас лишь в виде эскиза, пленяет удивительно светлым настроением весенней полноты жизни, ощущением пробуждающейся природы и сбывающейся мечты о счастье»¹⁵. Вырезанная работа, несмотря на незаконченность, передает желание жизни, она овевана порывом и наполнена светом, от нее веет теплом и трепетом, зарождением чего-то нового. В «Березке» А. Голубкина, обращаясь в какой-то степени к фольклору, вдохновляется русскими сказками и привносит поэтическое начало¹⁶ в задуманный ею образ.

Тема материнства наиболее ярко отразилась в творчестве Беатрисы Юрьевны Сандомирской: «Материнство. Чернозем» (1929), «Материнство» (1960), «Материнство. Идущая» (1966). Для всех перечисленных работ свойственна гипертрофированность формы, монолитность, гладкость и обтекаемость фигур, в мощных женских руках находится младенец. Чаще всего скульптор работает с тонированным деревом, где светотеневая игра усиливает эффект «слоноподобия»¹⁷ фигур.

Женщины-матери Сандомирской – это собирательные образы крестьянки, работницы. В работе «Материнство. Чернозем» на женской голове характерным способом повязан платок. Это своеобразный и по-новому трактованный образ плодородия и земли.

Женщина, держащая на руках младенца, ассоциируется с будущим развитием жизни, она может прятать, защищать свое дитя, как в «Материнстве. Чернозем»; нести его на своих плечах, показывая ребенку этот мир, как в «Материнстве. Идущая» или в «Материнстве», где мать держит свое дитя на руках, как на иконах Богоматерь держит своего сына. Только матери Сандомирской все обнажены, что приближает их к первобытным «палеолитическим Венерам». Образ материнства у скульптора,

воспринимается как Мать мира и всего живого, в них есть «первородная сила»¹⁸, которая ассоциируется с вечностью.

Несмотря на время создания скульптур (с 1920-х по 1960-е гг.), они все стилистически близки своей монолитностью, тяжеловесностью и стабильностью, работой с поверхностью, моделировкой плоскостей, плавностью и текучестью линий. Нет острых углов, вся фигура обтекаема. Следует отметить, что стиль скульптора сформировался под влиянием кубизма, африканского примитива и народной пластики¹⁹.

Женские образы Сандомирской при их «слоноподобии» твердо стоят на «земле», они живут собственной жизнью. У каждой свой характер, свое выражение лица: целеустремленное («Материнство. Идущая»); умиротворенное («Материнство») или сосредоточенное и настороженное («Материнство. Чернозем»). Но все они наполнены жизнью, безграничной любовью к своему чаду. Их трудно отделить от дерева: они словно выросли из него. Мастер обращается к потаенным свойствам этого материала, не пластическим, а к внутренним, к его жизненности и теплоте, что раскрывается в образах.

Иначе трактует женский образ Д. С. Стеллецкий в своей скульптурной группе «Знатная боярыня» (Марфа-посадница) 1910 г. Мастера больше всего интересует воссоздание исторического контекста допетровской эпохи²⁰. Его Марфа-посадница – это изображение властной новгородской боярыни, ее поддерживают и ведут две девушки, расположенные по бокам и в какой-то степени сливающиеся с доминирующей фигурой посадницы. Такое композиционное решение уравнивает группу и в то же время подчеркивает замысел скульптуры. Д. Стеллецкий великолепно стилизует свое произведение под XVII в.²¹, подражая образцам древнерусской пластики²², наделяя свою героиню не только индивидуальным характером, но видя в ней воплощение эпохи. Полихромная роспись, как у мастеров прошлого, декоративно-орнаментальное решение одежд группы, их поведение передает воссозданное Стеллецом время.

Для оживления статичного образа скульптор чуть поворачивает голову боярыни, одна ее рука согнута в локте и держит посох, другая напряженно сжимает платок. У каждого персонажа свое выражение лица. В пропорциональном соотношении головки девушек кажутся маленькими относительно их тел, но эта неточность не портит восприятия композиции, потому что весь акцент и смысловой центр сосредоточены на Марфе-посаднице. Работа с цветом и формой, «использование плоскостного народного орнамента в женских одеждах»²³, напыщенность характера подчеркивает декоративность скульптуры.

В работах скульпторов женский образ соединил в себе элементы древнерусской скульптуры, деревянной игрушки, а главное передал черты национального духа, который искался мастерами в этот период. Несмотря на то что изображение женщины не было свойственно русской деревянной скульптуре, традиции, заложенные в ней, перешли к мастерам XX в. Они прослеживаются в величественности и монументальности фигур, обобщенности и собирательности образов. Наделение их своим внутренним миром.

Примечания

¹ Каменский А. А. С. Т. Коненков. М.: Искусство, 1975. С. 49.

² Кравченко К. С. Т. Коненков. М.: Искусство, 1967. С. 42.

³ Нейман М. Л. Скульптура // История русского искусства: в 13 т. / под. общ. ред. И. Э. Грабаря. М.: Наука, 1969. Т. 10, кн. 2. С. 322.

⁴ Кравченко К. Указ. соч. С. 42.

⁵ Там же. С. 42.

⁶ Ардентова К. В. А. Голубкина. М.: Изобраз. искусство, 1976. С. 18.

⁷ Шмидт И. Скульптура // Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX в. / под ред. Н. И. Соколовой, В. В. Ванслова. М.: Искусство, 1972. С. 222.

⁸ Ардентова К. В. Указ. соч. С. 19.

⁹ Там же. С. 18–19.

¹⁰ Каменский А. А. Анна Голубкина: Личность. Эпоха. Скульптура. М.: Изобраз. искусство, 1990. С. 252.

¹¹ Там же. С. 292.

¹² Мантурова Т. Б. Возрождение дерева в русской скульптуре XX в. // Русская скульптура в дереве, XX в.: из собр. Гос. Рус. музея / авт.-сост. Е. Василевская и др., авт. ст. Т. Б. Мантурова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 8.

¹³ Загорская Е. Анна Голубкина. М.: Совет. Россия, 1964. С. 123.

¹⁴ Анна Семеновна Голубкина / авт.-сост. Л. П. Трифонова. Л.: Художник РСФСР, 1978. С. 25.

¹⁵ Ардентова К. В. Указ. соч. С. 65.

¹⁶ Загорская Е. Указ. соч. С. 124.

¹⁷ Бакушинский, А. В. Исследования и статьи: избр. искусствовед. тр. / сост., авт. вступ. ст. И. А. Либерфорт и др. М.: Совет. художник, 1981. С. 219–220.

¹⁸ Василевская Е. В. Русская деревянная скульптура XX в.: к истории моск. скульптуры в дереве // Русская скульптура в дереве, XX в.: из собр. Гос. Рус. музея / авт.-сост. Е. Василевская и др., авт. ст. Т. Б. Мантурова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 14.

¹⁹ Там же. С. 14.

²⁰ Славова Л. А. О выставке «Русская скульптура в дереве, XX в.» // Русская скульптура в дереве, XX в.: из собр. Гос. Рус. музея / авт.-сост. Е. Василевская и др., авт. ст. Т. Б. Мантурова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 26.

²¹ Нейман М. Л. Указ. соч. С. 343.

²² Славова Л. А. Указ. соч. С. 26.

²³ Шмидт И. Указ. соч. С. 232.

Н. А. Шендарев

Религия и искусство в XXI в.: проблемы соотношения творчества и веры

В данной статье автор поднимает проблему отношений искусства и религии в XXI в. и представляет обзор современных художников, исследующих вопросы веры в своих творческих поисках. Автор ставит своей целью анализ современной ситуации в искусстве с позиций философии культуры, а также западного (католического) и восточного (православного) мировосприятия, используя принципы исторического метода исследования.

Ключевые слова: философия культуры, диалог, образ, христианство, современное искусство, иконография

Nikolay A. Shendarev

**Religion and Art in the XXI century:
the problem of correlation of creativity and faith**

In this article, the author raises the issue of the relationship of art and religion in the XXI century and presents an overview of contemporary artists, who exploring questions of faith in their creative quests. The author aims to analyze the current situation in the art from the standpoint of the philosophy of culture, and the Western (Catholic) and Eastern (Orthodox) worldview, using the principles of historical research method.

Keywords: philosophy of culture, dialogue, image, Christianity, contemporary art, iconography

Начиная с XX в., религиозные сюжеты в искусстве Западной Европы и России перестают быть значимыми и актуальными для художественной среды. Постепенное вытеснение светской живописью религиозных тем начинается с эпохи Просвещения, когда в качестве идеала избирается рациональное восприятие мира. Однако религиозные сюжеты избираются в качестве темы для творческих поисков художников как в рамках церковного канона, так и в дискурсивном поле contemporary art¹. Как отмечает В. О. Гусакова: «... в таинственной незыблемости и чарующей притягательности, содержательной глубине и внешней одухотворенности заключена главная сила религиозного искусства, возводящая его на высшую ступень художественного наследия, созданного человечеством на протяжении его истории»². В свете данной проблематики, необходимо понять, как современное искусство соотносится с религиозным миропониманием. Таким образом, важной целью для исследователя становится изучение диалога культуры и искусств в XXI в., а также основных проблем данного взаимоотношения.

Задача автора раскрыть четыре основных аспекта, которые помогают установить место религиозного сюжета в современном искусстве:

- 1) показать изменение и трансформацию воззрений на религию в рамках культуры и философии XX в.;
- 2) проследить проблематику канонического религиозного искусства России и Западной Европы в XX–XXI вв.;
- 3) исследовать новые формы обращения к классической христианской иконографии в рамках современного искусства;
- 4) выявить пути влияния новых форм культуры на диалог искусства и религии.

Характер отношений искусства и религии в современном обществе, а также совокупность всех изменений в ходе истории человечества, часто определяют термином «секуляризация». Согласно данной трактовке, широко описанной в книге Джорджа Пэттисона «Размышления о Боге в век технологий», западная цивилизация «постепенно переходит от ситуации, в которой религия была силой, связующей все социальные, культурные, интеллектуальные и метафизические занятия, к ситуации, в которой религия является в лучшем случае лишь одной из многочисленных форм жизни в плюралистическом мире»³. В связи с этим предметом исследования становятся не только проявления современного искусства, но и феномен секуляризации в культуре XXI в., а в качестве исследовательского метода был применен исторический анализ с изучением философии культуры.

В конце XIX – начале XX в. темпы секуляризации культуры приобрели поистине невиданные масштабы. Научные и технические открытия этой поры создают прецедент высокого темпа прогресса, который формирует представление о том, что инновации фактически перекрывают веру в

жизни отдельно взятого человека. В философии, вслед за классическими мыслителями немецкой школы, возникает прецедент оправдания атеистических и агностических исканий на основе учений Людвиг Фейербаха и Карла Маркса⁴. Однако апофеозом культурной секуляризации обычно принято именовать печально знаменитое определение «смерти Бога», данное в теории Фридриха Ницше.

По мнению философа, культура является безнадежно больным организмом, равно как и сам человек. Идеалом здорового общества Ницше считает древнегреческую цивилизацию, в которой основную роль играла инстинктивная «воля к жизни» в рамках дионисийского начала, выражавшаяся в музыке и танце. Противоположное данной тенденции аполлоническое начало представляет собой стремление к упорядочиванию мира посредством разума – проявлениями данной идеи Ницше считает пластические искусства и поэзию⁵.

В ходе данного дискурсивного описания философ отмечает, что в европейской культуре со времен Возрождения наблюдается опасное преобладание аполлонического начала, которое приводит к полному кризису культуры и к «смертельной болезни человечества, сделавшего своими идеалами господство „стадного человека“, массовое сознание, ложь в философии и морали»⁶. Ключом к пониманию данного кризиса, его главной проблемой Ницше видит изобретение идеи сострадающего христианского Бога, в которой философ усматривает изначальную ошибочную установку, а также сознательную подмену истин: «Христианская вера есть с самого начала жертвоприношение: принесение в жертву всей свободы, всей гордости, всей самоуверенности духа и в то же время отдание самого себя в рабство, самопоношение, самокалечение»⁷. Именно идеи христианского вероучения, как считал философ, привели к нравственному кризису Европы, в ходе которого человек утратил космический порядок и веру в абсолютные законы морали: «Бог умер: теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек»⁸.

В эстетической культуре XX в. религиозные представления и образы постепенно формируются как отдельные парадигмы, совокупности методов и приемов, которыми пользуется то или иное, научное или философское общество, объединенное общей идеологией⁹. Однако в контексте действия теории постмодернизма культурно-философская парадигма предполагает парадоксальное отсутствие единого образа мышления. Связано это в первую очередь с крупномасштабной чередой научных революций и потрясений XX в., в ходе которых неоднократно менялись парадигмы отдельных научных сообществ. Таким образом, выбор художником религиозного сюжета в качестве своей темы для творческих изысканий является непосредственно связанным с его персональной культурно-эстетической парадигмой, к которой он принадлежит либо самостоятельно, либо в совокупности с художниками своего круга. Только принадлежность конкретного художника к конкретному сообществу, национальности или конфессии может играть роль при формировании в нем отношения к религиозному сюжету как в рамках канона, так и вне догматических установок. Религия и живопись представляется как связка, которая создается в первую очередь на основе личного опыта и личного отношения.

На фоне общей секуляризации искусства в рамках развития сюжетного ряда светской живописи в отдельные временные эпохи возникает интерес к религиозному искусству в канонических формах. Так, шедевры иконописной школы как «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ»¹⁰, согласно определению св. Дионисия Ареопагита, вновь открываются для активного изучения искусства в XX в. После революционных событий 1917 г. переосмысление иконописи в рамках церковного искусства было прервано, и только с конца XX в. иконописная традиция начинает новый период развития. Как отмечают игумен Лука (Головков) и И. К. Языкова, наиболее слабой стороной сегодняшнего иконописания является его вторичность. В современных иконах зачастую наблюдается не творческое усвоение древних традиций, а «повторы известных икон с катастрофической потерей их качества»¹¹. Сейчас наиболее слаба авторская икона, а также ощущается острая нехватка новых иконографических решений. В этих условиях главная задача современного церковного искусства, по мнению исследователей, состоит в том, чтобы каждый новый иконописец смог найти «гармонию художественного творчества и строгого канона, человеческой свободы и божественного откровения, искусства и богословия, стремясь взойти на ту высоту, которой достигали в прошлом мастера великой традиции иконы»¹².

Довольно неоднозначная ситуация сейчас наблюдается в католических странах. Ватикан не препятствует экспериментам художественного сообщества, о чем заявлял папа Иоанн Павел II в своем «Послании к людям искусства» («Lettera agli artisti»). По мнению понтифика, настоящими художниками являются те, кто «страстно и жертвенно ищут новых „эпифаний“ красоты, с тем чтобы, воплотить их в художественном создании, принести в дар человечеству»¹⁴. В художественном призвании Иоанн Павел II «видит некий аналог пророческого служения»¹⁵. Важно отметить, что Святой

Престол не только обращается к художникам с апостольской кафедры, но также и проводит активную политику в сфере религиозного искусства. Ольга Седакова отмечает, что послания апостольской кафедры XX–XXI вв., равно как и постановления Второго Ватиканского собора, фактически говорят с современным искусством на равных. Впервые церковь обратилась не к пастырскому моменту в служении искусства, а к самому источнику творческих сил, «который на традиционном языке европейской поэзии назывался Иппокреной, „внушением Муз“ и другими языческими именами – и который Папа называет „эпифанией красоты“ и даже „моментом благодати“»¹⁶.

На фоне внутренних проблем человечества кризис религиозного мышления воспринимается как серьезная и глубокая дилемма. С одной стороны, процесс секуляризации фактически денонсирует культуру, возвращенную на идеациональных категориях; с другой стороны, религия, которая в современном мире воспринимается зачастую как устаревшая «надстройка», по Фейербаху и Марксу¹⁷, принимает ответную реакцию, принимая консервативную или фундаменталистскую форму. На фоне вышеприведенной дилеммы современное искусство начинает острую конфронтацию с религией в тех случаях, когда в рамках общины начинается тенденция к консерватизму: ярче всего столкновение творчества и канона проявилось в России, в ходе многолетней полемики Русской православной церкви и художественных течений неонконформистов.

Несмотря на объем противоречий данного конфликта, важно подчеркнуть, что современное искусство в вопросах религиозного сюжета зачастую идет вопреки устоявшимся нормам: достаточно вспомнить перформансы московских акционистов во главе с Олегом Мавромати, или представление современной Мадонны в облике террористки-смертницы, выполненное Олегом Куликом¹⁸. Подобные художественные тенденции выбираются в первую очередь благодаря расширению возможностей искусства в визуальной и пространственной сфере, хотя и не лишены провокативности. Важно также подчеркнуть: провокация как метод искусства в случае игр «contemporary art» с религиозным дискурсивным полем не только не зарекомендовала себя, но и привела к прецеденту, при котором любой акт современного искусства, даже при всей миролюбивости данного акта, воспринимается верующими как провокация. Характерным примером данного процесса стал конфликт вокруг выставки «I CONS» Марата Гельмана, которая была предложена как первая попытка наладить диалог между искусством и верой, однако встретила жесткий отпор со стороны православного сообщества¹⁹.

В современном мире активную роль играет не только визуальное выставочное пространство, но и сеть Интернет. Благодаря ресурсам всемирной паутины есть возможность не только узнать о грядущих событиях в мире искусства, но также ознакомиться и с произведениями, и с их создателями. Безусловную популярность в данном случае имеют арт-блоги, через которые художник может транслировать свое искусство непосредственно зрителям. На данный момент самым известным и растратированным сервисом в среде молодежного современного искусства является сайт «DeviantART.com»²⁰, открытый в 2000 г. и зарегистрированный в США. Структура данного ресурса достаточно проста: сайт <http://deviantart.com> предоставляет возможность демонстрировать свои произведения, делиться мнениями с другими художниками и любителями искусства. Стоит отметить, что среди пользователей социальной сети «DeviantArt.com» наиболее распространены образы и темы, подчеркивающие женское начало и материнский инстинкт; таким образом, первенство среди сюжетов Священной Истории в пространстве социальной арт-сети занимает образ Девы Марии²¹.

Еще одна грань современных тенденций искусства, в рамках которых религиозное мировосприятие получило неожиданное воплощение – это стрит-арт, или уличное искусство. В условиях абсолютной творческой свободы райтера²² канонические решения иконографии обогатились, впитав в себя как классические приемы евангельской живописи, так и современные черты, присущие дискурсу современного искусства. Религиозный стрит-арт преимущественно развивается в католических регионах мира. Однако в отдельных странах постсоветского пространства существуют некоторые художники, которые придают узнаваемым религиозным образам новое звучание. Различаются не только сюжеты, но и техники стрит-арта; при этом идеи, которые привносит в образ райтер, могут также очень сильно отличаться друг от друга. Так, образы Священного Писания могут использоваться как украшение стен заброшенных домов (именно с этой основой работает минский райтер Андрей Бусел²³) либо внедряться в уличную среду, как это делает Майлз МакГрегор (El Mac) в мексиканских кварталах Лос-Анджелеса²⁴. Также практика стрит-арта как искусства протеста позволяет использовать любые образы культуры в качестве агитации населения. Этим не могло не воспользоваться общество Free Humanity, которое наносит на стены посредством трафарета изображение Мадонны с Младенцем в одной руке – и револьвером в другой. Спектр использования религиозных сюжетов в стрит-арте огромен и претендует на подробное и детальное изучение²⁵.

Подводя итоги исследования, стоит задаться вопросом – может ли сейчас, в современных условиях мирового развития, существовать религиозное искусство, которое обращается к сакральному опыту каждого человека непосредственно, однако не заостряет свое внимание только на классических образцах? Согласно Титусу Буркхардту, сакральное искусство «не возродится до тех пор, пока не освободится от индивидуалистического релятивизма и не вернется к источникам вдохновения, которые лежат за пределами времени и пространства»²⁶. Однако подобный взгляд на развитие денонсирует поиски и эксперименты нового поколения художников, которые избирают для своих целей новые пространства. Вне зависимости от национальной, конфессиональной или социальной принадлежности создателя, религиозное искусство продолжает жить и в современном контексте, поскольку людям по-прежнему интересен мир веры, который лежит за гранью нашего понимания. «Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишённое смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи или провести наудачу несколько линий, – писал Хосе Ортега-и-Гассет в своей работе «Дегуманизация искусства». – Но создать нечто, что не копировало бы натуры и, однако, обладало бы определенным содержанием, – это предполагает дар более высокий»²⁷.

Примечания

- ¹ Contemporary art (англ.) – современное искусство.
- ² Гусакова В. О. Словарь западноевропейского религиозного искусства. СПб.: Аврора, 2009. С. 6.
- ³ Пэттисон Дж. Размышления о Боге в век технологий. М.: ББИ св. ап. Андрея, 2011. С. 23.
- ⁴ Там же. С. 28.
- ⁵ См. Ницше Ф. В. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. С. 47–158.
- ⁶ Лексикон неонклассики: художественно-эстетическая культура XX в. М.: Росспэн, 2003. С. 317.
- ⁷ Ницше Ф. В. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 278.
- ⁸ Там же. С. 207.
- ⁹ Лексикон неонклассики. С. 333–334.
- ¹⁰ Цит. по: Флоренский П. А. Иконостас: избр. тр. по искусству. СПб.: Мифрил, Рус. кн., 1993. С. 44.
- ¹¹ Языкова И. К., Лука (Головков), игумен. Икона XX в. // История иконописи: истоки, традиция, современность, VI–XX вв. М.: Арт-БМБ, 2002. С. 244.
- ¹² Там же. С. 249.
- ¹³ Эпифания (греч. выход наружу, явление) – проявление божества в форме, воспринимаемой органами чувств.
- ¹⁴ Цит. по: Седакова О. А. Благословение творчеству и парнасский атеизм. URL: <http://olgasedakova.com> (дата обращения: 26. 02. 2015).
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Пэттисон Дж. Указ. соч. С. 28.
- ¹⁸ Эпштейн А. Д. Искусство на баррикадах: «Pussy Riot», «Автобусная выставка» и протестный арт-активизм. М.: Kolonnapublications, 2012. С. 18–26.
- ¹⁹ См.: Шендарев Н. А. Образы Девы Марии в современном искусстве // Молодеж. вестн. СПбГУКИ. 2013. № 1 (2). С. 125–127.
- ²⁰ deviantART: where ART meets application! URL: <http://deviantart.com> (дата обращения: 26. 02. 2015).
- ²¹ См. Шендарев Н. А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику // Молодеж. вестн. СПбГУКИ. 2012. № 1 (1). С. 134–137.
- ²² Райтер (от англ. writer – писатель) – художник направления стрит-арт. В среде райтеров периодически возникает разделение на официальных «райтеров» и радикальных «бомберов» (от англ. bomber). Разница в подходе двух группировок заключается в том, что райтеры пишут на официальных и незанятых площадках, а бомберы – там, где наносить любые надписи запрещено, однако нарушение запрета не попадает под определение вандализма.
- ²³ Возрождение Ренессанса Андрея Бусла. URL: <http://artmonstr.ru> (дата обращения: 26. 02. 2015).
- ²⁴ Записки эмигранта. «He Banksy единым жив стрит-арт, или божественная красота в исполнении El Mac». URL: <http://moscowlondon.livejournal.com> (дата обращения: 26. 02. 2015).
- ²⁵ Важно помнить о том, что любые произведения уличного искусства, которые наблюдаются непосредственно на улицах, необходимо изучать быстрее, поскольку часто надписи и изображения закрашиваются полностью или постепенно уничтожаются посредством нанесения других граффити.
- ²⁶ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада: принципы и методы. М.: Алетея, 1999. С. 205.
- ²⁷ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 235.

М. А. Полякова

**«Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла: эволюция образа Алисы
в иллюстрациях Дж. Тенниела, А. Рэкхема и С. Дали**

В статье рассматриваются общие художественные тенденции иллюстрирования «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла на примере графических работ Джона Тенниела, Артура Рэкхема и Сальвадора Дали. Особое внимание уделено сравнительному и формально-стилистическому анализу иллюстраций, а также особенностям характеристики главной героини сказки в разные периоды европейского искусства с 1864 г. до наших дней.

Ключевые слова: «Алиса в Стране чудес», книжная иллюстрация, Джон Тенниел, Артур Рэкхем, Сальвадор Дали, графика, Льюис Кэрролл, модерн, сюрреализм

Margarita A. Polyakova

**L. Carroll's «Alice in Wonderland»: evolution of the image of Alice
in illustrations by J. Tenniel, A. Rackham and S. Dali**

General artistic illustration trends of «Alice in Wonderland» in this article are investigated in terms of graphic works by John Tenniel, Arthur Rackham and Salvador Dali. Particular attention is paid to the formal and stylistic analysis of illustrations as well as to the features of the main character of the fairytale in different periods of European art from 1864 to the present day.

Keywords: «Alice in Wonderland», book illustration, John Tenniel, Arthur Rackham, Salvador Dali, graphic, Lewis Carroll, modern, surrealism

Книжная графика (в современном ее понимании) представляет собой результат совместного труда художника, дизайнера-оформителя и редактора. От того насколько слаженной и профессиональной является их работа, в значительной степени зависит восприятие читателем литературного произведения, его персонажей, атмосферы и основной идеи. Особенно важным сказанное представляется применительно к детской литературе, целью которой до сих пор остается интеллектуальное и нравственное воспитание читателя через переосмысленные архетипические сюжеты и аллегории. Так как разум ребенка наиболее впечатлителен, а следовательно, и наиболее уязвим, художник-иллюстратор должен быть предельно осторожен в выборе изобразительного языка¹.

Говоря об иллюстрациях к «Алисе в Стране чудес», безусловным шедевре литературы для детей, мы обязаны принимать во внимание, что эта сказка изобилует политическими, социальными, психологическими подтекстами, разобраться в которых под силу далеко не каждому взрослому читателю². Сложное, многоплановое, приправленное математическими ребусами творение Кэрролла – образец абсурдистского и ироничного британского мышления; с момента первого издания в 1865 г. стало источником вдохновения для художников по всему миру. В настоящем исследовании мы обращаемся к работам Джона Тенниела, Артура Рэкхема и Сальвадора Дали, так как их произведения являются знаковыми не только в рамках традиции иллюстрирования «Алисы...», но и для всей европейской книжной графики в целом.

Первому знакомству с Алисой Кэрролла читатель был обязан Джону Тенниелу, одаренному карикатуристу, сотруднику сатирического журнала «Панч»³. Ему и прежде приходилось работать в качестве иллюстратора, в частности известна серия его рисунков к басням Эзопа⁴, однако, принимая предложение Александра Макмиллана, доверенного издателя Кэрролла, Тенниел вряд ли предполагал, насколько сложным окажется этот заказ. Согласившись выполнить сорок две иллюстрации к сказке в технике ксилографии, Тенниел категорически отказался от копирования образа главной героини с фотографии Алисы Лиддел, присланной самим Льюисом Кэрроллом⁵. Как мы можем убедиться, между реальным прототипом героини и Алисой Тенниела действительно крайне мало общего. Худенькую девочку с пронзительным взглядом, с коротко стриженными темными волосами сменила Алиса рассудительная и нежная, даже «воскресная» по определению Б. Галанова, но, на наш взгляд, в большой степени кукольная.

Иллюстратор сознательно выбрал такую трактовку образа. Неуловимо исказив пропорции (голова непропорциональна телу), Тенниел сделал Алису не просто гостьей в Стране чудес, он сделал ее неотъемлемой частью фантастического мира, такой же как Шляпник или Белый кролик. Взглянув на нее впервые, читатель понимает, что перед ним не обычная девочка и не очередная сказочная

принцесса. Алиса – героиня совсем иного рода. Похожая на своих реальных современниц, опрятная, благовоспитанная, она не слишком красива, но покоряет смелостью и умом, открытостью впечатлениям, которую художник передает, прорисовывая на каждой иллюстрации большие внимательные глаза девочки. И, наконец, наделив ее достаточно приземистой фигуркой, что только подчеркивает платье с пышным кринолином, Тенниел характеризует Алису как героиню практичную, удивительно разумную, способную принимать верные решения даже в самых фантастических обстоятельствах. Стоит отметить также монохромный характер иллюстраций Тенниела – выполненные четкими карандашными штрихами, часто с непроработанным фоном, они предельно лаконичны, выхватывают самое важное из фантазмагии Страны чудес и позволяют зрителю самому представить остальное, ограничиваясь только пределами своего воображения.

Иллюстрации Артура Рэкхема к «Алисе...» датируются 1907 г., когда по истечении срока действия исключительных авторских прав издательство Heinemann предложило молодому художнику занять место прежнего штатного иллюстратора – М. Нетеппа. Эти иллюстрации представляют принципиально иной, свежий взгляд на произведение Кэрролла и Алису в частности. Большинство читателей благосклонно приняли работы Рэкхема, хотя, как пишет Д. Хадсон, «Алиса... настолько прочно отождествлялась с рисунками Джона Тенниела, что многим критикам альтернативные варианты казались почти кошмарными»⁶. Колорит иллюстраций Рэкхема весьма сдержан. Используя приглушенные матовые полутона, в основном серебристые и охристые оттенки, художник погружает зрителя в призрачную атмосферу полусна. Бледный рассеянный свет, не имеющий единого источника, заполняет пространство так, что предметы не отбрасывают теней.

Крайне интересен подход художника к раскрытию образа Алисы. В интерпретации Рэкхема исполненная почти с портретным тщанием, она выступает как идеал юной леди эпохи модерна. Это накладывается на героиню Кэрролла свой серьезный отпечаток – хрупкая, деликатная, она вполне отвечает характеристике, данной ей самим писателем в статье «Алиса на сцене»: «Любящая – это, прежде всего: любящая и нежная; нежная, как лань, и любящая, как собака (простите мне прозаическое сравнение, но я не знаю на земле любви чище и совершенней); и еще – учитывая: вежливая и приветливая со всеми...»⁷. Однако Рэкхем, наделяя Алису болезненным лихорадочным румянцем, спокойным, почти отрешенным выражением лица, отказывает ей в детской непосредственности, предприимчивости, о которых Кэрролл упоминает в продолжении статьи: «...любопытная, отчаянно любопытная и жизнерадостная той жизнерадостностью, какая дается лишь в детстве, когда весь мир нов и прекрасен и когда горе и грех – всего лишь слова, пустые звуки, не означающие ничего!»⁸. Рэкхем остается верен традиции Тенниела и также выполняет персонажей сказки с сильным искажением пропорций, делая исключение для Алисы. Она, безусловно, представленная художником как идеал не только ребенка, но и женской красоты по представлению англичан эпохи модерна⁹, кажется еще утонченнее по контрасту с грубым сучковатым деревом за ее спиной в сцене безумного чаепития, рядом с Болванщиком, Герцогиней или Синей гусеницей. Это, помимо прочего, свидетельствует о том, что, хотя Алиса Рэкхема изображена в той же цветовой гамме, в том же масштабе, что и другие персонажи, она не доминирует, но и не подавляется пространством, она – не хозяйка, а гостья собственного сна, гораздо более эфемерная, чем Алиса Тенниела. Здесь главной героине не нужны рациональные объяснения происходящему – в грезах, где все для нее понятно и естественно, героиня находит убежище от реальности.

Еще дальше в своем эскапизме заходит Алиса Дали (1969)¹⁰. Фантазмагория сказки практически полностью поглощает ее. Главным героем иллюстраций Дали становится не сама девочка, а ее воображение. К таким выводам мы приходим, анализируя тот факт, что на каждой из двенадцати гелиографий Алиса изображена крайне условно и достаточно мелко: ее силуэт в платье с длинной пышной юбкой, развевающимися волосами и взметнувшейся над головой скакалкой намечен несколькими тонкими черными штрихами. В то время как большую часть изобразительного поля заполняют яркие, перетекающие друг в друга цветочные пятна. Дали намерено не конкретизирует образный ряд, импровизирует на заданную тему, намечает лишь основные опорные точки, оставляя свободу для собственной фантазии читателя. Намерено не прорабатывает Дали и образ самой Алисы, которая связывает между собой проиллюстрированные сцены, будто перепрыгивая со страницы на страницу со скакалкой в руках, оставаясь неуловимой, неразгаданной, как одна из головоломок Страны чудес. Впервые с такой интерпретацией персонажа мы сталкиваемся на фронтисписе, четырехцветном офорте, исполненном, в отличие от основного блока иллюстраций, в сухой лаконичной манере с главенствующей ролью линии. При этом художнику удалось не только сделать главную героиню сказки узнаваемой, напоминающейся среди прочих условных образов, но и передать ее характер. Прогнувшаяся в талии фигурка, вскинутые над головой руки со скакалкой, развевающиеся волосы – все это делает Алису активной, стремительной и в чем-то дерзкой.

Любопытно, что и Рэкхем, и Дали в своих иллюстрациях отнюдь не выводят Алису на первый план, как ранее это делал Тенниел. Наоборот, в большинстве их иллюстраций героиня сказки отдалена от зрителя, помещена вглубь композиции. Тем не менее, например, в сцене безумного чаепития, чтобы направить на Алису наше внимание, Рэкхем помещает ее как раз на оси диагональной перспективы композиции, которую мы можем проследить в складке скатерти на столе. Дали также не дает образу главной героини затеряться, будто заключая ее в рамку из прогнувшегося ободка часов и ствола дерева.

Закономерно, что различная интерпретация Алисы обусловлена многими факторами: принадлежностью художников к разным временным периодам и соответственно, художественным направлениям; личными представлениями; выбранной техникой; форматом издания (так, иллюстрации Тенниела были традиционно включены в текст книги, а работы Рэкхема и Дали выполнены на отдельных листах согласно жанру «книга художника»¹¹). Однако присмотревшись, мы замечаем, что каждый последующий иллюстратор многое перенимал у своих предшественников, заимствовал изобразительные приемы, по-своему отображал одну и ту же сущность.

Алиса Льюиса Кэрролла, как и любой персонаж, чья популярность выдержала проверку временем, не могла остаться неизменной через десятки лет после своего рождения. В творчестве иллюстраторов она обретала черты, актуальные для современного поколения: была то по-викториански рассудительно-прагматичной, как у Тенниела, то болезненно-утонченной во времена модерна, то дерзкой и своенравной в период 60-х гг. XX в. Особенно популярной тематика Страны чудес становится в последнее время. К ней обращаются кинорежиссеры, мультипликаторы, модельеры, дизайнеры интерьеров и даже создатели компьютерных игр. На мой взгляд, популярность Алисы теперь, когда человек изобретает все новые способы бегства от реальности, будет только возрастать. В период массовой культуры, когда зрителя необходимо развлекать красочностью, спецэффектами и закрученным сюжетом, «Алиса в Стране чудес» оказалась идеальным объектом для творчества и множества новых интерпретаций, среди которых: иллюстрации Ребекки Дотремер (2011), Доменика Верфи (2012) и Евгении Галчинской (2008)¹²; компьютерная action-игра «Alice: Madness Returns» Америкэна Макги (2011)¹³; балет К. Уилдона (2011)¹⁴ и, разумеется, экранизация Тима Бертона (2010)¹⁵. Я не считаю такое положение дел чем-то предосудительным, так как, во-первых, это лишь подтверждает гениальность сказки Льюиса Кэрролла, не потерявшей актуальность и спустя столетие, во-вторых, это абсолютно неизбежно и, наконец, отражает настроения эпохи, в которой мы живем. Современная Алиса многолика, разнообразна в своих воплощениях, как никогда раньше, но не утратила главного – спасительной веры в чудеса, живого ума и смелости. А это, в конечном итоге, и есть то, что так необходимо человеку, в какой бы стране и в какие бы времена он ни жил.

Примечания

¹ Подробнее об этом см.: Фивер У. Когда мы были детьми. М.: Совет. художник, 1979. С. 2–10.

² Подробнее об этом см.: Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес / под ред. Б. И. Пурищева. М.: Наука, 1990. С. 300–353.

³ Галанов Б. Е. Платье для Алисы. М.: Книга, 1990. С. 163.

⁴ Fables. URL: <http://arslibri.com>.

⁵ Галанов Б. Е. Указ. соч. С. 165.

⁶ Пер. М. Поляковой. «Alice was... so completely identified with the drawings of John Tenniel that it seemed to many critics almost blasphemous for anyone to attempt to prepare alternatives» (Hudson D. Arthur Rackham: his life and work. London. Heinemann, 1974. P. 71–72).

⁷ Цит. по: Кэрролл Л. Указ. соч. С. 11.

⁸ Там же. С. 11.

⁹ Hudson D. Op. cit. P. 142.

¹⁰ Salvador Dali Alice in Wonderland: illustrated book. 1969. URL: <http://lockportstreetgallery.com> (дата обращения: 02. 03. 2015).

¹¹ Московский музей современного искусства = Moscow Museum of Modern Art (MMOMA). Livre D'artiste = Книга Художника. URL: <http://mmoma.ru> (дата обращения: 02. 03. 2015).

¹² Tapirr. Alice. Рукопись Л. Кэрролла с собственноручными иллюстрациями автора. URL: <http://tapirr.com> (дата обращения: 02. 03. 2015).

¹³ Alice: madness returns. URL: <http://ea.com> (дата обращения: 02. 03. 2015).

¹⁴ The independent. Alice's Adventures in Wonderland / Royal Opera House, London. Alice leads us through a dazzling Wonderland. URL: <http://independent.co.uk> (дата обращения: 02. 03. 2015).

¹⁵ The Official Tim Burton Website. Tim Burton Gallery. The Art of Tim Burton. URL: <http://timburton.com> (дата обращения: 02. 03. 2015).

М. Ю. Яковлева

Некоторые проблемные аспекты экспонирования современного искусства в кураторской практике

В статье предпринята попытка разобраться в особенностях экспонирования произведений современного искусства и некоторых проблемных аспектах, с которыми сталкивается куратор при размещении работ художников в выставочном пространстве, на примере анализа выставки «Актуальный рисунок».

Ключевые слова: экспозиция, Русский музей, куратор, современное искусство, актуальный рисунок

Mariya Y. Yakovleva

Some problematical aspects of exposing pieces of contemporary art

The article is devoted to the peculiarities and some problematical aspects of exposing pieces of art in the exhibition area. I try to analyze the exhibition «Actual drawing» which was created by the curators of the Russian museum.

Keywords: exposition, Russian museum, curator, contemporary art, actual drawing

При изучении темы были рассмотрены научные труды и публикации, которые условно можно разделить на три группы: 1) посвященные современному искусству и его экспонированию в кураторской деятельности (книга итальянского куратора Франческо Бонами «Я тоже так могу»¹, исследование искусствоведа Джона Бергера «Искусство видеть»², работа Х. У. Обриста «Краткая история кураторства»³); 2) описывающие особенности зрительного восприятия (труд психолога, педагога Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие»⁴, трактат Василия Кандинского «Точка и линия на плоскости»⁵); 3) освещающие выставку «Актуальный рисунок» («Рисунок меняет кожу» статья искусствоведа, критика, заведующего Отделом новейших течений Государственного Русского музея, писателя, идейного вдохновителя «Актуального рисунка» – А. Д. Боровского⁶).

В современной кураторской практике вопрос экспонирования произведений искусства является актуальным, так как умение выстроить сюжетную линию экспозиции и провести ее через все выставочное пространство посредством грамотной презентации работ художников дает возможность куратору глубоко погрузить зрителя в концепцию выставки.

Основным проблемным аспектом, с которым сталкивается автор, является необходимость донести идею проекта до людей, отличающихся социальной и религиозной принадлежностью, образованием, психологическими особенностями и, соответственно, обладающих разным уровнем восприятия.

Решение указанной задачи следует начать с выбора пространства, где будут представлены произведения искусства: таким местом может быть музей, галерея. Куратору необходимо рассмотреть выставку как целостную композицию и уделить особое внимание дизайну помещения, освещению, размещению работ художников в пространстве с учетом их размеров, форм, цветовых особенностей, материалов. Иногда здание, где планируется выставка, неудобно сконструировано для размещения в нем экспозиции: может включать не только большие светлые залы, но также – узкие коридоры, помещения, куда не проникают солнечные лучи и которые в силу специфики сложно осветить при помощи ламп. В подобных зонах зритель прилагает психологические усилия при созерцании творений художников. Довольно часто в таких помещениях публика вообще отказывается воспринимать работы мастеров. Таким образом, параметры и особенности выставочного пространства изначально ставят куратора в определенные рамки. Выбирая произведения искусства для экспозиции, следует помнить об архитектурных нюансах здания, где состоится выставка, и осознавать, как в конкретных площадях панно и инсталляции могут быть восприняты зрителем.

Необходимо также учитывать размеры холстов и фигур, которые на них изображены. В первую очередь глаз оценивает тяжесть пятна, поэтому произведения искусства с объемной узнаваемой формой должны быть представлены в центральных зонах экспозиции. Необходимо чередовать зоны с эффектными работами и зоны, где экспонированы «нейтральные» произведения. Такая смена даст психике возможность восстановиться после просмотра выразительных произведений искусства, и публика сможет спокойно продолжить изучение пространства выставки. Незнание

особенностей презентации произведений приведет к тому, что куратор не сумеет донести до зрителя собственный замысел.

На примере некоторых залов, где представлена выставка «Актуальный рисунок», попытаемся исследовать, как при помощи удачного экспонирования творений современных художников можно передать концепцию экспозиции, и рассмотрим некоторые проблемные аспекты указанной деятельности. Выставка проходила в залах Русского музея, ее кураторами являлись ведущие научные сотрудники Отдела новейших течений Государственного Русского музея: критик Ирина Карасик и искусствовед Владимир Перц.

Основная идея – показать особенности рисунка в современном искусстве, когда он больше не привязан намертво к карандашу и бумаге, а может создаваться при помощи шариковой ручки, нитей и веревок, металлических прутьев, проволоки, сварочного аппарата, лазера, иглы; когда рисунок осваивает новые территории – становится частью инсталляций, фотографий, стен, реального и медиа-пространства, человеческого тела.

Мраморный дворец – уникальное здание с пышными парадными лестницами, высокими потолками – заставляет зрителя, входя в него, испытывать особый трепет. Дворец ассоциируется у публики с храмом искусства, в котором не могут быть представлены недостойные произведения. Зритель, созерцая работы современных художников, даже если творения покажутся слишком смелыми и экстравагантными, не будет настроен агрессивно и враждебно, так как здесь царит особая аура, дающая возможность погрузиться в размышления, начать анализировать. Интересно обратиться к истории: вспомнить эпоху Ренессанса, когда произведения искусства находились в церквях, часовнях, для которых, собственно, создавались, и когда люди относились к искусству, как к чему-то божественному. Храм был местом не просто молитвы, общения человека с Богом, но и пространством, где можно было увидеть творения художников, приблизиться к миру живописи и рисунка. Вероятно, выражение «храм искусства» берет начало во времена Ренессанса и в дальнейшем распространяется на дворцы, в которых впоследствии стали представлять работы художников. Место изменилось – музеи в качестве проводников прекрасного заменили церкви, но сакральность искусства и благоговение при его созерцании, которое передавалось через поколения, остались.

Однако представляя выставку во дворце, кураторы столкнулись с таким проблемным аспектом, как неудобная для экспозиции планировка. «Актуальный рисунок» занимает залы на втором и третьем этажах. Пространство состоит не только из больших площадей, но и узких коридоров, которые также надо задействовать, выстраивая сюжетную линию.

Самая первая работа, которую видит публика, – объект Татьяны Парфеновой, демонстрирующий аппликацию на ткани и платье. Линия в дизайне актуальна, ибо является неотъемлемой частью повседневности: люди разных возрастов, профессий, убеждений как в древние времена, так и в современном мире носят одежду, обувь, уделяют внешнему образу определенное время. Представляя человеку произведение, которое созвучно его жизни, взглядам, кураторы погружают в идею выставки, дают возможность начать анализировать, размышлять на тему, что такое рисунок в современном мире и какую роль он играет в жизни пришедших людей.

Прочтение экспозиции посетители продолжают, продвигаясь от узкого коридора, на стенах которого экспонирована графика Виктории Ломаско, Михаила Ефременко, Георгия Литичевского, Владимира Сальникова, к центральной стене, где размещена работа Андрея Молодкина «Без названия» (1990-е). Неудобная для презентации произведений зона коридора содержит рисунки небольшого размера, которые соотносятся по материалу: почти все созданы при помощи бумаги, туши, ручки, карандаша и объединены по группам в зависимости от тем: рисунки в комиксе; работы, освещающие жизнь заключенных в колонии для несовершеннолетних; рисунки-рефлексии на современную политическую жизнь России. Несмотря на особенность пространства, благодаря удачному выбору экспонатов и мягкому искусственному освещению восприятие выше указанных творений гармонично. В центральной зоне кураторы демонстрируют масштабный рисунок художника Молодкина, в котором автор воспевает красоту молодой женщины, напоминающей столь любимых русскими людьми героинь художников и скульпторов соцреализма. Момент узнавания важен при размещении работ в выставочной площади: чем более узнаваема форма, тем быстрее она привлечет взгляд зрителя, такие произведения искусства должны экспонироваться в центральных пространствах. Важно отметить: на рисунках, которые расположены в коридоре, изображены мужчины, а в центральной зоне на стене – женщина. Глаз улавливает этот контраст, и переключение дает возможность не испытывать психологического напряжения от монотонного просмотра одинаковых фигур.

Зритель продолжает изучение выставки в залах, находящихся справа и слева от централь-

ной стены. В левой части дворца расположены произведения мастеров, при взгляде на которые ощущаешь, что классическая линия, стремление ее воссоздать высоко ценится современными художниками. Не случайно кураторы представили рисунок Андрея Пахомова «Голова 10» (масло, холст). На нем публика видит детское лицо, напоминающее лики знаменитых ангелочков с картины «Сикстинская Мадонна» Рафаэля Санти. Идеальная круглая форма сразу привлекает внимание, так как апеллирует к глубинной человеческой памяти, основам мироздания: заставляет вспомнить солнечный диск, земной шар.

Почти все работы, представленные в зале, довольно большого размера, освещают разные сюжеты. Однако за счет того, что художникам (Маше Ша, Юлии Застава, Владу Кулькову, Григорию Майофису) удалось в своей неповторимой манере воспроизвести очень красивую линию каждый из рисунков самодостаточен, их соседство в пространстве гармонично. В центре находятся 3 эффектные инсталляции Александра Шишкина-Хокусай: «Голова», «Гав» и «Хлеб на столе» – линейные конструкции из дерева, стекла, бумаги, чернил, которые приводятся в движение с помощью электричества и издают скрипящий звук. Отсюда зритель попадает в комнату, где авторы экспозиции демонстрируют уникальное произведение искусства из веревок и гвоздей – «Запитка». Благодаря кураторскому замыслу публика буквально физически может ощутить линию, почувствовать, побывав внутри инсталляции художника Витаса Стасюнаса.

Осмотр правого крыла выставки на втором этаже посетители начинают с масштабной графической работы Кирилла Котешова «Древо жизни», которая обрела новую судьбу в стенах Мраморного дворца. «Квазифреска Микеланджело» – так называют творение А. Д. Боровский⁷. Кураторы, представляя указанное произведение, вновь проводят невидимую нить между эпохами. И. Карасик и В. Перц заставляют зрителя обратиться к прошлому, вспомнить, как создавал бессмертные произведения искусства великий художник, скульптор Микеланджело и как вдохновленный его работой талантливый мастер современности создал свой актуальный рисунок.

На противоположной стороне пространства расположена фотография Дмитрия Топольского и Инны Топольской «Без названия», на которой изображены полуобнаженные тела молодых мужчин-моделей. В любом другом зале выставки подобная работа показалась бы слишком смелой, но здесь органично входит в пространство, продолжает тему телесности, затронутую в «квазифреске Микеланджело». Кураторы обращают внимание на красоту человеческого тела – совершенного рисунка, созданного Богом, природой, воспетого в произведениях искусства старыми мастерами и художниками современности. Важен также контраст размеров работ, который использовали кураторы для построения композиции в пространстве комнаты, противопоставляя относительно небольшую фотографию Топольских огромному произведению Котешова.

Далее можно пройти в довольно темный зал, где находятся рисунки Никиты Алексеева, Леонида Тишкова, Дмитрия Пригова, философские произведения, заставляющие размышлять. В центре на стене – «Квадрат Малевича» Пригова – композиция из двух частей, сделанная при помощи газеты, туши, шариковой ручки. Работа Н. Алексеева «Опыты рисования» приглашает зрителя задуматься о первоэлементе живописи и рисунка – точке. Следует особо выделить творение Леонида Тишкова «Куб вечности». Кураторы расположили его в неудобной зоне, у боковой стены рядом с дверью, вероятно, не случайно. Тишков затрагивает тему мимолетности всего сущего, вечности в моменте, запечатленной в сахаре, который в любой момент может растаять. Работа напоминает буддийскую песочную мандалу, говорящую, что все в жизни – проходящее. Несмотря на необычный материал – сахар, это не эпатажное произведение искусства, а очень глубокое, мистическое. К нему нужно прийти, отыскать, поэтому рисунок находится не в центральной зоне.

В последнем зале на втором этаже, также в плохо освещенном помещении представлены работы Юрия Альберта из проекта «Автопортреты с завязанными глазами». Здесь можно посмотреть видео, где показано, как мастер с повязкой на глазах создает произведения современного искусства.

Продолжение экспозиции – на третьем этаже Мраморного дворца. Первая работа, на которую обращают внимание И. Карасик и В. Перц, – «Апокалипсис» Георгия Острецова. Кураторы делают акцент на цвете, который словно затягивает и заставляет продолжить изучать выставку.

В следующем зале находятся большие по размеру рисунки, объединенные общей темой: архитектура, город. В центре – работа Валерия Кошлякова «Рим». Публика знакомится с произведениями Марии Арендт, Антона Чумака, Кирилла Челушкина.

Далее – пространство эстетики черно-белого, где представлены творения Ольги Стожар, Максима Ксута, Анны Желудь, Дмитрия Гутова. Важно указать, что в начале экспозиции кураторы в основном показывали линию на холсте, стене, чтобы зритель привык к рисунку, его специфике. Авторы выставки проводили параллель между прошлым и настоящим: демонстрировали работы

современных художников, в чьих рисунках прочитывалось влияние гениальных мастеров ушедших эпох. В указанном зале, когда публика готова воспринять произведения более сложные, необычные, где линия выходит в реальное пространство при помощи сварочного аппарата, И. Карасик и В. Перц демонстрируют фрагмент инсталляции «Комната» Анны Желудь и металлическое творение Дмитрия Гутова из серии «Рисунки Рембрандта».

Важно упомянуть зал, где находятся произведения Симона Окштейна «Колокол», Максима Кантора «Деревяя», Владимира Мартынова «Без названия». Авторы экспозиции в одном помещении показали формы, которые лучше всего воспринимаются человеком: круг, окружность, крест.

Публика заканчивает знакомство с выставкой «Актуальный рисунок», изучая взаимодействие рисунка и видео, созерцая произведения Виталия Пушницкого «Ожидание», Ольги Чернышовой «Русский музей».

Подводя итог, следует отметить, что с главной задачей, которая стояла перед кураторами выставки – продемонстрировать жизнь рисунка в сфере «contemporary art», когда он осваивает новые территории, создается различными материалами, авторы экспозиции справились благодаря удачному выбору произведений искусства и их экспонированию в пространстве Мраморного дворца. Основная проблема – представить актуальный рисунок и заинтересовать темой зрителей, отличающихся мировоззрением, возрастом, увлечениями, – была решена следующим образом: в начале выставки кураторы показали работы, которые перекликаются с повседневной жизнью любого человека: рисунок в дизайне, на одежде; затрагивающий политические, социальные вопросы; рисунок в комиксах. Авторы экспозиции очень тактично погружали публику в мир линии, перекидывали невидимый мост между произведениями прошлого и творениями современных художников, демонстрируя работы с узнаваемой формой, когда посетитель выставки имел возможность погрузиться в историю, увидеть, как развивались традиции рисунка. Подготовив зрителя к восприятию более смелых произведений искусства, И. Карасик и В. Перц показали творения, созданные при помощи веревок, гвоздей, сварочного аппарата; рисунки, вышедшие в пространство фотографии и видео.

Возникла проблема размещения работ во дворце, где есть не только большие залы, но и узкие коридоры. Учитывая указанное обстоятельство, в хорошо освещенных выставочных площадях и на центральных стенах кураторы разместили масштабные произведения, с красивой формой, часто узнаваемой; в коридорах, напротив, – небольшие рисунки, связанные общей темой. И. Карасик и В. Перц играли на контрасте: черного и белого цветов; больших и маленьких форм. Таким образом, глаз зрителя мог переключаться и не уставал от монотонного восприятия.

Кураторы очень интересно задействовали темные залы – пространства, где экспонирование работ представляет проблему. Поместив в такие зоны глубокие, философские произведения искусства, они заставили зрителя проникнуться особой атмосферой. Отсутствие света во многом способствовало погружению публики в замысел авторов выставки.

По мнению идейного вдохновителя «Актуального рисунка» А. Д. Боровского, «кураторы выставки Ирина Карасик и Владимир Перц наполняли идею плотью»⁸. Можно предположить, что авторам экспозиции удалось не только представить рисунки современных мастеров, но и создать свой собственный уникальный рисунок выставки.

Примечания

¹ Бонами Ф. Я тоже так могу. М.: V-A-C press, 2013. 208 с.

² Бергер Д. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.

³ Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: Ад-Маргинем Пресс, 2012. 256 с.

⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. 392 с.

⁵ Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. 237 с.

⁶ Боровский А. Д. Рисунок меняет кожу. URL: <http://art1.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Н. В. Комягин

Образы советского быта в творчестве художников «Второго русского авангарда»

В центре исследования – аспект отражения и интерпретации советского быта в творчестве неофициальных художников Москвы и Ленинграда 1950–1970-х гг. Соединив принципы художественного модернизма с реалиями СССР, художники предстали новаторами, по-новому показав быт советского человека. Для раскрытия проблемы привлекается широкий круг источников: от мемуаров участников событий до актуальной научной литературы современных исследователей.

Ключевые слова: искусство XX в., соцреализм, художественный авангард, советское искусство, неофициальное советское искусство, современное искусство, художественный модернизм

Nicolay V. Komiagin

Images of Soviet life in the artist's «Second Russian avant-garde»

The study focuses on the subject of routine day-to-day life in Soviet Russia reflected in the works of unofficial underground artists in Moscow and Leningrad in 1950–1970's. Combining the principles of artistic modernism together with realities of the Soviet Union, these artists emerged as trendsetters, showing life of Soviet people in a different light. The study draws information from a broad range of sources: from personal memoirs of artists involved, to scientific research from contemporary sources.

Keywords: art of the XX century, socialist realism, modern art, avant-garde art, soviet art, unofficial soviet art, contemporary art

Советское искусство второй половины XX в. отмечено появлением живописи «Второго русского авангарда». Любопытно, что уже в самом термине, как и в других его вариантах – «андеграунд», «неофициальное искусство», «нонконформизм» – заложен элемент оппозиционности советской художественной школе и отчасти всей социально-политической реальности страны. Заявленная тема позволяет проследить целостную и полную историю искусства России XX в. и эволюцию авангардной линии внутри нее. Ее актуальность подтверждается большим количеством соответствующих публикаций западных и отечественных искусствоведов. Изучение воплощения образов советского быта в творчестве групп неофициального искусства Москвы и Ленинграда выполняет как искусствоведческие, так и культурно-исторические исследовательские задачи.

Причины и предпосылки явления «Второго русского авангарда» сложны и обширны. Их доскональное изучение не является целью статьи, однако поверхностное обозначение необходимо для понимания рассматриваемой проблематики.

Первой причиной стал сам контроль художественной практики сталинской системой. Уже в середине 1920-х гг. стало ясно, что в отношениях власти и художников-авангардистов романтический этап подошел к концу. Следующий период отметился официальной критикой, преследованиями инакомыслия и творческой свободы, репрессиями. Линия деградации советского искусства, проложенная методом соцреализма, возрастает, по мнению петербургского искусствоведа М. Германа, к своей кульминации – шестидесятилетию Сталина, случившемуся в 1949 г.¹ Сам принцип притеснения и гонений закладывал в советское искусство потенциал к сопротивлению, бунту. Не реализовавшись в 1930–1940 гг. так ярко, как в литературе, он принял компромиссную форму «третьего пути». Это условное объединение художников сталинской эпохи, не входивших в конфронтацию с режимом, но сохранивших профессионализм и относительную индивидуальность. Отчасти именно в таких картинах, как «Степной пейзаж с лошадью» А. Древина, «Шар улетел» С. Лучишкина, «Улица. Весна» Н. Синезубова сохранилась преломленная авангардная традиция, повлиявшая позднее на колорит и композиции бытовых сюжетов у художников «Второго русского авангарда».

Закончившаяся победой Великая Отечественная война, по замечанию Е. Андреевой, «подарила СССР два года кажущейся свободы»², за которые успели сформироваться поколения будущих неофициальных художников.

Третьей, более близкой и понятной причиной являлась смерть Сталина, а также его режима в ходе последующей «оттепели». Некоторое смягчение цензуры и либерализация советского обще-

ства позволили молодым художникам проявить свою индивидуальность. Познакомившись с последними достижениями западного искусства на московских выставках 1957 и 1959 гг. в рамках Международного фестиваля студентов и демонстрации американского искусства в Сокольниках, они быстро адаптировали увиденные приемы к изображению советской действительности.

Заканчивая разговор о причинах и художественно-идейных основах специфического бытования неофициальных художников, помимо названных участников «третьего пути» и западного модернизма, необходимо указать на традицию русского авангарда начала XX в. Однако риторика самих участников исследуемого явления и их современных исследователей настойчиво смещает акцент в сторону более ранних мастеров. В частности М. Одноралов полагает, что на московский вариант «Второго русского авангарда» 1960-х гг. повлиял более «великий и новаторский художник частной жизни»³ Ж. Шарден. Ленинградские художники-нонконформисты в своих воспоминаниях упоминают А. Марке, постимпрессионистов и даже О. Домье.

Сложившийся к концу 1950-х гг. «Второй русский авангард» никогда не отличался формальной однородностью. Еще в начале становления в художественной матрице нового явления сочетались принципы критического реализма, абстрактного экспрессионизма, сюрреализма и геометрической абстракции. И если обращение первого к неблагоустроенной жизни советского социума вполне естественно и логично, то наличие предмета быта в многозначительных формулах второго и третьего подхода – неочевидно. Тем не менее картины Л. Кропивницкого «Непрерывность творения», О. Рабина «Натюрморт с водкой» и Л. Нусберга «Пронзающий, как идея», Л. Мастерковой «Собор» при всем своем формальном диссонансе друг с другом имеют один обобщающий корень. Единство этих полотен и всего нонконформизма в направленности на современную им реальность и ее свободную интерпретацию. Протест советских художников второй половины XX в. нацелен не против СССР и его идеологии, а против тотального отсутствия свободы. Апофеозом последнего в художественной жизни выступал соцреализм как метод, выявляющий в реальности лишь бравурные, гляцевые сюжеты, видящий лишь героев, а в их жертвах не драму, но подвиги.

Обращаясь к советской действительности под другим, индивидуальным углом зрения, живописцы «Второго русского авангарда» находили в ней недостатки, но вовсе не замыкались в них, что принято приписывать художественной практике «лианозовцев». Важен был сам акт интерпретации реальности, акт ее познания, о котором Л. Кропивницкий вспоминал так: «Я убедился, что абстрактная живопись дает возможность максимально приблизиться к реальности, проникнуть в суть вещей, постичь все то важное, что не воспринимается нашими пятью чувствами»⁴. «Геометристы» и их лидеры, Л. Нусберг и Ю. Злотников, также обращались к окружающему их пространству, пытаясь линией и математическими пропорциями отобразить его суть. В поисках объективных законов Ю. Злотников апеллирует к теориям крупных физиологов, видя в науке возможность объективной передачи квинтэссенции советской жизни. Художники, убедившись, что абстракция не отменяет, но обобщает язык фигуративной живописи, воплощали его приемами, часто те же бытовые мотивы, что и представители фигуративного подхода 1950–1960-х гг. Это позволяет включить их в данное исследование.

Этим же приемом обобщения реальных форм – примитивизацией пользовались участники уже упомянутого объединения «лианозовской школы», с которой принято отсчитывать существование «Второго русского авангарда». Другое полуофициальное название объединения «дети помойки № 8», как и первое, не является самоназванием, но отчасти демонстрирует их позиционирование и его восприятие художественной критикой 1950-х гг.

Литературовед Савелий Немцев, анализируя программные высказывания лианозовцев, пришел к выводу об отсутствии у них программных высказываний. «Поэты, отказывающиеся быть больше, чем поэты»⁵, отрицали наличие у себя сверх целей и задач. Андреева Е. в своей работе «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1946–1991», напротив, определяет, как их сознательную задачу «дезауирование советской действительности, демифологизацию советских чудес»⁶, созданных соцреализмом.

Так или иначе, к группе лианозовцев относится ряд самых политизированных художников и поэтов: О. Рабин, Я. Сатуновский, принявших непосредственное участие в создании эстетики «антиискусства» и «лианозовской чернухи». Существующие в контексте подмосковного барачного поселка Лианозово и впитавшие его мрачный отупляющий быт художники и поэты объединились вокруг персоны Е. Кропивницкого. Строки его стихов прекрасно иллюстрируют общий взгляд соратников на типовой советский город и населяющих его жителей. «Все квартиры, все конуры / Людом изобилуют, / В них жильцы задорно – хмуры, / Сунься – не помилуют!» Именно такие квартиры-конуры представлены на большинстве картин О. Рабина и Е. Кропивницкого. Картины Рабина часто вторят

композиции расположения города данного на заднем плане картины «Скрипка» 1918 г. Петрова-Водкина. В некоторых картинах пересекается и колорит. Правда чаще он напоминает «Последний кабак у заставы» В. Перова, работу, в которой уже зрелый передвижник отходит от излишней детализации в пользу более широких мазков и фактуры. Мрачные цвета, скептический или даже пессимистичный взгляд на будущее изображенных предметов, людей – все это читается и в картинах О. Рабина. Однако несмотря на приписываемую враждебной критикой депрессивность, художник не склонен к ней. Картина «Оптимистический пейзаж», безусловно, ироничная скорее поэтизирует одиноко стоящий покосившийся барак.

Люди присутствуют на картинах «лианозовцев» редко, их изъятие из художественной ойкумены – особый прием. Прием, позволяющий акцентировать внимание зрителя на конкретном предмете, превратив его в «вещ. док» убогости советского быта. Вторая стихия другого «лианозовца» Г. Сапгира: «Вон там убили человека, / Вон там убили человека, / Внизу убили человека. / Пойдем, посмотрим на него...»⁷ – художники увлекают вниз по «лестнице» своего зрителя, демонстрируя ему «труп» социалистической утопии.

Значение пластики изображенного предмета – вторично. О. Рабин видит в нем скорее эмблему, символ. Дешевые иконы обывательского обихода, часто появляющиеся на его картинах, в специфически серо-желтоватых цветах апеллируют к оппозиции материализм-идеализм, столь актуальной для советской реальности.

Если же люди появляются, то, как в картине Е. Кропивницкого «Двойной портрет школьниц», колоритом своих одежд и лиц, а так же плоской трактовкой тела, почти неотличимы от серых стен фоновых домов. Говоря о цветах всех вышеназванных картин, повлиявших на поколение концептуалистов 1970-х, полезно упомянуть высказывания Всеволода Некрасова: «...то были цвета московского непогожего электричества – серый, желтоватый, зеленоватый и фиолетовый, школьный – цвет известки на синих пиджаках или мела, толченного в чернильнице»⁸.

Два других Московских направления трактовки советской реальности расставляют свои акценты иначе. Первое, представленное живописью «белого на белом» В. Вейсберга, Д. Краснопевцева, Э. Штейнберга, восходит в своей традиции к линии созерцательного искусства Шардена, Милле, Вермеера. Как и в полотнах предшествующих мастеров, изображенные В. Вейсбергом и Д. Краснопевцевым «осколки» советского быта, словно гипсовые копии своих прототипов, формировали «автономную зону тишины, оппозиционную ежедневной политической трансляции, идеологическому шуму и ряби»⁹.

На картине Владимира Вейсберга «Никаких известий» 1965 г. в центр холодно и рационально помещен отключенный от сети радиоприемник. Отсутствующая детализация, сильное обобщение и монументальная тяжесть форм превращают предмет ежедневного обихода советских людей в его метафизическую формулу. Художника интересует суть и философское значение радиоприемника, поэтому лишние нюансы отбрасываются им в сторону. Схожего эффекта достигает в своих натюрмортах Д. Краснопевцев. На картине 1963 г. «Упакованные предметы» он помещает вазу, книгу и другие плохо узнаваемые предметы в оборотную бумагу. Стерев таким образом их социальную функцию, художник заостряет внимание на скрытом и истинном значении. Автор создает образный иероглиф «вечного» предмета.

Эта особенность превращения простых, знакомых предметов кухонной утвари, фрагментов дизайна советских квартир во вневременные памятники отличает и живопись следующего направления. Творчество представителей советского поп-арта – М. Рогинского и М. Чернова, при всей спорности данного определения, манипулируя реальными фрагментами окружающей реальности, превращает их в арт-объекты. Таковы выкрашенная в плакатно-красный – «Дверь» 1965 г. и «Метлахская плитка. Пол» М. Рогинского. Вдохновленный гиперреализмом американца Хоппера Рогинский обращает свой взгляд на низовые предметы обихода, поэтизируя, увековечивая их. Огромная эмалированная «Кастрюля на табурете» представлена монументом коммунальной жизни, не приукрашенной пафосом соцреализма.

Парадигма ленинградского искусства 1950–1970 гг., как и московского, не сводима к одной главной линии. Объединяющим моментом, однако, выступает меньшая антисоветская риторика и сниженная политизированность ленинградского искусства. Это вызвано спецификой самого города, в визуальных рядах которого всегда доминировала европейская художественная традиция. Пласты предшествующих культурных эпох проявляли себя в иконографии и колорите художников арефьевского круга. В деталях неблагоустроенного советского быта, в его мрачных холодных тонах ленинградские живописцы, конечно, замечали социально-экономический и политический подтекст, но всегда подавали его сквозь эстетическую призму. Протест художников «северной столицы», отста-

ивающий все ту же свободную художественную волю, был, прежде всего, протестом эстетическим.

По замечанию Л. Кантор-Казовской: «художественное творчество осознавалось как более глубокая и эффективная реакция на существующий порядок, чем политическая борьба»¹⁰ Это наглядно демонстрируют строки Р. Мандельштама, повлиявшего на творчество художников арефьевского круга: «В переулке моем булыжник, / Словно маки в полях Моне»¹¹.

Один из лидеров ленинградского неофициального искусства – Арефьев, нацеленный на передачу человеческого тела, использует методы экспрессионистического письма и, вместе с тем, неуклонно вызывает ассоциации с работами О. Домье. В картине «Разговор» 1955 г. Арефьев подает фигуры в болезненно желтоватой гамме экспрессионизма. Их внешняя деформация, вызванная духовной и нравственной деформацией всего советского общества, как и у великого француза Домье, превращает тела в знаки. «Арефьевцам» любопытно изображение людей в неподконтрольных для них самих, а значит и для власти, ситуациях.

Образы Ленинграда в городских пейзажах художников «Ордена нищенствующих живописцев» часто даны с повышенной или пониженной точек зрения. В картинах Р. Васми и В. Шагина Ленинград сведен к малочисленным, но самым важным деталям, линиям и пятнам. Город дан в своем обобщении, подобно Парижу А. Марке, художника, косвенно повлиявшего на все урбанистические пейзажи XX в. Яркие фовистские и византийские цвета, однако, не являют собой эстетскую, позитивную игру «диких», но, подобно пейзажам экспрессионистов, выявляют внутреннюю драму общества, открытую взгляду художников.

Интерпретация советского быта, долгое время монополизированная соцреализмом, в середине 1950–1960 гг. становится неотъемлемой частью художественной культуры СССР. Отвергнув навязываемые стандарты парадного воспроизведения реальности, художники «Второго русского авангарда» обратились ко всем ее граням, высвечивая табуированные ранее недостатки и находя свои, часто «маленькие», радости.

Примечания

¹ См.: Герман М. Модернизм. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 215–219.

² Андреева Е. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва-Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство – XXI в., 2012. С. 21.

³ Бобринская Е. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2012. С. 44.

⁴ Цит по: Андреева Е. Указ. соч. С. 150.

⁵ Немцев С. Лианозовская группа: стенограмма лекции. URL: <http://sphere-krasnodar.org>. 05.05.2014.

⁶ Андреева Е. Указ. соч. С. 139.

⁷ Немцев С. Указ. соч.

⁸ Цит. по: Андреева Е. Указ. соч. С. 137.

⁹ Бобринская Е. Указ. соч. С. 89.

¹⁰ Кантор-Казовская Л. Гробман. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 31.

¹¹ Цит по: Андреева Е. Указ. соч. С. 258.

С. В. Касым

Современная парковая скульптура в концепции реновации ботанического сада им. Петра Великого

В статье проанализировано художественное оформление парков в Санкт-Петербурге и в мире, предложено решение по реновации старинных парков и ботанических садов, что одновременно даст импульс развитию современной парковой, ландшафтной скульптуры. Изложена концепция оформления парка, проведено исследование работ современных скульпторов для экспозиции в Ботаническом саду в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: парк скульптуры, парковая, ландшафтная скульптура, ботанический сад, парки Санкт-Петербурга, выставки ландшафтной скульптуры

Sophia V. Kasim

Contemporary park sculpture in the concept of renovation of the Botanical Garden named after Peter the Great

The author analyzes style of the parks' decoration in St. Petersburg and in the World, and proposes a solution of the renovation of old parks and botanical gardens that simultaneously gives impetus to the development of modern park and landscape sculpture. The author offers new landscape park conception, conducts study of contemporary sculptors' artworks for the upcoming exhibition in the Botanical Garden in St. Petersburg.

Keywords: sculpture park, landscape sculpture, park sculptures, botanical garden, Saint-Petersburg parks, landscape sculpture exhibitions

Целью статьи является описание творческого эксперимента, который может принести свои плоды и дать толчок развитию современной парковой скульптуры.

В отличие от интерьерной, парковая скульптура – неудобная и трудоемкая для представления в галереях и выставочных залах. Она должна быть масштабна, сделана из прочного материала, правильно установлена. Учитывая площади выставочных пространств, мало кто может позволить себе выставлять работы крупных размеров, например, от полутора до трех, а то и четырех метров в высоту или длину. Большое значение для экспонирования парковой скульптуры имеет окружающий ландшафт или ландшафтная архитектура, которая может усиливать эффект скульптуры в пленэре или, наоборот, скульптура будет служить катализатором / антикатализатором ландшафта. Именно поэтому в залах такие работы хорошо экспонировать в сопровождении рисунков – этюдов скульптора, созданных в период работы над скульптурой, чтобы было понятно, в каком контексте или для какого ландшафта задумана работа. Не стоит забывать, что изготовление такой работы – это процесс не только очень трудоемкий, но и дорогостоящий, включающий расходы по перевозке и установке работ в парке. Но что может быть лучше красоты природы в сочетании с красотой созданной рукой художника?

Уже несколько лет администрация Санкт-Петербурга проводит симпозиумы по городской скульптуре «Современная городская скульптура в организации ландшафта жилых кварталов»¹. Несмотря на растущий интерес к скульптуре в целом, современная парковая (ландшафтная) скульптура представлена в городе недостаточно, что легко заметить, прогуливаясь по нашим паркам и садам. Показательным примером служит относительно новый парк культуры и отдыха «300-летия Санкт-Петербурга»: отсутствие ландшафтной архитектуры, художественной «нагрузки», каких-то внятных концептуальных решений и досуговых зон делают его не только несодержательным для посетителей, но и как бы раскрывают унылую сущность социально-культурных устремлений среднестатистического обывателя.

Налицо две проблемы, связанные с созданием садово-парковых ансамблей: первая – это недостаточное внимание и, соответственно, развитие парковой скульптуры; и вторая – это отставание в концептуально новом художественном оформлении парков и садов по сравнению с другими странами.

Одним из самых интересных проектов в настоящее время, по нашему мнению, является реновация ботанических садов, парков и даже дендропарков. Дело в том, что многие исторически созданные парки на сегодняшний день находятся уже на экологически непригодной для научной

(ботанической) деятельности территории. Тем не менее ботанические сады являются зеленой зоной и хорошо организованы с ландшафтной точки зрения. Реновация парка возможна только путем нового подхода к его оформлению посредством внедрения новых художественных решений. В отличие от регулярных парков, особенно исторических, где парковый ансамбль как раз ценен своей неизменностью и сохранением эстетики, идея гармоничного слияния с природой и организации нескольких экспозиционных площадок для временных выставок экстерьерной парковой скульптуры подходит практически любым садам и паркам. Такие мероприятия привлекут посетителей в парк, а главное, предоставят возможность шире и разнообразнее демонстрировать эстетику парковой скульптуры в естественных условиях, а не в экспозиционных залах, где для понимания работы приходится либо воссоздавать, либо воображать необходимый экстерьер.

Мы будем рассматривать творческий эксперимент «Галереи скульптуры» в ботаническом саду имени Петра Великого (Ботанический институт им. Комарова, г. С.-Петербург), проводимый в честь 300-летнего юбилея со дня его учреждения Петром Великим.

При изучении скульптуры на примерах парков Великобритании (в замке Садели, графство Глостершир²; в Фарнеме, графство Суррей³; в Чатсуорте, Дербишир⁴), Северной Америки (парк скульптур в Нью Джерси, парк скульптур Монарх⁵, Олимпия, штат Вашингтон; Бэттери Парк Сити, Нью Йорк⁶) видно, что само понятие парковой скульптуры стало гораздо шире, нежели это было прежде, и включает в себя несколько видов: ландшафтная, лэнд-арт, лесная, корнепластика и другие. Кроме того, некоторые пластические жанры можно совершенно запросто использовать при создании интерьеров в городской среде и в парках: здесь были бы уместны общественная, абстрактная, декоративная, кинетическая скульптура и т. д. Наконец, на сегодняшний день существует невероятное количество техник и материалов, которые можно использовать при создании парковой скульптуры; если раньше это были камень или дерево, то сегодня – это металл, проволока, пластик, стекло и всевозможные сочетания материалов, устойчивых к условиям экспонирования в естественной (природной) среде.

Выбор разнообразных современных техник расширил вариативность скульптуры. Известна в России, но почти не используется в наших парках «лесная» скульптура и корнепластика. Работы, гармонично выполненные в этой стилистике и технике, как бы сливаются с природой, для них можно использовать материал, всегда находящийся под рукой: части дерева, сучья, корневища и плоды – всеми этими материалами изобилуют старые парки. Наглядный пример такой скульптуры – работы скульптора Хизер Джанш⁷ (Heather Jansch) из Ашбертона (юг Англии, близ национального парка Дартмур). Еще один пример – парк лесной скульптуры в австралийском городке Мэрисвилл, неподалеку от Мельбурна, созданный скульптором Бруно Торфсом⁸ (Bruno Torfs), ежегодно привлекающий огромное количество посетителей. Торфс создал сказочный лес, где скульптуры настолько вписаны в среду, что кажутся обитателями леса. Увлекательнейшее занятие для детей и взрослых – разыскивать этих обитателей среди деревьев.

Тонко и изящно формируют пространство арт-объекты из металла, проволоки и других материалов. Такая скульптура работает не за счет объема, а за счет создания контурных очертаний, обозначения линий, имитации штриховки и текстуры. Полупрозрачный арт-объект как бы включает в себя пространство парка, создает с ним композиционное единство. В последнее время стали популярны работы из проволоки, ажурные скульптуры. Хорошо смотрится в парке на открытых площадках скульптура из прорезного металла, листового железа. Павел Гуляев, Сергей Рябенко⁹ – московские скульпторы, работающие в этих техниках. Особый потенциал видится нам в сварной скульптуре техники ассамбляжа – недаром она популярна среди молодых скульпторов. Это происходит отчасти вследствие доступности материала, но основная причина – в богатстве возможностей, обеспеченном сочетанием различных форм и фактур материала. Молодые скульпторы из Петербурга, Ольга Ардовская и Татьяна Шубина, работают преимущественно в этой технике, несколько аналогичных работ в качестве эксперимента создал маститый Олег Жогин. Такие скульптуры также могут использоваться как интерактивные арт-объекты. То же самое можно сказать и о скульптуре из кованного железа. Игорь Андрухин¹⁰, скульптор, художник по металлу из Санкт-Петербурга, создает великолепные работы: его серия «Насекомые», цветы и абстрактные декоративные арт-объекты известны не только в России, но и далеко за ее пределами.

С расширением материалов и техник стали чаще использоваться для экстерьера цветной пластик или оргстекло, особенно эффектно подобные работы смотрятся в зимнее время, оживляя монохромный, черно-белый пейзаж. Сергей Борисов, петербургский скульптор, много экспериментирует с пластиком¹¹. В зимнее время парк малопосещаем, в отличие от оранжерей; скульптура же будет привлекать публику в любое время года. Поэтому проект оформления, например, ботанического

сада аналогичными скульптурами может стать импульсом не только в развитии художественной пластики и скульптуры, но и привлечь публику в периоды сезонного затишья.

Традиционный материал – камень – наилучшим образом подходит для парковой скульптуры. Работы из камня, предметные и абстрактные, в зависимости от замысла автора могут преодолевать материал и создавать впечатление атектоничности, легкой формы и движения, а могут стремиться к статичности, полноте формы (осязательность, объемность). Работы петербургских скульпторов¹² Евгения Духовного, Александра Позина, Льва Сморгона, Марины Спивак, Евгения Ротанова, Сергея Борисова, Тарасия Трошина не только украсят любой парк, но и создадут особую ауру нового пластического понимания современной скульптуры. Работы этих мастеров формируют собственную, уникальную атмосферу и способны создать на огромной территории парка системы акцентов, представляющих собой четко организованные пространственные ритмы, которые являются основой любого художественного проекта. Камень – материал, создающий ощущения прочности, традиции и стабильности. В сочетании с новыми формами это даст новое ощущение в понимании материала и пластики.

В числе других традиционных материалов необходимо выделить дерево, бронзу и керамику, использующиеся при создании абстрактных, предметных, кинетических композиций с совершенно различной архитектурикой. Если говорить о керамике, то в данном контексте необходимо упомянуть работы Юли Мурадовой, Веры Виглиной. Бронза находит применение в скульптуре Сергея Фалькина (жанр), Виталия Варгачева (анималистика)¹³. Интересен своими метафорически-философскими воздушными конструкциями из дерева и камня скульптор из Владивостока Олег Батухтин¹⁴. Его работы идеально подходят для открытых пространств парка.

В реновации Ботанического сада в Санкт-Петербурге основная задача – создание новой концепции с добавлением художественной эстетики в архитектурно-ландшафтную среду исторических ботанических садов, что расширит досуговую функцию сада и будет отвечать общемировым художественно-эстетическим направлениям развития подобных садов и парков. Основными точками, формирующими пространство, могут стать работы скульпторов из Санкт-Петербурга, а также приглашенных мастеров из регионов России и Европы. Данный проект поможет старейшему научному учреждению России, основанному в 1714 г., привлечь к себе внимание публики; даст импульс для развития парковой и ландшафтной скульптуры; привлечет внимание административных и частных лиц в качестве примера для будущих проектов по оформлению садов и парков, а главное, продвинет пластическое искусство на качественно новый уровень, придав ему вес и значение в глазах не только художников-скульпторов, но и публики.

Примечания

¹ Комитет по градостроительству и архитектуре Правительства Санкт-Петербурга. URL: <http://kgainfo.spb.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Sotheby's at Sudeley Castle. URL: <http://sothebys.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

³ The Sculpture Park. URL: <http://thesculpturepark.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁴ Sotheby's at Chatsworth. URL: <http://sothebys.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁵ Monarch Sculpture Park. URL: <http://monarchartcenter.org> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁶ Battery Park City Authority. URL: <http://tomostudio.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁷ Heather Jansch International. URL: <http://heatherjansch.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁸ Bruno's Art & Sculpture Garden. URL: <http://brunosart.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁹ Объединение московских скульпторов. URL: <http://oms.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁰ ООО «Металлотека». Игорь Андрюхин. URL: <http://stroykrowspb.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹¹ Галерея «12 июля». Выставка С. Борисова «Скульптура. Графика». URL: <http://12-july.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹² Галерея современной скульптуры и пластики. Интернет URL: sculptureinrussia.com (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹³ Галерея современной скульптуры и пластики. Выставка «Зверинная пластика». URL: <http://sculptureinrussia.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁴ Дальневосточный федеральный университет. Современное искусство в ДВФУ. URL: <http://oldnew.dvfu.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

М. Н. Александрова

Сюжет «Мадонна с младенцем» в светской живописи XX–XXI вв.

Статья посвящена сюжету «Мадонна с младенцем» в светской живописи XX – начала XXI вв., когда этот образ перестал быть только лишь религиозным символом. В статье изучается изменение традиционного сюжета под влиянием времени, а главное – его интерпретация в контексте современной культуры и событий.

Ключевые слова: Мадонна с младенцем, современная живопись, религиозная живопись, Сальвадор Дали, Петров-Водкин, Савицкий, Эрнст, черная Мадонна

Marina N. Aleksandrova

‘Madonna and Child’ as a subject of secular painting of XX–XXI centuries

The article deals with the imagery of ‘Madonna and Child’ in the secular painting of the XX and the beginning of the XXI centuries, when it started to be interpreted not only like a religious subject. In this article we study transformation of the traditional scene, and what is more important, its interpretation in context of modern culture and events.

Keywords: Madonna and Child, contemporary art, religious painting, Salvador Dali, Petrov-Vodkin, Savitskij, Ernst, black Madonna

Темой исследования является образ Мадонны с младенцем в живописи XX – начала XXI в. Это один из самых древних и известных типов изображения не только Богоматери, но и просто женщины, в которой художник видит проявление божественного начала, изображая ее как Мадонну. Пик популярности изображения Богоматери приходится на эпоху Средневековья, вместе с расцветом культа Прекрасной Девы, а особенно популярным – становится в искусстве Возрождения¹. Позднее, с ослаблением церковного влияния, на фоне спада интереса к религиозной живописи можно отметить резкое уменьшение количества картин с изображением Богоматери в ее традиционном понимании². Однако представление женщины в виде Мадонны, возможные способы визуализации особой атмосферы между ней и ребенком никогда не покидали умы художников. Огромное количество произведений живописи по всему миру с изображением этого сюжета доказывает его актуальность. В XX–XXI вв. трактовка традиционного сюжета поражает своим разнообразием. Это может быть следование устоявшимся представлениям или, напротив, их сознательное разрушение, вызов обществу; одно можно сказать точно – в современные образы Мадонны с младенцем вкладывается большое количество смыслов и социальных подтекстов. В данной работе рассмотрены именно такие произведения – отражающие свою эпоху либо особое видение художника.

Сальвадор Дали не раз обращался к теме Мадонны и посвятил ей множество своих экспериментов в живописи, таких как «Мадонна» (1943, Chazen Museum of Art), «Мадонна в частицах» (1952), «Микрофизическая Мадонна» (1954)³; также его интересовала переработка образа Мадонны классических мастеров, например: «Максимальная скорость Мадонны Рафаэля» (1954), «Космическая Мадонна» (1958)⁴, «Сикстинская мадонна» (1958, Gala – Salvador Dali Foundation) и т. д. Но есть произведения, которые выделяются из серии «Мадонн» Дали. Это два варианта картины «Мадонна Порт-Лигата» (1949, Haggerty Museum of Art; 1950, Fukuoka Art Museum), которые знаменовали начало его так называемого «религиозного периода». К этому времени художник создал культ Галы как некоего полубожественного существа, поэтому неудивительно, что лицо Богоматери имеет черты его супруги⁵. Своеобразным прообразом этих композиций Дали стало полотно Пьеро дела Франческа «Мадонна со святыми и герцогом Урбинским» (1472–1474, Пинакотекка Брера)⁶. Цветовая палитра ранней версии, а также торжественность и монументальность обеих картин подчеркивают влияние искусства итальянского Ренессанса. Обращаясь к этой эпохе, он обращается к традициям и неким классическим рамкам, как всегда раздвигая их. Он наполняет пространство картины множеством христианских символов, как это было принято в ранние эпохи; позы, одеяния и архитектура напоминают традиционные каноны изображения. Но художник остается верен себе, продолжая тематику своего «атомного» периода, соединяя мистицизм и христианские мотивы.

К. С. Петров-Водкин – еще один художник, в творчестве которого образ Богоматери зани-

мает важное место. Выходец из российской глубинки, он хорошо представлял себе, какое значение имеет вера для народа, как она возвышает простое и обыденное до чего-то вневременного и сакрального, и умел отобразить столь значимую роль матери – продолжательницы рода, опоры и хранительницы очага⁷. На протяжении первых десятилетий XX в. художник постоянно обращается к теме материнства и Богоматери. В его творчестве появляются почти иконописные образы – «Богоматерь Умиление злых сердец» (1915, ГРМ), «Мадонна с младенцем» (1923, ГРМ), но также «Мадонны», в которых герои предстают персонажами простой крестьянской или городской жизни – «Мать» (1913, ГРМ) и «Петроградская Мадонна» (1920, ГТГ). В этих картинах можно отметить приверженность художника к классическим традициям, несмотря на его новаторские поиски. Крестьянка, сидит на высоком взгорье, словно на престоле; позади нее разворачивается пейзаж, и пусть он не так величественен, как на картинах классических эпох, но по своей одухотворенности и размаху он ничуть им не уступает. Цвет одежды крестьянки напоминает канонический мафорий Богоматери, а косынка ассоциируется с драпировкой, покрывающей голову Мадонн. Благодаря этим деталям реальный мотив преобразуется в символический, возвышая его над действительностью. Фабричная работница с полотна «Петроградская Мадонна» напоминает образы предыдущих работ, однако атмосфера здесь иная. Обыденный городской пейзаж за фигурой наполнен тревогой и настороженностью; контрастные цвета усиливают этот эффект. Жест матери, сжимающей ручку ребенка, воспринимается как желание уберечь его, защитить, сохранить для будущей жизни. Название картины, данное самим художником, «1918 год в Петрограде» объясняет эти переживания. Ее образ как воплощение душевной чистоты, бесконечной любви и нравственной силы, как бы противостоит суровой революционной реальности.

С картиной Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде» часто сравнивают произведения другого советского и белорусского художника – Михаила Савицкого. Именно его «Партизанские Мадонны» принесли ему всенародную известность. В них также можно заметить некоторые отсылки к традиционной иконографии Богоматери, как и в Мадоннах Петрова-Водкина: использование красного и синего цветов в одежде, монументальность главной фигуры, а в «Мадонне Минской» (1978)⁸ и «Мадонне Биркенау» (1978) – накидка за плечами женщины, раздуваемая ветром, воспринимается практически как «цитата» из «Сикстинской Мадонны» (1512–1513, Дрезденская галерея), что придает ей еще большую значимость. Соединяя военную и христианскую темы, художник рождает целую палитру очень сильных образов: воплощение человечности, материнской любви и жизни, жизни настоящей и прекрасной, несмотря ни на что.

Одним из самых распространенных художественных способов эпатировать публику является, конечно, использование какого-либо значимого религиозного символа в нестандартном, провокационном контексте. Этим приемом и воспользовался, к примеру, немецкий художник-авангардист Макс Эрнст. «Мадонна, шлепающая младенца Христа» (1926, Музей Людвига) – одна из самых шокирующих его картин. На выставке независимых художников, где она была выставлена впервые, ее тут же объявили богохульной, а Эрнста отлучили от церкви⁹. Как объединение «Дада» (членом которого был и Эрнст) бросало вызов обществу, так и он выступает против религиозных ценностей¹⁰. В основу сюжета была положена, по-видимому, популярная в европейском искусстве XVIII в. сцена: Венера, наказывающая Купидона¹¹.

Тот же сюжет, но трактованный скорее иронично, чем провокационно, использовала художница Джулия Арье в картине «Мадонна с розгами» (2007)¹². Изображенную сцену, в отличие от предыдущего примера, смягчает множество факторов, прежде всего, выражения лиц героев. Лицо Мадонны кажется спокойным и отстраненным, как в классических изображениях, а вот ребенок изображен со всей присущей ему живостью, и в позе, и в выражении лица – хитрый взгляд замыслившего шалость ребенка, детская непосредственность, подчеркнутая жестом руки. По словам самой художницы: «Этот младенец приобрел черты моего сына-сорванца и явно нуждался в твердой руке. Бабушка миссию воспитания розгами выполнить отказалась. Портрету Мадонны пришлось придать некоторые мои черты»¹³.

Не всегда за эпатажем стоит только желание удивить и спровоцировать. Иногда такой прием избирается художниками для привлечения внимания к проблемам общества посредством использования такого легко читаемого образа, как Богоматерь. И современные художники активно им пользуются. Например, картина Джузеппе Венециано «Мадонна третьего рейха»¹⁴ представленная в 2010 г. на выставке в Вероне. Вполне ожидаемая реакция последовала от раввина Вероны, который неодобрительно высказался о произведении, так как оно оскорбляет чувства верующих. Однако сам художник и некоторые исследователи, напротив,

видят в этом подтекст, оправдывающий использованный образ. Джузеппе Венециано говорит о том, что Гитлер, изображенный на руках у Мадонны, тоже был чадом Божиим. И предостерегает, что чудовище, подобное Гитлеру, может жить внутри любого человека¹⁵.

К работам с социальным подтекстом можно отнести картины из проекта «Ferror» 2009 г.¹⁶ израильских художниц Галины Блейх и Лилии Чак. Цель выставки состояла в том, чтобы обратить внимание общественности на «женское» лицо современного терроризма. У художниц возникла ассоциация с антиподом женщины-террористки — образом Мадонны, символом материнства: «Размышляя над проблемой женского терроризма, мы обратились к образам мадонн, созданных великими мастерами прошлого. Мадонна — это символ любви и гармонии, счастья материнства и ответственности за своего ребенка. Мы хотим показать, что угроза нависла над всем миром, и ребенок на руках у Мадонны находится в опасности»¹⁷. Однако общественность восприняла эту идею негативно и, буквально за несколько часов до открытия выставки, было принято решение отказаться от ее проведения.

В серии работ художника-гиперреалиста Тиграна Дзитохцяна¹⁸, посвященной образу современной Мадонны, также прослеживается социальный подтекст. По версии художника, Мадонна — современная блондинка в джинсах и с айфоном в руках. Младенец сам по себе, мать сама по себе. Это наталкивает на мысль о некоем отчуждении, наблюдаемом в сегодняшнем мире. Художник говорит, что хотел показать «сложность идентификации современного человека в эпоху культурной глобализации, технологической революции и биологических отклонений». Тончайшая живописная техника, отсылка к классическим полотнам через цвет, одежды и позы — из-за этих черт встречается такое интересное определение этих картин, как «технологический ренессанс»¹⁹.

Такое явление, как «Черная Мадонна» имеет много источников, примеров и трактовок. В католическом религиозном искусстве этот термин используется для обозначения картины или статуи, изображающей Деву Марию с ликом крайне темного оттенка. Наиболее известный пример — Ченстоховская икона Божией Матери (IX–XI в., Ясная Гора, Ченстохова). В XX–XXI вв. эта иконография получила новую трактовку, в основном распространяясь в афроамериканском обществе. На сегодняшний день имеет место культ Черной Мадонны, причем не только среди представителей африканских стран, но также латиноамериканских и некоторых европейских. Согласно этим культурам, Черная Мадонна является символом национального единства, стойкости, противостояния угнетению, расширения прав для женского населения²⁰. По понятным причинам начало распространения таких картин было положено именно в XX в., когда борьба за равноправие черного населения достигла своего пика. В XXI в. количество изображений Мадонны с ярко выраженными афроамериканскими корнями только растет²¹. Такие картины очень популярны и широко распространены; лику Мадонны придается все более современный вид²². С течением времени к сюжету «Мадонна с младенцем» добавилось еще больше социальных подтекстов, например, в свете такой столь важной сейчас темы, как смешение культур и верований в мире XXI в.

Подводя итоги, мы можем сказать, что образ Девы Марии в современном контексте давно уже не является символической собственностью Церкви, служа вдохновением для многочисленных деятелей искусства и неким посредником между художником и обществом, помогая отразить важные идеи и проблемы современности.

Примечания

¹ Белова Д. Н. Образ Богоматери в живописи православия и католицизма XIV–XVI вв.: автореф. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2003. С. 2–3.

² Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. М.: Искусство, 1955. Т. 3. С. 390–398.

³ Обе картины см.: Virtual Dali: сайт. Paintings. URL: <http://virtualdali.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁴ Там же.

⁵ Петряков А. Сальвадор Дали: божественный и многоликий. СПб.: Питер, 2008. С. 59–60.

⁶ Музеи мира: сайт. Сальвадор Дали. Мадонна Порт-Лигата. URL: <http://muzei-mira.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁷ Степанова С. Русская Мадонна Петрова-Водкина // Наука и религия. 2012. № 3. URL: <http://n-i-r.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁸ Delaemvmeste: сайт. Герои Беларуси. 2003. URL: <http://delaemvmeste.by> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁹ ArtProject: сайт. Макс Эрнст. URL: <http://artprojekt.ru>. 09. 06. 2014.

- ¹⁰ Диль Г. Макс Эрнст. М.: Слово, 1995. С. 55.
- ¹¹ См., например: Воспитание Амура = Education de l'Amour: фр. грав. галантного столетия в собрании Эрмитажа: кат. выст. / Д. Ю. Озерков; Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа: Славия: НП-Принт, 2006. 207 с., ил.
- ¹² ArtLib. ru: сайт. Арье Джулия Ноэль. Мадонна с розгами. URL: <http://artlib.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ ArtGuide: сайт. Искусство на баррикадах. Алек Эпштейн. URL: <http://artguide.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹⁵ Вокруг света: сайт. Мадонна с Гитлером на руках. 2009. URL: <http://vokrugsveta.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹⁶ ArtGuide: сайт. Искусство на баррикадах. Алек Эпштейн.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Designers: сайт. Технологический ренессанс. 2013. URL: <http://designers.com.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹⁹ Livejournal: сайт. Мадонна в голубых джинсах. URL: <http://tanjand.livejournal.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ²⁰ Oleszkiewicz-Peralba M. The Black Madonna in Latin America and Europe: tradition and transformation. Albuquerque NM: Univ. of New Mexico Press, 2007. P. 138.
- ²¹ Black Art in America: сайт. Black Madonna and Child in Art. 2013. URL: <http://blackartinamerica.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ²² Fine Art And You: сайт. Kate Hansen. Mother and Child. URL: <http://fineartandyou.com>. (дата обращения: 11. 11. 2014).

Н. В. Фролова

Аутсайдерство в современной культуре

В статье рассматривается феномен аутсайдерства, прочно закрепившийся и получивший множество воплощений в современной культуре. В современном искусстве аутсайдерство становится не столько вынужденным уходом в «подполье», сколько осознанной психологической установкой на пребывание в андеграунде, результатом выбора художников. Исследованы истоки аутсайдерского мироощущения в современной культуре.

Ключевые слова: аутсайдерство, художественное подполье, экзистенциализм, маргинальность, мифология отчуждения

Nadezhda V. Frolova

Outsiders and exclusion in modern culture

In the paper describes the phenomenon of outsider, well-established and has received many incarnations in contemporary culture. In contemporary art outsidership becomes not so much forced abandonment in the «underground» as perceived psychological setting for a stay in the underground, the result of the selection of artists. Researched the origins of outsider world perception in modern culture.

Keywords: outsidership, underground art, existentialism, marginality, mythology of alienation

В современной культуре соседствуют различные, иногда прямо противоположные идеи и явления; размываются границы, казавшиеся раньше устойчивыми; а устойчивые бинарные оппозиции вроде «Элитарное / Массовое», «Магистральное / Маргинальное», «Свое / Чужое» утрачивают категоричность. Все это помещает человека в некую сложную неупорядоченную полиморфную среду, что сказывается на нем самом (его ментальности и сознании) и, как следствие, на всех сферах культуры. Концептуализация искусства приводит к проникновению в него проблематики философии, социологии, политики и точных наук. На протяжении всего XX в. мы наблюдали, как увеличивалась численность и разнообразие видов искусства, применяемых техник и материалов. Актуальное искусство становится новым «большим стилем», на этот раз захватившим не только европеизированные страны, но поглотившим весь мир.

На одной из своих лекций Б. Гройс определил современное искусство как «инсценировку собственной смерти»¹, описывая его сущность как некую стратегию, процесс. Мы согласимся с философом и обратимся к одной из главных психологических, экзистенциальных установок современности – аутсайдерству.

Аутсайдерство, уход в «подполье» и исключение себя из институтов области культуры – все это части всеобъемлющего модернистского мифа отверженности. Как отмечает Е. Бобринская: «Миф отверженности – это не только отказ от норм социальных или религиозных, моральных или эстетических, не только бунт и протест против «духа современности», но и мессианские претензии искусства, претензии на моральное превосходство, на истину в современном мире и, наконец, на власть»². В категорию отверженных попадают все те, кто не вписался в процессы «нормализации» и «универсализации», определяемые Ж. Бодрийяром как два принципиальных слагаемых «рациональности нашей культуры», а именно бедняки, слаборазвитые страны, индивиды с низким коэффициентом умственного развития, извращенцы, транссексуалы, интеллектуалы, женщины³.

Мифология отверженности неразрывно связана с философским осмыслением отчуждения человека в современном мире и поиском собственной идентичности в непрерывно изменяющемся мире. Идея посторонних, исключенных из обыденного мира, явлений занимает Ж. Батая, начиная с 1920-х гг. «В запустении, где я потерян, мне безразлично эмпирическое познание моего подобия с другими, ибо сущность меня состоит в том, что ничто и никогда не сможет заменить: чувство моей фундаментальной недостойности располагает меня в мире, в котором я остаюсь ему посторонним, абсолютно посторонним»⁴. Ж. Батай развивает понятие гетерогенного – элементы, которые не способны ассимилироваться в мещанской культуре и в повседневной рутине, а также не поддающиеся научному исследованию. Конечно, он распространяет это

понятие и на социальную сферу, включая туда отщепенцев, маргиналов, знакомый со времен Бодлера мир, выходящий за рамки общественной нормальности.

Как в стихотворении Роальда Мандельштама: «Мои друзья – герои мифов. / Бродяги, / Пьяницы, / и воры», фокус интереса всей современной культуры смещается на маргинальные явления культуры и социума. Тяга ко всему запретному, выдвинутому за границу культуры служит причиной стойкого интереса, уделяемого маргинальному искусству, творцами которого являются дети, старики, чудаки и душевнобольные.

Еще одно философское течение, оказавшее отчетливое влияние на модернистскую культуру, – экзистенциализм, осуществляющий критику неподлинного человеческого существования. В повседневной жизни человек никак не проявляет свою подлинную сущность; он существует как сумма определенных социальных ролей. Таким образом, теряется подлинная сущность, человек обезличен и отчужден. Это способствует нарастанию духовного кризиса, когда у личности проявляется острейшее ощущение неправильности, бессмысленности, недостойности своего бытия. Ключевым понятием для философии Сартра стала свобода, которая не только является подлинным существом человека, но и служит его предназначением. Человек свободен, он и есть свобода, пишет Сартр. Свободный выбор индивида – его удел, ответственность и его трагедия. Ситуация личного выбора – излюбленная тема экзистенциальной философии.

Именно личный выбор, а не конфронтация с властью, по мнению Бобринской, является причиной появления неофициального искусства в СССР. Отечественная культура была подготовлена и предрасположена к подпольному существованию в силу определенных исторических и культурных событий. В первую очередь стоит вспомнить о раскольниковстве. Бердяев пишет: «Раскол XVII в. имел для всей русской истории гораздо большее значение, чем принято думать. Русские раскольники, это глубокая черта нашего народного характера»⁵. Постоянное присутствие в набожной русской культуре второго, старообрядческого плана, создавало некую готовность к другим культурным расколам.

Однако в более позднее время оформилась новая мифология подполья: «идеальных героев, самоотверженных революционеров, идущих ради всеобщего спасения и блага на смерть, преступление, террор. Эта „подпольная Россия“ также смыкалась с миром искусства»⁶. Литературными и художественными героями стали студенты-революционеры, пролетарии, бродяги, сектанты. Таким образом, психологический опыт подполья оказался вписан в генетическую память российской культуры, воплотившись позднее в феномене неофициального искусства.

Современное искусство инсценирует свою смерть из-за протеста по отношению к унификации и «нормализации» отдельных личностей, социума, культур, политических или экономических процессов. Искусство протестует против мира, в котором существование становится возможным только после утраты собственной идентичности. В условно определяемую классическую эпоху общество «приручило» мощную силу искусства, используя его для социально-утилитарных целей: религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и др.⁷ Однако в первую очередь искусство являлось одним из способов невербального выражения духовного опыта. Именно это утрачивается в XX в., что было впервые предсказано Г. Гегелем. Он считал, что после периода, определенного им как «романтический», искусство перестает функционировать как особая форма познания духа. «Искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа сознания духом своих истинных интересов»⁸.

Упорно избавляясь от всех «излишних» функций в надежде приблизиться к чистой эстетике, искусство вышло за эти классические границы, утратило связь с социумом и осталось «в стороне».

Несмотря на свои «маски» и игры, на усилия идеологов постмодернизма, современное искусство все еще остается элитарной формой культуры, однако массовая культура с легкостью захватила и овладела его приемами, являя собой подделку, симулякр. И это вызывает негодование, жажда бунта и отчуждения. Желание снова и снова перейти грань. Отсюда и радикальные методы репрезентации произведений, желание шокировать обывателя, интерес к запретным темам и действия на грани закона.

Подобное поведение вызывает ответный протест со стороны публики и, подчас, государства, однако подобная реакция нужна художнику, он ищет не только способа «подтвердить свою значимость, но и использует данный опыт как инструмент саморефлексии, позволяющий увидеть, осознать свое неустойчивое место в социуме»⁹.

Не будем утверждать, что аутсайдерское мироощущение характерно для всех современ-

ных художников, оговоримся, что подполье и отшельничество, героизм и страдание, бунт и отрешение становятся основой многих исканий художников модернизма и актуального искусства, а также частью их личных мифологий и искренних интересов. Таким образом, аутсайдерство, как неотъемлемая часть современной культуры, становится важным инструментом познания, способом протеста и адаптации личности в современном мире, методом обретения собственной идентичности и свободы, а также возможностью трансцендентного постижения мира.

Примечания

¹ Гройс Б. Что такое современное искусство // Митин журн. 1997. № 54. С. 275.

² Бобринская Е. А. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Бреус, 2012. С. 20.

³ Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 232–233.

⁴ Батай Ж. Из «Внутреннего опыта» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX в. / пер. с фр. и сост. С. Л. Фокин. М.: Мифрил, 1994. С. 226.

⁵ Бердяев Н. А. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 78.

⁶ Бобринская Е. А. Указ. соч. С. 25.

⁷ Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.

⁸ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. СПб.: Наука, 1999. Т. 1. С. 87. (Серия «Слово о сущем»).

⁹ Бобринская Е. А. Указ. соч. С. 40.

В. С. Ромашова

Феномен стритстайла в формировании модных тенденций XXI в.

Данная статья посвящена новому понятию в модной индустрии – феномену стритстайла. В рамках работы был собран теоретический и иллюстративный материал, рассмотрена история формирования термина streetstyle, его основные функции и направления. Особое значение имеет анализ современных модных тенденций и прогнозирование будущих на основе развивающихся уличных трендов. В статье представлены определения новых терминов, введенные автором.

Ключевые слова: мода, стиль, субкультура, кэжуал, стритстайл, уличный стиль, блоггер

Victoria S. Romashova

**Phenomenon streetstyle and its role
in formation of fashion trends in XXI century**

The article defines Street style as a new phenomenon in fashion industry. This work demonstrates theoretical and illustrative material devoted to the history of the phenomenon, its functions and tendencies. A special attention is paid to the analysis and prediction of future trends, and definitions of new terms, introduced by the author.

Keywords: fashion, streetstyle, fashion industry, subculture, tendency, trends, fashion blogger, street style photographer

Современные исследователи по праву считают XX в. эпохой ускоренного технического и индустриального развития. С появлением научных открытий, новых технологий, социальных и экономических институтов, революционных изменений в общественных отношениях, усиления социальной мобильности и расширения контактов между различными культурами меняется роль молодежи, которая постепенно стремится стать не только потребителем, но и создателем. Особым изменениям подвергается одежда: смена гендерных стереотипов, отказ от репрессий и давлений на тело и телесность. Само понятие «мода» олицетворяет постоянную изменчивость тенденций. С одной стороны, кажется, что это непостоянство зависит от настроений и желаний кутюрье, но в действительности их творения пользуются успехом лишь в том случае, если мастер улавливает дух времени¹. Общество становится активным участником модных процессов. Под моду от кутюр подстраивали все, начиная от поведения до образа мысли. Социальный психолог Имори Богардус в начале 40-х гг. пишет: «Мода – уникальный процесс, который постепенно создает массовое поведение»². Мода увлекает за собой не только узкий круг кутюрье и поклонников их таланта, но и исследователей, ученых и, наконец, потребителей всех социальных кругов. Следует отметить, что создатели моды ощущают ее превосходство над потребителями. Так, Кристиан Диор сравнивал моду с религиозным движением, которое сохраняет таинства и непорочность, и лучшее доказательство чудесной силы моды в том, что никогда еще о ней столько не говорили³.

Однако в середине века под влиянием социальных процессов и развития альтернативной культуры образуются новые мировоззрения и образы поведения в обществе.

Молодежное общество перестает играть роль «второго плана», оно становится создателем своего костюма, своего стиля. Теперь, чтобы быть модным, не обязательно изучать коллекции от кутюр, достаточно быть признанным, как говорится, «по уму и по одежке» определенным кругом единомышленников. Мода стала специфической и весьма динамичной формой массового поведения, возникающего, преимущественно, стихийно, под влиянием доминирующих в обществе настроений и быстроизменяющихся вкусов⁴. Приверженцы моды осознанно разделились на две категории: те, кто хочет выделиться в силу своих идеологических соображений, и те, кто хочет остаться незамеченным в этом круговороте стилей. Одни руководствуются эстетическими ценностями одежды, другие – утилитарными⁵. Известный дизайнер 50-х гг. Пьер Карден утверждал: «Мода – это способ выражения. Другими словами, мода – это отражение индивидуальных качеств отдельной личности в социальном и моральном аспектах»⁶.

Молодежь как прогрессивная и творческая часть общества начала оказывать сопротивление стереотипам, давая тем самым шанс рождению альтернативных решений. Возникают новые направления в спорте, музыке, образе жизни, искусстве и, конечно же, в одежде. Уличный стиль становится

частью молодежной культуры, он плотно соприкасается с экстремально-направленными видами спорта, музыкальными течениями, с политическими и социальными движениями, возникающими в молодежной среде. Эта среда разделяется на субкультуры. Молодежные субкультуры получили заметное развитие именно в XX в. в силу ряда причин: продление сроков обучения, вынужденная незанятость трудом, акселерация. Однако наибольшее влияние субкультуры оказывают на самих участников данного социального института, отделяя молодежь от общей культуры общества. В основе любой субкультуры лежит массовая культура, а не национальные ценности⁷. Помимо идеологий, основным способом самовыражения является специфический внешний вид, т. е. костюм. Одежда становится полным олицетворением той или иной принадлежности к определенной субкультуре. Наиболее известными субкультурами, оказавшими значительное влияние на моду, являются: кантри, битники, рокеры, байкеры, хиппи, панки и готы.

Внешний вид субкультур послужил источником возникновения феномена «антимоды». Именно этим определением характеризуют многие исследователи понятие *streetstyle*⁸. В данном контексте «стритстайл» противопоставляет себя самому понятию моды, именно высокой моды от кутюр. А то, что не является модным, является «антимодным».

Однако, опираясь на примеры показов коллекций конца XX в., понятие «модного костюма» стало гораздо шире, чем раньше. Мода начинает впитывать в себя и «антимодные» направления, тем самым стирая все границы между субкультурными особенностями стиля и стиля от кутюр.

Для стиля второй половины XX в. ключевым моментом является постоянный диссонанс: конфликтная динамичность, жажда перемен и характерная чувствительность городских сообществ. С наступлением индустриальной эпохи происходит массовое производство модно скроенной одежды. Стиль стал более демократичным, так как разница между качеством материалов и исполнением кутюрных и массовых коллекций была значительна⁹. Массовая мода, становясь разновидностью эстетики для всех, теряет свою уникальность и привлекательность. В то же время рынок начали заполнять дешевые импортные товары из Юго-Восточной Азии, которые все больше вытесняли парижскую моду с прилавков. В условиях глобализации и демократизации моды в обществе появляется потребность к дифференциации индивидуальной самоидентификации. Так возникает понятие *streetstyle*.

Streetstyle – это объективное модное явление, охватывающее страны с общей аксиологией, рождающее внутри себя новые тенденции в одежде и образе жизни, под влиянием временной, социальной, политической или демографической среды, вне зависимости от национальности и вероисповедания¹⁰.

Многие российские авторы, журналисты и другие деятели современной моды часто употребляют вместо «стритстайл» термин «уличная мода»¹¹. Данное употребление является ошибочным. Дело в том, что уличный стиль, являясь проявлением общих тенденций демократизации общества, основных его взглядов на одежду, предоставляет любому человеку свободный выбор настроения, социальной позиции, эстетических установок.

Мода же – это одежда, в которой главное – быстрая, непрерывная смена стилей¹². В отличие от стиля, мода не противопоставляет себя другой моде, хоть сам тренд живет весьма недолго. В 1940 г. американский культуролог А. Кребер и его соавтор Д. Ричардсон в работе «Три века моды в женской одежде» дают полный анализ быстротечности модных трендов на примере изменений длины женской юбки. Социокультурные напряжения и неупорядоченность порождают напряжения и нестабильность в моде¹³. Благодаря постоянной цикличности трендов мода меняется и снова возвращается, тогда как стиль остается неизменным с момента его создания.

Одним из первоисточников *streetstyle* стало направление «кантри». Великая американская Депрессия 1930-х гг. вызвала необходимость появления нового «американского героя» – кумира миллионов. Такими прототипами стали отважные ковбои из голливудских фильмов. Стиль «вестерн», созданный для кинематографических героев, стал очень модным и популярным среди молодежи по многим причинам: во-первых, наделяя своего обладателя героическими качествами, костюм формировал положительное отношение к нему окружающих, а, во-вторых, материалы были доступными и дешевыми (джинсы, рубашки в клеточку, шляпы и сапоги).

В свою очередь, на формирование *streetstyle* направлений огромное влияние оказали спортивные культуры серферов 1950-х и скейтеров 1970-х, поствоенные движения байкеров и рокеров 50–60-х гг., альтернативные молодежные культуры битников, панков, хиппи, готов, социально-психологические процессы, культурные изменения (современное искусство, кинематограф).

В начале XXI в. *streetstyle* укрепляет свои позиции не только на улице, но и на подиуме. Дизайнеры начинают активно черпать свое вдохновение из молодежных движений и субкультур, таких

как, например, рок, панк, готика. Начиная с 2001, и до современных коллекций осень/зима 2015 г. на подиуме обязательно присутствует готический элемент. Это связано с яркой выраженностью именно готической культуры. Не остаются без внимания и хиппи. Самый пик стиля наблюдается с 2001 по 2004 г., однако в 2014 г. в коллекциях сразу нескольких брендов всплывает позабытое на несколько лет направление. Особый вклад в создание коллекций начала XXI в. вносят музыкальные и спортивные направления: хип-хоп, поп, гламур, серферы и скейтеры. Помимо субкультур свое отражение на подиуме нашли и другие социальные streetstyle направления, например, нудизм актуальный, как повседневность. Конец XX – начало XXI в. обуславливается активной сексуальной пропагандой и полным раскрепощением. В коллекциях с 2001 по 2003 г. огромное количество полуобнаженных моделей в прозрачной одежде.

Streetstyle как массовое направление не может исключать и элементы повседневной одежды. Повседневный стиль, как одно из направлений streetstyle, получил название «casual». «Кэжуал» впервые появился в Англии в 1950-х гг., когда на почве стремительного послевоенного роста экономики постепенно начали стираться социальные рамки. Молодежь из менее обеспеченных слоев населения, подражая богатым сверстникам, начала использовать в одежде актуальные элементы из формы элитных колледжей. Вторая волна стиля «кэжуал» приходится на 1970 г. В Шотландии футбольные фанаты как приверженцы одной спортивной культуры начали использовать особый стиль в одежде, включающий спортивные элементы. Европейские единомышленники быстро переняли удобный стиль, что повлекло и массовое производство «повседневной» одежды. Из-за огромной популярности на улице стиль casual распространяется и на высокую моду. На подиум приходят универсальные вещи: пуховики, парки, дождевики, ветровки, джинсы и спортивные костюмы.

В настоящее время streetstyle полностью закрепился на подиуме показов prêt-à-porter. Наиболее яркими примерами будущего сезона осень / зима 2014–2015 стали показы Chanel и Moschino. Карл Лагерфельд и Джереми Скотт приблизили шоу к реальному streetstyle-образу, используя в качестве основных декораций зал супермаркета. Таким образом дизайнеры подчеркивают огромную роль уличных направлений и стилей, которые рано или поздно переходят на подиум. Важно было и то, что одежда консервативного модного дома Chanel включала в себя кроссовки и спортивные костюмы, а шутовское изображение сумки в виде корзины в супермаркете или куска мяса в пластиковой упаковке лишний раз доказывает, что в настоящее время мода полностью подчинена социуму. «Времена изменились, критерии меняются, сегодня больше не существует аристократии моды!» – Карл Лагерфельд¹⁴.

Сегодня streetstyle перестал быть в рамках определенных субкультур. Сегодня моду создают и те, кто не принадлежит к какому-либо направлению. Важно отметить, что на создание тренда влияет именно современная актуальная среда, а не личное самовыражение. Социолог В. И. Толстых относит моду к средствам массовой коммуникации и полагает, что она связана с общим социальным контекстом жизнедеятельности людей, отражает «текущий момент» жизни общества. Мода тесно взаимосвязана с образом жизни людей. Это своеобразный общественный норматив, складывающийся в основном стихийно, в рамках определенного образа жизни¹⁵. В настоящее время любые классы объектов в различных областях культуры могут наделяться модными значениями¹⁶. В streetstyle начинает проникать все, что считается модным и востребованным среди молодежи. Развитие технологий сильно упростило задачу идентификации тренда. Теперь любой популярный арт-объект можно передать на ткани с помощью принта. Основным модным культурным направлением XX–XXI вв. становится мультипликация. Современный мультяшный герой является символом поколения, а затем появляется в виде принта на одежде как элемента самоидентификации. Востребованность нарисованного персонажа рождает уличную тенденцию, которая впоследствии попадает на подиум. Так, например, происходило со знаменитыми персонажами студии Disney.

В настоящее время мода стала вторгаться в такую относительно консервативную область человеческого поведения, как питание, воздействуя на рацион и способы приготовления пищи¹⁷. Культ анорексии и модельного шика породил романтическую иронию. Так на одежде стали появляться принты из фастфуда, как реакция на проблемы с телесностью, едой и здоровьем. Еще один телесный протест выражает современное движение здорового образа жизни и спорта. В моду вошли кроссовки и атрибуты спорта. Многие компании, такие как Nike, New Balance стали производить авторские кроссовки на заказ и выпускать линии на разные времена года. Кроссовки стали не просто спортивной обувью, сегодня их сочетают с офисным стилем, платьем, юбкой.

В век высоких технологий совсем не обязательно непосредственно самому участвовать в модных процессах. Со временем развития и популяризации streetstyle, в модной индустрии начинают формироваться новые профессии, такие как: fashion blogger и streetstyle photographer.

Наиболее ярким и заметным представителем культуры streetstyle, несомненно, является fashion blogger. Fashion blog как массовый продукт появился около 5-ти лет назад. Сам термин пока не имеет аналога в русском языке. Развитие fashion blogs и streetstyle направлений тесно связано. Ведь именно fashion bloggers, если и не становятся законодателями нового тренда, то хотя бы первыми примеряют его на себя.

Распространение уличного тренда невозможно и без streetstyle photographers. На сегодняшний день streetstyle photographer перестает быть человеком за кадром, выходя со второго плана на первый, превращая стрит-фотографию в искусство. В отличие от fashion photographer, streetstyle photographer в качестве моделей для снимков выбирает обычных людей независимо от их профессии, одетых в определенном стиле, который импонирует автору. Сюжет фотографии в основном не постановочный и отличается особой эмоциональностью. Такие фотографии чаще всего носят концептуальный характер, так как в работе присутствует определенная идея и почти всегда непредсказуемый результат, который зависит от обоих участников процесса. Исходя из этого, можно сделать вывод, что сама идея streetstyle больше не ограничивается отражением социальной культуры молодежи, streetstyle, как и мода от кутюр, становится искусством.

Таким образом, основные тренды в современном streetstyle можно проследить, анализируя фотографии streetstyle photographers, сделанные во время последних недель моды. Основными тенденциями в одежде streetstyle на сегодняшний день являются: over-size, многослойность, casual, urbanstyle. В качестве акцента используется сочетание нескольких стилей и разные фактуры тканей в одном комплекте. Главным аксессуаром является шнуровка на открытой обуви.

Изучив научную литературу по истории моды и субкультурных направлений XX в., можно сделать следующие выводы: термин streetstyle намного шире таких понятий, как: уличный стиль, уличная мода, субкультурный стиль.

По результатам анализа модных коллекций 2000–2014 гг. было установлено, что большинство направлений streetstyle перешли с улицы на подиум. Данное исследование доказывает, что тенденции, рожденные на улице, можно по праву считать модными. Большинство современных дизайнеров осознает, что уличные тренды становятся более востребованными, чем мода от кутюр. Существование и развитие новых профессий в рамках направления streetstyle говорит о том, что сам феномен уже далеко выходит за границы «уличного стиля» в одежде, образуя целую стремительно развивающуюся индустрию.

Примечания

¹ Зелинг Ш. Мода: век модельеров / пер. Н. Кочарова, И. Микоян. Köln: Konemann, 1999. С. 3.

² Bogardus E. S. Fundamentals of social psychology. Los Angeles: Univ. of Southern Calif. Press, 1942. P. 299.

³ Покна М. Ф. Кристиан Диор. М.: Варгус, 1998. С. 9.

⁴ Парыгин Б. Д. Основы социально-психологической теории. М.: Мысль, 1979. Гл. 7.

⁵ Килошенко М. И. Психология моды: теоретический и прикладной аспекты. СПб.: СПГУТ, 2001. С. 54.

⁶ Орлов Л. В. Азбука моды. М.: Просвещение, 1989. С. 10.

⁷ Щепанская Т. Б. Символика молодежной субкультуры: опыт исслед. системы, 1986–1989 гг. СПб.: Наука 1993. С. 340.

⁸ См.: Зелинг Ш. Указ. соч. С. 616.

⁹ Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 26.

¹⁰ Данное определение введено автором статьи.

¹¹ См.: Васильев А. Европейская мода: три века. М.: Слово, 2006. С. 420.

¹² Уилсон Э. Указ. соч. С. 20.

¹³ Kroeber A. L. The nature of culture. London: The Univ. of Chicago Press, 1952. P. 358–372.

¹⁴ Napias J.-Ch. The World according to Karl. London: London Ltd, 2013. P. 29.

¹⁵ Толстых В. И. Мода как социальный феномен // Мода: за и против. М.: Наука, 1973. С. 236.

¹⁶ Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. СПб.: Питер, 2004. С. 43.

¹⁷ Там же. С. 41.

А. А. Хлопонина

Основные вопросы и практики развития современного стритстайла

Сегодня «стритстайл» – явление, охватившее широкий диапазон событий моды и повседневной жизни человека. Рассмотрение стритстайла с разных точек зрения дает возможность по-разному интерпретировать явление. В статье делается попытка дать определение такому явлению, как «стритстайл», путем анализа событий и тех тенденций, которые наблюдаются в моде во второй половине XX в. и в первом десятилетии XXI в.

Ключевые слова: стритстайл, субкультурный стиль, уличная мода

Aleksandra A. Khloponina

Key questions and practice of streetstyle today

Today «streetstyle» is a phenomenon that cover a wide range of fashion and everyday human life. Consideration of streetstyle with a various points of views gives the opportunity for different interpretations of the phenomenon. The article attempts to give a definition of the «streetstyle» by analyzing the trends and events which are observed in fashion in the second half of the XX century and in the first decade of the XXI century.

Keywords: street style, subcultural style, street fashion

Феномен стритстайла вызывает широкий интерес у исследователей моды и искусства, поскольку он в яркой форме отражает важные аспекты современной культуры. Понятие «стритстайл» можно перевести с английского как «уличный стиль», однако до сих пор нет определения, которое бы четко описывало данное явление. Традиционно стритстайл воспринимают как историю моды субкультур XX в. и современное субкультурное наследие.

Стритстайл находится в постоянном изменении, и его границы, как и границы моды, достаточно сложно обозначить. Именно поэтому восприятие стритстайла как проявления «антимоды» XX в. кажется неверным.

С тех пор, как стритстайл стал частью «популярного дискурса»¹, сущность и значение явления значительно расширились. Явление «стритстайл» можно рассмотреть с трех различных позиций – как идею, практику и образ.

Стритстайл, с точки зрения идеи, воспринимается как миф о самом понятии уличной моды как о выражении протеста, и соответственно, как набор неких характеристик, обладающих признаками неординарности. Стритстайл – феномен, появившийся в результате взаимодействия моды и сложной субкультурной истории второй половины XX в.

Во второй половине XX в. понимание моды как «жесткой нормы, не терпящей отклонений»² сменяется на свойственный постмодерну полистилизм. В качестве выражения протестного духа молодежи появляется большое количество субкультур, которые использовали моду как инструмент для коммуникации с обществом.

Стритстайл появляется в 70-х гг. XX в., именно с этого времени в costume параллельно сосуществует множество направлений. Наряду с Высокой модой (Haute Couture) и pret-a-porter активизируется уличная мода, причина этого – утверждение ценности человеческой личности и потребность человека в самоутверждении.

Постепенная эволюция стритстайла приводит к тому, что с наступлением XXI в. люди отказываются следовать схеме, которая предполагает либо выбор стиля конкретной субкультуры, либо выбор «образа этого года», т. е. необходимости придерживаться модных тенденций. Для обозначения направления стритстайла в XXI в. Тед Полхемус ввел понятие «супермаркет стилей», основой которого является идея смешения субкультурных стилей.

Костюм, отвечавший той или иной субкультуре, представлял совокупность определенных знаков, выполняющих функцию идентификации. В рамках современного «стритстайла» эта функция постепенно нивелируется. Развитие стилей, появившихся на улице, в итоге приводит к тому, что элементы костюма субкультуры оказываются частью уличной моды, и их использование становится массовым явлением. Отдельные элементы костюмов субкультур больше не являются социальным идентификатором. К примеру, ношение ботинок «Доктор Мартинс» (Dr. Martens) в наше время не говорит о принадлежности человека к субкультуре байкеров, рокеров или скинхедов.

Сегодня костюмы стритстайла несут иную эстетику, нежели костюмы субкультур. Вещь может носиться вне зависимости от своего изначального значения. Стритстайл дает возможность индивидуального выбора образа путем сочетания элементов различных культур, как правило, не имеющего под собой идеологической основы.

Традиционно считается, что на происхождение стритстайла оказали влияние три фактора: костюмы спортивных субкультур восточного побережья США, японский стритстайл и костюмы субкультуры Англии, в частности футбольных болельщиков.

Говоря о влиянии субкультур на стритстайл, важно сделать уточнение, что «манера одеваться» представителей спортивных субкультур – серфингистов, скейтбордистов и т. д.: кроссовки, брюки, толстовки, свободные футболки, как правило, с лейблами – привела к созданию уличной одежды и уличных брендов (streetwear). Одежда этих брендов была дешевле, чем дизайнерская, а самое главное, основателями streetwear-марок были, как правило, представители молодежных субкультур. К примеру, бренд уличной одежды Stussy был основан в 1980-х гг. калифорнийским серфингистом Шоном Стасси. Таким образом, утверждать, что одежда представителей спортивных субкультур непосредственно повлияла на происхождение стритстайла, будет не совсем верно. Скорее, следствием этого явилось создание марок уличной одежды (Supreme, Cheap Monday).

Японский стритстайл является современным направлением стритстайла, проникшим в Японию в 80-х гг. в результате процесса глобализации. Так, стиль японской молодежи является скорее порождением такого явления, как стритстайл, а не фактором, повлиявшим на его развитие.

Если рассматривать стритстайл как каждодневную практику, то уместно использование термина в его прямом значении – уличная мода, т. е. – это практика ежедневного выбора своего костюма и внешнего облика в целом человеком, находящимся под влиянием различных внешних факторов, но учитывающим свои субъективные предпочтения. Это индивидуальный подход человека к своему внешнему облику, зависящий от множества нюансов.

Одна из особенностей современного «стритстайла» – это комбинаторность. Т. е. возможность сочетать различные элементы одежды. Если рассматривать стритстайл как то, «во что люди действительно одеваются»³, то становится очевидно, что костюмы заметно друг от друга отличаются.

Если, говоря о стритстайле, иметь в виду способ выбора человеком своего собственного наряда, то это понятие тождественно стилю кэжуал (casual). В данном случае стритстайл воспринимается, скорее, как индивидуальный стиль каждого человека. Для обозначения свойств такого костюма Хайке Йенс, исследователь института Parsons в Нью-Йорке, использует понятие «ореол аутентичности»⁴. Поскольку каждый костюм, при создании которого человек выступает в роли соавтора, становится оригинальным объектом.

Образ стритстайла сегодня можно рассмотреть как часть института моды. В данном контексте важно понимать двойственность отношения между уличной и подиумной модой. Изначальная схема распределения тенденций «подиум-улица», т. е. сверху вниз, с активизацией субкультур меняется на «улица-подиум». Первым обращением высокой моды к моде улиц стала коллекция Ив Сен-Лорана «Битник» сезона осень/зима 1959–1960 гг. Позже в создаваемых дизайнерами коллекциях в конце XX – начале XXI в. нашли отражение все субкультуры, существовавшие во второй половине XX в.

Примером цитирования улицы Высокой модой может служить тенденция ношения спортивной обуви с элегантными вещами, пришедшая с улиц и уходящая корнями в хип-хоп культуру. На показах Haute Couture, весна 2014, модный дом Chanel в качестве обуви использовал кроссовки. Обувь была отделана всевозможными материалами: кружевом, твидом, кожей питона, расшита бисером и украшена жемчугом. Популярность спортивной обуви привела к ее широкому производству, которым занялись модные дома Lanvin, Kenzo, Valentino Garavani. Появилось большое количество коллабораций дизайнеров с марками спортивной обуви – Adidas by Raf Simons, Vans for Kenzo.

Стритстайл на момент появления можно охарактеризовать как стихийное явление, однако постепенно происходит институционализация и становление стритстайла весомой частью индустрии моды. Стритстайл становится продолжением подиума, создавая свои тенденции и утверждая созданное дизайнерами. В качестве примера ухода от стихийности можно рассмотреть ситуацию со стритстайл-блоггингом. Стритстайл зависит от средств массовой информации. С этой точки зрения, Интернет – средство, которое помогает сделать доступными все стилистические новации. Изначально уличные фотографии в качестве хобби фиксировали свои взгляды на повседневных образах обычных людей. В последнее время в индустрии моды стритстайл-фотографы занимают весомые позиции. Стритстайл-блоггинг можно воспринимать как социальный и культурный феномен.

Первые фото интересно одетых людей, которые вдохновляли уличных фотографов, были слу-

чайными кадрами. 30 декабря 1978 г. вышла первая колонка фотографа Билла Каннингема в газете «Нью-Йорк Таймс» (The New York Times)³.

Несколько лет назад можно было сказать о демократизации индустрии благодаря блогам, поскольку на фото Айвана Родика (FaceHunter) или Скотта Шумана (The Sartorialist) можно было увидеть простых людей, зачастую из городов, которые не ассоциируются с индустрией моды или модным производством. На сегодняшний день многие стритстайл-фотографы превратили свое дело в бизнес: они продают фото в журналы, а героев своих съемок ищут на неделях моды. Репортажи с изображениями гостей недель моды отдают рекламностью, глянцевоcтью и постановочностью. Креативного директора японского Vogue Анну Делло Руссо стритстайл-фотограф Скотт Шуман выкладывал в своем блоге за необычность образов, однако в последнее время она проявляет тенденцию к ношению тотал-луков (total look) с показов.

Сегодня идея стритстайла превратилась в коммерчески выгодную для всех участников деятельность. В своей статье «Модный цирк» Сюзи Менгс⁴ вспоминает, как в 2008 г. Марк Джейкобс назвал сумку в честь блоггера Брайанбоя, что добавило блоггеру известности, а Марку Джейкобсу сделало хорошую рекламу. Весной 2013 г. на Парижской неделе моды русские фешн-деятели (Мирослава Дума, Вика Газинская и другие) для привлечения внимания к благотворительному фонду Натальи Водяновой позировали перед стритстайл-фотографами в лодочках из коллекции Натальи Водяновой для Centro, часть прибыли от продаж коллекции была передана в фонд NHF.

Примером постановочности снимков стритстайл может служить сезон осень / зима 2013–2014, когда в Милане Катрин Ройтфельд, Элизу Налин и других гостей моды можно было видеть позирующими на фоне идущего снега в летних платьях и туфлях-лодочках, надетых на обнаженные ноги.

Глянцевость стритстайла отражает выражение «стритстайл-сезон», которое применяется ко времени проведения недель моды и используется в отношении образов ее гостей.

Таким образом, можно сделать вывод, что в рассмотренных примерах стритстайл – лишь способ интерпретации моды, а стритстайл-фотография – новый жанр.

Рассмотрение стритстайла с трех разных позиций обусловлено существованием вокруг феномена множества коннотаций. Мода – явление социальное, она моментально реагирует на происходящее в обществе. Так, в 1970-х гг. изменения в обществе и культуре порождают одновременное существование различных направлений, что к 90-м гг. XX в. приводит к формированию «супермаркета стилей» и в целом оказывает огромное влияние на сегодняшний повседневный костюм человека.

Можно сделать вывод, что стритстайл это многогранное явление, включающее в себя широкий спектр абсолютно разных составляющих.

Стритстайл представляет миф об уличной моде, как о явлении, обладающем качествами уникальности, неординарности и независимости. И связано это в первую очередь с субкультурным происхождением стритстайла. Однако стиль субкультуры – это традиция, поскольку художественное сопровождение стиля постоянно, и все атрибуты неизменны. Стритстайл изначально изменчивый, проникнув во все сферы индустрии моды и став неотъемлемой ее частью, многократно усилил эту тенденцию. Улица стала проводником всех идей, а зачастую и их творцом.

Стритстайл как практика дает человеку возможность комбинации, ежедневного создания образа, который формируется из одежды, абстрактных идеологий и музыкальных предпочтений.

Стритстайл – это огромная сфера, где пересекаются и мода, в традиционном представлении, и антимода, и как ее продолжение в XX в. – субкультурный костюм; где все инспирировано событиями, происходящими в обществе в данный момент.

Примечания

¹ Woodward S. The myth of street style // Fashion theory: the j. of dress, body & culture. 2009. Vol. 13, № 1, march. P. 84.

² Почему существует мода?: сб. науч. ст. / отв. ред. Н. Н. Коробов. М.: Центр Благо, 2001. С. 93.

³ Woodward S. Op. cit. P. 85.

⁴ Йенс Х. Облаченные в историю: ретро и представления об аутентичности в контексте молодежной культуры // Теория моды: одежда, тело, культура. Вып. 30. 2013–2014, зима. С. 12.

⁵ Cunningham B. 57th and Fifth: a holiday magnet for the word // The New York Times. 1978. Dec. 307 P. 21.

⁶ Mankes S. The circus of fashion // T Magazine. 2013. Feb. 10. URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com> (дата обращения: 10. 06. 2014).

М. Е. Лапина

Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи

Статья посвящена особенностям опер Ц. Кюи, обращенных к детям. В рамках статьи автором рассматриваются сценические и музыкальные особенности, история создания детских опер Кюи «Снежный богатырь», «Красная Шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок», приводятся архивные материалы (письма Кюи к своему либреттисту Н. Доломановой). В заключение автор отмечает большое значение детских опер Кюи для современной культуры и современного музыкального образования.

Ключевые слова: Ц. Кюи, Н. Доломанова, детская опера, детская музыка

Mariya E. Lapina

Fairytale in the musical theatre: staging's features of Cui's children's operas

The paper provides the reader with some information on the features of Cui's operas dedicated to children. The features of the staging, the musical language, the creation's history of such Cui's operas as The Snow Bogatyr, Little Red Riding Hood, Puss in Boots, Ivan the Fool are regarded. The paper contains the archival materials (Cui's letters to librettist N. Dolomanova). In conclusion the author notes the great significance in modern culture and modern musical education of Cui's operas devoted to children.

Keywords: C. Cui, N. Dolomanova, children's opera, children's music

Проблемы привлечения молодежи в театры и воспитания детской театральной аудитории являются в настоящее время активно обсуждаемыми. Театры, библиотеки, филармонии развивают проекты, призванные повысить интерес маленького зрителя к опере и балету. Мариинский театр совместно с детским музыкальным лекториумом «Пикколо» в сезоне 2013–2014 гг. представили ряд детских программ, концертов-занятий. Цель этих проектов – «проложить малышам тропинку к филармоническим концертным залам, помочь развитию многогранной, творческой, гармоничной личности»¹. Развивающие абонементы («Театральные ладошки», «Путешествие в театральную сказку»), включающие в себя концерты, лекции, мастер-классы, готовит для детской аудитории Детский центр театрального музея² Санкт-Петербурга.

Постановки детских спектаклей занимают важное место в этой политике театров и музеев, направленной на развитие духовно-нравственного, творческого потенциала подрастающего поколения. 19 января 2013 г. состоялась премьера оперы М. Равеля «Дитя и волшебство» на сцене Большого театра в Москве³; в Михайловском театре можно услышать оперу-сказку «Золушка» Б. Асафьева⁴; опера же старшего современника Асафьева – Цезаря Кюи «Кот в сапогах» была представлена в мае 2013 г. на сцене Grand Théâtre de Genève⁵.

Цезарь Антонович Кюи внес большой вклад в развитие русской детской оперы. Перу композитора принадлежат четыре оперы, в основе которых лежат русские народные сказки («Снежный богатырь», «Иванушка-дурачок») и сказки Шарля Перро («Красная Шапочка», «Кот в сапогах»). Написаны они были в период между 1905–1914 гг. в тесном сотрудничестве с музыкантами-педагогами, ратовавшими за развитие эстетического образования в России, М. С. Поль и Н. Н. Доломановой.

Все детские оперы Кюи отличаются небольшими размерами: 2 картины в опере «Снежный богатырь», по три картины в операх «Красная Шапочка» и «Иванушка-дурачок», «Кот в сапогах» включает в себя четыре картины. Структура детских опер Кюи состоит из элементов, знакомых нам по оперным спектаклям, адресованным взрослому слушателю: увертюры, системы лейтмотивов, сольных номеров, ансамблевых и хоровых, хореографических сцен. Яркие портреты главных персонажей сказок заключены в небольших ариозо, песенках, темах, сопровождающих героев на протяжении оперы.

Так, опера «Снежный богатырь» открывается увертюрой, в которой появляются темы главных действующих лиц: «бодрая»⁶, молодецкая, пропитанная богатырским «здоровьем» и «силушкой» тема Царевича (Снежного Богатыря) и трогательная, взволнованная тема-плач матери Царицы, потерявшей своих дочек. Хрупкий, нежный девичий образ создает композитор в песне Принцессы

из оперы «Кот в сапогах». Характер же самого Кота в сапогах раскрывается в вальсообразных, напевных вокальных мелодиях (ариозо «Хозяин, право, не грусти...», «Я насыпал в сумку мякины...») и в инструментальной изящной теме, передающей осторожные, обходительные «манеры», плавные движения кота, которые ведут его к поставленной цели. А образ наивного, доброго, неунывающего Иванушки из последней оперы-сказки Кюи воплощается с помощью веселых плясовых мотивов и интонаций.

Персонажи детских опер-сказок не обладают многогранностью, сложным характером, бурей внутренних страстей и чувств, которые отличают главных героев таких оперных произведений, как, например, «Пиковая дама» Чайковского или «Борис Годунов» Мусоргского. Несмотря на это, Кюи удается развить образы своих сказочных героев, рассказать о нескольких сторонах их натуры. Композитор показывает Богатыря и Царицу, Иванушку и Жана, Принцессу и Царевну Елену, волка и Шапочку в различных эмоциональных состояниях и ситуациях, заставляет их радоваться и грустить, переживать, волноваться, плакать и смеяться. Следует отметить, что злых персонажей, в отличие от добрых, композитор вокально «ограничивает»: не поручает им исполнение развернутых мелодических линий, основу вокальных партий Людоеда («Кот в сапогах») и Змея («Снежный богатырь») составляют речитативные отрывистые фразы. С отрицательными героями связано и резкое, напряженное, загадочное звучание уменьшенных и увеличенных интервалов и аккордов. Целотонная гамма и хроматические пассажи, тревожные тремоло и репетиции – те музыкальные средства, которыми нарисованы в операх магия и волшебство. Мир природы (птиц, цветов, деревьев), к которому постоянно обращаются герои положительные (Иванушка, Принцесса, Снежный Богатырь, Красная Шапочка), полон изящества и очарования. Звонкие трели, триоли, легкие быстрые пассажи, прозрачная фактура – все передает дыхание леса и птичьи голоса.

В своих ремарках, помещенных в клавирах опер, композитор поясняет характерные особенности движений и жестов сказочных персонажей, подробно описывает место действия, где происходят сказочные события. Иногда даже уточняет, как, по его мнению, должна выполняться смена декораций, строиться та или иная сцена: «Красная Шапочка берет от матери корзинку, целуется и, деловито шагая, уходит, скрываясь за кустами. Домик закрывается вырастающими деревьями, сцена превращается в лес. Вдали раздается стук топоров и пение дровосеков, между кустами мелькает Красная Шапочка»⁷. Клавір оперы «Кот в сапогах» содержит композиторские замечания, которые призваны помочь постановщикам воплотить на сцене волшебные превращения Людоеда во льва и мышь: «Людоед скрывается за портьерой, откуда высовывается львиная голова», «опять скрывается за портьерой. Оттуда выкатывается мышь»⁸. При сочинении опер композитор задумывался над тем, как его произведения будут выглядеть на сцене, возможно ли задуманные сценические эффекты воплотить на практике. В ходе работы над оперой «Иванушка-дурачок» (главный герой которой принимает участие в состязаниях за руку прекрасной Царевны Елены: благодаря своему коню Сивке-Бурке ему удается выхватить из руки царевны, сидящей в высоком тереме, платок) в письме к своему либреттисту Надежде Доломановой Кюи замечает: «Дорогая Надежда Николаевна. 1-я и 3-я картины устраиваются как нельзя лучше. Но исполинский конь и платок (почему именно платок) меня сильно смущают. Нельзя ли что-нибудь придумать более практическое для постановки. Вот это единственная загвоздка»⁹.

В другом письме, также отправленном Доломановой во время работы над оперой «Иванушка-дурачок», композитор спрашивает совета либреттиста по поводу сцены Иванушки с птицами, которых добрый юноша кормит зернами: «Птицы клюют зерна и вновь улетают. Ничего нет легче устроить это на настоящей сцене, но как это устроить в Институтах, пансионах, гимназиях, куда желательно, чтобы наш Дурачок проник?»¹⁰.

Эта цитата из письма Кюи говорит еще об одной особенности детских опер композитора: они задумывались, как произведения, которые дети не только могут смотреть и слушать, но и в которых могут принимать участие. То что произведения, посвященные маленьким любителям музыки, рассчитаны на исполнение детскими голосами, композитор настойчиво подчеркивает в своих письмах друзьям и коллегам. Так, в письме к Ипполитову-Иванову Кюи отмечает, что «с обыкновенными оперными хористками, изображающими детей, ставить «Богатыря» не стоит»¹¹. Первое представление «Снежного богатыря» состоялось в Ялте в 1906 г. Вспоминая этот день, Кюи писал М. Керзиной: «15-го прошел „Снежный богатырь“. Исполняли дети (хоры) и подростки, вернее совсем юные девицы (Царевич и Царица). Змия исполнял молодой человек. <...> В исполнении было немало промахов: были неточные вступления, попадались не безупречные интонации, а в аккомпанементе было немало фальшивых нот <...>, и, несмотря на все это, эта молодежь, волнуемая и робеющая, производила премилое впечатление, успех был значительный, и публика просила, чтобы оперу

еще раз повторили. Особенный фурор среди детей-зрителей произвел змей, действительно, очень ловко устроенный: дети-исполнители были в высшей степени возбуждены»¹².

Красочные и яркие постановки детских опер Кюи, которые редко, но все же можно увидеть на современной сцене¹³, и сегодня вызывают большой эмоциональный отклик со стороны детей. «...Музыкальная сказка Кюи, с одной стороны, знакомит юного слушателя с традициями оперного жанра и воспитывает в нем любителя музыки, прививая любовь к сложному, но удивительно интересному жанру. С другой стороны, атмосфера сказки и волшебства переносит взрослых в увлекательный мир детства»¹⁴, – это замечание искусствоведа Е. Сорокиной относительно оперы Цезаря Антоновича «Кот в сапогах» справедливо для всех опер-сказок Ц. Кюи. Детские оперы Кюи имеют столетнюю историю, они пережили переиздание (в Советский период оперы «Снежный Богатырь» и «Кот в сапогах» были переизданы с измененными либретто); исполнялись детьми и профессиональными взрослыми вокалистами. До сих пор они не утратили своей актуальности и значимости, продолжают жить на театральной сцене, приглашая маленьких слушателей соприкоснуться с искусством музыкального театра.

Примечания

¹ Пиколло в Мариинском // Мариинский театр: офиц. сайт. СПб., 2014. URL: <http://mariinsky.ru> (дата обращения: 09. 11. 2014).

² Учебный центр // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства: офиц. сайт. СПб., 2014. URL: <http://theatremuseum.ru> (дата обращения: 09. 11. 2014).

³ «Дитя и волшебство» // Государственный академический Большой театр России: офиц. сайт. М., 2014. URL: <http://bolshoi.ru> (дата обращения: 09. 11. 2014).

⁴ Золушка: опера: в 2 д. // Михайловский театр: офиц. сайт. СПб., 2014. URL: <http://mikhailovsky.ru> (дата обращения: 09. 11. 2014).

⁵ Le Chat Botte. Cesar Cui // Le Grand Théâtre de Genève: site. [Женева], 2013. URL: <http://1213.geneveopera.ch> (дата обращения: 09. 11. 2014).

⁶ В письме Кюи М. Керзиной от 7 октября 1905 г. находим следующие слова: «Я вам, кажется, писал, что окончил и оркестровку, и четырехручное переложение вступления к „Снежному Богатырю“. Захотелось мне его ужасно услышать в оркестре. Я приказал списать партии, и вчера придворный оркестр исполнил мне его два раза. Я остался доволен. Тема Царевича звучит бодро, а тема Царицы – трогательно» (Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Гос. муз. изд-во, 1955. С. 351).

⁷ Кюи Ц. А. Красная Шапочка: детская опера: в 2 д. Изд. журн. «Светлячок». [б. м.], 1912. С. 12.

⁸ Кюи Ц. А. Кот в сапогах: детская опера: в 3 д. Изд. журн. «Светлячок». [б. м.], 1913. С. 60–62.

⁹ ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 180. Л. 10.

¹⁰ Там же. Л. 16–16 об.

¹¹ Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 353.

¹² Там же. С. 360.

¹³ См.: Сикорская Н. Детская опера Цезаря Кюи на женеvской сцене = «Le Chat Botté» de César Cui au Grand Théâtre de Genève // Наша Газета. [Женева], 2013. URL: <http://nashagazeta.ch> (дата обращения: 21. 11. 2014); Музыкальная сказка «Кот в сапогах» // Сонорус: муз. капелла: сайт. Минск, 2013. URL: <http://sonorus.by> (дата обращения: 21. 11. 2014); Абонементы 2010–2011: абонемент № 12 «Детский уголок» // Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича: сайт. СПб., 2011. URL: <http://philharmonia.spb.ru> (дата обращения: 21. 11. 2014).

¹⁴ Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02. Тамбов, 2006. С. 95.

Н. О. Петрова

Особенности изображения политических деятелей в XXI в. на примере портретов президентов РФ и США

Изображение современных политиков – необычайно актуальное явление, что подтверждает большое количество выставок политического портрета за последние три года в России и США. Популярность личности главы государства, а также свободный доступ к информационным ресурсам дают возможность художнику сравнительно легко и быстро заявить о себе. Задачи, поставленные художником, обуславливают выбор того или иного образного языка и оригинальной техники.

Ключевые слова: политический портрет, внешнее сходство, передача характера, жестикуляция, флаг, коллаж, совмещение образов, сопоставление, двойной портрет

Natalia O. Petrova

Peculiarities of the XXI century politicians' images on example of the USA and the Russian Federation presidents' portraits

The image of modern politicians is an extremely relevant phenomenon and large number of political portrait exhibitions which took place during the last three years in Russia and the USA confirms this fact. Popularity of president's figure and free access to information resources let artists promote themselves relatively easy and quick. Intentions of the artist influence the choice of a figurative language and original technique.

Keywords: political portrait, external similarity, image of character, gesticulation, flag, collage, combining images, mapping, double portrait

Сегодня личность политика особенно привлекает внимание художников. Те или иные события политической жизни страны тесно переплетаются в сознании людей с фигурой главы государства и находят отклик у общественности. Если говорить об изобразительном искусстве, то, несомненно, такой жанр, как портрет, способен передать замысел художника. Только за последние три года прошло большое количество выставок, посвященных портрету политических деятелей. Так, в 2012 г. открылась выставка Алексея Сергиенко «Добрейшей души человек», где В. Путин предстает перед зрителями в образе трогательного, добродушного человека, любящего животных (например, картины «Путин и цыпленок», «Путин и дети», «Путин и теленок»)¹. В Санкт-Петербурге в том же году прошла выставка датского художника Ларса Крамера «Crying Icons», на которой было представлено более десяти портретов политиков, в том числе В. Путина, Б. Обамы, Дж. Буша-Младшего². В 2013 г. в Москве прошла выставка американского художника Дэвида Датуны «Глаза в глаза», где была представлена любопытная инсталляция «Путин – Мона Лиза»³. В Санкт-Петербургском музее власти в сентябре 2013 г. открылась скандальная выставка Константина Алтунина⁴. А в апреле 2014 г. в Далласе, штат Техас, развернулась экспозиция портретов бывших и действующих руководителей различных стран кисти Дж. Буша-младшего под названием «Искусство лидерства: личная дипломатия президента»⁵.

Что касается степени исследованности темы, то, как представляется автору данной статьи, на сегодняшний день нет никаких обобщающих трудов, посвященных портретам современных политических деятелей. Существуют лишь небольшие подборки портретов того или иного политика в сети Интернет, однако они не подчинены никакой структуре, работы художников не анализируются⁶.

Следует отметить, что свободный доступ к информационным ресурсам, отсутствие цензуры как таковой дают возможность художнику довольно быстро и беспрепятственно представить свое творение на суд общественности. Поэтому на сегодняшний день портретов политических деятелей, демонстрируемых в сети Интернет, большое количество. Такие работы, во-первых, должны иллюстрировать личность главы государства Российской Федерации и США в XXI в. Во-вторых, изображение преимущественно плоскостное (живопись, графика, коллаж), что дает возможность в рамках данного исследования выявить особенности изображения современных политиков⁷. В-третьих, портрет должен носить оригинальный характер, а если это заимствование с другого изображения или же портрет создавался по фотографии, то такая работа должна быть интерпретирована, дополнена художником в соответствии с поставленными перед ним задачами.

Главной особенностью изображения политиков, несомненно, является внешнее сходство с моделью, поскольку замысел создателя должен быть донесен до зрителя верно и беспрепятственно. Однако существуют и такие работы, в которых художники не ставят перед собой цель точно передать черты лица или фигуры, если это не парадное изображение, а, прежде всего, подметить достоинства и недостатки личности. Рассмотрим два портрета Дж. Буша-Младшего. Первый – парадный, ныне находящийся в Национальной портретной галерее в Вашингтоне художника Джона Говарда Сандена (2012): лицо хорошо проработано, передан возраст, изображение детализировано, присутствуют атрибуты роскоши и власти. Второй – портрет кисти Криса Савидо (2004): обобщенно даны овал лица, глаза, кончик носа, линия губ, тем не менее черты остаются узнаваемыми. Более того, если внимательно присмотреться, можно разглядеть, что все изображение состоит из обезьян, будто тонущих в болоте. В данном случае художник указывает на недалековидность политики президента, недалекость ума. Еще один пример, но уже с изображением В. Путина. Портрет московского художника Виктора Дерюгина (2008), явно предназначенный для офиса, кабинета, написан реалистично, с проработкой лица, рук и деталей. Портрет Алексея Сергиенко (2012) условен, плоскостен, лицо и руки лишь намечены несколькими оттенками телесного цвета, без лессировки. Но президент узнаваем, портрет призван отражать внутреннюю сущность модели: внимательность, доброту и заботу.

Важную роль в изображении политического деятеля играет передача мимики, жестикуляции. Художники ловко обыгрывают различные эмоции и жесты политиков, создавая порой целые серии работ в этом ключе. К примеру, итальянский художник Эмануэле Ронко рисует видных политиков в характерном жесте «ладонь к лицу»⁸. Или серия работ «Crying Icons» датского художника Ларса Крамера, где слезы политиков – элемент, на мой взгляд, театральный, а политическая арена становится похожей на цирковую. Но персонажи на полотнах художника, как и все люди, наделены чувствами, что делает их ближе к народу⁹.

В целом тот или иной жест указывает на характер взаимодействия модели со зрителем, на степень уверенности персонажа, тем самым отражая его характер, позицию в политике. Рассмотрим портрет Б. Обамы в стилистике поп-арта Калена Окермана (Mear One). Взгляд президента направлен вдаль, точка зрения снизу вверх, мышцы лица напряжены, рот полуоткрыт, рука повернута ладонью к зрителю, но не в останавливающем жесте, а скорее в направляющем. Политик задает движение вперед, он с надеждой смотрит вдаль, буря войны и беспорядка, оставленные стране предшественником, начинает рассеиваться. При этом глава не указывает, а предлагает путь перемен, что подтверждает надпись: «We want change». Надписи будут изменяться («Yes We Can», «Hope», «Change») или вовсе исчезать, но характерный жест Б. Обамы, его взгляд, направленный вдаль, будут присутствовать на многих портретах президента (Шепард Фейри «Hope», Ден Ласей «Портрет Обамы в облаках», Алекс Парди «Портрет Б. Обамы») ¹⁰. Другой пример – изображения В. Путина, где, главным образом, задействована рука, которая приложена к лицу (Эмануэле Ронко, 2012; Сергеева Анна, 2009). Такой жест психологи связывают с ложью, маскировкой¹¹. В. Путин закрывает рукой пол лица, подносит ее ко рту, к подбородку. Таким образом, художниками подчеркнута скрытность президента.

Фоном для портрета политического лидера часто становится флаг. Он является и декоративным элементом, который нередко обыгрывается художниками, и указывает на принадлежность политика к тому или иному государству. Примерами могут служить портрет Д. Медведева кисти Виктора Дерюгина, экспонирующийся в Национальной портретной галерее в Москве¹²; «Портрет Барака Обамы» Бенжамина Шайна, выполненный при помощи веревок и шнурков в цветах американского флага, который одновременно служит текстильным фоном¹³.

Надо сказать, что большинство портретов политических деятелей создаются по фотографии. Изображение либо копируется в неизменном виде, добавляется оригинальная техника исполнения, либо художники используют фотографию как источник визуальных данных. Художник Шепард Фэйри использовал фотографию при создании плаката «Hope»¹⁴, Алексей Сергиенко пользовался фотографиями, на которых изображено, например, как В. Путин посещает птицефабрику или кормит телят¹⁵.

Что касается парадного официального портрета, то в США такие работы – результат традиции размещать портреты глав государств в галерее Белого Дома («Портрет Дж. Буша-Младшего» Роберта Андерсона, 2009; «Портрет Билла Клинтона» Саймми Нокса, 2002) ¹⁶. В России наличие репрезентативных портретов обуславливается иной традицией, а именно: размещать портрет президента в офисе в качестве необходимой детали интерьера, а спрос, как известно,

рождает предложение. Так, например, Виктор Дерюгин написал несколько парадных портретов В. Путина, Д. Медведева¹⁷. Никас Сафронов запечатлевает политических лидеров на своих полотнах в весьма оригинальных образах: портрет В. Путина в образе Франциска I, портрет Д. Медведева в образе царя¹⁸. Среди работ, которые продаются опосредованно, через различные арт- и дизайн-студии, встречаются картины как в традиционной технике масляной живописи («Портрет В. В. Путина» Анны Тищенко, «Портрет Д. Медведева» Влада Попова), так и портреты президентов РФ из янтарной крошки¹⁹ или из крыльев тропических бабочек²⁰. Такие экзотичные картины позволяют привлечь внимание покупателя.

Необычными техниками привлекают внимание и на Западе. Однако в США перечень работ дополняется и такими, которые не выставляются на продажу, а, прежде всего, работают на имя создателя. Например, портрет президента Б. Обамы из мяса, выполненный Джейсоном Мессиром²¹ или из гиацинтов, или эпатажный портрет, сложенный Джонатаном Йео из порножурналов²². В данном случае работает следующая формула успеха: сочетание популярного деятеля и экстравагантной техники.

Нередко художники, в особенности западные, используют коллаж или, так называемую «мозаику» (mosaic portrait) для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на определенной стороне политической деятельности президента. Например, портрет Дж. Буша-Младшего, составленный из фотографий погибших в Ираке солдат, демонстрирует неверную политику, обрекающую тысячи солдат на гибель²³.

Стоит отметить такой феномен в изображении политиков, как совмещение образов. Такой способ предпочитается художниками, когда необходимо сопоставить политического деятеля с каким-либо персонажем истории, литературы, искусства, подчеркнув их сходство. Так, например, в портрете Б. Обамы 2009 г. художник Шепарда Фэйри соединяет черты лица двух президентов США: А. Линкольна и Б. Обамы, проводя параллели между ними – оба политика поднимались из низов, как и А. Линкольну, Б. Обаме пришлось в самом начале президентского срока выводить страну из кризиса²⁴. Другой пример – инсталляция «Путин – Мона Лиза», сделанная из сотен миниатюрных фотографий полотна Леонардо да Винчи и оптических линз. В данном случае Путин соотносится с Джокондой, поскольку он, по мнению художника, представляет такую же загадку для человечества, как и улыбка Моны Лизы²⁵. Встречаются и портреты, в которых совмещение образов – это не что иное, как лесь модели: портрет В. Путина в образе выдающегося французского монарха Франциска, портрет Д. Медведева в образе царя, выполненные Н. Сафроновым.

Что касается двойного портрета, то в количественном отношении его немного. Как правило, представленные персонажи – соперники или союзники. Примером может послужить коллаж из монет, изображающий Б. Обаму и его оппонента Дж. Маккейна, выполненный Тэдом Станком. Б. Обама, победивший на выборах, крупнее, занимает почти весь формат, он впереди, вытягивает руку в характерном жесте, а лицо Маккейна, искаженное в гримасе, расположено позади в правом нижнем углу картины и занимает лишь одну десятую формата²⁶. Эта гримаса не выдумана, в данном случае обыгрывается курьезный случай на теледебатах в 2008 г. Или пример так называемой тандемократии в России – работа из серии «О тандеме» художника Александра Аكوпова²⁷. Аэропорт полупустой, политики, скорее всего, только что прилетели с конференции, Медведев предлагает Путину сыграть партию в шахматы, последний одобрительно кивает. Шахматы присутствуют на всех картинах серии художника, при этом они не указывают на соперничество, а, на мой взгляд, объединяют политиков в процессе решения государственных задач, добавляя элемент игры. Та же тема тандема воплощена и в провокационной картине Константина Алтунина, где президент и премьер министр изображены в нижнем белье, В. Путин старательно расчесывает шевелюру Д. Медведева²⁸. А на картине Владимира Усатова Путин и Обама – за традиционным русским завтраком с черной икрой, самоваром, пельменями²⁹. Таким образом, решение политических вопросов перерастает в дружескую беседу. Событие не вымышленное – в июле 2009 г. политики за завтраком в русском стиле обсуждали торгово-экономические отношения³⁰.

Подводя итоги, следует отметить, что личность главы государства вызывает интерес у художников. Обращаясь к изображению политиков, они выражают свою гражданскую позицию, привлекая внимание зрителя к общественным проблемам, или просто желают прославиться, незамедлительно реагируют на важные события в политической жизни или на события казусные, используют фотографию или получают сеансы для работы с натуры. Так или иначе, политический портрет – явление сложное, многогранное, с особым языком, средствами художественно-образного воздействия, он требует глубокого, тщательного исследования.

Примечания

- ¹ РБК daily. URL: <http://rbcdaily.ru>. (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ² Выставка плачущих политиков // Artway TV: видеогаз. URL: <http://artway.tv> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ³ Ветошный. Выставка Глаза в Глаза от Дэвида Датуна. URL: <http://vetoshny.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ⁴ Скандальная выставка Алтунина «Правители» откроется на один день во время проведения саммита G20. URL: <http://echo.msk.ru>. (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ⁵ Газета. ru. Выставка картин Джорджа Буша-младшего. URL: <http://gazeta.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ⁶ Radio Free Europe. Radio Liberty. The Many Faces Of Vladimir Putin. URL: <http://rferl.org> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ⁷ Исключения составляют инсталляции Дэвида Датуны, которые составлены из изображений политиков и линз различных диоптрий.
- ⁸ Actual art: блог о современном искусстве. Emanuele Ronco об обратной стороне политического портрета. URL: <http://actual-art.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ⁹ Artway TV: видеогазета. Выставка плачущих политиков.
- ¹⁰ Freebash. org. Барак Обама работы американских иллюстраторов. URL: <http://freebash.org> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹¹ Воловик В. А. Тайны жеста. М.: Астрель: Аст, 2001. С. 267.
- ¹² Музей портрета «Национальная портретная галерея». URL: <http://portret.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹³ Mr x stitch. com The Cutting (& Stitching) Edge – Benjamin Shine. URL: <http://mrxstitch.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹⁴ 1tvnet. ru: Первое интернет-телевидение. Американский художник получил 2 года условно за знаменитый плакат Барака Обамы. URL: <http://1tvnet.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).
- ¹⁵ Сергиенко А. Путина буду продавать – мне детей кормить нужно // Peoples. ru. URL: <http://peoples.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ¹⁶ Паксель. Официальные портреты президентов США в Белом доме. URL: <http://paxel.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ¹⁷ Портретная галерея. Портрет на заказ. Портретная мастерская Союза Художников России. URL: <http://art-portret.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ¹⁸ Никас Сафронов. Река времени. URL: <http://nikas-s.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ¹⁹ В Питере показали Путина и Медведева из гальки // Naviny. by. Светская хроника. URL: <http://naviny.by> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁰ Мир бабочек. Картины из крыльев бабочек. URL: <http://mirbabochek.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²¹ Jason Mecier. Meat the Candidates – The Making of Barack Obameat and Meat Romney. URL: <http://jasonmecier.com> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²² It's now! мужчина из порножурналов соорудил портрет Буша. URL: <http://itsnow.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²³ Lenta. ru. Американский художник сделал портрет Буша из убитых в Ираке солдат. URL: <http://lenta.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁴ Netlore. Антология сетевого фольклора. Шепард Фейри, OBEY. URL: <http://netlore.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁵ Vashdosug. ru. Лик Путина продали за 200 тыс. евро. URL: <http://vashdosug.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁶ Больше чем деньги: в поисках необычного о деньгах. Ted Stanke: Обама vs McCain из денег. URL: <http://styleofmoney.com> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁷ Actual art = Блог о современном искусстве. Заметки путешественников от Александра Аконова. URL: <http://actual-art.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁸ Московский монитор. URL: <http://mosmonitor.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ²⁹ Радио Свобода. Слишком наивное искусство. URL: <http://svoboda.org> (дата обращения: 10. 05. 2014).
- ³⁰ Обама позавтракал у Путина в русском стиле // Lenta. ru. 2009. 7 июля. URL: <http://lenta.ru> (дата обращения: 10. 05. 2014).

М. А. Сергеев

Построение имиджа в современной моде в контексте «Системы моды» Ролана Барта

Современная мода многолика, построение имиджа, имиджмейкерство становятся очень важной частью в различных областях человеческой жизнедеятельности. Применение методологии, предложенной Роланом Бартом в научном труде «Система моды», к этому феномену может быть интересным и продуктивным. Барт рассматривал костюм с семиотической точки зрения, поэтому он может быть рассмотрен через одежду как символическую систему. Предмет исследования в научном труде «Система моды» Ролана Барта – структурный анализ женской одежды, как она описывается в 1950–1960-х гг. в модных журналах. Современная мода изменилась с тех времен, когда был написан научный труд Барта, но многие положения остаются актуальными.

Ключевые слова: философ Ролан Барт, «Система моды», имидж, знаковая система, современная мода, концептуальный подход в имидж-строении

Maksim A. Sergeev

Image-making in modern fashion in the context of Roland Barthes' «System of fashion»

Modern fashion has many faces. Image making is becoming a very important part in various fields of our life. Roland Bart explained this interesting phenomenon in his scientific work called 'Fashion system'. Roland Barthes considered a costume from the semiotic point of view so it could be viewed through the clothes as a symbolic system. The subject of Bart research was the structural analysis of women's clothes as it was described in fashion magazines in the 1950–1960's. The modern fashion has changed since then, but many provisions proposed by Bart continue to be relevant particularly.

Keywords: philosopher Roland Barthes, «fashion system», image, symbol system, a modern fashion, conceptual approach to image-building

Современная мода многолика, построение имиджа, имиджмейкерство становятся очень важной частью в различных областях человеческой жизнедеятельности. Применение методологии, предложенной Роланом Бартом в научном труде «Система моды», к этому феномену может быть интересным и продуктивным, но мода изменилась с 1950–1960-х гг., когда была написана работа Барта. Сейчас интересно проанализировать эту методологию, посмотреть, как можно ее применить в имиджмейкерстве.

В современной моде делается большой акцент на продвижение имиджа. «В западной профессиональной литературе, посвященной теме имиджа, термин «image» используется в значении образов объектов, отражающихся в нашей психике на основе их характеристик. В научной практике под термином «image» подразумевается что-то более широкое, нежели просто образ объекта, совокупность его не только видимых (внешних), но и невидимых (идеальных) характеристик»¹. Из вышесказанного следует, что для формирования имиджа человека в современном обществе требуется системный подход.

Методология Ролана Барта может быть использована для разработки системного подхода в имидж-строении. Барт рассматривал костюм с семиотической точки зрения, костюм является своеобразным видом сообщения.

Предмет исследования в научном труде «Система моды» Ролана Барта – структурный анализ женской одежды. Метод его исходит из общей науки о знаках. Работа была начата в 1957 г. и закончена в 1963.

В своей работе Барт изучал описательный текст фотографий, которые отображали модные тенденции в одежде того времени. Исследования проводил на основе журнала «Vogue», выпуски с 1957 по 1959 г. «Создал четкую методологически сформулированную концепцию, в которой перевел проект костюма на вербальный язык. Тем самым Барт впервые открывает сам факт удвоения означающих, хотя второй компонент имеет в его исследовании не вполне точное «наполнение». Текст он рассматривает как состоящий из двух компонентов – с одной стороны, собственно описание одежды, с другой, – прямое указание на ее функцию – платье «для коктейля». Однако в действитель-

ности это «для коктейля» – только составная часть концепции костюма, а именно – его назначение, сама же концепция не сводится исключительно к указанию на способ использования костюма. Следует учитывать, что концепция включает и модные тенденции, и индивидуальность автора-дизайнера, и тему образного решения костюма. Только в преломлении указанных характеристик определяется назначение костюма»².

К сожалению, в своем труде Ролан Барт не показывает динамику моды, его система статична, он не видит механизм развития моды. Определены только циклы, но не учтено, как формируются тенденции в моде. Возникновение тенденции в моде во многом связано с глобализационными процессами. Конкретная тенденция отображает настроение и развитие современного общества. Имеет цикл. Когда появляется новая тенденция, она способствует динамике моды и, как следствие, развитию.

Таким образом, реальная мода отличается от моды Барта, она – динамична. Это можно проследить на примере Виктории Бекхэм. Ее имидж имеет всегда статические особенности (индивидуальность), такие как эпатаж, классический стиль в одежде, минимализм, облегчающий силуэт; статус и динамические особенности: тенденции в моде, цвет, ситуативность (дресс-код).

Рассмотрим два снимка, которые были сделаны в одном месте – на «красной дорожке». Место требует определенного дресс-кода, относящегося к стилистической группе «для красной дорожки». На фотографии³ 2007 г. на вручении ежегодной премии MTV Music Awards в Лос-Анджелесе Виктория появилась в мини-платье с глубоким декольте и принтом «зебра», по ее словам, купленным в винтажном магазине в Нью-Йорке.

На второй фотографии⁴ Виктория на приеме Элтона Джона и его благотворительного фонда по борьбе со СПИДом в 2009 г., на ней платье от Victoria Beckham Collection по фигуре с вырезом «щесть», рукавами три четверти. Платье черного цвета в пол со шлейфом, с облегчающим силуэтом и увеличенной линией плеч за счет накладных элементов. На талии черный пояс из такого же материала, как само платье.

Принт зебра – тенденцию ввел в 2007 г. Роберто Кавалли⁵, создав сумку «Зебра». Сумка стянута поперек изящным кожаным ремешком с элегантной пряжкой с принтом под расцветку «зебра».

Увеличенная линия плеч – тенденция, которую решил вернуть на подиум Кристофер Декарнин, дизайнер, который является директором дома мод Франции Balmain. В его коллекции на весенне-летний сезон 2009 присутствовали платья с приподнятыми плечами, а также жилеты-милитари с высокими плечами, возвращение стиля 80-х гг.

На основе этих фактов можно сделать вывод, что мода динамична, так как меняется тенденция.

«В результате, можно констатировать, что костюм только проявляет себя через вещи (одежду). И адекватное восприятие костюма предполагает умение за внешними проявлениями (фасон, силуэт) увидеть смысловое наполнение – концептуально-образную систему»⁶, которая отображает тенденции в моде, а также характер и мистический образ. Она входит в общую концепцию имиджа.

Сегодня имидж-строение требует системного подхода. На основе двух систем Ролана Барта – «описание одежды» и «указания на ее функцию» – добавим еще одну и назовем ее «костюм-концепция».

«Костюм-концепция» подразумевает системный подход. Для создания концепции требуется определить некоторые задачи:

- динамичные (ситуативность, т. е. то место, куда направляется человек (протокол поведения – дресс-код); роль в этом месте (статус); понимание того, что он хочет невербально проецировать на окружающих (характер, женственность, сексуальность, закрытость, открытость, динамичность, агрессивность и т. д.). Также необходимо учитывать тенденции моды, символику цвета);

- статичные (индивидуальность, включающую в себя стиль, харизму, особенность, цветотип, тип фигуры).

Вторичные описательные матрицы бартовской знаковой системы можно применить к системе – концепции, на основе которой можно выстраивать концепцию имиджа человека, что даст ему возможность решать поставленные задачи: нести в общество целенаправленный посыл, который будет читаться окружающими как определенный знак-код.

На основе созданного комплексного подхода можно также проанализировать и расшифровать невербальные знаки человека на фотографии.

На примере Юлии Тимошенко рассмотрим ее концепцию имиджа. На снимке⁷, который был сделан на выступлении в парламенте, видно, что на Тимошенко костюм, пиджак и юбка, которые являются по протоколу применимыми для выступления в парламенте. Форма пиджака и юбки отсылает нас к консервативному образу служащего административного аппарата. Плотность тканей

и статичность говорит о властности, закрытость пиджака – о строгости, готовности к действию. Асимметрия запаха и драпировки указывают на творческие и аналитические способности. Это читается на основе вторичных матриц Бартовской системы.

В костюме видны современные тенденции (динамичность) – «Викторианский стиль».

Индивидуальность (статичность), которая прослеживается во всех образах Юлии Тимошенко, – это использование форм национального костюма Украины, символизирующая братство и близость к народу (невербальный посыл), а коса является символом узнаваемости и индивидуальности (статичность). Символика украинской культуры в костюме говорит о причастности Тимошенко к данной этнической группе (невербальный посыл). Коса, уложенная вокруг головы, ассоциируется с нимбом святого (невербальный посыл). Голубой цвет символизирует божественность, духовное совершенствование и возвышенные идеалы (невербальный посыл).

В свете новых событий в Украине, можно наблюдать изменение в имидже Юли Тимошенко – это прическа, волосы убраны назад в пучок. Но на массовом выступлении в Киеве⁸, она вышла на сцену на Майдане и выступила перед протестующими с речью в обычной одежде в стиле «casual», при этом волосы были убраны в косу, как раньше. Тем самым коса являет и ее индивидуальную особенность (статичность) и несет вложенный невербальный посыл, который ассоциируется с нимбом святого, но также ассоциируется с простой украинской девушкой. Указывая на братство с украинским народом (невербальный посыл).

В статье предложена концепция имиджа через использование такого понятия, как «костюм-концепция», которое несет в себе определенные задачи: ситуативность, т. е. то место, куда направляется человек (протокол поведения – дресс-код); роль в этом месте (статус); понимание того, что он хочет невербально проецировать на окружающих (характер, женственность, сексуальность, закрытость, открытость, динамичность, агрессивность и т. д.); тенденции моды; символику цвета; индивидуальность: стиль, харизму, особенность, цветотип, тип фигуры. Они могут быть как статичными, так и динамичными.

В частности, предложенная в статье концепция имиджа включает «описание одежды» и от Барта.

Имидж-строение очень популярно в современном обществе. Методология Ролана Барта может быть применима в прочтении имидж-концепции, выступать в роли невербального языка. Предложенная концепция дает возможность создать человеку имидж, который будет служить для реализации его целей в обществе с учетом его внутренних личностных качеств.

Имидж человека будет давать обществу целенаправленный посыл, который должен читаться окружающими как определенный знак-код и распознаваться на основе невербального языка, который расскажет о целях, статусе, характере, настроении и вкусах человека.

Примечания

¹ Панасюк А. И. Имидж: определение центрального понятия имиджологии: докл. на открытом заседании президиума Академии имиджологии, 26 марта 2004 г. URL: <http://academim.org> (дата обращения: 15. 06. 2014).

² Липская В. М. Костюм в системе культуры: автореф. ... д-ра филос. наук. СПб.: СПбГУ, 2012. С. 15.

³ Виктория Бекхэм // Spletnik. URL: <http://spletnik.ru> (дата обращения: 15. 06. 2014).

⁴ Там же.

⁵ «Зебры и леопарды» Роберто Кавалли (Roberto Cavalli) // Мода online. 2007. 24 сент. URL: <http://moda-online.ru> (дата обращения: 15. 06. 2014).

⁶ Липская В. М. Указ. соч. С. 15.

⁷ Avistarnews. 2014. 24 мая. URL: <http://avistarnews.ru> (дата обращения: 15. 06. 2014).

⁸ Речь Юлии Тимошенко на Майдане после освобождения из тюрьмы // Youtube. URL: <http://youtube.com> (дата обращения: 15. 06. 2014).

Д. С. Кошелева

Итальянская мода 60-х гг. XX в. в контексте повседневности

Мода рассматривается в контексте повседневной культуры Италии 60-х гг. XX в. Уделено внимание другим социальным тенденциям, которые повлияли на развитие модной индустрии в стране.

Ключевые слова: Италия, мода, повседневность, социальные тенденции XX в.

Daria S. Kosheleva

Italian fashion of the 1960's in the context of everyday life

Fashion is overviewed in the context of the Italian everyday culture of the 60's XX century. The author paid attention to other social tendencies which influenced the development of fashion industry in the country.

Keywords: Italy, fashion, everyday life, XX century social tendencies

Итальянская мода как мировое явление появилась относительно недавно – 12 февраля 1951 г. во Флоренции, когда состоялся первый показ моделей 12 итальянских дизайнеров одежды *haut couture* для журналистов и иностранных закупщиков, организованный маркизом Джованни Батиста Джорджини на его Вилле Торриджани. С тех пор итальянская мода быстро развивалась и превратилась в одну из наиболее значимых отраслей экономики страны. А 60-е гг. XX в. во всем мире признаны «золотым веком итальянской моды».

В данной статье речь пойдет об итальянской моде 60-х гг. в контексте повседневности.

В первую очередь стоит сказать, что внешний вид и мода всегда были значимым аспектом повседневной культуры Италии еще со времен эпохи Возрождения. Именно в период Ренессанса в Италии меняется отношение к условиям жизни и появляется понятие моды. Одежда в тот период в Италии изменялась таким образом и с такой скоростью, что невозможно было сопоставить ее с другими странами, в Италии, как нигде более, придавали особую значимость костюму и были особо щепетильны в том, что касалось внешнего вида.

Швейцарский культуролог Якоб Буркхардт, подробно исследовавший итальянскую повседневность периода Ренессанса, писал в своей работе «Культура Возрождения в Италии: опыт исследования»: «Уже сам внешний вид и окружение человека, как и обычаи повседневной жизни, в Италии более совершенны, красивы и в большей степени утонченны, нежели у народов где-либо за ее пределами». А в XV и начале XVI в. «все формы внешнего существования оказались в Италии утонченными и облагороженными, как ни у какого другого народа в мире»¹.

Влияние, которое оказывает мода на формирование и становление личности, невозможно переоценить. Существует устойчивая точка зрения, что мода – это способ идентификации, так как она позволяет человеку солидаризироваться с другими членами общества, а также и противопоставлять себя им. Как отмечал Георг Зиммель, существование моды связано с необходимостью удовлетворения двойственной потребности человека – отличаться от других и быть похожим на других².

Такая важная роль, которую играет мода и внешний вид для итальянцев, может быть объяснена с психологической точки зрения: одежда всегда занимала особое место в культурных и социальных конструктах идентичности, что замечено еще в эпоху Ренессанса. Выбор одежды представляет прекрасное поле для исследования, поскольку одежда, особенно в Италии, – одно из средств обозначить себя, выделиться внутри публичного пространства. Элисон Бэнкрофт в своей книге «Мода и психоанализ: изучая себя» предположила, что внешний вид итальянцев – это одновременно и их сущность, кто они есть на самом деле. Мода в Италии – не просто красивая одежда; через одежду итальянцы выражают свою индивидуальность, свое собственное «Я». Автор цитирует в доказательство своих мыслей искусствоведа и историка моды Кэролайн Эванс: «Пространство зеркала, ограниченное рамой, становится местом, где написан сценарий жизни индивида»³.

Многие культурологи отмечают, что выбор, как выглядеть и что носить, в Италии всегда имеет психологический подтекст, в котором заключены основные характерные черты образа жизни индивида: его мысли, мечты и устремления, его отношение к стилю; как он ощущает себя в социуме и определяет свое место в нем, как контактирует с другими его членами посредством самовыражения через одежду. Говоря о моде Италии, исследователи подчеркивают скорее желание отличаться,

чем сливаться с остальными, быть частью модной толпы. Итальянская мода и стиль – это в первую очередь способы самовыражения и саморепрезентации. Итальянский стиль, по большей части, выражается в наиболее индивидуалистичных чертах. Немногие итальянцы, следящие за своим внешним видом, выберут для себя что-то модное, что при этом не будет также классическим, оригинальным и в целом сочетающимся с создаваемым образом. Одежда, как и любые другие предметы, неизменно должна подчеркивать индивидуальность личности.

Неоспорим и тот факт, что мода иногда может нести некую идеологическую нагрузку, выражая определенные идеи, информируя публику о той системе ценностей, которая господствует в данное время в данном месте.

Поскольку целью данной статьи является рассмотреть итальянскую моду 1960-х гг., то необходимо дать общую характеристику обозначенного периода в стране.

1960-е гг. в Италии, прежде всего, характеризуются как «экономическое чудо». Экономика страны, пострадавшая во время Второй мировой войны, после падения режима Муссолини и проведения ряда экономических и политических реформ развивалась ускоренными темпами. Интенсивное экономическое развитие в первую очередь коснулось промышленности, а затем и сельского хозяйства. Обе отрасли, благодаря различным научным достижениям, были полностью реструктурированы и осовременены. Научный прогресс сыграл важную роль также и в развитии автомобилестроения и гражданской авиации, что, безусловно, сказалось и на повседневной жизни людей. Но, возможно, главной чертой того времени было создание абсолютно нового сектора в экономике – так называемого третичного сектора или сферы услуг, где, как известно, в большей степени были заняты женщины.

Важнейшую роль в жизни общества начинает играть телевидение, также входящее в состав третичного сектора как неотъемлемое средство коммуникации в современном мире, которое стало не только источником получения информации и знаний, но и, в некотором смысле, ориентиром для индивида в развитии индустриальном обществе. Наряду с телевидением, приобретают значение итальянский кинематограф, а также кино Голливуда.

Все перечисленные черты, в большей или меньшей степени, являются основными характеристиками массового общества, а также общества потребления, которое проявляется в большинстве европейских стран и в США во второй половине XX в.

Теория потребления определяет моду как «результат излишка». Только там, где есть избыточность, появляется и мода как атрибут масс, а не элиты, что, в общем-то, и обозначил в своей книге Якоб Буркхардт: «Одежда менялась здесь таким образом, что невозможно ее даже сопоставить с модой других стран. <...> В Неаполе моралисты отмечают, не без чувства глубокой горечи, что более невозможно отыскать какое-либо различие между знатью и мещанам»⁴. Безусловно, мода существовала всегда и проявлялась не только в одежде, однако она была характерной чертой элиты, а не широких слоев населения. Но в 60-е гг. модные тенденции «перестали быть достоянием аристократии, они демократизировались»⁵.

В 60-е гг. появляется мода, направленная именно на массы, на самый широкий круг потребителей, причем эта мода зарождается именно в Италии. В Италии впервые появилась и была реализована идея создания одежды по категориям: одежда для свободного времени, одежда для спорта и стоящая особняком высокая мода, целевой аудиторией которой был лишь узкий круг потребителей. Именно в Италии в 50–60-е гг. впервые заговорили о «коллекциях», стали давать названия различным стилистическим тенденциям.

Согласно концепции французского философа Жана Бодрийяра, в основе моды находится устаревание предметов. Модные вещи, как и вся массовая культура, изначально создаются как нечто недолговечное, что продлится весьма короткий период⁶. Однако если рассматривать моду с точки зрения социальной психологии, то, по определению Э. Богардуса, «мода – способ реагирования, присущий значительному количеству людей. Она зачастую проявляется в периодической смене объектов выбора, как новый образ действия или мышления, который воспринят лишь небольшим числом представителей группы»⁷.

60-е гг. в Италии называют периодом благосостояния и процветания, это время характеризуется стабильной политической ситуацией и, как следствие, уверенностью, спокойствием, даже некоторым легкомыслием. В 1960 г. на экраны выходит фильм Федерико Феллини «Сладкая жизнь», который дал название целой эпохе, периоду 50–60-х гг. Картина Феллини, ставшая прорывом в итальянском кинематографе, возвестила, что и здесь наступили шестидесятые с их сексуальной свободой и бумом интеллектуальной активности. Эта лента ознаменовала рождение нового кинематографического стиля, идеально подходящего стране, которая совсем недавно освободилась

от фашизма, выбралась из руин Второй мировой войны и справилась с послевоенной нищетой и разрухой, чтобы с широкими объятиями приветствовать новую моду на безвкусное и кричащее, но такое притягательное изобилие, хотя и чуждое католической морали, превалирующей в Италии. Выражение «Сладкая жизнь», *dolce vita* и слово «папарацци» (от фамилии фотографа, героя фильма) вошли в словарный запас многих языков мира. Фильм, однако, стал не только самым популярным, самым кассовым, но и самым скандальным: Феллини обвиняли в коммунизме, атеизме и даже государственной измене, а на итальянских церквях висели плакаты в траурных рамках с надписями «Помолимся за спасение души публично согрешившего Федерико Феллини». В одной из римских газет даже появилась статья под названием *La schifosa vita* («Отвратительная жизнь»).

60-е гг. для Италии были десятилетием, в котором каждый год приносил какое-либо значимое событие. Естественно, что мода того времени моментально реагировала на любые изменения.

Повседневная культура характеризуется постоянной скоростью, движением, желанием уехать, вырваться из привычной среды. Выше уже было сказано о развитии машиностроения и автомобилестроения: важную роль для повседневной жизни итальянцев сыграл невероятный скачок в распространении личного транспорта. Итальянские мотоциклы «Vespa», что в переводе означает «оса», были невероятно популярны. Они давали возможность в любой момент уехать за город, к морю, на другой конец города, т. е. способствовали подвижности населения, не желавшего стоять на месте. Если мотоциклы скорее подходили для молодых людей и девушек, то для большой семьи более удобен был личный автомобиль. В 1963 г. в массовое производство был запущен FIAT 1100, ставший для итальянцев символом благосостояния, свободы и независимости.

Потребность в движении отразилась даже в новом танцевальном стиле «твист». Волнообразные движения телом, естественно, потрясли моралистов, но с восторгом были восприняты молодежью, поскольку не имели жестких рамок и правил и предоставляли свободу для самовыражения.

Апогеем этой потребности в движении стал полет Юрия Гагарина в Космос, который перевернул представление людей о существующем мире. В моду входит космический стиль, появляется так называемая космическая музыка.

Вообще 60-е гг., возможно, одно из самых насыщенных событиями десятилетий в истории и культуре Италии. 1960 – Олимпийские игры в Риме; 1961 – открытие нового аэровокзала имени Леонардо да Винчи в Риме, который стал первым аэропортом, способным принять трансатлантические рейсы. С этого момента в Италии начинается туристский бум. Все больше и больше туристов посещают страну и приобретают недвижимость, что стимулирует рост строительства и развитие финансового сектора. 1964 – появляется рок-музыка, а также наблюдается невероятный рост популярности кукол «Барби». 1966 – зарождаются различные молодежные субкультуры, такие как битники и хиппи. Последние к 1967 г. начинают набирать вес в обществе, оказывая на него определенное влияние. 1968 г. – год проведения Чемпионата Европы по футболу, после которого этот вид спорта распространяется в Италии, превратившись в национальную страсть. Кроме того, 1968 г. – время социального взрыва, студенческих волнений и демонстраций. И, наконец, 1969 ознаменовал собой жесткую борьбу профсоюзов, а также грандиозное изменение в католической церкви: 30 ноября впервые была проведена месса не на латыни, а на итальянском языке.

Скорость изменений, ставшая основой стремления к свободе, стремления освободиться от казавшихся навязанными норм и закостенелых традиций, – главная черта повседневности Италии в 60-е гг. В женской моде, как и в общественной жизни, происходят значительные изменения. Силуэт женских платьев становится более свободным, появляется платье-футляр, которое имеет более «свободный» крой, чем, скажем, костюмы Шанель или одежда в стиле «new look», разработанным Кристианом Диором, который снова ввел корсет и пышные юбки. Кроме того, в 1963 г. вступает в силу закон, который закрепляет за женщинами право работать в любой сфере экономики и выбирать любую профессию, в основном они работают в сфере предоставления услуг. К концу 60-х в Италии количество работающих женщин составило 27 % от всего работающего населения. Как следствие этого – итальянская мода становится более функциональной и удобной для женщин, которые теперь не только ведут домашнее хозяйство, заботятся о муже и детях, но и работают, становятся более активными участниками социальной жизни. Однако и у тех женщин, которые не работают, появляется больше времени следить за модными тенденциями, благодаря распространению электрических бытовых приборов, облегчающих домашнюю работу.

В 1957 г. в Милане открывается крупнейший супермаркет – универмаг «Соор», где можно купить не только одежду и обувь, как это было раньше, но и продукты питания. Раньше еду покупали каждый день на рынке или в магазинах недалеко от дома. Такие продукты, как молоко, овощи, фрукты, мясо, хлеб нельзя было закупить впрок, так как условия хранения были неподходящими. Чтобы

стало возможным закупать продукты на семью раз в неделю, необходим был холодильник, который распространяется повсеместно в Италии после Второй мировой войны, а также личные автомобили, которые, естественно, облегчали доставку продуктов домой. Появление и распространение универсальных магазинов, а также своеобразная мода ходить в супермаркет по субботам обусловлены в Италии еще и тем, что женщины все больше и больше получают доступ к рынку труда, теперь они могут работать, следовательно, им сложнее ежедневно ходить в магазин за покупками, в то время как супермаркет, где можно купить абсолютно все, значительно облегчает задачу.

Если говорить о высокой моде (*haute couture*) того времени как о противоположности моде массовой, то ее знаменами были, естественно, итальянские актрисы, которые, благодаря распространявшемуся все шире и шире телевидению, стали иконами стиля не только для Италии, но и для всего мира, включая Голливуд. Существовала своеобразная мода и среди режиссеров, которую ввел Лукино Висконти, работая над фильмом «Леопард». Он являлся на съемочную площадку в смокинге и невероятной длины шарфе из своей любимой ткани – кашемира. Вскоре кашемировые шарфы до пола стали носить Федерико Феллини и Бернардо Бертолуччи.

С 1951 г. в Италии проводится знаменитый конкурс исполнителей песни – фестиваль итальянской песни в Сан-Ремо, который является стартовой площадкой для талантливых певцов и композиторов, своеобразной «дверью» в большой мир музыки. Итальянская песенная традиция и так называемая легкая музыка за десятилетие, с середины 50-х до середины 60-х гг., претерпели значительные качественные изменения, превратившись в современную европейскую эстрадную музыку. Очень важным событием для итальянской культуры в целом, да и для моды в частности, стало появление квартета Мариино Марини. Этот ансамбль исполнителей, действовавший с 1955 по 1966 гг., был для итальянцев тем же, что «Битлз» для середины 60-х гг. в Европе или «ABBA» для 70-х гг. Благодаря квартету Марини итальянская музыка стала модной повсеместно и, можно сказать, заняла равноценные позиции наряду с англо-американской, французской, латиноамериканской. Среди индивидуальных исполнителей, даже скорее исполнительниц, можно назвать Мильву, прозванную «Пантера из Горо», Мину («Кремонскую тигрицу») и, конечно, Иву Дзаники, которые не просто завоевали популярность благодаря своему таланту, но стали олицетворением и символом успеха, и так же, как и итальянские актрисы, модными ориентирами для итальянских женщин.

Кульминацией стремления к свободе, о которой неоднократно говорилось выше, станет, условно, движение хиппи, о котором мы уже успели упомянуть, а также изобретение английским дизайнером Мэри Куант мини-юбки. Вообще главной характеристикой 60-х гг. в Италии является контраст – роскошь и шик высокой моды, олицетворением которых были итальянские кинодивы, с одной стороны, и демократические тенденции – освобождение женщины, появление молодежной моды – с другой. Контраст – между классикой и стилем хиппи, между традиционными длинными юбками и юбками мини – заключается еще и в том, что 60-е гг. для итальянской моды – это ее расцвет, но одновременно и закат, конец высокой моды, связанный с усиливающимися демократическими тенденциями.

Подводя итог, необходимо отметить, что в 60-е гг. мода в Италии становится неотъемлемой частью повседневной культуры, она начинает играть все более важную роль в жизни индивида. При этом мода чутко реагирует на любые социальные тенденции, являясь отражением тех изменений, которые происходят в обществе.

Примечания

¹ Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии: опыт исслед. М.: Юрист, 1996. С. 243.

² Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. СПб.: Питер, 2004. С. 189.

³ Цит. по: Bancroft A. Fashion and Psychoanalysis: styling the self. Kindle Edition, 2012. P. 25. (International Library of Cultural Studies).

⁴ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 244.

⁵ Эрнер Г. Жертвы моды? СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010. С. 13.

⁶ Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Культ. революция, 2006. С. 146.

⁷ Bogardus E. S. Fundamentals of social psychology. New York: Appleton-Century-Crofts, 1950. P. 151.

Р. М. Мударисов

Значение искусства в творчестве Хусейна Чалааяна

Статья посвящена влиянию искусства на творчество известного дизайнера Великобритании и всей Европы в целом. В ней рассматриваются самые значимые его коллекции и показы на мировых подиумах, интересные как для сообщества критиков, дизайнеров, так и для искусствоведов и работников индустрии моды. На примере творчества Хусейна Чалааяна, рассматривается взаимодействие моды, современного искусства и технологических достижений человечества в контексте постинформационной¹ культуры.

Ключевые слова: постинформационное общество, постиндустриальное общество, эко-мода, авангард, перформанс, индивидуальность, самоидентичность, глобализация

Rustem M. Mudarisov

Value of art in Hussein Chalayan's creativity

The subject «Value of Art in Hussein Chalayan's Creativity» is devoted to influence of art on the creativity, the known designer of Great Britain and all Europe as a whole. In the present article its most significant collections and their displays on world podiums, for community of critics, designers and art critics of the world industry of fashion are considered. In article the direction interaction of fashion, the modern art, technological achievements of mankind in a context of post-information culture is considered.

Keywords: Post-information society, post-industrial society, эко – fashion, vanguard, performance, identity, self-identity, globalization

Для Хусейна Чалааяна мода не ограничивается просто созданием красивой одежды, он мыслит критериями более глобальными: каким будет будущее, как человечество влияет на планету, можно ли нарушить законы пространства и физики, как обычное превратить в предмет искусства. При этом, несмотря на свою популярность, он считает себя не на вершине, а в начале пути познания себя и окружающего мира.

Чалааян не первый, кто совмещает архитектуру с платьями и создает театральные образы в своих коллекциях. Ранее к этим темам обращались такие дизайнеры, как Эльза Скиапарелли, Жан Поль Пуарэ, Мадлен Вионне. Сегодня взаимодействие театра и моды остается актуальным, к примеру, в творчестве Ж. П. Готье, Д. Гальяно и его «правой руки», нынешнего директора дома «Dior» – Б. Гайтна. Но в отличие от них, модельер проявляет интерес к театру современному, к актуальным проблемам общества и к современному искусству.

12 августа 1970 г., в Никосии, в столице и самом крупном городе острова Кипр, в турецкой семье на свет появилась грандиозная личность, поразившая всю современную мировую индустрию моды своими экстравагантными коллекциями одежды. Окончив местную турецкую школу в возрасте двенадцати лет, Чалааян отправился в Лондон к отцу, который на тот момент женился во второй раз. В детстве он не думал о том, что хочет стать дизайнером. Карта его судьбы сложилась так, что, будучи еще мальчиком, он мечтал о карьере пилота, а уже в Лондоне понял, что хочет изучать архитектуру. Но собравшись поступать в архитектурный университет, в последний момент передумал и поступил в Йоркширскую школу искусств, окончил ее с дипломом Национальной премии в области моды и одежды. Затем он приступает к изучению дизайна моды в центральном колледже искусства и дизайна имени Святого Мартина, в Лондоне.

Его склонность к архитектурным формам прекрасно воплотилась в коллекциях, создаваемых с конца 1990-х гг. Например, работа с формами костюмов и эклектизации образа идеальной женщины с актуальными, на сегодняшний день, архитектурными формами.

При работе с материалами Чалааян ориентируется на нестандартный подход. Как пример можно привести его дипломную выпускную коллекцию 1993 г. «Касательные потоки». Перед демонстрацией дипломной работы, художник сначала зарыл ее на заднем дворе своего дома вместе со стальными опилками, а затем выкопал. Коллекция была изготовлена из шелка и металлических деталей. После проведенных манипуляций на металле и одежде появилась нужная Чалааяну ржавчина. Работа двадцатитрехлетнего молодого дизайнера мгновенно стала сенсацией, и была с восторгом воспринята авторитетными модными экспертами. Несмотря на то, что коллекция представляла собой

радикальный дизайн, носить который было практически невозможно, коллекция была размещена для продажи в роскошном дизайнерском бутике Лондона – «Gowns» и мгновенно раскуплена.

Первую профессиональную коллекцию одежды Чалааяна свет увидел в 1994 г. В нее вошли платья ассиметричного кроя, сделанные из бумаги. В дипломной и первой профессиональной коллекциях Чалааян ведет своеобразный диалог с природой. Хусейн не единственный, кто в наше время обращается к эко-моде², но он является одним из первых, кто начал, развивать эту тему в 1990-е. Эта коллекция, как и последующие работы Чалааяна, обеспечили ему репутацию одного из самых авангардных и концептуальных молодых дизайнеров Великобритании. В том же году Чалааян основывает свой дом моды на средства, выигранные в различных конкурсных проектах. Уже в 1995 г. в конкурсе на премию «London Fashion Design» Хусейн со своей коллекцией занял первое место и получил гранд на создание коллекции для британской недели моды, на этом шоу он показал невиданные до этого деревянные корсеты, пиджаки с «географией» и заостренными плечами.

Стоит отметить и коллекции весна – лето 1998 г., «Panoramic» и осень – зима, «Between». Начиная с этих коллекций, Чалааян развивает тему обезличивания в постиндустриальном³ обществе, в частности через те же «шлемы и маски», что были надеты на головы моделей в коллекции «Panoramic». В наше время сложно не заметить, во-первых, стирание гендерных границ; во-вторых, определенный процент людей, готовых отказаться от своей индивидуальности ради следования за стремительным развитием тенденций, идти в ногу со временем. Даже если эта мода для них недоступна, они стремятся соответствовать ей всеми силами; забывая не только о своей индивидуальности, но и о самоидентичности⁴. «Это мое выражение социальной идентичности, стирающей индивидуальность»⁵.

В коллекции осень – зима на подиум вышли модели, одетые только в паранджу и унифицированные по архитектурным пропорциям – лицо, голова и тело. На протяжении показа паранджа каждой следующей героини становилась короче, последняя вышла полностью оголенной; прикрыто было только лицо. В коллекциях Чалааян выдвигает идею постоянного сдвига эrogenных зон женского организма в ответ на изменение ценностей и идеалов. Согласно Чалааяну, эти коллекции были единой пьесой об «определяющих» направлениях культурной территории в современном мире.

Особенность творческого подхода проявляется не только в коллекциях, но и в оформлении самих показов. Для его демонстраций характерна форма перформанса: они всегда представляют собой театрализованную постановку, с использованием не только музыки и светового шоу, но и включением в игру элементов окружающего интерьера. Тем самым он будто виртуозно совмещает внешний интерьер с архитектурой платьев и со всей коллекцией в целом. Включая в представление интерьер, творец обращает внимание зрителя на взаимосвязь всех вещей, существующих в этом мире. Ничего нельзя изъять и использовать в полной изоляции от окружающего мира. Например коллекция «After words» – 2009 г. Художник представил эту коллекцию в виде перформанса⁶ в одном из кафе. Девушки-модели стояли возле стола, окруженного четырьмя стульями с надетыми на них чехлами. Снимая чехлы, девушки надевали их на себя, превращая в платья. Кульминация представления: модель надевает на себя деревянный стол. Происходит процесс прорыва границ между уличной и высокой модой. Сегодня, наряду с Чалааяном, форму перформанса в своих показах, к примеру, использует и Александра Кизель (Германия). Этот модельер, используя форму перформанса, также работает в концепции «костюмированный образ в интерьере», но, в отличие от творчества Чалааяна, для нее интерьер остается лишь декорацией.

Чалааян активно интересуется достижениями современной науки, читает новейшие публикации на тему экологии, прогрессивных техник и разработок. Много размышляет над тем, как найти баланс между желанием человечества двигаться вперед и при этом минимально вредить окружающей среде. Некоторыми из своих мыслей он поделился в коллекции 2000 г. «Before minus now»: «Речь идет о научно-техническом прогрессе. Два прекрасных платья, словно выточенных из прессованного бледно-розового тюля, олицетворяют силы, воздействующие на формирование земли»⁷.

В другой не менее интересной коллекции «Airborne» было представлено уникальное платье, состоящее из кристаллов Swarovski и 15000 светодиодов. А в коллекции весна-лето 2008 «Readings» одно из платьев было украшено 200 двигающимися лазерными лучами. В коллекции весна-лето 2009 «Inertia» платья были сделаны из латексной пены. На «модных спектаклях» модельера в прошедшие 15 лет зрители не раз были удивлены оригинальностью подхода к современному модному образу. На одном из показов модели появились в белых смиренных рубашках с привязанными к бокам рукавами и в надувных воротниках-подушечках из бумаги «airmail dresses» – ориентированность Чалааяна на экологическое мышление. Наряд был изготовлен из материала «тивек», сходный с бумагой, который можно сложить и отправить по почте. Поэтому платья можно условно обозначить

«почтовыми». В других «представлениях» зрителя поражали платья-панцири с торчащими юбками, шапочки в форме разбитой яичной скорлупы, прогулочные трости, встроенные в платья, юбки, которые то укорачиваются, то удлиняются, высокий воротничок, за одно мгновение превращающийся в глубокое декольте, платье-хамелеон, изменяющее не только форму, но и цвет – на его металлических пластинках поблескивали «хрусталики». Модный аксессуар – широкополая шляпка, вмиг превращалась в маленькую. На одном из показов модель без единого прикосновения хитроумная техника раздела донага, а в конце еще одного показа все модели вышли на подиум обнаженными, из одежды на них были лишь шарфы, украшавшие головы.

Проследив за всеми коллекциями Чалааяна, можно отметить театрализованность представления модных образов. Модели, как актрисы на сцене, постоянно находятся в состоянии костюмированного перевоплощения; часто это перевоплощение происходит во время сценического действия. Это привносит инновацию в «производство высокой моды». Его показы являются переосмыслением стандартных правил проведения показов, чем Чалааян уверенно «подталкивает» дизайнеров к новым формам проведения модных шоу. В качестве яркого примера, можно снова привести коллекцию «After words» – 2009 г. Этой коллекцией Чалааян утверждает, что современная мода, как и театр, стала частью нашей жизни.

Хусейн Чалааян (Каглаян – его настоящая фамилия), несомненно, является уникальным и радикальным концептуалистом. Он смело совмещает в своих коллекциях культурные традиции, архитектурные формы, живописные краски, тенденции социального развития в мире глобализации, современные технологии. Он работает с материалами не пригодными для изготовления одежды. Его коллекции – это шоу – показы в форме перформанса, ориентированные на искусствоведов, дизайнеров и просто людей, которые задумываются о будущем, любят искусство, кто не боится смотреть в будущее и принимать новые формы, в частности слияние искусства и моды. «Британская пресса называет его алхимиком моды»⁸. Сам же он чувствует себя пришельцем не только на этой планете, но и в мире моды. «Для него куда важнее концепция и идея одежды, чем, как он говорит, „возможность создать штаны, которые будут идеально сидеть на вашей попе“»⁹. В его сложных вещах никогда не бывает симметрии и прямых линий, а каждое изделие – это результат творческого процесса, охватывающего не только дизайн, но и антропологию, физику, биологию. Он совмещает в своих коллекциях все сферы деятельности человечества. Он целенаправленно идет против правил и условностей, принятых в мире моды.

Искусство Чалааяна воспринимает как органичное дополнение к дизайну костюма, без искусства не будет целостности в современном модном образе человека постиндустриальной эпохи.

Примечания

¹ Гречихин А. А. Информационная культура: опыт определения и типологического моделирования // Проблемы информационной культуры: сб. ст. / под ред. Ю. С. Зубова, И. М. Андреевой. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та культуры, 1994. С. 12–38.

² См.: Демшина А. Ю. Экологическое направление в дизайне: новый контур среды обитания человека // Дизайн. Материалы. Технология. 2007. № 2 (3). С. 49–54.

³ См. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. М.: Academia, 1999. 578 с.

⁴ См.: Батанина Л. С. Самоидентификация личности в условиях культуры массового общества: дис. ... канд. филос. наук. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2004. 162 с.

⁵ Так выразился сам Хусейн Чалааян в одном из своих интервью (URL: <http://fashiony.ru> (дата обращения: 09. 06. 2014)).

⁶ Перформанс – современное авангардное и концептуальное искусство; одно из актуальных направлений в искусстве наших дней.

⁷ Орывок из интервью Хусейна Чалааяна (URL: <http://fashiony.ru> (дата обращения: 09. 06. 2014)).

⁸ Crazytrends. URL: <http://crazytrends.net> (дата обращения: 09. 06. 2014).

⁹ Там же.

А. В. Ратникова

Понятие пластического авангарда в современном научном исследовании

Статья посвящена использованию понятия «пластический авангард» в современном научном исследовании. В центре внимания автора публикации – содержание понятия «пластический авангард» и целесообразные случаи его применения в современном научном исследовании.

Ключевые слова: пластические искусства, авангард, арт-практика, Березкин, Турчин, фовизм, экспрессионизм, кубизм, Ар нуво, дадаизм, поп-арт, неоавангардизм, Недошивин

Alyena V. Ratnikova

Conception «avangard of the plastic arts» in contemporary scientific research

The article is devoted to usage of conception «avangard of the plastic arts» in contemporary scientific research. The author focuses on a content of conception «avangard of the plastic arts» and on occasions of application this conception in a scientific researches.

Keywords: the plastic arts, avangard, art-practic, Berezkin, Turchin, fauvism, expressionism, cubism, Art Nouveau, Dadaism, pop art, neoavangarde, Nedoshivin

В течение всего XX в. границы между жанрами искусства стирались. Перемешивались методы создания, элементы и признаки пластических искусств с музыкой, танцем, театром и другими искусствами, рождая в этом смешении новые причудливые формы. Изучая эти новые формы, искусствовед естественным образом сталкивается с проблемой отсутствия определений, методов изучения и даже названий подобных экспериментов.

Доктор искусствоведения Виктор Иосифович Березкин, занимавшийся изучением сценографического искусства, обратил внимание на проблему несовершенства терминологии при изучении современного искусства на примере феномена «театра художника». Разворачиваясь в рамках сценического пространства и времени, творчество мастеров театра художника остается пластическим, построенным по законам визуального искусства. В театре художника на первый план выходит визуальное решение действия, выполненное с использованием инструментария пластических искусств. В значении другого по форме типа художественной деятельности, отличного от традиционного пластического искусства, В. И. Березкин предлагает использовать термин «пластический авангард»¹, отмечая, что «более точного определения в искусствоведческой литературе пока не предложено»². Он включает в это понятие произведения, связанные с «выходом из плоскости в пространство»³ (объекты, ассамбляжи, инсталляции и инвайронменты), и различные виды акционной деятельности (акции, перформансы). В искусствоведческой литературе по отношению к таким неопределенным типам художественной деятельности принято пользоваться термином «арт-практика». Однако представляется, что термин «пластический авангард» более соответствует предмету, подразумеваемому под термином «арт-практика». Раскрытию данного тезиса и посвящена настоящая статья.

Для начала целесообразно рассмотреть само понятие авангарда без определяющего прилагательного. В данном случае автор термина «пластический авангард» отталкивался от теоретической работы доктора искусствоведения, профессора В. С. Турчина, посвященной авангарду в целом⁴. В этой работе представлен оригинальный, целостный и аргументированный взгляд на содержание, историю и теорию изучения понятия «авангард».

Традиционно авангард изучается «в хронологическом порядке отдельных «-измов»: фовизм, экспрессионизм, кубизм и т. п.»⁵, также существуют «попытки осмысления по сквозным темам»⁶ и жизнеописания художников, главных представителей того или иного «-изма». Однако ясной картины, охватывающей явление целиком в его разнообразии и противоречивости, не возникает. Причины этого Турчин видит в нескольких факторах. Во-первых, сопровождающее каждый отдельный «-изм» богатство «эстетических, политических и социальных доктрин»⁷, зачастую прямо противоположенных друг другу. Во-вторых, большое количество специализированной критики со своими собственными задачами и целями. Кроме того, неустойчивость терминологии по той причине, что «каждое новое поколение исследователей и критиков стремится создать свою или, по крайней мере, „уточнить“ старую»⁸. По мнению автора, «авангард интересен в своей полноте.

Только тогда о нем можно судить как об определенном художественном и идеологическом явлении⁹. Следовательно, и рассматривать авангард нужно как цельное явление, не дробя на «-измы» и не делая различия для видов.

Главная мысль работы: авангард нужно рассматривать не как совокупность определенных направлений и школ, а как творческий метод, направленный на то, «чтобы растормозить сознание, дать ему новый опыт восприятия»¹⁰. Следовательно, изучая авангард, необходимо изучать не судьбу школ и направлений, а «судьбу метода»¹¹, так как «для авангардизма визуальное, вербальное, тактильное – только средства, но не цель»¹².

Наиболее полно мысль автора раскрывается в следующем определении: «авангард – деятельность людей, создающих некие объекты, внешне порой напоминающие картины и статуи. Они также создают разнообразные тексты, позволяют себе делать парадоксальные жесты, несущие закодированную информацию, со своими синтаксисом и семантикой, ключ к шифру которой не существует»¹³. Авангард здесь – это некая «школа духа»¹⁴, «рефлексия о непознаваемом»¹⁵. Он «труден для понимания потому, что запрограммирован на „непонимание“»¹⁶, авангард «создает проекты будущего»¹⁷. Его нельзя рассматривать с позиции стиля, так как «в авангардизме нет стилей, ибо нет и понятия формы»¹⁸. Форма для авангарда не существенна, она лишь передает определенные идеи и может рассматриваться только с позиции того, насколько эффективно она это делает. Форма имеет функцию памяти, и больше ничего.

Задача авангарда «спровоцировать поиск, создать новый опыт, подготовить их к самым невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам»¹⁹. Авангард «не производит готовых формул и не дает определенных знаний»²⁰, он только «провоцирует воображение... будит инстинкты и воспоминания»²¹. Сегодня авангард является «определенной идеологической силой, призванной будто бы заменить формы художественной, философской, научной деятельности в познании мира»²².

Однако, рассматриваемый с такой точки зрения, авангард не имеет критериев качества в традиционном понимании, т. е. предстает явлением «внекачественным»²³. В. С. Турчин выдвигает другие критерии оценки авангардного творчества. Первый критерий – «оценка качества „идей“, если „идея“ перспективна для собственного развития авангардизма»²⁴, второй – определение масштаба «деятельности мастера по степени ее универсальности» для всех видов искусства²⁵.

Далее, в соответствии с этой точкой зрения, выделяются три этапа развития метода. Важно отметить, что, по мнению автора, «деление истории авангарда мотивировано социальным и общественным развитием»²⁶. Следовательно, авангард всегда является отражением окружающей его действительности.

Первый этап – от ар-нуво до дадаизма. «Этот период имеет символическую природу»²⁷, «течения строились на попытке улавливания отдельных граней некоего общего символа»²⁸, «искусство представало в форме намека»²⁹. Авангардизм пытается создать «неискусство», стирая границы между существующими жанрами. Этот этап можно назвать только шагом к системе, к формированию метода.

Второй этап – от дадаизма до поп-арта. Период рождения языка авангардизма, который «в какой-то степени адекватный понятию языка старого искусства, но принципиально другой, не язык форм, конечно, а образов, истолкованных аллегорически – мифологически»³⁰. Авангардизм хочет стать искусством, но со своими правилами. «В этом периоде родилась проблема „первых“ и „вторых“ мастеров, стали выделяться „гении“ авангардизма»³¹.

Третий этап – от поп-арта до неоавангардизма современности. «Концептуальный период»³², «художники занимаются только чисто интеллектуальной интерпретацией»³³ – так определяет данный этап Турчин.

Авангард у В. С. Турчина трактуется как явление, общее для всех видов искусства. Но детальное научное исследование, чаще всего, вещь узкоспециализированная. Поэтому для целей научного исследования удобнее использовать понятие авангарда, предложенное В. С. Турчиным, в совокупности с общепринятыми понятиями, определяющими различные виды искусств (пластические, динамические и зрелищные). Соответственно, для рассмотрения произведений «пластического авангарда» необходимо иметь в виду определение понятия «пластические искусства».

Приведенное ниже определение существует и передается из одной энциклопедии в другую с небольшими изменениями, начиная со статьи в «Большой советской энциклопедии», составленной известным историком и теоретиком искусства Г. А. Недошивиным. Автор определяет пластические искусства как «искусства и произведения, которые существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением»³⁴. Также существует определенный набор характеристик, которым пластические искусства соответствуют: «произведения имеют предметный характер, выполняются путем обработки вещественного материала, формирование которого

существенно определяет характер их образного строя»³⁵. И далее более подробное определение пластических искусств: они «делятся, в свою очередь, на изобразительные и неизобразительные. К первым относятся живопись, скульптура, графика, фотоискусство, воспроизводящие с различной мерой чувственной достоверности визуальную воспринимаемую действительность, либо с помощью реальных трехмерных объемов (скульптура), либо путем их изображения на двухмерной поверхности (живопись, графика, фотоискусство). К неизобразительным пластическим искусствам относятся архитектура, декоративно-прикладное искусство и художественное конструирование, где зрительно-пространственные формы не предполагают, как правило, аналогий в реальной действительности»³⁶. Таким образом, определяющее прилагательное в понятии «пластический авангард» соотносит его с произведениями пластического искусства.

Кроме того, из всего вышесказанного следует вывод, что по аналогии с пластическим авангардом, может так же быть определен и динамический, и зрелищный авангард, соответствующий произведениям авангарда в областях динамических и зрелищных искусств. Здесь можно уточнить, что «динамическими искусствами» принято называть искусства, разворачивающиеся во времени по определенной композиции. Сюда относятся музыка и литература. Музыка использует в качестве инструмента воздействия звук, пытаясь воплотить посредством его действительность либо чувственные образы. В свою очередь, литература использует в качестве инструмента слово, его письменную форму. С помощью слова литература создает свою собственную литературную действительность в воображении воспринимающего человека – читателя. К «зрелищным искусствам» (или пространственно-динамическим, синтетическим) относятся виды искусств, основанные на синтезе равноправных искусств, выраженном в зрелищной форме. К этому виду относят театр, кино, балет, цирк, эстраду. Применительно к изучению именно этих видов искусств сложнее всего использовать термин «арт-практика», так как неточность и неопределенность его критериев вносит еще большую путаницу в изучение и без того сложносоставного произведения.

Таким образом, понятие «пластический авангард», предложенное В. И. Березкиным, включает в себя два понятия – «пластические искусства» в интерпретации Недошивина и «авангард» Турчина. Березкин употребляет этот термин при изучении феномена «театра художника», который, в свою очередь, тоже считается театральным авангардом. Автор неоднократно отмечает в своих работах, что «точно так же – как явление авангарда – в театроведении обычно квалифицируется и театр художника»³⁷. Таким образом, можно сделать вывод, что Березкин выявлял произведения «пластического авангарда», являющиеся частью «зрелищного авангарда». В подобной ситуации термин «арт-практика» не дает представления о границах произведения и исключает возможность рассмотрения только визуальной составляющей феномена «театра художника» с применением искусствоведческой терминологии. В то время как понятие «пластического авангарда» дает нам ряд критериев, позволяющих выделить пластическое произведение из зрелищного и изучить его отдельно.

Подводя итог, можно сказать, что применение понятия «пластический авангард» в научном исследовании призвано заменить менее точное и информативное понятие «арт-практика» по отношению к произведениям, отличающимся от традиционных пластических искусств и отвечающим критериям авангардного искусства. Учитывая, что авангард всегда является отражением окружающей его действительности, можно быть уверенным, что его дальнейшее развитие будет столь же стремительным и непредсказуемым, как современная нам действительность. В этом случае, наличие более точного, обоснованного и содержательного понятия для описания новых художественных явлений может стать точкой опоры для многих научных исследований.

Примечания

¹ Березкин В. И. Театр художника: истоки и начала. М.: Дом книги, 2006. С. 8.

² Там же. С. 8.

³ Там же. С. 90.

⁴ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

⁵ Там же. С. 5.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Там же. С. 12.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 20.

- ¹¹ Там же. С. 19.
- ¹² Там же. С. 21.
- ¹³ Там же. С. 4.
- ¹⁴ Там же. С. 3.
- ¹⁵ Там же. С. 4.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же. С. 17.
- ¹⁹ Там же. С. 3.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 4.
- ²² Там же. С. 27.
- ²³ Там же. С. 16.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 21.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 22.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же. С. 24.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 27.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Недошин Г. А. Искусства пластические // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Совет. энцикл., 1969–1978. Т. 14. С. 215.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Березкин В. И. Указ. соч. С. 8.

Н. А. Смылова

**Влияние колоризации черно-белых фильмов на зрительское восприятие:
на примере «Семнадцати мгновений весны» Т. М. Лиозновой**

Исследование посвящено анализу влияния колоризации черно-белых фильмов на восприятие зрителя на примере художественного телефильма Т. М. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». В работе проведен сравнительный анализ отдельных кадров и эпизодов черно-белой и цветной версий, а также поднята проблема «цветового» кино.

Ключевые слова: кинематограф, колоризация, «цветовое» кино, «Семнадцать мгновений весны», Татьяна Лиознова

Natalya A. Smyslova

**The influence of colourization of black-and-white films
on the perception of the audience:
by example of the «Seventeen Moments of Spring» by T. M. Lioznova**

The research is dedicated to the analysis of the influence of colourization of black-and-white films by example of the film by T. M. Lioznova untitled «Seventeen Moments of Spring». A comparative analysis of separate frames (shots) and episodes in black-and-white and coloured versions is made in this study. In addition the author debates the problem of colour motion picture films in general.

Keywords: cinematograph, colourization, colour motion picture films, «17th Moments of Spring», Tatyana Lioznova

Настоящее исследование посвящено анализу влияния колоризации черно-белых фильмов на восприятие зрителя на примере художественного телефильма Т. М. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Советский кинематограф достаточно хорошо изучен и освещен в различной киноведческой литературе¹, однако колоризация телефильма представляет собой интерес для исследования, так как нигде подробно не изучалась. «Раскрашивать киноленту начали еще на заре кинематографа. Тогда этим занимались вручную и скорее в порядке эксперимента. Историческим для колоризации можно считать 1925 г., тогда в прокат вышли „Призрак оперы“ с ярко-красным плащом главного героя и „Броненосец Потемкин“, где Эйзенштейн лично раскрашивал взрывающийся в финале красный флаг»². Сейчас под колоризацией в первую очередь понимается раскрашивание старых черно-белых фильмов.

«Семнадцать мгновений весны» – легендарный памятник советского киноискусства, удостоившийся государственной премии РСФСР в 1976 г.³ В 2009 г. фильм был колоризирован. Цветная версия «Семнадцати мгновений весны» вызвала неоднозначную реакцию⁴. Восприятие картины в цвете изменяется.

В 1940 г. С. М. Эйзенштейн выдвинул формулу «не цветное, а цветовое», ставшую исходной для его концепции цвета в кино. По Эйзенштейну, цвет – эффективное и необходимое средство образной, смысловой, драматургической характеристики сюжетного действия⁵. С тех пор первый этап осмысления роли цвета получает ход. Ирина Марголина в статье «Цветовой фильм в западноевропейском кинематографе 1960-х. Отношение пространства» поднимает такие проблемы, как «непроницаемость» цвета и разрушение натуральным цветом пространства кадра. Продуманный, выстроенный цвет может «собирать» пространство кадра, выполнять ту же функцию, что и светотень, расставлять смысловые акценты. Рудольф Арнхейм в связи с этим говорит, что контроль над цветом возможен, однако при этом режиссер обрекает себя на «мир без окон», т. е. на студийные съемки, где цвет будет полностью подконтролен автору⁶. Эти факторы режиссеру необходимо учитывать перед началом работы с цветной съемкой. Однако при колоризации фильма существует относительная свобода при работе с цветом. Есть возможность выбора, как именно раскрасить фильм: под натуральный цвет или искусственный. Встает ряд вопросов относительно того, какую задачу необходимо решить в процессе колоризации: наполнить кадр новым содержанием или попытаться сохранить старое.

Чтобы оценить детально влияние изменений внесенных в картину «Семнадцать мгновений весны» необходимо провести сравнительный анализ конкретных кадров черно-белой и цветной версий.

Сцена встречи Штирлица с женой. Эта сцена является одной из ключевых для понимания главного персонажа и общего замысла. Для анализа возьмем три кадра, крупный план, средний и общий. Общий план показывает нам место действия, а именно – кафе «Элефант». Мы видим два столика, но наше внимание привлекает дальний, так как он находится в углу помещения (туда сокращается перспектива), и именно около него стоит официант, являющийся самым темным пятном кадра и акцентной вертикалью. Именно за этим столиком сидит жена Штирлица. Ее светлый костюм контрастирует с темными костюмами мужчин, расположенными по сторонам от нее, что акцентирует на ней внимание. Средний план показывает Штирлица с сигаретой в руке, читающего газету, облокотившись на стол. На крупном плане представлено лицо жены Штирлица. Оно очень эмоционально. Поэтапное приближение плана следует параллельно эмоциям, по нарастающей. Крупный план является кульминацией.

В цветной версии ощущение нарастания эмоций теряется, так как цвет нарушает композицию общего плана и среднего. На общем плане композицию разбивает подчеркнутая цветом дверь, в результате чего внимание смещается от столика, за которым находится жена Штирлица, к столику с девушками. И когда происходит приближение камеры в дальнейших кадрах, становится непонятно, почему выбирается более слабая часть пространства. На среднем плане внезапно обращает внимание на себя голубой костюм Штирлица. Если в черно-белой версии он лишь поддерживает лицо за счет светлой детали – воротничка, привлекает наше внимание к нему, то в цветной он выбивается из общей гаммы, заставляя взгляд хаотично блуждать по кадру и разбивая прежнюю композицию. И только на крупном плане внимание зрителя наконец-то акцентировано на эмоциях героев, на выражении их лиц. Таким образом, получается, что кульминация в цветной версии невозможна, эмоции героев не так важны, как прежде.

Сцена самоубийства профессора Плейшнера. В этом эпизоде профессор Плейшнер осознает, что не смог выполнить задание Штирлица и угодил в ловушку. Рассмотрим три кадра. Перед нами представлено четыре персонажа. Один из них стоит ближе к зрителю, занимая большее пространство, чем остальные, и находится в смысловом и геометрическом центре кадра, из чего можно сделать вывод о его значимости по сравнению с остальными. Этот персонаж – профессор Плейшнер. В этом эпизоде цвет подчеркивает содержание кадра. Он делает пространство кадра более плотным, резким, утяжеляет его, оттенки коричневого давят на героя. Горизонтальные и вертикальные линии на стене становятся более контрастными, что подчеркивает замкнутость помещения. Другой кадр показывает нам продавца птиц. Его появление в эпизоде не случайно, ведь птицы в клетках являются символом положения профессора Плейшнера, а продавец превращается в кукловода, лишившего птиц свободы. Цвет делает этот кадр более бытовым, обыденным, приближенным к реальности. Пространство кадра за счет цвета становится более плотным. Черно-белое решение подчеркивает символическое значение продавца птиц в этой сцене, в то время как цвет делает из него реального мужчину, такого же второстепенного персонажа, как остальные. Еще один кадр показывает нам фигуру профессора, выпадающую в окно. Мы видим профессора со спины как единое темное пятно, из которого выделяется лишь рука, протянутая в сторону окна, которое является источником света и самой светлой частью кадра. Выпадая из окна, профессор как бы вырывается из ловушки, что подчеркнуто композицией кадра и светотенью. Профессор выходит из темного пространства в светлое. В этом кадре цвет также работает удачно. Из давящих оттенков теплого желтого и коричневого профессор вырывается в пространство, где единственным цветным пятном является бледно-голубое окно.

Сцена в кинотеатре. Фильм «Девушка моей мечты»⁷ дается без условной рамки кинотеатра. В черно-белой версии режиссер показывает его нам долго и будто настойчиво, заставляя погружаться в его пространство. В этих кадрах мы видим танцующих и поющих веселые песни актеров. Стоит вспомнить, что время действия в пространстве «Семнадцати мгновений весны» – весна 1945 г. Из чего можно сделать предположение, что зрители устали от военных действий, они понимают, что война проиграна, и фильм «Девушка моей мечты» является для них в некотором роде попыткой уйти от реальности, эскапизмом. В колоризированной версии «Семнадцати мгновений весны» большая часть кадров с «Девушкой моей мечты» вырезана. Кроме того, «Девушка моей мечты» оставлена монохромной, вирированной в оттенки ядовито-голубого. Т. е. в цветной версии она отделяется от пространства телефильма. Погружения в атмосферу радости не происходит, исчезает контекст. Интересен тот факт, что фильм «Девушка моей мечты» изначально цветной. Т. е. если бы была необходимость сохранить замысел Лиозновой в колоризированной версии, то фильм оставили бы цветным.

По задумке режиссера Т. М. Лиозновой, первая версия фильма была снята черно-белой, что

вызывает ряд вопросов. В 1960-х гг. цветная съемка стала доступна наравне со стандартной монохромной, появился выбор: черно-белое или цветное. Со второй половины 1960-х гг. в мировом кино начался процесс интенсивного освоения цвета⁸. Однако Т. М. Лиознова отдает предпочтение монохромной съемке. Источников, которые могли бы объяснить этот выбор, не было найдено. Можно предположить, что такой выбор был обусловлен ограниченными средствами бюджета, но эта версия маловероятна. Наиболее убедительным кажется предположение, что выбор монохромной съемки был обусловлен стремлением придать игровому фильму свойства кинохроники. В фильме использовано большое количество военной документальной кинохроники, которая в первой версии является черно-белой.

В колоризированной версии фрагменты кинохроники были вирированы, в результате чего исчез элемент документальности. Если в черно-белой версии игровой сюжет становится частью кинохроники, то в цветной версии происходит обратный процесс. Закадровое пространство теряет содержание, отсылку к истории. Хроника была вирирована в оттенки сине-зеленого и сепии, сменяющиеся поочередно. Можно провести аналогию: такой принцип «тиражирования» характерен для эстетики поп-арта. Стоит также отметить, что телефильм «Семнадцать мгновений весны», вероятно, был колоризирован под цветные советские фильмы 1950-х гг. Возможно, это была попытка сохранить ощущение историчности в современной версии. Но насколько хорошо это получилось, вопрос спорный.

Общим и неизменным для обеих версий фильма являются сюжет, актеры, место действия. Однако за счет разного изобразительного решения изменяется восприятие и трактовка повествования, режиссерского замысла. За счет купирования серий, смещения акцентов в результате вмешательства цвета, вирирования кинохроники пространство фильма распадается на вирированное и цветное; в результате фильм становится более плоским, одноуровневым, обыденным, лишается контекста. Также фильм становится более развлекательным, эмоции героев, атмосфера эпохи становятся второстепенными по отношению к детективной линии сюжета. Черно-белая версия, сливаясь с кинохроникой, претендует на достоверность сюжета, прямую связь его с исторической основой. В цветной версии этот эффект утрачивается, герой просто помещается в место и время действия, как в декорации, которые сами по себе не играют значительной роли. Можно сделать предположение, что в результате вышесказанного в колоризированной версии изменяется жанр фильма. Можно также говорить, что вместе с восприятием фильма меняется восприятие исторического события.

Примечания

¹ Френдлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Акад. проект, 2008. 512 с. (Серия «Gaudeamus»).

² Марголина И. Цветовой фильм в западноевропейском кинематографе 1960-х: отношение пространств // Киновед. зап. 2013. № 102/103. С. 260.

³ О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры: постановление Совета Министров РСФСР // Совет. Россия. 1976. 25 дек.

⁴ Тихонов В. То, что сделали с «Мгновениями», – преступление // Лит. газ. 2010. № 32; Лиознова Т. «Семнадцать мгновений весны» раскрашивали вручную // Комсомол. правда. 2009. № 54.

⁵ Кино: энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол. Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Совет. энцикл., 1987. 640 с.

⁶ Марголина И. Указ. соч. С. 260.

⁷ Девушка моей мечты: муз. фильм / реж. Г. Якоби. Германия, 1944.

⁸ Марголина И. Указ. соч. С. 260.

О. В. Омеляненко

**Феномен одиночества на примере фильма режиссера Г. Гаврилова
«Исповедь. Хроника отчуждения»
в контексте развития приемов немецкого экспрессионизма**

В центре внимания экспрессионизма всегда оставалась тема отчуждения и одиночества, и это было отражено не только в литературе, живописи, но и в кинематографе. Приемы немецкого киноэкспрессионизма использовались в различных жанрах художественного кино и оказали влияние на документальное кино в том числе. На примере фильма режиссера Г. Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения» можно рассмотреть развитие приемов немецкого киноэкспрессионизма.

Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, отчуждение, освещение, атмосфера, одиночество, документальное кино

Oksana V. Omelyanenko

**The phenomenon of loneliness on the sample film G. Gavrillov
«Confession. Chronicle of alienation» in the context of the development
of the techniques of the German expressionism**

The focus of expressionism was always the theme of alienation and loneliness, and this was reflected not only in literature, painting, and cinema. The techniques of the German genre expression used in various genres of art cinema and influenced documentary films including. For example, film, Gavrillova, «the Confession. Chronicle of alienation» can be considered the development of techniques of German expressionism.

Keywords: German expressionism, disposal, lighting, atmosphere, loneliness, documentary film

Состояние душевного равновесия человека связано с социальными переменами в обществе. Переломное время – это всегда болезненный поиск новых смыслов, поиск адекватного решения в жизненных проблемах, взвешивание на чаше весов прошлого и будущего, куда стремиться, если будущее еще туманно и как найти себя в новой жизни, новом строе. Все это неизбежно приводит к дилемме: или сплоченность в группы, движения или наоборот одиночество и забвение. Такие душевные метания из стороны на сторону у людей творческих выливалось в целые направления в искусстве. Экспрессионизм, возникший на стыке XIX–XX вв., наиболее глубоко выражал эмоциональный диапазон от экспрессии до полного разочарования в себе и в социуме. В центре внимания экспрессионизма всегда оставалась тема отчуждения, одиночества, что было отражено не только в литературе, живописи, но и в кинематографе. «В творчестве представителей левого крыла экспрессионизма одной из наиболее важных и значительных являлась тема человеческих страданий, одиночества человека в буржуазном обществе, его социальной неустroенности. Поднятые ими проблемы во многом перекликались с философией экзистенциализма, с ее извечной проблемой затерянности человека, его заброшенности в огромном и враждебном мире»¹. Вопрос осознания невозможности изменить мир и разочарования стал актуальным в фильме режиссера Г. Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения», в котором можно рассмотреть экспрессионистские черты и влияния. Фильм «Исповедь. Хроника отчуждения» был снят в 1988 г. и построен в форме монолога главного героя. Фильм относится ко времени позднесоветского кинематографа. В это время не только на политической сцене, но и в кинематографе происходили существенные изменения. Изменились сама форма подачи сюжета, киноязык, а также тематика проблем. 1980-е – это время познания других измерений. «Способ познания времени и пространства - ключевой вопрос в революции киноязыка. Если неореализм открыл познание времени посредством самого исторического времени и пространства, посредством достоверной и скупуплезной фиксации этого пространства, то уже «новая волна» осознала время как память (кинематографическую), в которой время и длительность стремятся к конгруэнтности, пространство же, напротив, только в дискретности, в пунктирах присутствия, в акцидентности происходящего способно обнаружить свою целостность»². Главный герой – это 23-летний Алексей Шубников, который рассказывает о своей жизни, о том, как и почему стал наркоманом. На протяжении всего фильма идет поиск внутренней связи героя с внешним миром. Но общество закрыто от подобных людей, в результате приходит одиночество и

безысходность. Создание искусственного мира вокруг себя, иллюзии своего маленького «счастья» – это своего рода философия наркомании. Цель – спрятаться в этом искусственно построенном мире от нежелательной действительности, от очередного подтверждения «нереализованности» своего Я, от несогласия с устройством окружающей действительности и полным крахом детской веры в безграничную семейную идиллию. В экспрессионизме – протест играет ключевую роль в борьбе с безумием и жестокостью окружающего мира, на смену которому приходит отчаяние. Общая атмосфера фильма схожа с черно-белыми фильмами экспрессионистских режиссеров 1920-х гг., в которых создание иррациональной среды достигается за счет искусственных декораций.

Фильм «Исповедь. Хроника отчуждения» снят таким образом, что большую часть времени главный герой рассказывает о своей жизни в стенах своего дома-убежища, свет от лампы на столе – единственный луч света. А за темными окнами – обманчивая жизнь, которая когда-то имела свои краски и ощущения. Свет и тень. Данное противопоставление схоже с формами и средствами выразительности экспрессионизма, где наиболее важным было использование света и тени. «Свет представляет собой движение, а образ-движение и образ как свет – это две грани одного и того же явления. Прежде всего, беспредельная сила света противопоставляет себя тьме как силе столь же бесконечной: без нее свет не смог бы справиться. Свет противостоит тьме именно для того, чтобы проявиться»³. Противоборство света и тьмы, как некий дуализм, режиссеры-экспрессионисты использовали в своих фильмах, акцентируя внимание на внутреннем состоянии героев. Также, к наиболее употребляемым киноприемам относятся повторы, частая смена кадров для выражения эмоционального состояния героя.

Сломленный, разочарованный окружающим миром человек всегда стоит перед выбором. В фильме можно почувствовать тонкую нить между жизнью и смертью, обреченность существования. Тема жизни и смерти неразрывно связана с философией экспрессионистов. Если вспомнить такие фильмы, как «Усталая смерть», «Носферату. Симфония ужаса», «Голем» и другие, они все связаны с темой смерти. «Темы немых кинолент Ланга, равно как и его сценарии, написанные для Отто Рипперта, звучат в минорных тонах: каждый раз в центре внимания оказывается беспощадная смерть. Это является лейтмотивом фильма «Усталая смерть», в котором девушка пытается спасти своего возлюбленного, но лишь теснее переплетает его судьбу со своей и в конце концов обрекает на гибель»⁴. Главный герой на протяжении фильма делает выбор между жизнью и смертью. Его выбор падает на спасение в виде наркологической больницы, из которой он впоследствии убегает. Его высказывания: «Строить, чтобы строить? Какой в этом смысл?» роднят его с типичным героем экспрессионистов. Всегда ищущий, депрессивный герой.

Для экспрессионизма характерно воспевать состояние внутреннего мира человека, с избытком множества выразительных средств передавать душевные смятения и порывы. Разочарование, тоска, депрессия приводят к отчужденности к своему времени, эпохе. «Апокалипсис, Страшный суд и его неумолимое наступление – ключевой образ поэзии экспрессионизма»⁵. История, показанная в фильме «Исповедь. Хроника отчуждения», это тоска по более совершенному миру, где конфликт человека и социума играет главную роль. Об этом говорит сам герой фильма, постоянно размышляя о жизни, о себе. Монолог усталого человека подчеркивает его одиночество и помогают глубже понять его проблему. Словно в противовес темному настоящему, снятому в черно-белом варианте, режиссер монтирует воспоминания о советском беспечном детстве в цветном.

Помимо черно-белого освещения, используемого в фильме как основную идею показать депрессивное состояние внутреннего мира, можно найти хоть и не явные, но близкие к экспрессионизму черты. Это и определенная смена света и тени, заставляющая выразительнее выявить суть вещей, и гуляющие тени на стене, подчеркивающие апокалипсический драматизм настоящего, и психиатрическая больница, как пристанище сломленного разочарованного человека.

Экспрессионизм – это призыв к рассмотрению внутренней дисгармонии человека, это крик души отдельного человека. В немецком кинематографе экспрессионисты передавали это через ракурсы съемок, эмоциональную игру актеров, игру света и тени. Тема одиночества, как одна из ведущих тем экспрессионистских произведений начала XX в., перекликается со временем конца 1980-х гг. советского государства. В одном и в другом случае острое время перемен, когда любые внешние изменения влияют на внутреннее состояние человека. Время «крика» души, что не могло не отразиться в искусстве, в частности в кинематографе. Документальный фильм «Исповедь. Хроника отчуждения» построен таким образом, что все внимание обращено на внутреннее состояние главного героя. Он как бы говорит через экран: «Обратите внимание на мое состояние, я болен, я устал». Это трагедия одинокого человека в усиленном эмоциональной окраске. Чтобы выразить разочарование и одиночество, в фильме используются приемы немецкого экспрессионизма, ко-

торые развивались на протяжении XX в. и оказали влияние на документальное кино. В фильме режиссера Г. Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения» использован был ряд смены света и тени, специфическое освещение, черно-белая съемка, деформация в кадре. Таким образом, можно сделать вывод, что такие киноприемы позволяют многим режиссерам документального кино раскрыть идейное содержание, окунуться во внутренний мир героев и его переживания, заставляют зрителя задуматься о проблеме в сущности, в частности проблеме одиночества.

Примечания

¹ Малахов Н. Я. Модернизм: крит. очерк. М., 1986. С. 40.

² Медведев М. Позднесоветский «авторский» кинематограф // Киновед. зап. 2001. № 53. С. 56.

³ Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 97.

⁴ Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing: Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С. 45.

⁵ Сумерки человечества: лирика нем. экспрессионизма. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 7.

Е. В. Тихонова

Поп-арт как «культура повседневности»

Искусство поп-арта вообрало в себя все мифологизмы повседневности, облекло в художественную форму такие морфемы, как комиксы, рекламу, знаменитостей, продукты потребления, товарные знаки, кинематограф, фотографию, научную фантастику, порнографию, которые стали олицетворением культуры и быта Америки 50–60-х гг. и символом «американской мечты».

Ключевые слова: поп-арт, неискусство, антиискусство, реди-мейд, леттризм, концептуальное искусство, новый реализм, коллаж, повседневность, китч, консервная банка, Ричард Гамильтон, Эдуардо Палозци, Рой Лихтенштейн, Энди Уорхол, «Фабрика»

Elizaveta V. Tikhonova

Pop art as a «culture of everyday life»

Pop art incorporated all mifologizm everyday life, clothed in an art form such morpheme as comics, advertising, celebrities, consumer products, trademarks, cinema, photography, science fiction, pornography, which became the embodiment of culture and life of America 50–60's symbol and the «American Dream».

Keywords: pop art, non-art, anti-art, readymade, lettrism, conceptual art, new realism, collage, daily, kitsch, tin, Richard Hamilton, Eduardo Palozzi, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, «Factory»

В силу исторических обстоятельств, когда моду на искусство диктовала Европа, все художественные направления появлялись, как правило, именно там, США неизменно отводилась роль вторичного рынка. Поп-арт внес определенные коррективы в сложившуюся культурную ориентацию: актуальным центром новаторства в области искусств стал Нью-Йорк. Почему поп-арт получил столь широкое распространение в Америке, стране подарившей миру эстетизированную повседневность? Для раскрытия данного феномена обратимся к ситуации, сложившейся в культуре в начале 60-х гг. XX в.

Поп-арт настойчиво теснил старое «новое», утопавшее в изобразительном авангардизме. Контраст между зарождающимся популярным искусством и господствовавшим в то время абстракционизмом и неоабстракционизмом был предельно очевиден. То что послужило толчком к появлению поп-арта, Гринберг относит к эрзац-культуре, китчу – «рассчитанные на массы коммерческие искусство и литература, с присущими им колористикой, обложками журналов, иллюстрациями, рекламой, чтивом, комиксами, поп-музыкой, танцами под звукозапись, голливудскими фильмами и т. д. и т. п.»¹. Между тем в середине 1962 г. в Нью-Йорке и Лондоне произошло резкое падение цен на произведения абстрактной живописи². Данное обстоятельство вызвало необыкновенный резонанс в западноевропейской прессе и послужило первым толчком к повсеместной потере спроса на картины абстрактных мастеров. Весь последующий год прошел под знаком дальнейшего заката абстракции³. В схватке «абстракционизм – поп-арт» неоспоримую победу одержал поп-арт.

Успех поп-арта был обусловлен, согласно приведенному Рыковым А. С. аналитическому обзору теоретических измышлений Д. Рассела, по двум причинам. С одной стороны, формированием в послевоенные годы экономики нового типа – «экономики изобилия», чей пароль звучал следующим образом: «Я потребляю, следовательно, я существую»⁴. Недаром Энди Уорхол – вдохновитель и икона поп-арта, считал: «Поп-взгляд давал людям понять, что они сами и есть часть истории, что им не нужно прочесть книгу, чтобы стать частью культуры, – нужно ее просто купить»⁵. С другой стороны, доминированием в 50–60-е гг. элитарного, малопонятного искусства. Поп-арт, по мнению Борева Ю. Б., стал художественным удовлетворением «тоски по предметности»⁶. Ссылаясь на известного теоретика культуры Перри Андерсона, Рыков отмечает, что процессы данной культурной трансформации 60-х гг. запустила Вторая Мировая война⁷. Лишив модернизм главных источников энергии, аграрной экономики и «аристократической» системы ценностей, она подвела свой художественный итог⁸. Массовое производство и массовое потребление перевернули сознание человека западноевропейского образца в сторону простого, повседневного, отвечавшего требованиям современности искусства.

И это простое искусство вызвало множество толков. В первую очередь неприятия, осуждения и

неодобрения. Так, согласно Эми Демпси, некоторые эксперты были столь оскорблены признанием «низкой культуры» и коммерческих художественных техник, что объявили поп-арт – «не-искусством» (pop-art) и «анти-искусством» (anti-art)⁹. Далее автор упоминает высказывания критика Макса Козлоффа в адрес «попистов», назвавшего последних «новыми хамами», «любителями жвачки» и даже «преступниками».

Со стороны советских искусствоведов тем более раздавались нелестные комментарии. В книге Михаила Лифшица и Лидии Рейнгардт раздел, посвященный поп-арту, начинается едким «воображаемым» диалогом:

- Может ли простая консервная банка стоять в центре внимания культурных людей двадцатого века?
- Может...
- Если она продается не в магазине, а в картинной галерее за подписью известного художника, если она стоит не двадцать центов, а две тысячи долларов.
- Если о ней шумит большая печать и ее воспроизводят при помощи современной полиграфической техники самые дорогие журналы, посвященные вопросам искусства, где с равным вниманием пишут о фарфоровой вазе эпохи Минь, о фресках Джотто и современном «поп-арт».
- Если эта консервная банка являет собой последнее слово в длинной цепи самых современных направлений искусства. И если сказать что-нибудь неодобрительное о таком искусстве, это значит поставить себя в сомнительное положение, ибо вам могут напомнить, что обыватель не понял импрессионистов! Быть может, через двадцать лет эта банка украсит собой коллекцию Лувра¹⁰.

Если поп-артисты выступали в качестве «новых хамов», значит, существовали и старые? А «старыми хамами», видимо, являлись те, кто организовывался в художественные группы и осмеливался самовыражаться в 40–50-е гг. Этих направлений было огромное количество. В качестве предшественников поп-арта и побочных течений, развивавшихся одновременно с ним, Власов В. Г. называет леттризм, концептуальное искусство и «рэди-мейд»¹¹. Как правило, композиции концептуалистов и представителей «рэди-мейд» состояли из предметов и обыденных вещей, символизирующих «атрибуты цивилизации», в случае леттризма – из абсурдного, алогичного варьирования букв, случайных, бессмысленных текстов. Эми Дэмпси дополняет этот список неодадаизмом, искусством битников, фанк-артом и новым реализмом¹². «Битники» ориентировались на культуру комиксов, фанк-артисты освещали злободневные темы посредством утиля (funky – дурнопахнущий), а из новых реалистов и неодадаистов, собственно, и выросли поп-артисты.

Начало движению поп-арта положил английский художник Ричард Гамильтон в 1956 г., когда его работа «Так что же делает наши жилища такими особенными, такими привлекательными?» (Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?) была выставлена среди прочих произведений в галерее «Уайтчэпел»¹³. Выставка носила символическое название «Это – завтра» (This is tomorrow) и состояла в основном из фотографий голливудских кинозвезд и кадров из фильмов, увеличенных до размера киноэкрана.

Сконструированная Гамильтоном посредством вырезок из рекламных проспектов и популярных журналов новая реальность представляла собой иллюстрацию общества потребления. На первом плане в жеманной позе изображена обнаженная красотка легкого поведения со стандартной манекенной улыбкой и обнаженным культуристом (известный бодибилдер Чарльз Атлас) с теннисной ракеткой в руках. На втором – представлен интерьер обывательского дома: телевизор, магнитофон, мягкая мебель, увеличенная обложка для комиксов, служанка с пылесосом и его реклама, эмблема Форда, а за окном хорошо виден кинотеатр с изображением Эла Джолсона в «Певце из джаза».

Однако предтечей поп-арта стала другая, не менее известная работа шотландского скульптора и художника Эдуардо Палоцци. Оригинальный коллаж художника «Я была игрушкой богача» выполнен в 1947 г. Коллаж представляет собой вырезки из журналов и реклам, помещенные на прямоугольном листе бумаги. Две трети работы занимает обложка бульварного чтива «Интимные признания» с изображением улыбающейся девушки, сидящей на подушке в характерной позе. Она похожа на голливудскую звезду 1940–1950-х Аву Гарднер. Фигура девушки расположена в левом нижнем углу, напротив нее помещены сенсационные заголовки, первый из которых Палоцци взял за название ко всему произведению. Сама обложка также оформлена аппликациями из газет и журналов. В нижней части коллажа располагается открытка с изображением бомбардировщика времен Второй Мировой войны и небольшая реклама Coca-Cola. В обеих работах присутствует девиз нового направления — словечко «pop».

Классическими образчиками «зрелого» поп-арта являются произведения Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола. Магистр изящных искусств из Университета штата Огайо, Рой Лихтенштейн стал одним из самых запоминающихся «попистов» благодаря использованию в своем творчестве неизменного мотива – комикса. Более того, он вручную имитировал дешевые техники печати¹⁴, используемые при создании «бульварной» периодики. В арсенале его средств – ограниченный набор цветов, черная контурная линия и точки, придававшие изображению тень и глубину. «Красные и синие точки он рисовал с помощью трафарета, – пишет Белла Адцеева. – В результате его яркие картины действительно выглядели увеличенным изображением, перенесенным со страниц комикса на холст»¹⁵. Подобный выбор формы, намеренно провокационный, дистанцировал его как художника от собственного произведения. Как отмечает Клаус Хоннеф: «О состоянии художника, его настроении, мыслях, чувствах, желаниях такие работы не дают никакой информации»¹⁶. Лихтенштейн шагнул еще дальше – предпринял попытку модернизации произведений мировой живописи в своей традиционной манере. Обновлению подверглись работы Ван Гога, Пикассо, Матисса и др.

Его картины-комиксы можно сравнить с неодоушевленными стоп-кадрами из фильмов. Из всей рисованной истории Лихтенштейн выбирал волнующие его фрагменты, концентрировался на одном ярком моменте и воспроизводил его на холсте. Хоннеф комментирует особенности его творчества: «Шаблонный визуальный язык его образцов, которые никогда не были злободневными и уже начали покрываться патиной, позволял Лихтенштейну выказывать неиссякаемый поток чувств – тоску и страх, любовь и ненависть, как в кино, без соскальзывания в тягучую сентиментальность»¹⁷. При этом в отличие от остальных представителей поп-арта и несмотря на подражание конвейерной журнальной эстетике, Рой Лихтенштейн оставался в большей степени художником – все его работы выполнены в технике масляной живописи, где он запечатлевал органичную языку кино образность.

Пожалуй, никто из поп-артистов так хорошо не знаком широкой аудитории, как Энди Уорхол. Он больше, чем кто-либо другой, удостоился серии титулов с приставкой «поп» – король, отец, символ, идеолог, икона. А в иерархии коллег-современников он прочно занимает лидирующие позиции. В своей дневниковой «Философии» Уорхол заявляет: «Художник – это человек, создающий то, в чем у людей нет необходимости, но – по какой-то причине – как он считает, это следует им дать»¹⁸. Так, Энди Уорхол преподнес миру эстетически приправленную повседневность.

Исследователь Зверева А. С. допускает мысль, что обыгрываемая поп-артом повседневность преодолевает саму себя в ироническом представлении¹⁹. «Поп-арт может быть понят как игра, в которой создается иллюзия власти над своим бытием»²⁰, – поясняет автор. Рыков А. В. продолжает ее мысль: «Искусство может противостоять власти внешней реальности, лишь избрав абсурдистскую стратегию «копирования» этой идеологической действительности. Эту стратегию избрал и Уорхол»²¹. Жан Бодрийяр, напротив, резок в своих высказываниях о повседневности в искусстве и искусстве повседневности. «Нет сущности у повседневного, у банального, и, значит, нет повседневного искусства: это – мистическая апория, – пишет Бодрийяр. – Если Уорхол и другие в это верят, то потому, что они ошибаются насчет самого статуса искусства и художественного акта»²².

Все это не отменяет того факта, что Уорхол буквально взорвал художественное сообщество. Его королевское шествие по Америке и не только по Америке сопровождалось многочисленными выставками и презентациями. Галереи были начинены его картинами, прославляющими известные торговые марки – Cambell's, Coca-cola, Brillo, Heinz и др. Портреты Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Джеки Кеннеди или Элвиса Пресли превратились отчасти в мифологические товарные знаки. Искусствоведы любят приводить в пример первую крупную выставку Уорхола 1962 г. в Лос-анджелесской галерее Ферус, как отражающую его ранее коммерческое мировоззрение: «Расположенные над маленькими узкими полочками многочисленные и однотипные работы Уорхола, воспроизводящие банки супа Кэмпбелл, напоминали прилавки продовольственных магазинов»²³. И Энди Уорхол без стеснения провозглашает: «Бизнес-искусством намного приятнее заниматься, чем Искусством как таковым»²⁴.

Олицетворением уорхоловской идеологии стала его «Silver Factory» в Нью-Йорке. «Фабрика» стала уникальным местом, квинтэссенцией праздности и богемной жизни – туда стекались художники, писатели, музыканты и творческие натуры без особых занятий со всего города.

Что такое фабрика? Мастерская, промышленное предприятие численностью более двадцати человек, производящее шаблонную продукцию при помощи машин и станков. На «Silver Factory», а свое название она получила благодаря расположению и мебели, полностью выкрашенным в серебряный цвет, трудились десятки ассистентов под руководством Уорхола. Здесь, в сфере художественного творчества было организовано промышленное разделение труда. «Изготовление картин происходило наполовину механически, наполовину вручную, посред-

ством использования техники трафаретной печати»²⁵, – отмечает Клаус Хоннеф. Идею для его очередной работы мог подкинуть любой из гостей «Фабрики», Уорхол не гнушался чужих советов и предложений. По словам исследователя творчества Уорхола Бенджамина Бухло, «...он освободился от устаревших концепций оригинальности и авторства, признавая необходимость творческого сотрудничества и общности идей»²⁶.

В 1963 г. Уорхол увлекся кинематографом. К перечню его творческих профессий (художник и дизайнер) прибавилась еще одна – кинорежиссура. За 1963–1968 гг. на «Фабрике» и в ее окрестностях были сняты: «Еда», «Поцелуй», «Сон», «Тарзан и Джейн возвращены... как будто», «Богатая бедняжка», «Винил», «Эмпайр», «Конь», «Космос», «Красота № 2», «Кухня», «Девушка из Челси», «Внешние и внутренние пространства», «Одинокие ковбои» и другие андеграундные ленты. Все его фильмы, как правило, небрежно документальны, в них отсутствует сценарий, постановка, актерская игра. Это был настоящий перформанс, не имевший к традиционному кино никакого отношения. Например, восьмичасовой фильм «Сон» представляет собой запечатленный на шестнадцатимиллиметровую пленку сон одного из его друзей – поэта Джона Джорно. А «Красота № 2» – видеопосвящение его возлюбленной, актрисе, культовой участнице «Фабрики» Эди Сэдзвик, которая на протяжении фильма лежит, сидит, стоит на кровати, курит и рассуждает на различные темы в компании двух мужчин и большой черной собаки.

В середине 1960-х гг. Уорхол стал продюсером и менеджером первой альтернативной музыкальной группы «Velvet Underground». В 1969 г. основал всемирно известный журнал «Interview». Пределов для его энергии не существовало. Энди Уорхол был яркой мультиличностью, подобно «универсальному человеку» Леонардо да Винчи. Клаус Хоннеф пишет: «Творчество Уорхола было направлено против еще сохранившихся бастионов искусства ради искусства в пользу популярных средств массовой информации. Постепенно в частные галереи и музеи, на международные выставки и в коллекции проникли фильмы и фотографии. А вслед за ними сюда же пришли мода, культура тусовок. Поп-арт Уорхола распахнул двери популярной культуре. С тех пор она больше не была всего лишь темой искусства, – напротив, само искусство стало постоянной составляющей популярной культуры»²⁷.

К 1970-м гг. ажиотаж, сопровождавший поп-арт предыдущее десятилетие, заметно спал. Энди Уорхол переквалифицировался в высокооплачиваемого элитарного художника. Как в свое время Коко Шанель, начинавшая в закоулках Парижа и позиционировавшая себя в качестве модельера для бедных стильных женщин, на закате своей карьеры переместилась на правый берег, где обитали богатейшие мира сего и была сосредоточена вся haute couture. Бухло подчеркивает уорхоловскую биполярность: «Мистифицируя клиентов своим амплу „настоящего“, „музейного“ художника, Уорхол „контрабандно“ использует в коммерческой сфере приемы высокого искусства, так же как впоследствии он будет „контрабандно“ эксплуатировать приемы коммерческого, массового искусства в сфере „высокого искусства“»²⁸.

Влияние личности Уорхола, его креативного мировоззрения на современные культурные процессы (медиа, изобразительное искусство, дизайн, архитектура, музыка и др.) огромно. Из искусства, прославлявшего рекламную повседневность, поп-арт сам стал товарным знаком. Исследователи Лифшиц М. и Рейнгардт Л. заключают: «Поп-стиль имеет своих адептов в кино и музыке, он не оставил в стороне промышленность развлечений. „Поп“ – это стюардессы воздушных линий в экстравагантных колпачках из пластика, мода на смешные платья, которым открыли свои страницы влиятельные журналы, „высшего портняжного искусства“»²⁹.

Таким образом, искусство поп-арта вообрало в себя все мифологизмы повседневности, облекло в художественную форму такие морфемы, как комиксы, рекламу, знаменитостей, продукты потребления, товарные знаки, кинематограф, фотографию, научную фантастику, порнографию, которые стали олицетворением культуры и быта Америки 50–60-х гг. и символом «американской мечты».

Примечания

¹ Гринберг К. Авангард и китч // Худож. журн. 2005. № 60. С. 88.

² Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. М.: Искусство, 1968. С. 156.

³ Там же. С. 156.

⁴ Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. С. 208.

⁵ Уорхол Э., Хэккетт П. Попизм: уорхоловские 60-е. СПб.: Амфора, 2009. С. 234.

⁶ Боров Ю. Б. Эстетика: учебник. М.: Высш. шк., 2002. С. 366.

- ⁷ Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. С. 212.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Демпси Э. Стили, школы, направления: путеводитель по соврем. искусству. М.: Искусство XXI в., 2008. С. 219.
- ¹⁰ Лифшиц М., Рейнгардт Л. Указ. соч. С. 152.
- ¹¹ Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. СПб.: Лита, 1998. Т. 1. С. 465.
- ¹² Демпси Э. Указ. соч. С. 219.
- ¹³ Там же. С. 217.
- ¹⁴ Там же. С. 221.
- ¹⁵ Адцеева Б. Художник как зеркало: «фальшивое» искусство Роя Лихтенштейна // Риа-новости. URL: <http://ria.ru> (дата обращения: 10. 02. 2014).
- ¹⁶ Хоннеф К. Поп-арт. М.: Арт-родник, 2005. С. 25.
- ¹⁷ Там же. С. 25.
- ¹⁸ Уорхол Э. Философия Энди Уорхола: от А до Б и обратно. М.: Д. Аронов, 2002. С. 129.
- ¹⁹ Зверева А. С. Поп-арт как преодоление повседневности в обществе потребления // Сумма философии: вып. к 40-летию филос. фак. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 30.
- ²⁰ Там же. С. 30.
- ²¹ Рыков А. В. Западное искусство XX в.: учеб.-метод. пособие. СПб.: Новая альтернат. полиграфия, 2008. С. 19.
- ²² Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М.: Культ. революция: Республика, 2006. С. 155.
- ²³ Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: проблема худож.-теорет. консерватизма и амер. теория соврем. искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. С. 218.
- ²⁴ Уорхол Э. Указ. соч. С. 129.
- ²⁵ Хоннеф К. Указ. соч. С. 25.
- ²⁶ Рыков А. В. Указ. соч. С. 214.
- ²⁷ Хоннеф К. Указ. соч. С. 25.
- ²⁸ Рыков А. В. Указ. соч. С. 215.
- ²⁹ Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. М.: Искусство, 1968. С. 162.

Е. С. Кузнецова

Музеефикация в истории петербургских храмов

Практика музеефикации, осуществляемая в годы советской власти, способствовала сохранению многих храмов. Сегодня церковь стремится вернуть отчужденные здания, полностью восстановить их сакральное значение и в некоторых случаях – стереть следы советских лет. Автор пытается оценить роль музеефикации в истории петербургских храмов и обосновать необходимость сохранения в них музейной функции.

Ключевые слова: музей, церковь, музеефикация, сакральная ценность, историческая ценность

Elena S. Kuznetsova

Museumification in Saint Petersburg temples' history

Museumification realized during the soviet period promoted the preservation of many temples. Nowadays church aims to get back estranged buildings, completely restore its sacral meaning and sometimes to erase soviet past. Author tries to evaluate museumification role in the history of Saint Petersburg temples and justify the relevance to preserve museum functions in them.

Keywords: museum, church, museumification, sacred value, historic value.

Жители Петербурга, проходя мимо некоторых зданий (обычных домов, школ, станций метрополитена, кинотеатров и даже музеев), часто не подозревают, что когда-то эти здания были церквями. Лишенные атрибутов культовой принадлежности, обезглавленные или полностью перестроенные, они вплетены в пространство города и продолжают существовать, наполненные совершенно иным содержанием. В последнее время, однако, все больше таких зданий возвращается церкви и вновь наделяется прежними функциями.

Нивелирование сакральной ценности культовых сооружений стало возможным во времена установления советской власти и достигалось различными способами. За подписанием Декрета об отделении государства от церкви последовала кампания по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих, дальше – массовая ликвидация храмов и монастырей, которая означала их физическое уничтожение или лишение статуса памятника и религиозного сооружения и закрытия для верующих. На протяжении многих лет проводилась антирелигиозная пропаганда.

Православная церковь не вписывалась в идеологические рамки нового государства, противилась им, была носителем и олицетворением старого режима. Уничтожить все пережитки прошлого было невозможно, но смириться с ними позволяло присвоение им нового смысла¹. Поэтому религиозные здания перестраивали, превращали в склады, спортивные здания, заводы, клубы. В некоторых случаях власти шли на уступки и соглашались с предложениями музеефицировать наиболее значимые памятники². Следует сказать, что некоторые храмы, несмотря ни на что, сохранили и облик, и функцию. В Петербурге, например, не были закрыты: собор Преображения Господня, собор Святителя Николая Чудотворца, церковь Дмитрия Солунского в Коломягах, а Князь Владимирский собор был закрыт всего на один год и находился под охраной государства³. Но храмы, превратившиеся в музеи, ждала особенная судьба.

В первые десятилетия советской власти, когда культурное наследие находилось в опасном положении из-за политической и экономической нестабильности в стране, начала активно развиваться музееведческая и охранительная мысль. Музеефикация недвижимых памятников как способ сохранения и раскрытия художественных достоинств объекта наследия была во многом новаторской деятельностью. Сам термин укоренился только после Великой отечественной войны, но первые идеи о музеефикации появились еще до революции, хотя и не получили широкого распространения. Например, Н. Г. Порфиридов предлагал превратить исторический центр Великого Новгорода в заповедник, И. Э. Грабарь разрабатывал проект музеефикации московского Кремля, несколько позднее П. Д. Барановский хлопотал о создании музея под открытым небом в Коломенском. Кроме того, в связи с развитием археологической науки и увлечением «древностями» среди представителей образованного круга уже в XIX в. начинает

распространяться такое явление, как церковно-археологический музей⁴. В дальнейшем это естественным образом возникшее содружество церкви и музея было расторгнуто и перекроено на новый лад советской властью.

В 1919 г. прозвучало предложение о создании полномасштабного церковного музея. На I Всероссийской музейной конференции К. К. Романов представил проект, который тогда не получил должной поддержки⁵. Однако вскоре стало понятно, что музеефикация предметов церковного быта и искусства и самих культовых зданий – едва ли не единственный способ сохранить их и зафиксировать исчезающий пласт культуры. Это была одна из немногих мер охраны наследия, на которые соглашалась власть. По ее замыслу, музеефицированные памятники, со всеми их художественными достоинствами и накопленными богатствами, с одной стороны, должны были служить просвещению трудящихся, а с другой – превратиться в памятники древнего, отжившего, более не существующего культа. Целью было нивелирование истинного смысла, отчуждение людей от церковного быта и искусства. Такое отчуждение со временем было достигнуто, и многие воспринимали бывшие храмы просто как блестящие образцы архитектурного искусства.

В первое десятилетие после установления новой власти на европейской части Советского Союза было музеефицировано около 150 культовых сооружений. Из них только одно – в Петербурге (при этом в городе перед изъятием ценностей осмотрено 250 храмов, в дальнейшем множество ликвидировано)⁶. Этим единственным храмом-музеем стал Петропавловский собор. Еще до закрытия в 1919 г. все ценности из него вывезли в Ярославль и Нижний Новгород; в 1922 г. он был окончательно изъят из использования в качестве культового сооружения; а в 1924 открылся как «Церковный историко-художественный и бытовой Петропавловский собор-музей», главной частью которого стала царская усыпальница. Предварительно были сделаны незначительные реставрационные раскрытия, введено экскурсионное обслуживание, плата и книга посещаемости. Музей-собор вызвал интерес среди жителей города, за первый месяц его посетило около 9 тысяч человек⁷.

Немаловажным событием этого времени было также открытие в 1924 г. в доме по адресу Волоховский переулок, 3 Музея отживающего культа. В нем были сосредоточены религиозные предметы, вывезенные из многочисленных петербургских храмов, и он во многом соответствовал церковному музею, о котором ранее говорил К. К. Романов. Инициатором создания музея выступило общество «Старый Петербург». В соответствии с идеями П. А. Флоренского о синтетичности церковного искусства и неразрывном соединении в нем многих художественных компонентов, организаторы пытались создавать цельные композиции, не разбивали сложившиеся ансамбли и экспонировали их в том виде, в каком они существовали, пытаясь тем самым приблизиться к созданию впечатления пребывания в храме. Музей оказался несовместим с идеологией государства и был закрыт в 1928 г.⁸

К этому времени антирелигиозные настроения в стране достигли апогея. Только что созданные музеи-храмы стали вновь закрывать (а иногда и разрушать) как «идеологически вредные». В тех же музеях-храмах, что продолжали действовать, организовывались выставки и экспозиции, направленные на разоблачение религиозного культа, либо экспозиции вообще не имеющие никакой связи с историей памятника.

Так, в 1931 г. в пасхальную ночь в здании Исаакиевского собора вместе с запуском огромного маятника Фуко торжественно открылся Государственный антирелигиозный музей. Это событие собрало около семи тысяч человек, по всем радиостанциям страны велась трансляция. Убранство Исаакиевского собора значительно оскудело после кампании по изъятию ценностей, в 1928 г. его закрыли, в 1930 сняли колокола. Созданный в соборе музей должен был бороться с религиозными пережитками и распространять научно-материалистическое мировоззрение. Но на протяжении всего существования музея экспозиции его носили скорее историко-художественный характер. Еще в 1928 г. здесь была открыта выставка, посвященная истории строительства и реставрации памятника, позднее она дополнилась новыми материалами. Были представлены исторические документы, чертежи, портреты, литографии с рисунков Монферрана, его бюст работы скульптора А. Е. Фолетти, модель лесов для подъема колонн, деревянная модель собора работы крепостного резчика и многое другое. Число посетителей Антирелигиозного музея росло с каждым годом, но это нельзя было объяснить заинтересованностью маятником Фуко. Люди интересовались самим уникальным памятником. В 1937 г. музей был перепрофилирован в историко-художественный⁹.

В 1932 г. по инициативе Академии наук СССР в пятнадцатую годовщину Великой Октябрь-

ской социалистической революции в Казанском соборе открывается Музей истории религии (в 1955 г. переименован в Музей истории религии и атеизма). Предполагалось, что на основе музейного материала будет выявлена социальная роль религии и ее несовместимость с научным мировоззрением. Немногочисленная поначалу коллекция с небольшим количеством подлинных экспонатов постепенно разрасталась, появились отделы (происхождение христианства, история борьбы науки и религии, история формирования атеистического мировоззрения, ислам и др.), велась серьезная экспозиционная и научно-исследовательская работа. В первое время музей посещало около 70 тысяч человек в год¹⁰.

В 1937 г. в здании ликвидированной Никольской единоверческой церкви разместился Музей Арктики, при этом внутренние помещения были полностью перестроены, интерьер искажен.

Враждебность по отношению к религии и культовым сооружениям начала угасать только после Великой Отечественной войны. Возможно, сложность и лишения времени вновь подтолкнули людей искать опору в вере, а пришедшая извне угроза разрушения памятников повлияла на сознание людей и заставила ценить собственное наследие. Во время войны церковь поддерживала патриотические настроения, призывала к борьбе за мир и независимость, что соответствовало политике государства и позволило ему признать «новую» позицию церкви более лояльной.

Сразу после окончания войны многие (но далеко не все) культовые сооружения вновь признают памятниками и берут под охрану государства. Проводились серьезные ремонтно-реставрационные работы, повторно возникали музеи-храмы, но все чаще не антирелигиозные, а историко-художественные или краеведческие.

В 1955 г. после ремонтных работ бывшая церковь Благовещения Александро-Невской Лавры была отведена под экспозиции первого и до сих пор единственного в стране Музея городской скульптуры. В залах выставлялись подлинные авторские модели и проекты памятников, древние надгробия, работы скульптора И. П. Мартоса. Главным памятником церкви-усыпальницы стало захоронение А. В. Суворова.

В комплекс Музея городской скульптуры вошли три некрополя, в том числе так называемые Литераторские мостки на Волковском кладбище. В 1956 г. в церкви Воскресения при кладбище открылся мемориальный зал, посвященный истории возникновения некрополя и выдающимся людям, здесь захороненным. В 1968 г. на хорах церкви появилась экспозиция «Русские общественные деятели конца XIX – начала XX вв.»¹¹.

В 1956 г. был возвращен статус памятника собору Воскресения Христова (Спас-на-Крови), чудом избежавшему сноса. В 1970 г. он становится филиалом музея «Исаакиевский собор». В начале 70-х гг. в состав музея «Исаакиевский собор» также входит собор Смольного монастыря, в 1977 г. к ним присоединился Сампсониевский собор.

К 1980-м гг. относятся попытки восстановить эмоциональную насыщенность некоторых храмов-музеев. Вспоминают Флоренского и его теорию синтеза искусств в церковном пространстве, восстанавливают интерьеры, проводят концерты духовной музыки (Смольный собор). Но происходит то, что посетители, много лет отчуждаемые от культового искусства, уже не способны воспринимать ни интерьеры, ни сами религиозные здания. Поэтому возникла необходимость в дополнительных экспозиционных материалах, раскрывающих сущность церковного искусства, его символы и значение. Именно в этот период сформировались храмы, которые в строгом смысле можно назвать музеефицированными. Т. е. музейное положение способствовало лучшему раскрытию и пониманию присущих им историко-культурных достоинств. Храмы-музеи стали настоящими культурными и исследовательскими центрами.

С 1990-х гг. начался процесс возвращения храмов православной общине, в том числе музеефицированных храмов. Перестал существовать музей «Гангутской славы» (филиал Музея истории Петербурга), размещавшийся в церкви святителя Пантелеймона с 1980 г. Так и не был устроен задуманный в церкви Симеона и Анны метеорологический музей, с 1991 г. в ней возобновлены богослужения. Экспозиция музея «Чесменское сражение» (филиал Центрального военно-морского музея), располагавшаяся в здании церкви Рождества Иоанна Предтечи, была выведена из храма в 1994 г. и только через несколько лет нашла пристанище в здании павильона «Адмиралтейство» напротив Чесменской колонны в Екатерининском парке города Пушкин. В 2000 г. из Казанского собора на Почтамтскую улицу переехал Музей истории религии. Многие храмы до сих пор используются совместно музеями и православной церковью (Исаакиевский собор, Петропавловский собор, Сампсониевский собор). В то же время в зданиях дворцов

(Меньшиковский, Елагин), университетов (СПбГУ), музеев (Государственный Эрмитаж, Русский музей, Музей связи им. А. С. Попова, Военно-медицинский музей) есть залы, некогда бывшие церквями, а ныне существующие как выставочные пространства. Во многих случаях община хлопочет о возвращении храмов церкви, а музеи, в состав которых входят бывшие церкви, получают упреки.

В силу некоторых обстоятельств в Петербурге появилось сравнительно мало храмов-музеев, а сохранилось до наших дней еще меньше (сегодня только музейную функцию выполняет лишь храм Спаса-на-Крови)¹². Избавляться от них – значит отказываться от истории, уничтожать сложность наслоений времени. Сохранившиеся музеи-храмы представляют собой по-настоящему блестящие исследовательские и культурные центры, сотрудники которых создали богатые коллекции, выработали важные положения музееведческого дела. Неизвестно, насколько тесно в будущем будут взаимодействовать церкви и музеи, имеющие так много общего, появятся ли когда-нибудь новые музеефицированные храмы. В Петербурге до сих пор отсутствует музей, который знакомил бы посетителей со сложным многоуровневым пространством культового сооружения, объяснял символы, иконографию, священнодействие, помогал ориентироваться в настоящем, живом храме. Такую функцию пытался выполнять «Музей отжившего культа», сегодня с ней частично справляется музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии. Возможно, один из ныне существующих храмов с «музейным прошлым» и должен взять на себя решение такой задачи.

Примечания

¹ Памятники архитектуры в Советском Союзе: очерки ист. арх. реставрации. М.: Памятники ист. мысли, 2004. 696 с.

² Антонов В. В. Святыни Санкт-Петербурга: ист.-церк. энцикл. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 3 т.

³ Там же.

⁴ Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс, 2005. 848 с.

⁵ Ананьев В. Г. Проект создания церковного музея на первой Всероссийской конференции по делам музеев 1919 г. к истории взаимоотношений музея и Церкви // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. М., 2011. Вып. 2. С. 126–133.

⁶ Каулен М. Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие советской власти. М.: Луч, 2001. 163 с.; Каулен М. Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри России: кат.-справ. М.: Рипол Класик, 2005. 768 с.

⁷ Каулен М. Е. Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Бутиков Г. П. Музей «Исаакиевский собор». Л.: Лениздат, 1991. 223 с.; Тихонов Л. П. Музеи Ленинграда. Л.: Лениздат, 1989. 237 с.

¹⁰ Тихонов Л. П. Указ. соч.; Музей истории религии и атеизма: путеводитель. Л.: Лениздат, 1981. 144 с.

¹¹ Нетунахина Г. Д. Музей городской скульптуры: путеводитель. Л., 1981. 141 с.; Тихонов Л. П. указ. соч.

¹² Каулен М. Е. Указ. соч.

А. А. Юрина

**Олимпийские игры в отражении музейного сообщества:
выставочные проекты отечественных и зарубежных музеев**

XXII Олимпийские зимние игры в Сочи называют самым ярким событием 2014 г. Конечно, такой грандиозный по своему масштабу спортивный праздник не мог остаться без внимания музейного сообщества как в России, так и за рубежом. В течение всего 2013 г. и зимой – весной 2014 г. музеи различных городов представили публике выставочные проекты. Автор данной статьи проводит комплексное исследование, анализируя количество, географию, профили музеев, выставки которых были приурочены к XXII Олимпийским и XI Паралимпийским играм в Сочи. Отдельное внимание уделяется содержанию, предметному наполнению, особенностям организации, а также восприятию рассмотренных выставочных проектов посетителями.

Ключевые слова: выставочные проекты, Олимпийские игры, музейное сообщество, спортивное наследие, отечественные и зарубежные музеи, культурная жизнь России

Anastasiya A. Yurina

**Olympic games in the reflection of the museum community:
exhibition projects of domestic and foreign museums**

The XXII Olympic Winter Games in Sochi is the most memorable of 2014. Of course, such a grand in scale sports event could not remain without the attention of the museum community in Russia and abroad. Throughout 2013 and in winter, spring 2014 museums in different cities presented exhibition projects to the public. The author of this article analyzed the number, geography, profiles of the museums, which exhibitions were devoted to the XXII Olympic and XI Paralympic Winter Games. Special attention was paid to the content, exhibits, features of organization and the perception of visitors of these exhibition projects.

Keywords: the exhibition projects, the Olympic Games, the museum community, the sports heritage, domestic and foreign museums, cultural life of Russia

Олимпийские игры смогут стать тем, чем они должны быть, а именно – проводимым раз в четыре года праздником весны человечества, молодости сменяющих друг друга поколений, энергия и сила которых служит разumu.

Барон Пьер де Кубертен

Зимой 2014 г. мы стали свидетелями грандиозного по своему масштабу спортивного праздника, проходившего у нас в стране. XXII Олимпийские зимние игры в Сочи, по мнению отечественных и зарубежных СМИ, стали одними из самых ярких, впечатляющих и запоминающихся в истории олимпийского движения.

Действительно, олимпийские игры пользуются особой любовью и популярностью во всем мире. Многие люди склонны видеть в них проявление только спортивной доблести и мастерства. Однако было бы ошибкой сводить их значение лишь к демонстрации физических возможностей человека и забывать о культурном аспекте¹.

По мнению Пьера де Кубертена, инициатора возрождения античных олимпийских игр, предотвращение разрыва между физическим и духовным развитием является одной из основных задач олимпийского движения. А содействовать гармоничному развитию личности способно такое важное учреждение культуры, как музей. Демонстрируя постоянные экспозиции, формируя новые выставки, внедряя современные программы для разных групп населения, музей обращается к актуальным вопросам современности, уделяет особое внимание значимым событиям.

Конечно, не могла остаться без внимания музейного сообщества как в России, так и за рубежом тема Олимпийских игр в Сочи и их восприятия в современном мире. В течение всего 2013 г. и зимой 2014 г. музеи различных городов представили публике выставочные проекты, которым стоит уделить особое внимание.

В процессе исследования автором данной статьи были проанализированы следующие аспекты:

1. Количество и география музеев, выставки которых были приурочены к XXII Олимпийским и XI

Паралимпийским зимним играм в Сочи; 2. Профили рассмотренных музеев; 3. Содержание, предметное наполнение, особенности организации выставок; 4. Восприятие выставок посетителями.

В результате было выяснено, что в России на такое крупное событие мирового масштаба откликнулись 14 городов, в их числе как столичные города, такие как Москва, Санкт-Петербург («северная столица России»), Сочи («южная столица России»), так и города различных регионов России (Ярославль, Рыбинск, Балашиха, Томск и многие другие).

В первую очередь, конечно же, интересно обратить внимание на столицу зимних Олимпийских игр, город Сочи. Как же олимпиада отразилась в музейной жизни этого города? Как известно, именно в Сочи находится один из немногочисленных музеев спорта нашей страны, но, к сожалению, в экспозиции, программах музея Спортивной славы города Сочи во время олимпиады практически ничего не изменилось. А единственная в городе выставка, посвященная спортивной тематике, проводилась в Сочинском художественном музее и была приурочена к другому памяtnому событию в России – 400-летию Дома Романовых. Выставка «Воспитание телесных сил. Спорт и семья Романовых» из собрания ГМЗ «Петергоф» была посвящена различным спортивным увлечениям членов императорской семьи на протяжении нескольких столетий, показала своеобразие исторического спортивного инвентаря, разнообразие видов спорта, распространенных в России в XVIII – начале XX в.

По количеству, приуроченных к Олимпийским играм выставочных проектов, лидирует столица нашей страны, город Москва, далее – Санкт-Петербург, а за ним и другие города России, представившие по одной / две выставки.

В основном на тему Олимпийских игр в своей деятельности откликнулись художественные музеи (Сочинский художественный музей, Ярославский художественный музей, Сахалинский областной художественный музей, Художественный музей им. Сампилова и др.), краеведческие (Тамбовский краеведческий музей, Забайкальский краевой краеведческий музей им. А. К. Кузнецова, Саратовский областной музей краеведения, Подпорожский краеведческий музей), исторические (Музей Москвы, Государственный музей политической истории России, музей истории Томска, Государственный музей обороны Москвы), центры современного искусства (Центр современного искусства «Винзавод»; Мультимедиа Арт Музей, Институт русского реалистического искусства; Культурный центр «Москвич»), выставочные залы (ЦВЗ «Манеж» города Москвы и Санкт-Петербурга, Выставочный зал «Ходынка», Малый выставочный зал в «Измайлово»), а также музей-заповедник «Царицыно». Стоит отметить, что в проведении выставок участвовали также библиотеки (краеведческая библиотека г. Балашиха, библиотечный центр «Южный») и дома культуры (ДК ГЭС города Рыбинска).

Что же касается разнообразия представленных на выставках предметов и материалов, степени профессионализма и мастерства в организации подобного рода проектов, качественного показателя, то при рассмотрении данных критериев, необходим глубокий, комплексный анализ.

При изучении содержания выставок, их предметной наполненности говорить о единстве представленных коллекций очень сложно. Каждый город, каждый музей по-своему интерпретировал тему спорта, его значение и особенности его восприятия в различные периоды российской истории. Если постараться обобщить весь представленный на выставках материал, то стоит сказать, что подавляющее число экспонатов составили произведения искусства второй половины XX в., выполненные на тему спорта и здорового образа жизни. Это советский плакат, живопись, графика, скульптура и декоративно-прикладное искусство, а также первоклассные экспонаты советской эпохи, посвященные спортивной теме – гобелены, авторское стекло, ювелирные изделия из металла, работы из кожи («Встречаем Олимпиаду», музей-заповедник «Царицыно»)². На многих выставках вниманию посетителей были представлены живописные и графические работы, посвященные людям – легендам спорта. Особенно стоит отметить выставки детского творчества на спортивную тематику («Олимпийские игры – игры мира», Художественный музей им. Ц. С. Сампилова) в Улан-Удэ³ и других городах. Каждой работе воспитанников детских садов, общеобразовательных школ, школ искусств уделялось особое внимание, ведь у детей свой взгляд на олимпиаду: непосредственный, трогательный⁴, и это нашло отражение в выставочных проектах.

Экспонатами практически каждой выставки стали уникальные фотографии значимых спортивных моментов, олимпийских чемпионов («Легенды московской Олимпиады», Культурный центр «Москвич»)⁵, а также просто жителей города во время занятий физической культурой («Спорт и мы», Саратовский областной музей краеведения). Не так часто как фото, но встречались и видеоматериалы, олимпийские награды, личные вещи прославленных спортсменов, спортивный инвентарь («Москва и спорт», Музей Москвы).

Отдельной темой многих спортивных выставок стали XXII Олимпийские летние игры в городе Москва. Например, Центральный музей физической культуры и спорта подготовил для посетителей фильмы, демонстрирующие хронику соревнований, церемонию открытия и закрытия Игр, а также серию короткометражных мультфильмов, выпущенных специально к Олимпиаде–80⁶.

Одной из особенностей организации подобного рода выставок стало акцентирование внимания на каком-либо самом значимом предмете экспозиции, особо привлекающем посетителей. Так, например, на Забайкальской выставке «К вершинам спорта» центральное место заняла чаша олимпийского огня, предоставленная Министерством физической культуры и спорта⁷, а посетители выставки Центрального музея физической культуры и спорта «Наши Олимпийские игры. От Москвы до Сочи» могли поддержать в руках и сфотографироваться на память с факелами Олимпийских игр в Москве и Сочи⁸.

Особенно запоминающимися для посетителей стали торжественные открытия многих выставок, участниками которых стали спортсмены, достигшие высот в различных видах спорта, а также энтузиасты. Так на открытии выставки «Спорт и мы» присутствовала семья Андрея Владимировича Зайцева, члены которой в 1980 г. совершили многодневное путешествие на велосипедах в Москву, чтобы своими глазами увидеть соревнования Олимпийских игр.

Во всем разнообразии олимпийских выставочных проектов одним из наиболее познавательных, грамотно организованных (по мнению автора данной статьи) оказалась выставка «...Больше чем спорт!» в Государственном музее политической истории России в Санкт-Петербурге (открытая 7 февраля 2014 г.). Не совсем обычная тема спорта и Олимпийских игр для музея такого профиля представлена в ином, нежели в других музеях, ракурсе. Физическое воспитание и спорт были рассмотрены как часть государственной политики, а олимпийские игры не просто как важные соревнования, а как политическое событие. Очень важно, что при создании данной выставки музейные сотрудники уделили внимание значительным метаморфозам российского спорта, отношению к нему в России и в мире, которое существенно менялось, начиная с конца XIX в. вплоть до наших дней. Однако создатели особо выделили (что ясно прочитывается) неизменную и тесную связь спорта со всеми сторонами общественной жизни: политикой, идеологией, культурой.

Выставка была организована в двух залах и очень гармонично вписалась в основную экспозиционную площадь музейного пространства. Стоит отметить широкий спектр представленных экспонатов: личные вещи спортсменов, их награды, спортивный инвентарь, книги, плакаты, фотографии, открытки, сувениры и т. д. По мнению посетителей, в пространстве выставки заметно использование современных технологий, различных «задумок организаторов выставки». В книге отзывов неоднократно выражалась благодарность музейным зрителям за приятное общение и уважительное отношение к посетителям, а также организаторам за своевременность открытия выставки.

Что же касается организации выставочных проектов, приуроченных к XXII Олимпийским и XI Паралимпийским зимним играм в Сочи, за рубежом, то примеров выставок подобного рода немного. В первую очередь здесь необходимо назвать международную выставку детского творчества «О спорт, ты – мир!» в Областном музее изобразительных искусств Республики Казахстан, а также выставочный проект «Русский авангард и спорт» в Олимпийском музее Швейцарии, который осветил интересную сторону советского спорта в фотографиях 20–30-х гг. XX в.⁹

Несомненно, ярким олимпийским проектом стала выставка олимпийских факелов в московском ГУМе из личной коллекции правящего Князя Монако Альбера II. Однако отнести к категории музейных выставочных проектов его нельзя. Данное мероприятие можно рассматривать как своего рода отклик на важное спортивное событие частного коллекционера, нежели музейного сообщества.

Также нельзя считать музейной выставку снежных и ледяных скульптур в Японии, посвященную открытию Олимпийских игр в Сочи. Но о данной выставке все-таки стоит сказать как об уместном и своевременном способе передачи городом Саппоро своих поздравлений новой Олимпийской столице.

В апреле 2014 г. в Лондоне открылась выставка «Есть только миг...», на которой было представлено 50 фотографий, запечатлевших самые яркие моменты соревнований на XXII Олимпийских играх¹⁰. Проект должен быть представлен в различных городах, в более чем 40 странах мира (Стамбул, Люксембург, Мадрид, Токио, Белград и др.). Однако ни музейным, ни созданным за рубежом этот проект считать нельзя, так как организован он Россотрудничеством совместно с ИТАР-ТАСС¹¹.

Таким образом, в качестве зарубежных музейных выставочных проектов, приуроченных и посвященных Олимпийским играм в Сочи 2014 г. (на момент подготовки статьи, до апреля 2014 г.) можно рассматривать только 2 вышеупомянутые выставки, проходившие в Казахстане и Швейцарии.

Откликнувшись на такое значимое событие, как Олимпийские и Паралимпийские зимние игры

2014 г., организацией разнообразных выставочных проектов, музейное сообщество как в России, так и (в той или иной мере) за рубежом внесло свой вклад в формирование отношения к олимпизму, олимпийским играм и спорту в целом.

Благодаря важным мировым спортивным соревнованиям и их отражению в музейном мире постепенно в российском обществе, вслед за европейским, происходит осознание, что спортивное наследие является частью всемирного культурного наследия. Оно представляет собой несомненную ценность, которую необходимо сохранять, чтобы лучше понять пройденный путь, разобраться в настоящем, задуматься о будущем¹². Возможно, эти тенденции станут импульсом создания Олимпийского музея в России, так же, как толчком развития спорта в нашей стране стали потрясающие спортивные результаты российских сборных на XXII Олимпийских и XI Паралимпийских зимних играх в Сочи.

Примечания

¹ Самаранч Х. Посетитель в роли «исследователя» // Museum: музеи и спорт. 1991. № 170. С. 5.

² Царицыно встречает Олимпиаду в Сочи новой выставкой // Царицыно: музей-заповедник: сайт. URL: <http://tsaritsyno-museum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

³ В Улан-Удэ откроется республиканская выставка детского рисунка «Олимпийские игры – игры мира» // Бурятия: гос. телерадиокомпания: сайт. URL: <http://bgtrk.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁴ Там же.

⁵ Легенды Московской Олимпиады // Москвич: культ. центр: сайт. URL: <http://mskcc.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁶ Государственный музей спорта представил экспозицию, посвященную Олимпиаде–80 // Государственный музей спорта: сайт. URL: <http://museumsport.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁷ Выставка «К вершинам спорта» // Комитет образования администрации городского округа «Город Чита»: сайт. URL: <http://edu-chita.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁸ Государственный музей спорта представит экспозицию «Наши Олимпийские игры: от Москвы до Сочи» // Государственный музей спорта: сайт. URL: <http://museumsport.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

⁹ The Russian avant-garde and sport // The Olympic museum: сайт. URL: <http://olympic.org> (дата обращения: 20. 02. 2015).

¹⁰ Государственный музей спорта представил экспозицию, посвященную Олимпиаде–80.

¹¹ Выставка, посвященная Олимпиаде в Сочи, открывается сегодня в Лондоне // Правда–TV: сайт. 2014. 24 апр. URL: <http://pravda-tv.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

¹² Дюри Ж. Спорт в музее? // Museum: музеи и спорт. 1991. № 170. С. 10.

Сохранение морского наследия в России в музеях подводной археологии

Подводные объекты составляют немалую часть историко-культурного наследия России – крупной морской державы. Однако такие объекты не сохраняются ввиду отсутствия в стране музеев подводной археологии. Тем не менее, музей подводной археологии в России может быть создан, так как обширная работа ученых и исследователей данной области привела к обнаружению и изучению большого количества подводных объектов, которые необходимо музеефицировать.

Ключевые слова: подводная археология, музеи подводной археологии, морское наследие, подводное наследие

Evgeniia V. Ovsiannikova

**The Preservation of Maritime Heritage
in underwater archaeology museums in Russia**

Underwater objects make up a large part of the historical and cultural heritage of Russia as of the great maritime power. However, these objects are not preserved due to the absence of underwater archaeology museums in the country. As there is a large number of underwater objects that need preservations, the necessity of establishing such a museum is a fact.

Keywords: underwater archeology, museums of underwater archeology, maritime heritage, underwater heritage

Россия – морская держава. На протяжении долгих столетий Россия вела войны за первенство на море. История нашей страны наполнена подвигами прославленных полководцев и моряков. Сегодня Российская Федерация, протяженность морских границ которой составляет более 40 тысяч километров¹, имеет четыре мощных флота, историю, полную ратных морских сражений, и... малое количество морских музеев.

Известно, что первый морской музей России – Модель-камера – был основан Петром Первым в 1709 г.² Модель-камера должна была содержать чертежи и модели кораблей, кроме того, Петр I учитывал необходимость сохранения памятников морской славы³. В 1723 г. Петром Первым был издан указ о сохранении остатков переяславской флотилии, а в 1803 г. на берегу Переяславского озера было построено здание музея для сохранения петровского бота «Фортуна»⁴. К 1805 г. относится создание Морского музеума⁵. При Николае Первом Музеум был снова преобразован в Модель-камеру; свои двери для посетителей уже Морской музей открыл в 1867 г.⁶ Первым музеем-кораблем в России стал крейсер «Аврора» в 1956 г.⁷

В октябре 2010 г. в Санкт-Петербурге проходила первая международная научно-практическая конференция, посвященная проблемам изучения и сохранения морского наследия России⁸. Участники конференции пришли к выводу, что сегодня, ввиду отсутствия комплексного подхода к сохранению морского наследия России, сеть морских музеев в стране развита слабо (в России – менее 20 крупных морских музеев⁹, крупнотоннажных судов-музеев – 13¹⁰), не строятся действующие копии исторических судов¹¹.

Во многих странах мира морское наследие тщательно изучается, сохраняется и экспонируется. Норвегия, страна, тесным образом связанная с морем (походы викингов; морские экспедиции Р. Амундсена, Ф. Нансена, Т. Хейердала), уделяет большое значение вопросам сохранения морского культурного наследия. На полуострове Бюгде в городской черте Осло расположены несколько крупных морских музеев – «Фрам», где экспонируется судно с одноименным названием: именно на этом корабле Фритьоф Нансен впервые достиг Северного полюса, экспедиция Отто Свердруп исследовала обширные территории Канадского архипелага, а команда Руаля Амундсена покорила Южный полюс¹². На полуострове также расположен Норвежский Морской музей; музей «Кон-Тики», посвященный экспедициям путешественника Тура Хейердала; Музей кораблей викингов. Бюгде широко известен как Музейный полуостров и является одной из основных достопримечательностей города.

Кроме того, участниками конференции «Проблемы изучения и сохранения морского наследия

России» было определено отсутствие системы мер по охране подводного наследия; выявлено, что изучению уникальных подводных объектов не уделяется должного внимания¹³. В 2012 г. в Калининграде была проведена VI Международная научно-практическая конференция «Сохранение морского наследия в музеях России». Конференция позволила оценить масштабы, разнообразие морских музеев России, выявить проблемные зоны и определить пути их решения.

Действительно, подводные объекты составляют немалую часть историко-культурного наследия России, при этом отсутствует государственная политика в области изучения, сохранения и использования подводного археологического наследия¹⁴. В мире на протяжении 50 лет существуют музеи подводной археологии¹⁵. В России же подобные музеи отсутствуют, за исключением фонда-выставки «Память Балтики» в Выборгском замке-музее. Фонд-выставка «Память Балтики» в Выборгском замке не является музеем, так как не выполняет одну из основных функций музея¹⁶ – сохранение культурного и природного наследия: предметы лишь экспонируются, не производится их описание, консервация и реставрация; данная выставка представляет собой образование музейного типа. Кроме того, в нашей стране нет специализированных методических центров, занимающихся подводной археологией, и налаженного учета, организованного хранения и контроля за поднятыми из воды предметами в морских музеях¹⁷.

В России планомерно проводятся подводные археологические исследования. На протяжении нескольких десятилетий (с 1990 г.¹⁸) специалистами Института истории материальной культуры РАН ведется работа по изучению места Выборгского сражения. В результате проводимых работ были обнаружены и исследованы корабли, а также предметы, находившиеся на них: элементы декора, предметы вооружения и снаряжения, бытовые вещи и инструменты, монеты, стеклянная, фарфоровая и фаянсовая посуда, церковная утварь¹⁹. Специалистами неоднократно предлагалось создать музей, который мог бы вместить подобные предметы после их консервации и реставрации²⁰.

В то же время за рубежом музеи подводной археологии успешно существуют. Например, Музей подводной археологии в Бодруме (Турция), Музей морской археологии в Картахене (Испания). Экспозиции данных музеев включают в себя памятники подводного культурного наследия²¹.

Наряду с данным типом музеев существуют музеи, в экспозиции которых представлены останки археологических кораблей, связанные между собой исторически²². Одним из таких музеев является Музей кораблей викингов в Осло. В Музее кораблей викингов представлены три корабля – Тюнский корабль, Гокстадский корабль и Усебергский (Озебергский) корабль. Все они были найдены на территории Норвегии в трех больших курганах. Корабли представляют собой погребальные ладьи, на которых были захоронены богатые люди знатного происхождения. В погребальных курганах также находились предметы утвари, одежда, ткани, оружие, украшения, ценности²³. Музей кораблей викингов был открыт при Норвежском Университете в 1926 г.²⁴

В России в 2000 г. в Калининграде при проведении работ в янтарном карьере был обнаружен корабль – деревянное судно XIX в. Вскоре начались раскопки. Масштаб находки позволял музеефицировать данный объект. Потребовалась длительная реставрация, так как судно пролежало в воде около двухсот лет²⁵. Работы по реставрации и консервации остатков корабля были начаты Музеем Мирового океана в 2002 г.²⁶ Для того чтобы показать внутреннее устройство судна, была выполнена «условная реконструкция его средней части»²⁷. Сегодня корабль является одним из уникальных экспонатов Музея Мирового океана г. Калининграда. В России отсутствуют памятники деревянного судостроения XIX в. подобных размеров – находки, подобные судну, найденному в карьере «Приморский», крайне редки и в европейской археологии²⁸.

Подобный пример в целом единичен для нашей страны. Не только уникальные подводные объекты погибают из-за недостаточного финансирования экспедиций и научных центров – уникальные музеи, сохраняющие морское наследие, в России сегодня либо не существуют совсем, либо не развиваются в полном объеме.

Примером может служить Музей подводных сил имени А. И. Маринеско в Санкт-Петербурге. Музей, создававшийся как школьный²⁹, сегодня является единственным в нашей стране, экспозиция которого посвящена истории подводного флота в России. В коллекции музея, которую не вмещает небольшое помещение, отведенное под него, представлены уникальные экспонаты и мемориальные вещи. В России также существуют музеи подводных лодок: Музейно-мемориальный комплекс истории Военно-морского флота России в Москве, Музей подводной лодки К-21 в Североморске, Музей подводной лодки Д-2 «Народоволец» в Санкт-Петербурге и некоторые другие.

Специалисты говорят о том, что нашей стране необходим музей древнерусского судостроения, мореходства и подводных связей³⁰, который был бы основан на археологических находках, в том числе поднятых со дна рек и озер. Исследователи верят, что именно подводная археология даст более полные сведения о конструкции древнерусских судов³¹.

Действительно, изучение дна различных водоемов с целью выявления и изучения памятников материальной культуры прошлого – один из путей получения дополнительной информации по истории человечества, тесно связанной с освоением водных пространств; часто это единственный способ, например, при изучении вопросов исторического судостроения и мореплавания³². Сохранение морского наследия в России сегодня является важной задачей.

В эпоху Петра Первого, в 1718 г.³³, был издан Указ о сдаче старинных редкостей комендантам, в котором говорилось: «Ежели кто найдет в земле или воде какие старые вещи, а именно: <...> старое и ныне необыкновенное ружье, посуду, и прочее всего, что зело старо и необыкновенно, таже приносили, за что давана будет довольная дача, смотря по вещи, понеже не видав, положить нельзя цены»³⁴. Академик Р. А. Орбели в 30-е гг. XX в. в своих работах поставил задачу систематического изучения подводных объектов, проведения археологических раскопок на дне морей, предложил создать Музей подводных изысканий всесоюзного масштаба и институт подводной археологии в системе Академии наук³⁵. Великая Отечественная война не позволила этим планам осуществиться.

Изучение мест Выборгского морского сражения, проводимое Институтом истории материальной культуры РАН, позволило выявить большое количество находок, как кораблей, так и других предметов, находившихся на судах, которые необходимо музеефицировать. Большим препятствием на пути проведения подводных исследований и создания музея подводной археологии является то, что сегодня исследования морского дна проводят не только ученые-археологи, но и аквалангисты-любители, ищущие кладов. Предметы, поднятые им без всяких на то разрешений и оснований, не изучаются, не консервируются и не реставрируются. Часто они экспонируются в том виде, в каком были найдены, без проведения специальных исследований. При этом следует отметить, что затонувший корабль представляет собой цельный историко-археологический комплекс, и значительная часть сведений о конкретном судне, погибшем в определенных условиях, содержится в нем самом³⁶. Извлечение этой информации возможно только при условии строжайшего соблюдения археологических методов исследования, тщательности и точности фиксации местоположения отдельных находок, деталей и частей судна; подъем находки без точной фиксации приводит к потере информативности³⁷.

В то же время, уникальные природные условия северных озер и морей России: пресные и холодные воды, отсутствие опасных микроорганизмов, слабые течения и невысокая прозрачность воды – обеспечивают небывалую сохранность погибших кораблей³⁸.

Деятельность искателей кладов не ограничена законодательством. В России отсутствует контроль за извлечением из воды предметов, имеющих историческую и культурную ценность³⁹. Россия не ратифицировала Конвенцию об охране подводного культурного наследия (ЮНЕСКО, 2009 г.⁴⁰). Специалисты утверждают, что в нашей стране назрела необходимость внесения поправок в действующий закон «Об объектах культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации», и создания специального закона об археологическом наследии с разделом о подводных объектах культурного наследия⁴¹.

Изложенные факты говорят о том, что создание музея подводной археологии в России – насущная необходимость. Таким образом будет сохранено историческое наследие для будущих поколений, историческая наука получит уникальный материал. Музей подводной археологии в России мог быть создан в Северо-Западном федеральном округе, так как обширная работа, проводимая специалистами Института истории материальной культуры РАН, привела к обнаружению и изучению большого количества подводных объектов, составляющих часть культурного наследия нашей страны, которые необходимо музеефицировать.

Примечания

¹ О Государственной границе Российской Федерации: зак. РФ от 1 апр. 1993 г. № 4730-І: с изм. и доп. // Гарант: прав. база. URL: <http://base.garant.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

² Разгон А. М. Очерк истории военных музеев России, 1861–1917 гг. // Тр. НИИ музееведения. М., 1962. Вып. 7. С. 144.

³ Там же.

⁴ Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

- ⁵ Разгон А. М. Указ. соч. С. 144.
- ⁶ История музея // Центральный военно-морской музей: сайт. URL: <http://navalmuseum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ⁷ Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ⁸ Буданов А. К проблеме изучения и сохранения морского наследия России // Музей. 2011. № 3. С. 4.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 6.
- ¹¹ Там же. С. 4.
- ¹² Frammuseet. Oslo, 2010. С. 7, 14, 19.
- ¹³ Проблемы изучения и сохранения морского наследия России: материалы Первой междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 27–30 окт. 2010 г. Калининград: Терра Балтика, 2010. 464 с.
- ¹⁴ Фазлуллин С. Управление подводным историко-культурным наследием // Музей. 2010. № 1. С. 18.
- ¹⁵ Околоков А. В музей с аквалангом?! // Музей. 2010. № 1. С. 4.
- ¹⁶ Словарь музейных терминов. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ¹⁷ Фазлуллин С. Указ. соч. С. 19.
- ¹⁸ Сорокин П. Е. Затонувшие корабли – часть историко-культурного наследия России // Морская археология Санкт-Петербурга. URL: <http://spbae.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Околоков А. Указ. соч. С. 5.
- ²² Там же. С. 6.
- ²³ Thorleif Sjøvold. The Viking ships in Oslo. Oslo: Oslo Univ., 1985.
- ²⁴ Viking ship museum URL: <http://khm.uio.no> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ²⁵ Бойкина И. История одного корабля // Музей. 2010. № 1. С. 56.
- ²⁶ Бойкина И. Н. Реставрация археологической находки «Корабль XIX в.» // Изучение памятников морской археологии. СПб., 2004. Вып. 5. С. 43–59.
- ²⁷ Бойкина И. Вторая жизнь корабля // Нептун. 2011. № 6. С. 109.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Страница Музея на сайте «Музеи России»: URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ³⁰ Степанов А. Будет ли создан музей древнерусского судостроения? // Музей. 2010. № 1. С. 60.
- ³¹ Там же. Цит. по: Дубровин Г. Е. Водный и сухопутный транспорт средневекового Новгорода X–XV вв. по археологическим данным. М., 2000.
- ³² Околоков А. В. Проблемы изучения памятников подводного культурного наследия // Проблемы изучения и сохранения морского наследия России: материалы Первой междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 27–30 окт. 2010 г. Калининград: Терра Балтика, 2010. С. 169.
- ³³ Околоков А. В музей с аквалангом?! С. 15.
- ³⁴ Цит. по: Охрана памятников истории и культуры XVIII – начала XX в. М., 1978. С. 21.
- ³⁵ Сорокин П. Е. Подводно-археологические памятники на Северо-западе России: проблемы их изучения и сохранения // Изучение памятников Морской археологии. СПб., 1998. Вып. 3. URL: <http://mpac.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Околоков А. В музей с аквалангом?! С. 15.
- ³⁹ Фазлуллин С. Указ. соч. С. 19.
- ⁴⁰ URL: <http://unesco.org> (дата обращения: 20. 02. 2015).
- ⁴¹ Фазлуллин С. Указ. соч. С. 19.

А. С. Кудрец

Музейная интерпретация рок-культуры в России и за рубежом

Рок-культура – многогранное явление мировой культуры, привлекающее внимание самых разных исследователей. Интерес к рок-музыке выражается, в том числе, в создании музеев и проведении выставок, посвященных жизни и творчеству наиболее известных представителей этого течения. Процесс создания таких музеев еще не завершен, тем не менее, их существование и перспективы открытия новых обуславливает актуальность данной статьи. Наибольшее внимание уделяется отечественному опыту музеефикации рок-культуры на примере частного музея «Yellow submarine» и Народного музея Александра Башлачева.

Ключевые слова: рок-музыка, частные музеи, мемориальные объекты, музеефикация, the Beatles

Anastasiya S. Kudrets

Museum interpretation of rock culture in Russia and abroad

Rock culture is a many-sided feature of world culture and it attracts different researchers. The interest to rock music is expressed by organization museums and exhibitions which are dedicated to the most famous rock musicians. The process of organization of these museums is not finished yet, however their existence and perspectives of opening new ones makes this article especially actual. An author pays most attention to Russian experience of museumification such as the «Yellow submarine» private museum and the Public Aleksander Bashlachev museum.

Keywords: rock music, private museums, memorial objects, museumification, the Beatles

Рок-музыка представляет собой многогранное явление мировой культуры, возникшее в США и Западной Европе в середине 1950-х гг., в СССР – в 1960–1970-е гг. и привлекающее внимание самых разных исследователей. Интерес к рок-культуре выражается, в том числе, в создании музеев и проведении выставок, посвященных жизни и творчеству наиболее известных представителей этого музыкального течения.

Музеи, посвященные рок-музыкантам, стали возникать с конца 1980-х гг. в разных странах мира, в том числе и в России, благодаря активности многочисленных фан-клубов.

Зарубежный опыт. Примером музея, охватывающего историю рок-музыки практически во всем мире, является музей при Зале славы рок-н-ролла в Кливленде, США, основанном в 1983 г. и открывшемся в своем нынешнем здании в 1995 г. В музее представлено творчество различных музыкальных коллективов и исполнителей. Среди экспонатов можно увидеть личные вещи и музыкальные инструменты. Ежегодно список выдающихся музыкантов пополняется новыми именами, в честь чего в Зале славы проходят концерты¹.

Большая часть существующих музеев рок-музыки посвящена легендарной группе The Beatles. Важно отметить, что открытие таких музеев не остается без внимания родственников музыкантов. Так, на открытии некоторых из них, например, музея в Сайтаме, присутствовала вдова Джона Леннона Йоко Оно.

Одним из первых музеев является The Beatles Story, основанный в Ливерпуле в 1988 г. Создание музея в этом городе не случайно, так как Ливерпуль и Гамбург, где группа получила первое признание, остаются центрами паломничества для многочисленных поклонников со всего света. Однако музей «Beatlemania» в Гамбурге, открывшийся в 2009 г., не стал так популярен как ливерпульский, и в настоящее время ему грозит закрытие. Помимо музеев в Лондоне и Ливерпуле большой интерес представляют места, связанные с жизнью музыкантов и упоминаемые в песнях группы².

Музеи The Beatles можно встретить в самых разных городах, совершенно не связанных с пребыванием там группы. К числу таких относятся музеи в Буэнос-Айресе, Одессе, Халле-ан-дер-Заале (Германия), Сайтаме (Япония) и других городах. Они возникли благодаря усилиям местных поклонников и коллекционеров, собравших множество предметов с символикой группы, мемориальных вещей и аудиозаписей³.

Отечественный опыт. В нашей стране персональные музеи рок-музыкантов и мемориальные места также возникают не без участия поклонников. Начало этому процессу было положено, как и в

Европе, в 1990-е гг. Следует отметить, что процесс музеефикации затронул не только рок-культуру. Так, несколько музеев посвящены представителям бардовской песни: в 1993 г. при Международном славянском культурном центре в Москве был открыт мемориальный музей Игоря Талькова, несколько музеев в Москве, Екатеринбурге, Краснодаре, Самаре и других городах посвящены В. С. Высоцкому.

Основными центрами отечественной рок-культуры являются Санкт-Петербург, Москва, Урал (Екатеринбург) и Сибирь (Новосибирск). В этих регионах, связанных с жизнью и творчеством наиболее известных музыкантов, находится множество памятных объектов.

В настоящее время предлагается создать музей отечественной рок-музыки, экспозиция которого охватывала бы весь период ее существования и наиболее ярких представителей этого течения. Местом открытия такого музея предлагают сделать один из следующих городов: Уфу, Санкт-Петербург или Череповец.

Как было сказано выше, наибольшая часть музеев рок-музыки посвящена The Beatles. Музеи легендарной группы возникли и в нашей стране. В Санкт-Петербурге в арт-центре на Пушкинской ул., 10 находится музей с неофициальным названием «Yellow submarine», созданный давним поклонником группы Н. И. Васиным. Его обширная коллекция, собиравшаяся с 1966 г., первоначально находилась в помещении, переоборудованном из жилой квартиры. А в 1990 г. для создания «Храма любви, мира и музыки имени Джона Леннона» городскими властями было выделено помещение на Пушкинской улице, где в том же году музей был открыт для публики.

Это типичный пример музея, созданного поклонником, где можно увидеть большое количество предметов с символикой группы, привезенных со всего света, а также огромную коллекцию аудиозаписей, некоторые мемориальные вещи и даже автограф Леннона.

Во дворе арт-центра можно увидеть рисунок желтой подводной лодки на стене, гипсовые барельефы с портретами музыкантов, указатель «улица Джона Леннона»⁴. Барельефы, по словам Н. Васина, являются первым в России памятником The Beatles⁵.

Арт-центр на Пушкинской улице относится к числу неформальных достопримечательностей Петербурга. Музей, созданный Н. Васиным, является местом встреч поклонников The Beatles и редко привлекает более широкую аудиторию, несмотря на бесплатный вход и многочисленные памятные мероприятия. В последнее время большую популярность приобрели экскурсии по неформальным достопримечательностям, что способствует росту интереса к данному музею.

Важно отметить, что вопрос о создании музея русского рока активно обсуждается в арт-центре на протяжении уже длительного времени. В 1991 г. в Ленэкспо была устроена выставка «Реалии русского рока». Экспонатов этой выставки почти не осталось, тем не менее, проект музея продолжает жить и периодически реализуется в виде временных выставок. Так, с 16 февраля по 17 марта 2013 г. выставка прошла в самом арт-центре. В настоящее время на сайте организован сбор предметов для будущей экспозиции, а также планируется создать виртуальный музей⁶. Еще один музей The Beatles в нашей стране планируется создать в Самаре⁷.

В 2009 г. в Череповце при местной библиотеке был открыт Народный музей Александра Башлачева. В экспозиции представлены мемориальные предметы, фотографии и книги, посвященные рок-поэту. Многие вещи были подарены друзьями и родными музыканта. Музей привлекает не только друзей и поклонников А. Башлачева, но и молодых художников, поэтов и музыкантов, так как регулярно проводит выставки и концерты⁸.

Данный музей не имеет собственного помещения и является частью библиотеки. Его создание связано с проводящейся в последние годы популяризацией творчества Башлачева в его родном городе. В Череповце планируется также установка памятника поэту.

Таким образом, существующие в России музеи рок-музыки – персональные, они посвящены отдельным исполнителям. «Yellow submarine» в арт-центре на Пушкинской улице – персональный музей The Beatles, созданный поклонником группы на основе обширной коллекции мемориальных предметов, аудиозаписей и предметов с символикой группы.

Музей А. Башлачева открыт на родине музыканта в Череповце. В его создании принимали участие не только поклонники, но и родные и близкие Башлачева. Музей не имеет собственного помещения и занимает зал библиотеки.

Оба музея служат местом встречи поклонников, а также концертными площадками для начинающих музыкантов.

Другие мемориальные объекты. Существуют также мемориальные места, которые не являются в полном смысле слова музеями. К таким относится знаменитая котельная «Камчатка». Ее часто называют клубом-музеем. Это место стало известным среди поклонников Виктора Цоя, работавшего

в котельной в 1986–1988 гг. В настоящее время в «Камчатке» хранятся некоторые личные вещи работавших там музыкантов, афиши и фотографии, сохраняется обстановка котельной. В вечернее время здесь проводятся концерты. В 2007 г. зданию угрожал снос, но благодаря вмешательству общественности, оно было сохранено⁹.

Памятным местом является и созданный в 2004 г. в Санкт-Петербурге Центр Современного Искусства им. Сергея Курехина, но он так и не стал персональным музеем. Этот центр служит местом проведения выставок, концертов и фестивалей. Мемориальные предметы, кроме афиш, газетных вырезок и фотографий, в интерьере не представлены.

Гораздо более распространенными мемориальными местами являются различного рода памятники и объекты, установленные поклонниками. К таким объектам относятся памятные стены и подобные им сооружения, скульптуры и даже топонимические названия.

Отдельные мемориальные предметы и музыкальные инструменты, ранее принадлежавшие рок-музыкантам, можно увидеть в интерьерах кафе, клубов и рок-магазинов, где предметы представлены в качестве экспонатов и привлекают внимание посетителей.

Помимо музеев следует отметить и многочисленные выставки, проходящие по всему миру. Посетители могут познакомиться с историями отдельных исполнителей, историей рок-культуры в целом, а также узнать о возникновении различных молодежных субкультур. Такие выставки зачастую проводятся в музеях современного искусства и сопровождаются концертами или встречами с музыкантами. В качестве примера можно назвать уже упоминавшуюся выставку «Реалии русского рока». В отличие от большинства музеев, в организации подобных выставок принимают участие профессиональные музейные сотрудники. Проведение выставок может стать важным этапом на пути создания музея рок-музыки.

Таким образом, идея создать музей русского рока осмысливается многими поклонниками этой музыки и самими музыкантами на протяжении уже более 20 лет. Попытки создания такого музея предпринимаются в разных городах. Наиболее успешной можно считать выставку 1991 г. «Реалии русского рока». Одноименный проект в настоящее время действует в интернете и ставит своей целью создание виртуального музея. Существует вероятность, что в случае успеха виртуальный музей станет реальным.

Процесс музеефикации рок-культуры в России и за рубежом еще не завершен, но уже сейчас можно выделить его особенности.

Во первых, подавляющее большинство музеев посвящены определенным исполнителям, а не рок-культуре в целом. Вопрос о создании единого крупного музея рок-музыки в нашей стране остается открытым. Идею создания такого музея поддерживают многие известные рок-музыканты.

Во-вторых, частная инициатива является определяющим фактором при создании музеев: они могут создаваться в местах, совершенно не связанных с пребыванием там рок-музыкантов.

В-третьих, большинство музеев – негосударственные, они могут не иметь собственного помещения и занимают либо переоборудованные квартиры, либо часть других учреждений.

В-четвертых, в основе музеев лежат частные коллекции одного или нескольких поклонников. Среди экспонатов преобладают предметы с символикой исполнителей, аудиозаписи и некоторые мемориальные предметы. В некоторых случаях можно говорить об однообразности частных коллекций, которые легли в основу таких музеев. К созданию музеев могут привлекаться родные и близкие музыкантов.

Отсутствие профессиональных кадров и деятельности по привлечению посетителей, а также нехватка финансирования делают такие музеи недолговечными. Так, уже несколько музеев The Beatles по всему миру были закрыты либо находятся под угрозой закрытия из-за падения интереса к ним и, как следствие, низкой посещаемости.

Такие музеи ориентированы, прежде всего, на поклонников исполнителей, мало известны для широких слоев населения и, за редким исключением, не являются туристическими достопримечательностями. При этом создатели музеев зачастую не пытаются как-либо популяризировать свои собрания и сделать их привлекательными для туристов. Такие музеи, наоборот, стремятся к камерности и поддержанию атмосферы квартирника, объединяющего лишь самых преданных поклонников. Создание крупного государственного музея позволит решить эти проблемы и будет способствовать популяризации рок-культуры.

Стремление сохранить память о любимых исполнителях выражается также в создании мемориальных объектов, которые могут принимать самый разный вид. Часто эти объекты не имеют официального статуса памятников, и их существование поддерживается исключительно силами поклонников.

Примечания

¹ The Rock and Roll Hall of Fame and Museum. URL: <http://rockhall.com/> (дата обращения: 11. 11. 2014); Зал славы рок-н-ролла. URL: <http://ria.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Клуб Beatles. ru: офиц. сайт. URL: <http://beatles.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

³ В Одессе открылся музей The Beatles. URL: <http://od.vgorode.ua> (дата обращения: 11. 11. 2014); Единственный официальный музей Джона Леннона закроется. URL: <http://lenta.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014); Квасивка И. Одессит ради экспонатов для единственного в Украине музея «Битлз» голодал и звонил Йоко Оно. URL: <http://segodnya.ua> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁴ Арт-центр «Пушкинская, 10». URL: <http://peterburg.biz> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁵ Сергеева П. В СПб появилась улица Джона Леннона и памятник «битлам». URL: <http://topspb.tv> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁶ Арт-центр «Пушкинская, 10»: офиц. сайт. URL: <http://p-10.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014); Реалии русского рока: офиц. сайт. URL: <http://realrusrock.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁷ Клуб Beatles. ru: офиц. сайт. URL: <http://beatles.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014)

⁸ Виноградов С. Музей Башлачева не желает превращаться в супермаркет. URL: <http://cher-city.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁹ Клуб-музей Котельная «Камчатка»: офиц. сайт. URL: <http://clubkamchatka.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

А. А. Шмакова

Методика Н. П. Анциферова в изучении Ростова

Каждый город имеет свои индивидуальные черты и особенности. Для изучения города необходимо найти эти отличия: изучить историю его строительства, выявить влияние климатических факторов на его формирование; описать традиции в жизни его граждан. Существует несколько способов описания города. Наиболее популярной является методика Н. П. Анциферова. На ее основании в статье рассматривается один из городов России – Ростов-на-Дону.

Ключевые слова: Анциферов, Ростов-на-Дону, архитектура, климат, традиции, экономическое развитие

Anna A. Shmakova

N. Antsiferov's method in research of Rostov

Each city has its own features and characteristics. In order to identify the city it is necessary to find these differences: explore its development history, reveal the influence of climatic factors on its formation; study citizens' traditions. There are several ways of describing the city. The most popular one is N. Antsiferov's method. Based on it, the article discusses one of the Russian cities, Rostov-on-Don.

Keywords: Antsiferov, Rostov-on-Don, architecture, climate, tradition, economic development

Известный краевед Николай Павлович Анциферов в своих трудах представляет разработанную им методику изучения города. По его мнению, город является исторически сложившимся культурным организмом. Он предлагает рассматривать город как совокупность сил природы; быта населения; его роста и характера его архитектурного пейзажа; его участия в общей жизни страны; духовного бытия его граждан, объединяя перечисленные составляющие в понятие «душа города».

Цель данной статьи состоит в попытке применить основные идеи Анциферова к южной столице России – Ростову-на-Дону.

В первую очередь стоит отметить природные особенности города, так как, по мнению Анциферова, они играют немаловажную роль в его развитии. «Природа словно входит в город, а город бросает свой отблеск на окружающий пейзаж»¹.

Город Ростов-на-Дону располагается в юго-западной части Ростовской области, в 46 км выше устья р. Дон, на стыках двух больших природных областей: Южнорусской равнины и Предкавказья.

Климат Ростова-на-Дону можно охарактеризовать как умеренно континентальный. Зимы в Ростове-на-Дону нередко бывают почти без снега. Весна в Ростове всегда наступает рано. Таким образом, ростовчане одни из первых в нашей стране, кто радуется появлению первых птиц и, конечно же, цветущих деревьев (вишни, яблони, каштанового дерева). Жаркое лето – одна из особенных черт этой местности. Нередко шкала термометра преодолевает отметку 40 градусов, тем самым принося массу неудобств жителям. Осень, которую порой так долго приходится ждать, только в ноябре начинает радовать своей золотой листвой.

Наверное, как Нева для Санкт-Петербурга, так и Дон для Ростова является не только рекой, протекающей по его территории и градообразующим географическим объектом, но и сердцем города.

Широко и привольно течет Дон-батюшка. Тихим назван он в романе Михаила Александровича Шолохова. Также в песнях донских казаков река именуется – «Дон-батюшка», «наш тихий Дон-батюшка», тем самым ярко отражая характер, величину и значение Дона. Принимая во внимание величину долины Дона, ученые гидрографы его относят к древнейшим рекам Европейской России, ему сотни тысяч лет. Река делит наш город на две, пускай и не равные как по своему размеру, так и по значению, части. Правый берег, где и расположен практически весь Ростов, – относительно высокий, местами достигает отметок 230 м, а левый – низменный и сегодня является местом для развлечений, отдыха на природе. По данным некоторых географов, Дон разделяет Россию на Европу и Азию, так что можно сказать, что Ростов-на-Дону находится сразу на двух материках.

Не менее важным, чем природа, фактором в формировании «души города» является архитектура. Города – как люди: у каждого свой облик, своя биография. И одной из удивительных страниц этой биографии является архитектура. Старые здания, первые улицы, древние площади и сооружения – все это детища человека, все это – архитектура². Она о многом напоминает нам и о многом

рассказывает. Так, архитектуру города Ростова-на-Дону можно читать, как историю развития государства с XVIII в. Например, ул. Большая Садовая представляет собой целую эпоху строений, начиная с самых ранних архитектурных стилей и кончая модерном.

По мнению современных исследователей, в современном Ростове расширившиеся возможности творческой практики, изменения в профессиональном сознании приводят к смещению предпочтений ростовских архитекторов: от лаконичной строгости – к поискам многообразия, от универсальности – к индивидуальности; от индустриальной самодостаточности объектов – к адаптивному их к городской среде³.

Так в 70–80-е гг. XX в. в Ростове был построен ряд новых значительных объектов: речной и железнодорожный вокзалы, автовокзал, аэропорт. Вместе с тем на фоне одинаковости новой архитектуры все больший интерес вызывают памятники истории и культуры. «Старые здания», отношение к которым меняется как у профессионалов, так и у жителей города. Бережное отношение к историко-культурному наследию становится залогом настоящего и будущего своеобразия города, сохранения его облика. Об этом свидетельствуют и реставрационные работы, учитывающие городской контраст.

Утверждение Н. П. Анциферова, что «большой научный интерес, в связи с постановкой о локальном методе, имеет местная топографическая номенклатура», не утратило своей актуальности и сегодня. «Городские названия – язык города, – писал он. – Они сообщают обо всех областях его жизни. Они рассказывают о его росте, о его связях с другими городами, о его нуждах. В них живет память о прошлом»⁴. Исторически сложилось так, что при проектировании и строительстве Ростова-на-Дону улицы города были проложены параллельно Дону, а переулки (дословно – «пересекающие улицу») и проспекты – перпендикулярно. Ниже улицы Старо-Почтовой (Станиславского) к Дону шли спуски. Например, проспекты Богатыновский и Таганрогский (ныне Буденновский), переулок Нахичеванский ниже Старо-Почтовой именовались соответственно Богатыновским, Таганрогским и Крепостным спусками. В городе-соседе Нахичевани-на-Дону улицы также шли параллельно Дону, линии же (как в Петербурге) – в перпендикулярном направлении. И на то было Высочайшее решение Императрицы Екатерины II.

Сегодня Ростов-на-Дону – крупный индустриальный и культурный центр юга России. Главная отрасль промышленности – машиностроение: производство зерноуборочных комбайнов (ПО «Ростсельмаш»); тракторных культиваторов, вертолетов, подшипников, технологического оборудования для легкой (завод «Легмаш»); пищевая промышленность (ПО «Ростпродмаш»). Также высоко развиты пищевая промышленность (табачная, кондитерская, мясная, винная, консервная), химическая (производство цинковых белил, резинотехнических изделий и др.), легкая (кожевенно-обувная, трикотажная, швейная). Имеются предприятия по обработке древесины, производству стройматериалов и др.

В сопоставлении с другими городами-миллионерами Российской Федерации город Ростов-на-Дону занимает первое место по количеству индивидуальных предпринимателей на тысячу жителей и третье – по доходам консолидированного бюджета на душу населения.

Роль города Ростова-на-Дону как одного из важнейших городов страны предопределяется накопленным производственным, демографическим, потребительским, инфраструктурным и культурным потенциалом, а также благоприятным экономико-географическим положением, значение которого для развития социально-территориальной общности особенно возросло в условиях глобализации.

В XXI в. экономика города, так же как и страны в целом, развивается по постиндустриальной модели, доминирует сфера услуг. При этом город Ростов-на-Дону сохраняет свое значение крупной (второй по объему промышленной продукции в Южном федеральном округе) индустриальной «площадки» юга России.

Говоря о духовном бытии ростовчан, в первую очередь стоит отметить традиции казачества. Например, о казачьем гостеприимстве наслышаны не только историки, но и обычные люди, которым пришлось побывать в этих краях. В старой шутиливой казачьей песне имеются такие интересные слова: «Нам каждый гость дается Богом, какой бы ни был он среды, хотя бы в рубище убогом – алаверды, алаверды».

Также нужно сказать об особом менталитете донских армян. Наверное, нахичеванцы не забывают, что все они – дети одного народа (хотя, конечно, как и все люди на этом свете – разные). У всех одна историческая родина – Армения. А Россия – это новая родина. Дон – это особый край, в котором мирно живут десятки национальностей, и жизни без которого себе уже не представляют.

Ростов город не только многонациональный, но и многоконфессиональный, поэтому в нем большое количество церквей, соборов, храмов, мечетей, синагог. Люди здесь поистине верят в Бога.

Главным храмом православных христиан Ростова является прекрасный ростовский кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы. Считается, что побывать там не только удовольствие, но и огромная благодать и искупление многих грехов души человеческой. Архитектором является Константин Андреевич Тон, который спроектировал московский храм Христа Спасителя.

Также в городе представлены и другие религии: ислам – 3 мечети; иудеи представлены 7-ю общинами, у католиков – 5 приходов, 1 храм и 1 женский монастырь, Армянская апостольская церковь имеет 3 прихода.

Итак, рассмотрев город Ростов-на-Дону по основным принципам методики знаменитого краеведа, организатора экскурсионного дела Н. П. Анциферова можно выделить основные особенности этого города. Его географическое положение, архитектурный пейзаж, место и роль в экономике нашего государства – все это полностью раскрывает его «душу». Жаркие темные летние ночи, аромат фруктов, доносящийся из маленьких палаток, изобилие речных продуктов – неотъемлемая часть «души» города. Набережная, Пушкинская, Большая Садовая, переходы, знаменитые своей мозаикой, памятники, музыкальный театр в виде рояля и многое другое является частью его истории и навсегда останется в сердцах его жителей и гостей.

Примечания

¹ Анциферов Н. П. «Непостижимый город...». Л., 1991. С. 336. URL: <http://e-reading.ws> (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Кукушин В. С. История архитектуры Нижнего Дона и Приазовья. Ростов н/Д: ГинГо, 1996. С. 22.

³ URL: <http://rostov.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁴ Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма: опыт комплекс. подхода. Л., 1926. С. 147.

Е. В. Назаренко

Сохранение и трансляция эпидермического искусства

Сохранение искусства – это первостепенная задача современного музея. Но далеко не каждый вид искусства можно легко поместить в музей и обеспечить его сохранность. Статья посвящена проблеме сохранения и трансляции эпидермического искусства в музеях. Современные тенденции в культуре побуждают музеи к определенным инновациям, которые позволяют иначе взглянуть на нательные рисунки и необходимость их сохранения и представления в музее. В статье анализируется накопленный на сегодняшний день мировой опыт по сохранению и демонстрации татуированной кожи, выявляются основные способы трансляции этого вида искусства.

Ключевые слова: татуировка, музеефикация, музей, сохранение, трансляция, доктор Вирхов, Шаритэ, Фукуши, Лайонел Тиченер, Чак Элдридж

Ekaterina V. Nazarenko

Preservation and transmission of epidermal art

Preservation of Art – is the primary task of the modern museum. But not every kind of art can be easily placed in the museum and to ensure its safety. The article deals with preservation and transmission of epidermal art in museums. Modern trends in culture encourage museums to certain innovations that allow to take another look at the drawings and wearable need for their conservation and presentation in the museum. The article analyzes the experience to date of the world experience in conservation and demonstration of tattooed skin, identifies the main ways to broadcast this kind of art.

Keywords: tattoo, museumification, museum, preservation, broadcast, Dr. Virchow, Charité, Fukushima, Lionel Tichener, Chuck Eldridge

Коллекционировать татуированную человеческую кожу стали в конце XIX в. Первоначально причиной была вовсе не коммерция. Дело в том, что возможности фотографии тогда не могли передать точно подробности рисунка на теле, и примеры уникальных татуировок показывали в «натуральном» виде, сохраняя их в институтах анатомии и патологии. Знаменит на весь мир Институт патологии и дерматологии в Лейпциге, который обладал в то время богатейшей коллекцией человеческой кожи, покрытой татуировками. Королевский институт анатомии, расположенный в Кенигсберге насчитывал в 1911 г. более двухсот экземпляров в своей коллекции. Доктором Вирховым в 1897 г. была представлена собранию анатомического Берлинского общества коллекция татуированной кожи, которая принадлежала институту «Шаритэ» в Берлине. Чуть позже он подготовил доклад о способах консервирования татуированных участков кожи. Самая обширная коллекция к середине прошлого века была собрана профессором Фукуши, большим специалистом в области консервации татуировки, он сам занимался татуировкой и преподавал на факультете патологии в университете города Токио. И сейчас образцы, расположенные в застекленных витринах, от небольших фрагментов и до экземпляров, полностью снятых со спины человека, находятся в анатомическом музее Токийского университета¹.

О серьезности отношения к татуировке говорит и тот факт, что в США началось издание журналов, посвященных этой тематике. Они занимают научной стороной и популяризацией проблем, касающихся только татуировки. Неутомимый популяризатор искусства украшения тела, создатель музея Истории татуировки в Оксфорде и многолетний глава Британского клуба татуировщиков Лайонел Тиченер издает ежемесячник. Были созданы: Музей искусства татуировки в Сан-Франциско, Музей татуировки в Амстердаме, отдел татуировки в музее анатомии при Токийском университете, а также отделы татуировки в некоторых музеях искусства и больничных архивах во многих странах Запада. В архиве при больнице св. Вита в Лондоне в качестве экспонатов хранятся фрагменты татуированной человеческой кожи 1608 и 1808 гг. Выделена в отдельную экспозицию коллекция XIX в., представляющая портреты татуированных маори, – в городской художественной галерее в Окленде (Новая Зеландия). Чак Элдридж, знаток и историк татуировки, в созданном им самим архиве татуировки в Беркли (США) собирает, обрабатывает и открывает доступ к документации со всего мира, посвященной татуировке.

Однако дело не ограничилось музеями, потому что явление татуировки жило и развивалось. В мире началось движение по организации выставок современной татуировки и акции татуировки, которые фиксируются на видеоленту.

С 1976 г. ежегодно проводятся Всемирные съезды татуировщиков и татуированных людей (Tattoo Convention), в 1982 г. журнал «Tattootime» Эда Харди впервые организовал «Tattoo Expo»². Эти и другие подобные акции являются периодическими международными обозрениями наиболее эффектно татуированных живых моделей и полем соперничества выдающихся мастеров «ходячего» либо «горячего», сообразно определению Спайдера Уэбба, искусства. (Уэбб исходит из того, что татуировка живет до тех пор, пока ее носителя дозволено относить к живым существам. С другой стороны, холод уничтожает татуировку, поскольку убивает беспокойный организм – отсюда определение «горячее» искусство.)

Создаются аранжировки из экспозиций индивидуальной и коллективной татуировки в области художественной и документальной фотографии в музеях и галереях современного искусства, центрах культуры и искусства. В 1977 г. американский фотограф Альберт Морзе провел в Национальном центре культуры и искусства имени Жоржа Помпиду в Париже нашумевшую выставку фотографии под названием «Татуировка», являвшуюся фоторепортажем с I Всемирного съезда татуировщиков и татуированных (1976 г., Хьюстон, США). Комиссаром той выставки был известный мастер татуировки из Франции Бруно³.

Музей эп-арта за рубежом – уже не новшество. Однако стоит заметить общую тенденцию увеличения числа музеев столь специфического профиля во многих странах мира. На Западе, как известно, провинции давно активно развиваются в музейной сфере. И в настоящее время музей татуировки можно увидеть не только в крупных городах мира, но и в сравнительно небольших местечках. В маленьких городах в Европе такие музеи открывают в основном татуировщики, которые за долгую профессиональную деятельность накопили большой массив экспонатов, который могли бы представить публике.

Таким образом, например, открылся в прошлом году в Германии в небольшом городке Грюнхайм музей татуировки. Владельцами музея и его коллекции является креативная супружеская чета – 56-летний Михаэль Куглер и 43-летняя Сильке Тойбнер. Татуировщик Михаэль Куглер – признанный в своей области мастер. Он собирал свою коллекцию много лет, и всего на полках музея не одна тысяча предметов из мира тату: татуировочные аппараты, картинки, книги, инструменты для нанесения татуировок и даже первая машинка Герберга Хоффманна, старейшего тату-художника в Европе. В этом собрании есть и совсем непривычные экспонаты, такие как стакан с законсервированными в нем человеческими ушами. «Если кто-то в начале XIX в. в Нью-Йорке отказывался платить за свою татуировку, ему отрезали ухо», – пояснил происхождение экспоната владелец⁴.

Управители музеев эп-арта иногда выставляют и более шокирующие экспонаты. Например, в Японии в музее татуировки экспонаты – это настоящая человеческая кожа, с набитыми на ней рисунками. Дело в том, что в Японии можно завещать свою татуировку музею и тогда после смерти с вас снимут часть кожи, на которой имеется татуировка, и отправят ее в экспозицию. Экспонатов там конечно еще немного, всего около сотни, но они постоянно пополняются. В основном кожу приобретают у бродяг, сделка заключается с живыми людьми, но после смерти их кожа отправляется в музей.

Конечно, это достаточно радикальный способ увековечить татуировки, но в этой идее что-то есть. Можно делать фото татуировок, но вживую видеть татуировки на коже интереснее во много раз.

Однако есть музеи эп-арта, в которых татуировки представлены в виде рисунков или фотографий, а основной акцент делается на истории данного явления. Например, Музей истории татуировки в Оксфорде и Музей искусства татуировки в Сан-Франциско.

Широко известен Институт дерматологии и патологии в Лейпциге, который занимается уже медицинской стороной тату-арта и обладает богатой коллекцией татуированной человеческой кожи.

В художественных музеях татуировка получила жизнь в течение последних десяти лет. В первую очередь благодаря современным художникам, которые используют тату-арт в различных вариациях.

Вим Дельвуа представил на всемирной выставке-ярмарке современного искусства чучело свиньи, тело которой расписано различными татуировками. У художника существует даже отдельный проект под названием «Арт-ферма», в рамках которого свиньи выращиваются для нанесения татуировок. Собственно не только животные в его творчестве стали своего рода полотном, а также спина Тима Стайнера, которую Вим Дельвуа выкупил для нанесения собственного эскиза.

Британский художник Марк Эванс вручную вырезает на коже невероятные картины. Но кожа в его работах – это материал, а не человеческая кожа. Он представил свое мастерство на ярмарке современного искусства в прошлом году в Лондоне. Его работы стоят до 500 000 фунтов стерлингов, а среди почитателей его искусства – Рио Фердинанд и Крэйг Дэвид⁵.

В 2008 г. в Государственном музее современного искусства на Гоголевском бульваре прошла

выставка художественной группы Tanatos Banionis «Божественный ветер», посвященная японским летчикам-камикадзе. Все объекты выставки были созданы на основе татуировок на тему камикадзе, нанесенных на спины пяти девушек. Для нанесения эскизов, сделанных художниками, были приглашены профессиональные мастера. Весь процесс, включая татуирование, заживление и снятие оттисков, занял несколько месяцев. Сами художники, задрапированные в черное, не открывая своих лиц ни мастерам, ни моделям, постоянно находились в студии. «Этот проект – от начала и до конца ритуал, – комментирует выставку куратор проекта и совладелец галереи „Триумф“ Дмитрий Ханкин. – Он имеет глубокий мистический смысл, как и сам подвиг камикадзе». Показательно, что само слово «камикадзе» дословно переводится с японского как «божественный ветер». Арт-группа Tanatos Banionis – сама по себе мистическое образование. Художники скрывают свои имена и лица, предпочитают никому ничего не объяснять, не дают интервью. В своих работах они занимаются исследованием предельных состояний, «последних состояний» личности, когда человека от личности отделяет один шаг. И для исследований предельных состояний выбраны предельные инструменты – живые люди. В Русском музее проходила выставка под названием «Актуальный рисунок»⁶, где были представлены фотографии работ художников Tanatos Banionis, что лишний раз подтверждает (даже название выставки) интерес к данному направлению в искусстве.

Британско-французский коллектив художников Expanded Eye специализируется на татуировках. Правда, их рисунки совершенно не похожи на те, к которым мы привыкли в этом виде творчества. Можно смело сказать, что эти ребята делают самые странные тату в мире! Ни один другой вид современного искусства так не влияет на человека, как татуировка. И есть в мире люди, которые готовы экспериментировать в этом плане, а свое тело воспринимают в качестве огромного мольберта, пространства для творчества. К таким оригиналам относятся, к примеру, бывший кандидат на пост Президента Чехии Владимир Франц или все клиенты французско-британского арт-коллектива Expanded Eye. Expanded Eye работают в жанре авангардизма⁷. В их нательных работах смешиваются геометрия, география, архитектура, портретная живопись, кубизм, супрематизм, сюрреализм и прочие совершенно несочетающиеся направления в искусстве, науке и общественной жизни.

Chaos Crew, арт-группа из Мюнхена, сделала постер, отображающий самые главные, по их мнению, события 2011 г.⁸ На этом живописном полотне детально изображены смерть Стива Джобса, Муаммара Каддафи, Ким Чен Ира, уничтожение Усамы бен Ладана, появление на свет семимиллиардного землянина, египетская революция, авария на Фукусиме, акции гражданского протеста Оссиру Wall Street, запрет Каталонии на проведение корриды, греческий финансовый кризис, окончание политической карьеры Сильвио Берлускони, а также лучший футболист 2011 г. Лионель Месси и баскетболист Дирк Новицки...

Сегодня в нашей стране наблюдается значительный рост интереса к этому своеобразному искусству. Постоянно открываются новые салоны, изобретаются оригинальные технологии нанесения татуировки и новые краски, издаются специализированные журналы и каталоги. В различных странах, в том числе и в России, проводятся фестивали татуировки, на которых признанные мастера своего дела демонстрируют лучшие работы. Подобные мероприятия привлекают массу народа. Люди приходят не только посмотреть шоу, но и расширить кругозор в данной области. На таких фестивалях рядовыми клиентами занимаются известные татуировщики, которые в обычное время работают со звездами.

Примечания

¹ Официальный сайт персональной студии тату-арта А. Якушева. Тверь. URL: <http://sanches-tattoo.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Барановский В. А. Искусство татуировки // Теория моды ТМ: Одежда. Тело. Культура: междунар. журн. М.: Нов. литерат. обозрение, 2006. С. 39.

³ Петрова О. О. Все о татуировке татуировка от А до Я. Ростов н/Д: Владис; М.: Рипол классик, 2006. С. 48.

⁴ Форум о современном тату-арте. URL: <http://tattootoday.org> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁵ Эванс М. Картины на коже. URL: <http://bigpicture.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁶ Выставка «Актуальный рисунок» в РММ, 19. 03. 2014–12. 05. 2014. URL: <http://rusmuseum.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁷ Творчество группы Expanded Eye. URL: <http://kulturologia.ru> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁸ Татуированный постер салона Chaos Crew. URL: <http://1001tattoo.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

Д. М. Мацкевич

Художественный музей и эмоциональное насилие

Насилие – неотъемлемая часть человеческого существования. Культура и эмоциональное насилие. Различные способы использования насилия в создании произведения искусства. Проблемы репрезентации подобных произведений в выставочном пространстве.

Ключевые слова: эмоциональное насилие, физическое насилие, принуждение, восприятие произведения искусства

Daria M. Matskevich

The Art museum and emotional violence

Violence is an integral part of human existence. Culture and emotion violence. The different ways to use violence in creating of works of art. The problem of representation of such works in the exhibition space.

Keywords: emotion violence, physical violence, compulsion, the perception of a work of art

На всех этапах существования изображения, создаваемого человеком, встречаются сцены насилия. Конечно, наскальные рисунки несли в себе иное функциональное назначение, чем более поздние произведения. Но это дает основание предположить, что существование человека никогда не мыслилось без насилия. Являясь неотъемлемой частью культуры, насилие воспринимается как нечто привычное, лишь в некоторых случаях вызывая эмоциональный отклик. С одной стороны, искусство – это один из способов вызвать хоть какое-то отношение к насилию. С другой стороны, зачастую оно само приводит к эмоциональному насилию. Если согласиться с З. Фрейдом, который считал, что функция культуры – сдерживать насилие, то искусство (как часть культуры) как раз «переводит» насилие в другую плоскость. Именно эта «облагороженность искусством» делает деструктивные формы насилия «открытыми» для обсуждения, благодаря чему можно рассматривать проблемы, обращение к которым табуировано в других сферах культуры.

Самый простой, на первый взгляд, способ заставить зрителя почувствовать эмоциональное насилие – изобразить насилие физическое. Но этот способ становится все менее результативным: физическое насилие уже не вызывает сильных потрясений, оно стало чем-то привычным для социума. Более того, часто рассматривается в качестве предмета потребления¹. При этом наблюдается парадоксальная ситуация – физическое насилие выступает в качестве товара и в то же время в качестве рекламы того или иного художника, выставки. В любом случае, разговор идет о непосредственном изображении сцены насилия.

Насилие может также выступать как способ создания произведения. Если учесть, что эмоциональное насилие всегда предполагает длящее поведение, а не единичный случай, то процесс создания объекта искусства как нельзя лучше удовлетворяет это условие. Так, например, З. Польке в своей практике «снижал уровень» материала (из газетно-журнальной периодики, кино и антиквариата) путем небрежного с ним обращения, иронией, насмешкой, двусмысленностью. Он разработал стратегию «расчетливой порчи»².

Разные изобразительные системы приводят к ощущению зрителем эмоционального насилия. Это хорошо заметно в таких произведениях, как, например, лубки В. Маяковского, К. Малевича, карикатуры Дм. Моора, отражающие события первой Мировой Войны. Несмотря на то что здесь непосредственно изображается физическое насилие, невероятное смещение сознания вызывает неожиданный отклик. Изначально отталкивающее – война, убийство, трагедия – преподносятся в юмористическом ключе яркой, радостной по цвету, имеющей народные корни техникой лубка. Невольное чувство радости, когда смотришь на эти работы, сменяется легким недоумением, когда понимаешь, что делают персонажи, читаешь подпись и осознаешь, что изображает автор. При этом появляется стойкое чувство непонимания происходящего – чувство неудовлетворенности и одновременно перенасыщения противоположными смыслами работ.

Еще один вариант развития событий – эмоциональное насилие возникает только при непосредственной встрече произведения и зрителя. (Это не противоречит условию длительности, так как процесс создания никуда не исчезает.) Сюда же можно отнести пустые стены, называемые выставками, пресловутую пьесу «4'33"» Дж. Кейджа, т. е. то, что без воспринимающего субъекта (при

этом с долей неподготовленности) не имеет смысла. Нельзя также упустить и некоторые риски, на которые идет художник. Обычно вспоминаются «разорвавшиеся бомбы», но ведь было и много примеров того, когда автор подразумевал эффект насилия, но на практике его не было, или, наоборот, произведение, не задуманное быть таковым, вдруг вызывает странную реакцию посетителя. Но это зависит не только от этих двух «участников». Большую роль играет куратор музейного пространства, где происходит восприятие произведения.

Большое значение имеет, какой именно музей становится «соучастником» насилия над посетителем. Ведь часто возникают неразрешимые вопросы, что считать насилием, как к этому относиться; нередки случаи, когда желание художника выразить своей работой что-либо не соотносится с законодательством государства, где планируется выставка. Здесь также важна роль музея и формулировки, которые используются кураторами и художниками при описании произведений.

Стоит отметить, что роль выставочного пространства не ограничивается ролью посредника. В самом существовании музея, галереи, выставочного пространства изначально присутствует принуждение – ведь объекты (если они вообще есть) как-то расположены в пространстве – и посетитель приходит в уже организованное каким-либо образом пространство.

Посетителю «навязывается» тот или иной порядок пребывания в музее, на выставке. Так или иначе, практически любая выставка отражает конкретную концепцию куратора или художника, предлагает какую-либо интерпретацию экспонируемых произведений.

Если рассматривать экспонирование современного искусства в музее, это находит свое отражение в единственно возможном физическом передвижении посетителя. Например, музей Соломона Гуггенхайма, где посетитель вынужден воспринимать произведения только так, как это считает необходимым художник или куратор. (Внутреннее убранство с галереями, расположенными сверху вниз по спирали, задумано таким образом, что осмотр экспозиций посетители начинают сверху, постепенно по спирали спускаясь вниз. Арх. Ф. Л. Райт, новое здание музея было открыто 21 октября 1959 г.) Да и сами произведения современного искусства, особенно медиа-произведения, изначально задают ритм, время, способ восприятия произведения. Зритель и его восприятие контролируются художником.

Необходимо обозначить еще одну проблему – проблему границы возможного влияния художника современного искусства на зрителя (если вообще можно оставлять эти наименования – «зритель», «художник»). Да и сами границы произведения ускользают от посетителя: зачастую произведение неразрывно связано с пространством внутри (если это какое-либо помещение) или с окружением. Вопрос о границах поднимался и самими художниками современного искусства, например, Смитсоном: «Лучше было бы сделать видимыми ограничения, чем поддерживать иллюзию свободы. Я за искусство, которое, независимо от репрезентации, учитывает непосредственное воздействие элементов в их существовании в повседневной жизни»¹.

Некоторые исключительно «бытовые» мелочи акта посещения человеком музея могут считаться элементами насилия: так, часто музеи, галереи сейчас вместо традиционного билета выдают стикер, который посетитель обязан наклеить на видное место, чтобы охрана музея могла вычислить не оплатившего вход посетителя. Конечно, это незначительное изменение в административной политике музея трудно назвать насилием, но, постепенно меняя свои формы и в совокупности с другими элементами музейной деятельности, это можно считать усилением влияния на посетителя, желанием добиться определенного эффекта, эмоционального настроя, именно того впечатления, которое хочет от зрителя организатор художественного пространства. Проще говоря, в современном выставочном пространстве воздействие на зрителя начинается с момента приближения к музею и продолжается на протяжении всего посещения. Или когда посетителя просят надеть бахилы, прежде чем пройти через белые занавески (притом не известно, что за ними скрывается) и следовать, как в детской игре, по кружочкам по определенному маршруту. И посетитель включается в эту «веселую игру». Он рад предаваться насилию – он затем и идет в музей, чтобы кто-то сказал и указал, как и что нужно делать, чтобы не потеряться.

Но насколько неисчерпаема эта модель насилия над посетителем? В конце концов, рано или поздно появится скука, и, чтобы создаваемое искусство вызывало интерес, придется что-то менять. Ведь до этого речь шла об «одностороннем эмоциональном насилии» – насилии над зрителем. Возможно, следующим шагом будет обратная модель?

Примечания

¹ Сытых Е. Л. Искусство и насилие // Академия Тринитаризма. М., 2003. Эл. № 77–6567, публ. 10771.

² Тейлор Б. Актуальное искусство, 1970–2005. С. 77.

³ Кулик И. Джефф Кунс: китч и минимализм: лекция.

Б. М. Будько

Формирование нравственных ориентиров молодежи: опыт проектирования музейно-педагогических форм

Проблема формирования нравственных ориентиров личности начинает всесторонне исследоваться в сфере музейной педагогики. Повышается интерес к привлечению подростковой и молодежной аудитории к музейному опыту, музей видится как институт, обладающий высоким потенциалом в необходимом воспитании поколений. Однако, несмотря на все многообразие программ и проектов, разработанных для подростков, сложно найти пример музея, в котором бы велась целенаправленная работа по формированию именно нравственных ориентиров молодежи. С этой целью была предпринята попытка создать музейно-педагогический проект, работа которого строится на знакомстве подростков с творчеством тех, кто не является классическим образцом воспитания – «разбитым» поколением американских поэтов XX в.

Ключевые слова: формирование нравственных ориентиров, молодежь, образовательные программы, музейные проекты, педагогическое общение, хеппенинг, подростковая психология, битники

Bogdana M. Budko

The formation of youth's moral guidance: the experience of designing museum-pedagogical forms

The problem of formation of moral guidelines of personality is comprehensively investigated in museum pedagogy. The interest in attracting teenagers and youth to the museum experience is increasing, too. Museums are seen as the institutes, which have a high potential for necessary education of young generations. However, despite the diversity of programs and projects carried out for teenagers, it is difficult to find an example of the museum, conducting a purposeful work for the formation of youth's moral guidelines. For this purpose an attempt to develop an educational museum project, which work is based on the acquaintance of teenagers with the works of those who are not a classic example of education – American poets of «beat» generation of the XX century – was made.

Keywords: the formation of moral guidance, young people, educational programs, museum projects, pedagogical communication, happenings, developmental psychology, beat generation

В современном мировом сообществе (с его возрастающими тенденциями к глобализации, стиранию границ моральных и ценностных ориентиров, упрочению массовой культуры потребления, разобщению по национальному, расовому и прочим признакам) проблема формирования нравственных ориентиров молодежи является неоспоримой и общепризнанной, продолжая относиться к числу традиционно первостепенных педагогических задач. Понятие нравственности вызывает различные размышления, например: в словаре С. А. Кузнецова нравственность определяется как «внутренние (духовные и душевные) качества человека, основанные на идеалах добра, справедливости, долга, чести и т. п., которые проявляются в отношении к людям и природе»¹. С. И. Ожегов отмечает, что это – «внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек, этические нормы, правила поведения, определяемые этими качествами»². Наконец, В. И. Даль раскрывает сущность нравственности как «правила для воли, совести человека»³.

Устойчиво существующие категорические императивы о добре, милосердии, правде и чести долгое время являлись теми необходимыми принципами человеческого поведения, которыми следовало руководствоваться личности, ежечасно принимая те или иные решения в постоянно повторяющейся ситуации выбора. Немецкий философ И. Кант считал их духовной основой человека, существующей независимо от окружающей внешней среды и обстоятельств, особым законом, нарушать который нельзя⁴. Необходимость формирования духовно развитой, чуткой и отзывчивой личности отмечали в своих трудах Н. А. Бердяев, В. С. Соловьев, Ю. М. Лотман, М. С. Каган⁵; к теме ценности нравственного воспитания обращались отечественные и зарубежные философы, культурологи (например, С. Н. Трубецкой, П. Я. Чаадаев, Ф. Ницше) и писатели (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. А. Булгаков, Дж. Фаулз, А. Камю, Ч. Диккенс и др.)

В последнее время вопросы теории формирования нравственных ориентиров личности начинают всесторонне исследоваться и в сфере музейной педагогики, приобретая особую актуальность. Задачам развития духовной культуры в музейной среде уделяется внимание в диссертациях

Е. М. Акулич, О. Б. Архиповой, Н. В. Нагорского, Т. Ю. Юрениной⁶. Во всем мире разрабатываются и реализуются многочисленные музейные проекты и программы, направленные на развитие адекватных норм поведения современной личности и формирование ее эстетического вкуса.

Мы также можем фиксировать повышенный интерес к привлечению именно подростковой и молодежной аудитории к музейному опыту. Однако ретроспектива деятельности различных российских и зарубежных музеев дает основания утверждать, что вопросам нравственного воспитания, предполагающего учет сенситивных периодов личностного развития и, как отмечали И. Кант и Я. А. Коменский, наиболее эффективного именно в подростковом возрасте⁷, в музее уделяется недостаточно внимания.

За последние годы было реализовано немало программ и проектов для подростков, например: «Человек изобретающий» (Естественнонаучный музей Южного федерального университета и Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону), направленный на формирование креативного мышления; «Я меняю город» (Кемеровский областной музей изобразительных искусств, Кемерово), способствующий решению проблем городской среды через знакомство подростков с практиками паблик-арта; «Гражданская эстафета» (Национальный музей Удмуртской Республики им. Кузубая Герда, Ижевск) об Ижевско-Боткинском восстании в период гражданской войны и судьбах его участников. Система клубов современного искусства, созданная в 2004–2005 гг. в Государственной Третьяковской галерее, основной целью которой было развернуть деятельность музея к обществу, сформировать постоянного посетителя, в том числе, среди подростковой аудитории⁸. В ГМИИ им. Пушкина создан клуб юных искусствоведов, основными задачами которого являются: эстетическое образование, воспитание толерантности и организация досуга подростков. В основе образовательной программы «Советская эпоха: вдоль и поперек» (Музей политической истории России, Санкт-Петербург) лежит задача представить подросткам широкий спектр гуманитарного знания советского периода.

В Нью-Йорке, в Музее современного искусства, считающемся одним из самых передовых по работе с молодежной аудиторией, большое значение придается обсуждению произведений искусства подростками совместно с кураторами музея, художниками, дизайнерами, проводятся бесплатные вечера, организуются художественные мастерские, выставки искусства подростков. Большое внимание уделяется занятиям, направленным на формирование умений, навыков, деловых качеств, способствующих выбору будущей профессии, что в России называется профориентацией⁹.

Галерея Тэйт в работе с подростками отдельно подчеркивает линию соучастия, вклада собственного смысла в общее дело и реальную творческую практику. Деятельность Галереи направлена на развитие художественных навыков подростковой аудитории, обмен опытом молодежи в своей среде и открытое обсуждение, консультации со специалистами¹⁰.

Образовательные программы для подростков в голландских музеях объединены темой культурной антропологии (Музей погребальной культуры около кладбища в Амстердаме). Интересна программа Музея психиатрии «Чердак», предназначенная для того, чтобы помочь подросткам разобраться с тревожащими их вопросами и совместно наметить выходы из ситуаций, которые подростки находят проблемными¹¹.

Однако, как показывает выборочный обзор, несмотря на все многообразие программ и проектов, проводимых в различных странах мира, сложно найти пример музея, в котором формы работы с подростковой аудиторией целенаправленно использовались бы для установления нравственных ориентиров молодежи. Основными темами продолжают оставаться наука, гражданское и художественное воспитание, общее развитие и образование, обучение профессиональным навыкам, формирование эстетического вкуса, развлечения – невозможные без четко заданных нравственных критериев, норм и ценностей.

Несомненно, ввиду целого ряда психологических особенностей, с подростковой аудиторией работать непросто. В классической психологии подростковый возраст обычно характеризуют как кризисный, изменения в этот период затрагивают четыре сферы: тело, мышление, социальную жизнь и самосознание¹². С физиологическими изменениями связана сложная задача восприятия нового образа физического «Я», в определенной мере влияющая на формирование психологических основ «Я-концепции». Интеллектуальные изменения характеризуются формированием способности к абстрактному мышлению, усложнением психических процессов восприятия¹³.

Важнейшие изменения относятся к сфере социализации, когда влияние семьи постепенно заменяется влиянием группы сверстников – основного источника норм поведения и получения определенного статуса, а главной задачей развития становится сохранение индивидуальности при сохранении принадлежности к группе¹⁴.

В этом возрасте активно формируются самосознание и самооценка, потребность в самоутверждении и самовыражении, способность к анализу окружающих явлений, рефлексия, развиваются творческие способности. Характерно возникающее «чувство взрослости», когда подросток претендует на равноправие в отношениях со старшими и идет на конфликты (так называемый «конфликт отцов и детей»). Возникает стремление к самостоятельности, желание оградить свою жизнь от вмешательства родителей, связанное с этическими нормами поведения, которые усваиваются в этом возрасте. Для подростков характерны: частая смена настроений, неуравновешенность, усиление эмоциональных переживаний, часто носящее крайний характер, а также заметное развитие волевых, мировоззренческих и нравственных качеств¹⁵.

С учетом перечисленных выше психологических особенностей обозначенной аудитории была предпринята попытка разработать музейно-педагогический проект «Общество мертвых поэтов: битники», ориентированный на формирование нравственных устоев и ценностей подростков через знакомство с творчеством тех, кто не является классическим образцом воспитания молодежи, «разбитым» поколением американских поэтов XX в.

Нетривиальность выбранной тематики проекта обусловлена интересами подростков, диктуемыми их возрастными психологическими особенностями. Появление и активное развитие способности к рефлексии и самопознанию делает чрезвычайно значимыми для подростков различные философские темы, связанные с осмыслением смерти, жизненных ориентиров и ценностей, своего места в обществе, общением со сверстниками и самовыражением. Интуитивно близкая молодежи по бунтарскому духу и весьма понятная по духу времени американская поэзия XX в. способна удовлетворить потребность подростков в обогащении эмоционального опыта, организации нравственных и эстетических переживаний и впечатлений, самовыражении любыми, даже самыми провокационными и нешаблонными способами. Тематика проекта предполагает создание безоценочной программы действий и свободной творческой среды, направленной на раскрытие внутреннего мира участников для его дальнейшей корректировки с помощью музейного педагога (модератора проекта) и сверстников.

Не случаен и выбор технологии эдьютейнмент в работе с молодежной аудиторией, демонстрирующей склонность к театрализации и обыгрыванию смыслового содержания рассматриваемых произведений через призму личного опыта.

«Обучение через развлечение», выраженное в форме хеппинга (разновидность театрального действия, возникшая в конце 50-х гг., в которой большое значение отводится импровизации; спровоцированное игровое событие, все действия в котором развиваются по предварительно намеченной программе с участием зрителей¹⁶), наилучшим образом удовлетворяет психологические потребности молодежной аудитории. Нидерландский философ Йохан Хейзинга в своем труде «Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры» приходит к выводу, что решающим фактором развития культуры, а, следовательно, и личностей, является игра, которая, кроме прочего, есть одна из первоочередных потребностей человека¹⁷. Современное общество реагирует на чрезвычайно специфические вещи, поэтому игровой элемент в музейной практике становится незаменимым в общении и работе музея с посетителем. Помимо ярко выраженной эмоциональности, способствующей усилению внимания посетителя, игра может стать значимым импульсом к активной и самостоятельной творческой деятельности аудитории. Кроме этого, игра есть удобный способ мягкого, чрезвычайно тактичного общения с молодежью, направленного на корректировку сознания, развитие когнитивных способностей, пробуждение интереса и формирование в ней нравственных ориентиров и ценностей.

В процессе разработки и реализации проекта учитывалось, что для эффективной работы необходимо применение форм и методов нравственно-эстетического воспитания, адекватных современной общественной ситуации, учитывающих особенности психологических характеристик и социализации современной молодежи, включая и влияние, которое оказывает на их нравственный облик современная массовая культура¹⁸. Поэтому методами реализации выбранной формы занятия стали: философско-антропологический; театрализации; «погружения» в эпоху; повествовательный с элементами вопросно-ответного, проблемно-поискового, сравнения и контраста; а также личностно-ориентированный и метод активизации самостоятельной творческой деятельности. Педагогическое общение в рамках музейного проекта (в современных условиях успешное лишь при инициировании общественной активности участников и реализации выстроенной педагогом системы нравственного ориентирования в специально организованной музейной среде¹⁹) заключало в себе информативную, социальную, презентативную, аффективную интерактивную, а также коммуникативную функции, играющие важную роль в проекте в связи с особенностями подросткового возраста.

Сценарий хеппинга строится на поочередном вольном прочтении ряда стихотворений американских битников участниками занятия с последующим обсуждением материала и поднимаемых в нем общечеловеческих, мировоззренческих и нравственных проблем, а также выполнением участниками различных творческих упражнений, направленных на раскрепощение аудитории. Итоговым заданием, составлением верлибра на свободную тему, производится проверка эффективности всего занятия.

Основные подходы к содержанию предполагают реализацию ряда поставленных задач: дать представление об американской поэзии XX в., как об особом феномене мирового искусства; создать образы авторов через знакомство с их произведениями; посредством анализа стихотворений, дневниковых записей и рассказов о поэтах, выявить, что они считали главным в искусстве, основные жизненные постулаты битников и сравнить их с ценностями аудитории; сделать совместные выводы; реализовать самовыражение молодежи посредством активизации ее самостоятельной творческой деятельности в музейном пространстве, направленных на достижение главной цели проекта: способствовать развитию творческого и когнитивного потенциала, этико-нравственному формированию участников.

Результаты данного проекта показали, что подростки способны усваивать сложный литературный и философско-антропологический материал и интерпретировать его, активно включаясь в совместную работу, иницируя игровой процесс сотворения музейного действа. Для этого им необходимо специальное пространство для диалога, понимание целей занятия, возможность играть важную роль в его проведении и влиять на ход проекта любым другим способом, кроме отказа от участия в нем.

Данная форма затронула нравственные устои участников, нашла живой отклик у аудитории, своей реакцией определившей несколько уровней осмысления проекта, необходимых для упрочения его эффективности. Прежде всего, это язык, на котором предлагается обсуждение темы, средства выражения, используемые в процессе диалога с подростком в музейном пространстве. Было важно обратиться ко всему, что известно о молодежных субкультурах, чтобы соотнести потребности подростковой аудитории с выбранными литературными образами. Бунт как форма самовыражения оказался наиболее эффективным, в частности потому, что далеко отстоял от привычной образовательной программы, являясь, тем не менее, более ясным и близким интуитивно.

Крайне важно было понять, что именно подростки готовы сделать, когда у них есть возможность выразить себя публично, чтобы создать хорошую, безоценочную программу творческого действия, в которой каждый сумел бы занять активную позицию, не ощущая давления со стороны сверстников или модератора проекта. Как и всякое другое, подобное общение является очень важным информационным каналом для подростков. Это специфический вид межличностных отношений, формирующий навыки взаимодействия. Эта форма общения дает подростковой аудитории возможность испытать чувство эмоционального благополучия, ощутить самоуважение, заявить право на собственное мнение и найти способы его выражения, осознать уникальность человеческой личности, готовность к обсуждению сложных мировоззренческих проблем: счастья, долга, свободы личности, смысла жизни, выбора и попытаться представить свои способы их решения, т. е. сформировать свои нравственные ориентиры.

Итак, очевидно, что определяющую роль в нравственном ориентировании личности играют воспитывающая среда, общение, активная творческая деятельность, возможность самостоятельного личностного выбора и независимого суждения. Нравственные ориентиры подростков, сформированные ими в процессе экспериментальной работы, – важное новообразование для дальнейшего процесса всестороннего развития личности в современных условиях, проблема осуществления которого средствами музея далеко не исчерпана.

Философ XIX в. Н. Ф. Федоров писал, что «нравственное, благое, истинное, прекрасное <...> должны быть необходимою принадлежностью жизни, составлять самое существо человека»²⁰, и видел возможность решения данной задачи в музеях, которые считал именно нравственно-воспитательными учреждениями, оказывающими большое влияние на цели и смысл человеческой жизни. В своей работе «Музей и его смысл, и назначение» Николай Федорович писал, что музей «образовывает и воспитывает душу»²¹, объединяя в себе три функции: «исследования, учительства и деятельности»²². Нам особенно интересна вторая. Не каждому предоставляется шанс «учительства», т. е. воспитания других, между тем, оно как закономерный результат самовоспитания играет большую роль, потому что «не требуя от каждого уметь воспитывать, жизнь, однако, почти всех делает отцами»²³.

Музей как учреждение, направленное на воплощение прошлого в настоящем, и институт общей

социальной памяти имеет большой потенциал и высокие перспективы развития в воспитании поколений, которое основывается на анализе ошибок прошлого, исходя из исследований жизни и деяний конкретного «сбора лиц»²⁴. Музей способен образовывать душу, в силу своей специфики оказывая значительное влияние на развитие эмоций, чувств, мышления, механизмов социальной адаптации в обществе, формирование нравственных ориентиров и оформление правильной полноценной личности, которое нельзя начать однажды и завершить раз и навсегда, как нельзя один раз и навсегда убрать помещение. Человек – это бесчисленное количество выборов, и поэтому не существует точки, дойдя до которой дозволено бросить воспитание души. Однако со всей определенностью можно утверждать, что существует точка, дойдя до которой трудно не начать воспитывать душу. С этой целью музей – место конечной инициации человека и важнейший социокультурный институт, хранящий память «об отцах» и возвращающий к жизни «останки отжившего»²⁵, вполне способен и должен справиться.

Примечания

¹ Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. URL: [http:// enc-dic. com](http://enc-dic.com) (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. URL: [http:// ozhegov. info](http://ozhegov.info) (дата обращения: 11. 11. 2014).

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. URL: [http:// slovardalya. ru](http://slovardalya.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁴ Моральные принципы и нормы // Этические сюжеты и сентенции. URL: [http:// ethicscenter. ru](http://ethicscenter.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁵ Радвил Н. И. Нравственно-эстетическое воспитание подростков в среде художественного музея на современном этапе: дис. ... канд. пед. наук. Орел, 2008. 280 с. URL: [http:// dissercat. com](http://dissercat.com) (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Коган-Лернер Л., Копелянская Н. Подростки в музее: что важно не забывать? // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. М., 2012. С. 106–120.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Обухова Л. Ф. Возрастная психология. URL: [http:// ido. rudn. ru](http://ido.rudn.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Гусак Е. В. Хеппенинг: докл. СПб., 2004. URL: [http:// ock. ru](http://ock.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁷ Хейзинга Й. Человек играющий. URL: [http:// polbu. ru](http://polbu.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁸ Радвил Н. И. Указ. соч.

¹⁹ Там же.

²⁰ Федоров Н. В. Музей, его смысл и назначение. URL: [http:// dugward. ru](http://dugward.ru) (дата обращения: 11. 11. 2014).

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

К. Н. Соколова

«Потерянный принц»: анализ выставочного проекта

В статье рассматривается выставка «Потерянный принц» (Национальная портретная галерея, Лондон, 2012–2013), посвященная старшему сыну Якова I принцу Генриху Уэльскому (1594–1612). Уделяется внимание личности принца, истории его жизни и культурной жизни Англии данного периода.

Ключевые слова: Генри Стюарт, принц, Потерянный принц, выставка, Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания

Kseniya N. Sokolova

«The Lost Prince»: analysis of the exhibition project

This article discusses the exhibition «Lost Prince» (National Portrait Gallery, London, 2012–2013) about Henry, Prince of Wales (1594–1612), eldest son of King James I. Attention is paid to prince's personality, history of his life and cultural life of England in that time period.

Keywords: Henry Stuart, prince, the Lost prince, exhibition, National Portrait Gallery, London, the Great Britain

Национальная портретная галерея Лондона представила выставку, которая проходила с октября 2013 по январь 2014 г. и была посвящена Генриху, принцу Уэльскому (1594–1612). Этот проект, первый непосредственно обращенный к интереснейшей исторической личности принца Генриха, был приурочен к 400-летию со дня смерти наследника. Создатели выставки постарались показать не только неординарную жизнь и неожиданную смерть молодого принца, вызвавшую национальный траур, но и важный период в британской истории – время утверждения династии Стюартов на английском престоле.

Для всестороннего отражения личности юного лорда и яркой эпохи ранних Стюартов экспонаты предоставило множество музеев: Национальная галерея, Королевское собрание, Британская библиотека, Британский музей, Национальный морской музей, Тринити-колледж, Кембридж, а также другие музеи и частные коллекционеры. Экспонаты выставки по своему характеру разнообразны – это живопись, скульптура, миниатюры, предметы вооружения, личные вещи принца. Также в экспозицию были включены несколько самых важных произведений искусства и культуры времени Якова I, в том числе портреты Гольбейна, Николаса Хиллиарда и Исаака Оливера, эскизы к придворным маскам Иниго Джонса и стихотворения Бена Джонсона в рукописи¹. В экспозиционных залах звучала инструментальная музыка той эпохи².

Сама экспозиция была выстроена согласно биографическому принципу: от рождения наследника в 1594 г. и до смерти в 1612. Начало выставки – детство Генри. Принц с самого рождения был включен во взрослую жизнь. Об этом можно догадаться, только взглянув на его детские изображения, представленные на выставке. Здесь Генри показан как маленький лорд, маленький взрослый, его одежда подчеркивает его статус. Он – ребенок именитых родителей и будущий король. Хотя, как это было часто принято, Генри рос и воспитывался отдельно от семьи совместно с компанией специально отобранных ровесников из самых родовитых семей Англии. Они вместе и учились, и развлекались. Более близко со своей семьей принц стал общаться уже в подростковом возрасте³. На удаление ребенка от родителей, возможно, повлиял и тот факт, что мать принца Анна Датская была католичкой, может быть, в том числе из страха, что королева повлияет на юного лорда нежелательным образом, контакты с семьей были ограничены⁴.

В то время в обществе были популярны идеи воспитания идеального человека. Генри как наследник престола представлял собой образец воспитания молодого аристократа своего времени, его воспитывали как идеального принца и будущего сильного короля. Поэтому его жизнь можно считать неким образцом жизни золотой молодежи рубежа XVI–XVII вв.

Аристократ должен был не только воспитан, но и образован. Эта сторона жизни также была показана на выставке через сохранившиеся учебнические тетради Генри. Как будущий король он изучал несколько языков, математику, историю, географию, военное дело, знакомился с дипломатией⁵. В его воспитании внимание уделялось не только развитию умственных, но и физических способностей. По свидетельству современников, Генри был прекрасным наездником и фехтовальщиком, любил

охотиться, сам выходил на зверя. Питал слабость к оружию и лошадям. Эти стороны жизни принца запечатлел художник Роберт Пик на своих полотнах, представленных в Национальной галерее⁶.

Но как будущий наследник престола Генри не мог быть исключен из придворной жизни. Здесь он, прежде всего, проявляет себя как активный участник рыцарских турниров. Надо сказать, что время жизни принца – время расцвета идеалов рыцарства в Англии. Эти идеи берут свое начало еще во времена Генриха VIII, но достигают своего пика к началу XVII в. Один из впечатляющих экспонатов на эту тему – парадный доспех, созданный специально для Генри. Доспех украшен воронением, позолотой, растительным орнаментом и изображениями роз и чертополоха. К слову, эти же доспехи перейдут к его младшему брату Карлу, будущему королю Карлу I⁷. Помимо предметов вооружения, эту сторону жизни принца отражали и гравюры с изображением Генри во время тренировки.

Кроме того, наследник был активным участником масок – придворных театрализованных праздников, в которых он играет главные роли⁸. Эту сторону его жизни на выставке представляла гравюра придворного художника Якова I, прославленного архитектора Иниго Джонса, на которой он запечатлен Генри в образе Оберона – короля фей.

Другим интересом Генри, помимо увлечения оружием и лошадьми, было коллекционирование⁹. Им принц увлекался искренне, со всей страстью. Он был одним из первых коллекционеров Англии, собирал не только портретную живопись, что было принято в то время, но и скульптуру, а также предметы итальянского искусства, несмотря на натянутые политические отношения с католическим миром. Приобрел первую коллекцию бронзы итальянского Возрождения, собрал первую коллекцию старинных монет и медалей в Англии; собранная им библиотека была одной из самых обширных в стране¹⁰.

Как коллекционер Генри покровительствовал художникам, архитекторам, музыкантам, поэтам, а также придворным маскам и другим подобным праздникам. Но на этом его интересы не заканчивались, он не был только покровителем придворных празднеств. Генри не обходил вниманием науку и технику. Так, например, он поддерживал Финеаса Петта, кораблестроителя, который построил для принца один из самых больших кораблей той эпохи «Королевский сын» («Prince Royal»), 1610 г. Также принц содействовал развитию военно-морской разведки и спонсировал экспедиции в Северную Америку, несколько поселений Нового Света были названы именами членов королевской семьи Англии¹¹.

Наступил ноябрь 1612 г., принцу 18 лет. А его младшей сестре Елизавете пришло время выходить замуж, и вся страна ждет этого события. Генри очень любил сестру и принимал самое деятельное участие в подготовке свадьбы. Но случилось непредвиденное – наследник внезапно заболел. Болезнь протекала стремительно, вскоре Генри умер. Как это часто бывает при быстрой смерти влиятельных особ, ходили слухи об отравлении, которые, впрочем, не подтвердились. Врачи прилежно вели свои записи, согласно которым принц умер от брюшного тифа.

Похороны в Вестминстерском аббатстве 7 декабря были еще более пышными, чем похороны королевы Елизаветы I, девять лет назад. Так как умер принц от брюшного тифа, во избежание заражения его хоронили в закрытом гробу. Изображение катафалка и фигуры принца было представлено в Национальной портретной галерее. Нужно уточнить, что тело, лежащее на катафалке, это специально сделанная погребальная фигура принца, облаченная в одежду наследника¹². Эта погребальная фигура также нашла свое место в экспозиции. Многие сотни, тысячи людей шли за гробом принца, провожая Генри в последний путь. Это было действительно национальной трагедией, вся Англия скорбела о принце: на смерть Генри было создано множество поэтических и музыкальных произведений. Некоторые из них были представлены на выставке в Национальной галерее¹³.

Генри был объектом надежд и ожиданий, он воспитывался как единственный король. По свидетельствам современников, принц был воплощением княжеских добродетелей. Не только в Англии, но и в Европе ждали от его правления изменений, которые выведут Англию на новый уровень. Протестантский мир видел в нем монарха, который станет лидером протестантских стран.

Смерть Генри многое изменила. Желаемый наследник умер, королем совершенно неожиданно стал его младший брат Карл, которому хоть и достались доспехи брата, но не его характер и сила. Новой надеждой протестантского мира стал муж сестры Генри Елизаветы – Фредерик, король Богемии. Однако его правление не вышло, он был вынужден оставить престол, бежал с семьей из страны и закончил свою жизнь в изгнании.

Таким образом, выставка в Национальной галерее оказалась посвящена не только личности, но и роли случая в истории. Может, если бы Генри выжил и стал королем, то начавшаяся вскоре Тридцатилетняя война разворачивалась бы совсем по-другому... Но, как мы знаем, история не имеет сослагательного наклонения.

Храбрый, красивый, умный и благородный Генри, принц Уэльский, как уже было отмечено, был воплощением всех княжеских добродетелей. Прекрасно воспитан, разносторонне развит, он мог бы стать поистине идеальным королем. Его двор являлся центром возрождения рыцарства и искусства. Насколько можно судить, у организаторов выставки получилось отобразить все стороны жизни Генри. Он был показан не только как принц – придворные праздники, роль семьи, высокий статус, но отмечались и личные пристрастия наследника – коллекционирование, меценатство, турниры, интерес к искусству; была проиллюстрирована важность Генри для своей страны и Европы как будущего короля, его значимость для культурной жизни общества в целом.

Выставка привлекла внимание общественности, освещалась не только в прессе «на бумаге», но и на интернет-ресурсах¹⁴, были написаны обзоры и отзывы на данное культурное событие Лондона. Самой Национальной портретной галереей был выпущен хорошо оформленный каталог в твердом переплете, множество сувенирной продукции с использованием изображений экспонатов.

Кроме самой выставки, имела место научная конференция «„Потерянный принц“: новые исследования о Генри, принце Уэльском (1594–1612)»¹⁵. Как раз здесь рассматривались вопросы, связанные в большей мере с культурной жизнью Англии и местом принца в ней, а также вопросы о формировании образа принца Генри при жизни и после смерти.

Проект «Потерянный принц» – это не просто исследование жизни Генри и реакции на его смерть, но и возможность представить не только жизнь принца, но и время, в котором он жил.

Примечания

¹ Press Release: The Lost Prince: The Life and Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

² Zuvich A. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart. URL: <http://andreaszuvich.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

³ The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart.

⁴ A new Royal family. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁵ The making of the Prince. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁶ The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart.

⁷ Armour of Henry, Prince of Wales for the field, tourney, tilt and barriers // Royal Collection Trust. URL: <http://royalcollection.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁸ Limon J. The masque of Stuart culture. Cranbury: Associated Univ. Pres., 1990. P. 112; Hill R. At the National Portrait Gallery: «The Lost Prince» // London Review of Books. Vol. 34, № 23. URL: <http://lrb.co.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

⁹ Princely collecting. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁰ The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹¹ Beatty M. A. The English Royal Family of America, from Jamestown to the American Revolution. Jefferson: McFarland, 2003; MacLeod C., Wilks T., Smuts R. M., etc. The Lost Prince: The Life and Death of Henry Stuart. London: Nat. Portr. Gallery Publ., 2012, P. 192; Zuvich A. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart. URL: <http://andreaszuvich.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹² Prince Henry and the wider world. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹³ «Our Rising Sun is Set»: the Death of Prince Henry. The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁴ Ulyot M. Prince Henry (d. 1612). URL: <http://homepages.ualgary.ca> (дата обращения: 11. 11. 2014); Sewell B. The Lost Prince: The Life and Death of Henry Stuart, National Portrait Gallery, WC2 – review // London Evening Standard. URL: <http://standard.co.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014); Dormont R. The Lost Prince, National Portrait Gallery, review // The Telegraph. URL: <http://telegraph.co.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014); The Lost Prince // Historyextra: The official website of BBC History Magazine. URL: <http://historyextra.com> (дата обращения: 11. 11. 2014).

¹⁵ The Lost Prince: New Scholarship on Henry, Prince of Wales (1594–1612). The Lost Prince – The Life & Death of Henry Stuart // National Portrait Gallery. URL: <http://npg.org.uk> (дата обращения: 11. 11. 2014).

УДК 338.45:620.9

М. С. Амосова

Развитие «зеленой» энергетики в России: пример «Оптогана»

В статье обсуждаются актуальные проблемы развития «зеленой» энергетики в России, в частности варианты продвижения светодиодных источников света в сравнении с галогенными и люминесцентным лампами. В этой перспективе дан анализ преимуществ компании «Оптоган» и других производств, действующих в этом секторе экономики, а также маркетинговые решения привлечения массового покупателя к приобретению светодиодных источников света.

Ключевые слова: «зеленая» энергетика, освещение, светодиоды, «Оптоган»

Mariya S. Amosova

The development of «green» energy in Russia: the example of «Optogan»

This paper discusses important problems of so called green energetics in modern Russia, in particular methods of promotion of LED bulbs in comparison with incandescent and fluorescent lamps. We consider several companies (Optogan, SwetaLED and Pulsar) from the perspective of advantages and disadvantages of LED bulb's promotion and possible marketing strategies how to attract more consumers.

Keywords: green energetics, LED lamps, Optogan, SwetaLED, Pulsar

В последние годы, если уже не десятилетия, в мире ведется много разговоров о развитии «зеленой» энергетики, повышении энергоэффективности и энергосбережения, создании энергоемких производств и т. д. В нашей стране об этом говорят на заседаниях Правительства и Президента¹, чиновники делают бодрые заявления и дают обещания, что к N... му году все в массовом порядке откажутся от... перейдя на...², экономисты подсчитывают риски и выгоды, давая оптимистические прогнозы, бизнесмены осторожно, но все же в позитивном духе высказываются³, критически оценивают IT-специалисты⁴. Даже зеленые активисты – экологи «Гринпис» поддерживают⁵, что, в целом, для них не характерно, стремление властей донести до сознания и тем самым внедрить в умах и домах (не говоря уже о производстве) элементы той самой «зеленой» энергетики.

Одним из популярных направлений развития «зеленой» энергетики является производство и массовое применение светодиодов на производстве, транспорте, для освещения городов, заводов, офисов и квартир рядовых граждан.

Однако одно дело – применение светодиодов для освещения больших площадей и транспортных магистралей – и совсем другое – переход к светодиодным лампочкам массового потребителя.

Именно о населении как приоритетном покупателе светодиодных лампочек говорила в 2009 г. на четвертом заседании у президента Д. А. Медведева тогдашний министр экономического развития Э. С. Набибулина⁶. Планировалась реализация конкретных проектов, ожидался прорыв в повышении энергоэффективности российской экономики посредством модернизации и внедрения инноваций. В результате, как полагали в правительстве, в выигрыше должно было остаться население, которое, даже в условиях роста тарифов, могло снизить долю расходов на коммунальные услуги и энергоресурсы.

Тогда же, в рамках проекта «Новый свет» предполагалось отказаться от эксплуатации ламп накаливания и запретить их госзакупки, таким образом, увеличив спрос на энергоэффективные лампы-заменители. Это решение должно было продемонстрировать экономическую эффективность и потребительские свойства энергоэффективных ламп населению. Предлагалось сразу перейти к госзакупке только светодиодных источников⁷.

В соответствии с Федеральным Законом «Об энергосбережении и повышении энергоэффективности и о внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации», подписанным Президентом РФ Дмитрием Медведевым 23 ноября 2009 г., с 1 января 2011 г. был введен запрет на оборот ламп накаливания мощностью более 100 Вт. Планировалось с 2013 г. полностью прекратить производство и продажу ламп накаливания мощностью 75 Вт и более, а с 2014 – мощностью 25 Вт⁸.

Начинания-то прекрасные, однако, производители ламп накаливания быстро сориентировались и сумели обойти запрет на продажу, начав выпуск ламп 93–95–97 Вт, которые закон не запрещал⁹. Более того, маленькие магазины продолжали торговать и 100-, 300-, 500-ваттными лампами накаливания, благо, как обычно, запрет государство забыло подкрепить ответственностью¹⁰.

По-видимому, несмотря на бодрые рапорты чиновников и запреты, ситуация принципиально не изменилась и к 2013 г., когда в недрах Минэкономразвития наконец был создан документ, в котором вместо данного запрета был предложен проект введение поэтапного ограничения оборота отдельных видов электрических ламп с учетом их энергетической эффективности и сферы их использования¹¹.

Впрочем, и по другую сторону океана, в США, ситуация с использованием ламп накаливания не слишком отличается. Только с 1 января 2014 г. решено было вывести из обращения предназначенные для комнатного освещения лампы накаливания 40 и 60 Вт, тогда как в 2013 г. были запрещены лампочки 75 Вт и годом ранее – 100 Вт¹². Департамент энергетики США предложил населению три альтернативы: галогенные лампы накаливания, компактные люминесцентные лампы и светодиодные лампы¹³.

Однако вместо ламп накаливания (галогенные лампы), которые в народе нередко называют «лампочками Ильича», жители крупных городов, особенно в условиях постоянного повышением тарифов на электроэнергию, все-таки частично перешли на использование более энергоэффективных люминесцентных ламп. Эти лампы по цене дороже (в среднем около 100 р.) ламп накаливания (20–30 р.), но во много раз дешевле светодиодных ламп (средняя цена 600 р.). Люминесцентные лампы представлены в достаточном объеме, имеют больший срок службы и, действительно, дают ощутимый эффект экономии электроэнергии в долгосрочной перспективе. По энергоэффективности (коэффициенту полезного действия) они в 5 раз превосходят лампы накаливания: при равной потребляемой из сети мощности световой поток люминесцентной лампы в 4–6 раз выше, чем у лампы накаливания, что дает экономии электроэнергии 75–85 %.

В реальности, как показал опыт массового применения данных ламп в быту, они все-таки обладают довольно коротким сроком эксплуатации, иногда сравнимым со сроком службы ламп накаливания. Кроме того, содержание в них такого вредного вещества как ртуть требует специальной программы утилизации¹⁴. Учитывая тот факт, что российское население и службы ЖКХ никак не могут перейти даже на отдельный сбор и утилизацию отходов¹⁵, трудно рассчитывать на то, что жители соберутся донести подобную перегоревшую и вредную для экологии лампочку до пункта приема опасных отходов¹⁶, а не просто выбросят ее на помойку, в мусоропровод, или, того хуже, разобьют ее где-то поблизости.

В этих условиях несомненны плюсы светодиодных источников, важнейший из которых заключается в том, что они не наносят столь сильный ущерб окружающей среде – отсутствие ртути делает их переработку более простой, пусть даже они и требуют специальной утилизации как электронный мусор¹⁷.

Кроме того, светодиоды имеют срок эксплуатации, несравнимый с другими источниками света: заявленный срок службы некоторых светодиодов колеблется от 50 до 100 тыс. часов. Следовательно, при работе 8 часов в сутки и среднем сроке службе светодиодов, составляющем 50 тыс. часов, такая лампа способна прослужить более 15 лет. В то время как срок службы энергосберегающей люминесцентной лампы – всего около 8 тыс. часов¹⁸. Правда, при заявлено долгих сроках эксплуатации, срок гарантии на светодиодные лампы почему-то составляет всего 3 года¹⁹.

Светодиоды могут работать при различном рабочем напряжении – обычно в диапазоне от 80 до 230 В, поэтому даже при скачках напряжения, нередких в российских сетях, светодиодная лампа не выходит из строя, а продолжает работать.

В сравнении с 2009 г.²⁰, светодиодные лампы представлены целым рядом производителей и поставщиков и продаются как в популярных супермаркетах типа «Эльдорадо» и «Техношок», так и в многочисленных узко специализированных интернет-магазинах, где имеется широкий ассортимент различных типов светодиодов²¹. Однако, как и в 2009 г., минусом этого варианта является высокая стоимость светодиодных источников²².

На настоящий момент в России уже есть несколько компаний, которые производят и продают светодиодные светильники и лампы. Большая часть из них использует зарубежные компоненты²³. Число же компаний, которые располагают собственным полным циклом производства светодиодов и светодиодной техники, невелико. Наиболее известны из них следующие три: «Пульсар», «Светлана-Оптоэлектроника», «Оптоган».

ОАО Государственный завод «Пульсар» (Москва) – занялся серийным производством светодиодных ламп в 2012 г.²⁴.

ЗАО «Светлана-Оптоэлектроника» (Санкт-Петербург) – с 2011 г. выпускает свою продукцию под торговой маркой «SvetalED»²⁵.

«Оптоган» (Санкт-Петербург) – производит светодиоды на основе собственных разработок с 2006 г.²⁶

Различия между тремя производителями очевидно. «Пульсар» и «Светлана-Оптоэлектроника» (как дочернее предприятие «Светланы») созданы на основе крупных институтов и предприятий ВПК²⁷, тогда как Оптоган – совершенно новая компания, основанная в 2004 г. как «OptoGaN Oy» (Хельсинки) и воплотившая в себе разработки отечественных ученых – выпускников Физико-технического института им. А. Ф. Иоффе.

О стремительном росте и развитии компании «Оптоган» говорят даты и цифры:

В 2006 г. происходит запуск пилотного производства светодиодов в Германии и регистрация «Optogan GmbH».

В 2008 г. представлены первые коммерческие продукты на базе собственных светодиодных чипов и получены международные патенты, защищающие производственное «know-how» компании.

В 2010 г. приобретает филиал компании «Elcoteq» в Санкт-Петербурге, где на основе производственных мощностей и инфраструктуры происходит открытие завода «Оптоган» и запуск первой линии по изготовлению светодиодов, производительностью 30 млн штук в месяц.

В 2011 г. представлена технология «Chip on Board» (COB), позволяющая создавать мощнейшие точечные источники света, представляющие собой массив светодиодных чипов, установленных на единую плату и покрытых общим слоем люминофора.

– в сентябре 2011 г. «Оптоган» выпускает на рынок первую оригинальную отечественную светодиодную лампу «Оптолюкс Е–27». Дизайн новинки «Оптоган» и ее упаковки выполнен при участии студии Артемия Лебедева.

– в октябре 2011 г. на проектную мощность выходит пилотное производство светодиодных чипов в Германии (г. Ландсхут) – второе крупнейшее производство светодиодных чипов в Европе с мощностью 1 млрд светодиодных чипов в год.

В январе 2012 г. «Оптоган» создает первую компанию по разработке OLED в России.

– в апреле 2012 г. компания «Philips» и «Оптоган» создают совместное предприятие (51 % – «Philips», 49% – «Оптоган»).

– в октябре 2012 г. на площадке «Оптоган Таллинское» запущено производство светодиодного модуля Optogan X10, разработанного совместно с Инновационным центром «Сколково».

– в декабре 2012 г. открытие региональных сервисных центров «Оптоган» (Екатеринбург, Нижний Новгород, Ярославль и Набережные Челны).

В феврале 2013 г. в лабораториях компании достигнут показатель в 160 лм / Вт в номинальном режиме для одноваттного светодиода, что соответствует мировому уровню развития светодиодной отрасли.

В июне 2014 г. компании Philips, РОСНАНО и «Оптоган» подписали трехсторонний меморандум о развитии сотрудничества в области LED-технологий.

Созданная при помощи инвестиций европейских венчурных хай-тек фондов компания «Оптоган» в 2008 г. была выкуплена финансовой группой «Онэксим», в 2009 г. превратилась в ЗАО «Оптоган» с учредителями и инвесторами в лице ГК «Роснано», ФГ Онэксим и ОАО «РИК» (Якутия), в 2011 г. стала резидентом «Сколково». В том же году была открыта базовая магистерская кафедра «Светодиодных технологий» в НИУ ИТМО на факультете оптико-информационных систем и технологий, куда в 2012 г. был проведен первый набор студентов²⁸.

Безусловно, научный и коммерческий успех компании «Оптоган» налицо. Но компания по-прежнему более ориентирована на заказы промышленных и транспортных предприятий, начиная с освещения цехов, железных и автомобильных дорог, мостов и платформ, до поставки осветительного оборудования для офисов и помещений ЖКХ, школ и детских садов и т. д.

Лампы и светильники «Оптоган» – абсолютно безопасны, поскольку не содержат столь вредных для природы и человека элементов конструкции светотехнических устройств, как стекло или ртуть. Они устойчивы к перепадам напряжения и поэтому пожаробезопасны. Они также устойчивы к механическому воздействию и подходят для ламп антивандального освещения на улицах в городских условиях. Колбы ламп изготовлены из матированного поликарбоната – материала небьющегося, который по цене дешевле стекла. И, наконец, лампы имеют длительный срок службы – до 50 тыс. часов работы – с высокой светоотдачей при низком энергопотреблении²⁹.

Со времени выпуска в 2011 г. знаменитой светодиодной лампы «Оптолюкс Е–27» с дизайном от

студии Артемия Лебедева, ассортимент ламп-ретрофитов значительно расширился. Представлены E-27 лампы 5-, 6-, 8-, 9-, 11- и 12 Вт, равно как и 5 Вт лампочка E-14³⁰.

Увеличение ассортимента, совершенствование чипов, разработка интегрального светового модуля (COB) должны были в результате понизить стоимость ламп и светильников. Такова, по словам исполнительного вице-президента компании «Оптоган» Владислава Бугрова (2011 г.), стратегия, направленная на общее удешевление ламп и улучшение их параметров³¹.

Однако, как и в 2011 г., цена на лампы для рядовых потребителей на настоящий момент остается довольно высокой. Средняя цена лампочек «Оптолюкс» E-27 в интернет-магазине в зависимости от светового потока (лм) колеблется от 650 р. за компакт до 995 р. за стандарт³².

Кроме высокой цены, следует помнить, что лампочки «Оптоган», как и большинство лампочек других производителей, предназначены для того, чтобы светить вниз или прямо. Они оптимальны для освещения больших площадей – цехов и офисов (угол рассеивания колеблется в пределах от 10 до 140°), однако не слишком подходят для использования в жилых помещениях, где зачастую необходимо равномерное освещение, которое дают обычные галогенные или люминесцентные лампы³³.

Конечно, в долгосрочной перспективе использование ламп «Оптоган» окупится – они и экологически безопасны, и энергоэффективны, и обладают длительным сроком службы, и максимально точно воспроизводят дневной свет, поскольку не содержат вредных ультрафиолетовых линий. За один год энергоэффективное освещение светодиодов экономит 120 млрд евро на стоимости электроэнергии, уменьшает выбросы углекислоты (CO₂) в атмосферу на 630 млн тонн, экономит 1800 млн баррелей условного топлива³⁴.

Инновационный потенциал и высокое качество продукции компании «Оптоган» оценены по достоинству. Выбор именно «Оптогана» в качестве партнера для организации совместного предприятия таким мировым лидером в области световых решений как компанией Royal Philips Electronics, несомненно, говорит в пользу российской компании³⁵.

Однако для массового потребителя «Оптоган» все еще предстает как достаточно дорогостоящая и малоизвестная торговая марка. В условиях растущей конкуренции с менее дорогими³⁶, но в некоторых случаях не худшими лампами отечественного производителя («Пульсар» и «Светлана-Оптоэлектроника»), которые по своему ассортименту в какой-то степени даже превосходят на данный момент лампы «Оптоган», можно сделать вывод, что продукция компании призвана в основном удовлетворить государственные и промышленные запросы. Массовый же потребитель, несмотря на увеличение ассортимента светодиодных ламп и светильников³⁷, увы, все еще не является, а может быть, и не станет целевой аудиторией «Оптогана».

Для привлечения внимания массового покупателя можно рекомендовать компании провести промо-акцию (а в дальнейшем чаще проводить подобные промо-акции), объясняя преимущества своей продукции по сравнению с предложениями конкурентов. Во время промо-акций в торговом зале гипермаркетов у выкладки с продукцией «Оптоган» следует организовать работу специалистов, которые бы не просто могли дать подробную консультацию по бренду, но и были способны убедить в покупке ламп «Оптоган» потенциального покупателя, заинтересовав его скидками или призами. Например, потребитель взамен принесенной из дома люминесцентной или галогенной лампы мог бы получить скидку на приобретение продукции «Оптоган». Для дальнейшего продвижения бренда и становления его на потребительском рынке, можно выдвинуть эффективный, вдохновляющий слоган. Например, «Мы работаем, чтобы мир стал светлее, природа – чище, а люди – счастливее и богаче!» или «Оптоган: «Свет, достаток и здоровье Вашей семье!».

В настоящее время продукция «Оптоган», рассчитанная на массового покупателя, широко представлена в интернет-магазинах, а также в сетевых гипермаркетах «Эльдорадо», «Техношок», «Домовой», «Максидом»³⁸. Однако, судя по всему, интерес к ней проявляют лишь отдельные продвинутые покупатели. Массовый же потребитель, по-видимому, просто не в курсе преимуществ светодиодных ламп по сравнению с галогенными или люминесцентными. Кроме того, серьезным препятствием на пути от производителя («Оптоган») к массовому покупателю остается, на наш взгляд, высокая цена продукции, которая большинству просто не по карману.

Снижение цены, наряду с широкой рекламной кампанией, объясняющей экологическую и экономическую выгоду приобретения светодиодов, могли бы быть действенным способом создания общества «зеленого» потребления и энергетики в условиях ухудшения экологии и сокращения природных ресурсов.

«Оптоган» как компания, производящая экологически чистый и одновременно экономически эффективный продукт, могла бы сыграть свою роль проводника к экологически чистой среде обитания.

Примечания

- ¹ Стенографический отчет о начале совместного заседания Комиссии по модернизации и технологическому развитию экономики и президиума Совета по науке, технологиям и образованию // Президент РФ: офиц. сайт. Арх. сайта. 2009. 30 сент.
- ² Доживут до 2014 г. // Ведомости. 2009. 10 янв.; Светодиоды vs «лампы Ильича»: вторым уже не светит // Онэксим: группа. Блог. 2009. 1 окт.
- ³ Михаил Прохоров: скоро любой сможет позволить себе энергосберегающие лампы // Вести. 2009. 30 сент.
- ⁴ Смирнов Е. Взгляд изнутри: светодиодные лампочки // Хабрахабр. 2011. 25 окт.; Петров И. ОНЭКСИМ: коммент. о выпуске светодиодов Оптиган // Нанометр: нанотехнол. сообщество. 2009. 7 окт.
- ⁵ Светодиодные лампы // Гринпис России. 2013. 1 авг.
- ⁶ Стенографический отчет о начале совместного заседания Комиссии по модернизации и технологическому развитию экономики и президиума Совета по науке, технологиям и образованию.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Об энергосбережении и о повышении энергетической эффективности и о внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации: федер. зак. РФ от 23 нояб. 2009 г. № 261–ФЗ // Рос. газ. 2009. 27 нояб.; В России вводится запрет на оборот ламп накаливания от 100 ватт // Голос России. 2011. 1 янв.
- ⁹ Производители лампочек сумели обойти запрет Медведева // Ведомости. 2011. 19 янв.
- ¹⁰ Корнилов И. 99,9 ватт. Лампочка Медведева // Живой журнал. 2011. 20 янв.
- ¹¹ Об утверждении плана мероприятий, обеспечивающего ограничение оборота на территории Российской Федерации ламп накаливания и предусматривающего систему действий, направленных на стимулирование спроса на энергоэффективные источники света: распоряжение Правительства РФ от 28. 10. 2013 № 1973–Р; ред. от 26. 03. 2014 // Собрание законодательства РФ. 2013. 04 нояб., № 44. С. 5788; В России могут смягчить запрет на оборот ламп накаливания мощностью от 100 Вт // Росбалт. 2013. 24 мая.
- ¹² Исследование, проведенное всемирной маркетинговой компанией KRC Research для Osram Sylvania Inc., североамериканского подразделения производителя светового оборудования Osram (часть концерна Siemens), показывает, что около 60 % американцев оказалось не в курсе запрета на выпуск 40 и 60 Вт ламп накаливания с 1 января 2014 г. // Osram Sylvania Socket Survey 6.0. 2013 Research Results. 2013. Dec. P. 4, 19.
- ¹³ Tips: Lighting // United States Department of Energy. 2012. May 4.
- ¹⁴ Светодиодные лампы // Гринпис России. 2011 13 июля.
- ¹⁵ Как правильно обращаться с бытовыми отходами? // Там же.
- ¹⁶ Утилизация отработанных люминесцентных ламп – пункты приема в регионах // Там же.
- ¹⁷ LED recycling // Recolight. 2014. Jan. 15; Recycling LEDs Becomes a Pressing Issue // LEDinside, a Business Division of TrendForce Corp. 2012. July 26; Light bulb moment: redesigning LEDs for recyclability // The Guardian. 2013. June 20.
- ¹⁸ Светодиодные лампы.
- ¹⁹ Лампочка Оптилюкс E 27, 11 Вт от компании Оптиган: 3 года при расчетном сроке службы светодиодов 50 000 часов.
- ²⁰ На заседании Комиссии по модернизации и технологическому развитию экономики и президиума Совета по науке, технологиям и образованию Э. С. Набибулина отметила отсутствие на тот момент достаточного числа предложений светодиодных источников света.
- ²¹ Intelmart. ru – интернет-магазин интеллектуальных и экологических товаров, обеспечивающих комфорт и уют в вашем доме.
- ²² В 2009 г. в интервью «Вестям» президент группы «Онэксим» Михаил Прохоров сказал, что «стоимость этой лампочки через 2–3 года сократится на 30–40 %, и каждая семья сможет себе позволить эту лампочку поменять» (Михаил Прохоров: скоро любой сможет позволить себе энергосберегающие лампы // Вести. 2009. 30 сент.).
- ²³ Торговая марка KTL, объединяющая ряд российских и зарубежных компаний, предлагает услуги по разработке, производству и внедрению светодиодных продуктов. Ее продукты оснащаются кристаллами американского и японского производства. Uniel – торговая марка одноименной российской компании (Uniel Lighting Industrial Co Ltd), которая производит светодиодные осветительные приборы и источники света, используя продукцию с собственных фабрик в Китае, так и светотехническую продукцию Словакии и России; компания ООО «Гринэк» – эксклюзивный поставщик продукции серий RGL Genius, RHB, RFL под собственной торговой маркой на территории России и стран Таможенного союза, использует светодиодные чипы последнего поколения от мирового производителя OSRAM Opto Semiconductors.
- ²⁴ ОАО ГЗ «Пульсар» основан в советское время в 1953 г.
- ²⁵ ЗАО «Светлана-Оптоэлектроника» основано в 1998 г. как зависимое предприятие от старейшего в России завода по производству электроламп (1913 г.), ныне ОАО «Светлана» (URL: <http://soptel.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015); URL: <http://svetaled.com> (дата обращения: 20. 02. 2015); URL: <http://svetlanajsc.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015)).

- ²⁶ Компания «Оптоган» была основана в Хельсинки (2004 г.); запустила пилотную линию производства светодиодов в Германии в 2006 г. (URL: <http://optogan.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015)).
- ²⁷ История предприятия «Пульсар»; Главные события истории ОАО «Светлана».
- ²⁸ История компании Оптоган // Оптоган: вебсайт компании; Компания «Оптоган» запустила второе по величине в Европе производство светодиодных чипов // Роснано. 2011. 19 окт.
- ²⁹ Светодиодные светильники и лампы Оптоган // Оптоган: вебсайт компании.
- ³⁰ Лампы-ретрофиты // Оптоган: вебсайт компании; Светодиодные лампы стали еще доступнее // Там же.
- ³¹ Смирнов Е. Светодиодная промышленность в России: взгляд изнутри // Хабрахабр. 2011. 23 дек.
- ³² В обычных торговых сетях цена ламп «Оптолюкс», соответственно, еще выше, если только на них нет скидки, но даже и в этом случае покупатели не всегда готовы платить за лампочку 450 р. (магазин «Техношок», май 2014 г.).
- ³³ Единственная, известная нам, светодиодная лампа с углом рассеивания 360° производится заводом «Пульсар» по цене 760 р. (Светодиодная лампа Pulsar A 45 с жидкостным охлаждением // Intelmart. ru. URL: <http://intelmart.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015)).
- ³⁴ Экологичное и энергоэффективное освещение // Philips: вебсайт компании.
- ³⁵ История компании Оптоган // Оптоган: вебсайт компании.
- ³⁶ Надежин А. Светодиодная лампочка FlexLed 7 Вт // Живой журнал. 2013. 22 авг.
- ³⁷ Восемь причин выбрать лампу «Оптоган» // Оптоган: российские светодиоды.
- ³⁸ Интернет-магазины: Led-формула. Светодиодное освещение для дома и бизнеса. СПб. URL: <http://ledformula.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015); Global Illumination. СПб. URL: <http://globalillumination.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015); Nano Goods: интернет-магазин нанопродукции. М. URL: <http://nano-goods.ru>; сетевые гипермаркеты: URL: <http://e27.optogan.ru> (дата обращения: 20. 02. 2015).

ИСТОРИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ • HISTORY OF SAINT-PETERSBURG STATE UNIVERSITY OF CULTURE

УДК 94(47+57)(092)

Е. Г. Назарова

Журналист Федор Орлов: портрет на фоне эпохи, XX век

Статья посвящена жизни и журналистской деятельности Ф. Г. Орлова (1901–1985). В 1920–1950-е гг. он работал в редакции двух районных газет: «Серп и Молот» (г. Крестцы, Новгородская область) и «Сестрорецкий рабочий» (г. Сестрорецк, Ленинградская область). В 1955–1962 г. был внештатным корреспондентом ЛенТАСС. В годы Великой Отечественной войны работал военным корреспондентом на Ленинградском и Западном фронтах. Помимо журналистской деятельности занимался драматургией, опубликовал несколько пьес. В 1960–1970-е г. изучал историю Карельского перешейка, опубликовал несколько работ по истории «Ленинских мест».

Ключевые слова: журналистика, Великая Отечественная война, историческая память, Сестрорецк, Карельский перешеек

Ekaterina G. Nazarova

Journalist Fyodor Orlov: portrait of the era, XX century

The article is devoted to life and journalistic activities Fyodor G. Orlov (1901–1985). In the 1920–1950's he worked as an editor in two local newspapers «Sickle and Hammer» (Krestsi, Novgorod region) and «Sestroretsky worker» (Sestroretsk, Leningrad region); in 1955–1962 as the freelance correspondent of LenTASS. During the Great Patriotic War he worked as a journalist at the Leningrad and the Western fronts. In addition to his journalistic activities he was involved in drama, published several plays. In the 1960–1970's he was engaged in the history of the Karelian Isthmus, published works in the history.

Keywords: journalism, Great Patriotic War, historical memory, Sestroretsk, Karelian Isthmus

Федор Григорьевич Орлов родился в 1901 г. в семье крестьянина в деревне Кунино, Ново-жежевского уезда Псковской губернии. Окончил церковно-приходскую школу, пел в церковном хоре. С 1915 по 1919 гг. работал земледельцем в хозяйстве отца¹. После революционных событий 1917 г. активно включился в общественную жизнь, трудился на ниве культурно-просветительской работы. В 1918–1920 гг. он вел общественную и культурно-массовую работу среди населения и молодежи Окоцецкого района, заведовал домом народного творчества, писал пьесы, выпускал рукописный журнал. В голодный 1920 г. стал секретарем Народного суда 3 участка Псковской губернии². В июле того же года Орлов стал курсантом Военно-хозяйственных курсов, затем служил в Красной армии до сентября 1923 г.

После возвращается в Псков он заведовал городским клубом в 1923–1924 гг., был секретарем Псковской губернской партийной школы.

В октябре 1925 г. был направлен на обучение с целью ознакомления с новейшими знаниями по политико-просветительской работе в Ленинградский политико-просветительский институт им. Н. К. Крупской (ныне СПбГИК)³. После окончания массового отделения института, с 1929 по 1932 г. Ф. Орлов работал инспектором, заведующим Дома Самодеятельности искусства Наркомпроса в Петрозаводске. В сентябре 1932 г. поступил в аспирантуру Института литературы и языка в Ленинграде, но диссертацию не защитил.

В 1925 г. написал комедию в 3-х действиях «Вольница по неволе или как кулак попал в подвал», опубликованную в псковском издательстве «Новая жизнь»⁴. Один из экземпляров книги и по сей день хранится в Библиотеке Академии наук. В 1931–1932 гг. выпускал сборник художественных материалов «Вечер лесоруба» в издательстве «Кирия» города Петрозаводска⁵.

В мае 1933 г. становится литературным работником редакции газеты «Труд», впоследствии работал в газете «Диктатура», затем в «Искре» политотдела свиновосхоза в Псковском и Днов-

ском районе Ленинградской области. С 1939 по 1940 г. в поселке Крестцы Новгородской области редактировал газету «Серп и Молот». После возвращается в Ленинград, в феврале 1941 переезжает в Сестрорецк, его назначают заместителем ответственного редактора газеты «Сестрорецкий рабочий»⁶.

С июля 1941 по июль 1946 г. был военным корреспондентом сначала на Ленинградском, затем на Западном фронте. За службу награжден Орденом Отечественной войны II степени, Орденом Красной Звезды и семью медалями, в том числе и медалью «За оборону Ленинграда» (22 декабря 1942 г.)⁷.

В 1946 г. вернулся в Сестрорецк, один год работал редактором местного радиовещания. В утреннем эфире он вел детские передачи, где читал авторские сказки о жизни леса и его обитателях.

С декабря 1947 по июнь 1955 г. Федор Григорьевич занимал должность ответственного секретаря редакции газеты «Сестрорецкий рабочий», оставаясь активно пишущим журналистом⁸. В начале 1950-х гг., желая написать серию статей о тружениках города, начал работу над «Очерками о людях» и в 1953 г. напечатал первую статью из данного цикла – «В разливе: по ленинским местам» в журнале «На рубеже»⁹. Но другие статьи так и не вышли в свет, Ф. Г. Орлов в письме к главному редактору журнала поясняет: «Трудно писать со слов. Люди скромны и о себе не любят много говорить». В том же году он закончил работу над 5-актовой комедией «Мечтатели» и отправил рукопись в одно из Ленинградских издательств. Через месяц журналист получил отказ, который мотивировала редакция «большим объемом» пьесы и возможность ее сокращения. Ее оригинал сохранился в архиве семьи.

В 1956 г. написал краткий очерк «Сестрорецк и его окрестности» и отправил рукопись в январе в Лениздат. Но, в марте получил отказ, в котором пояснялось, что «редакция не предполагает издавать отдельной брошюрой предлагаемый очерк», но отмечает, что при составлении справочника-путеводителя по Курортному району его материалы пригодятся¹⁰.

Во время работы в Петрозаводске в 1920-х гг. Ф. Г. Орлов знакомится с дочкой поэта Сергея Куняева Натальей. В скором времени они поженились и переехали в Ленинград. В 1932 г. у них рождается первая дочь Лия, которую Орлов называет в честь института, в котором учиться (Ленинградский институт литературы и языка), в 1938 г. – сын Алексей и в 1940 г. – дочка Оля. Семья проживает в Сестрорецке. С началом Великой Отечественной войны отец семейства уходит на фронт, а мать с детьми эвакуируют по Дороге Жизни в феврале 1942 г., спустя месяц в больнице г. Ярославля Наталья умерла от истощения, а детей распределяют по разным детским домам. В мае 1943 г. под видом командировки на 2 дня приезжает их папа, и помещает их в один детский дом. Перед отъездом он дарит старшей дочери сборник «Родина» 1942 года издания с подписью: «Доченька Лия! Чтоб помнила всю жизнь, как защищали мы свою родину, чтоб любила всю жизнь свою родину»¹¹.

В 1946 г. Федор Григорьевич приехал за детьми в детдом, они возвращаются в Сестрорецк. В этом же году он женился на своей знакомой Станиславе Осиповне Дыченко и удочерил ее дочь Веру. Семья переехала в Сестрорецк, вскоре Лия поступила в ремесленный колледж, занимается росписью по фарфору. Ольга закончила колледж имени В.А. Серова, после институт им. В.С. Мухиной. В настоящее время она является членом Союза художников России, пишет картины и регулярно выставляется. Сын Алексей стал рабочим на заводе, хотя в юности мечтал стать большим поэтом.

В 1955 г. Ф. Г. Орлов вышел на пенсию¹², но продолжал работать внештатным корреспондентом газеты ЛенТАСС до 1962 г. В начале 1970-х гг. он тяжело заболел, в 1971 г. получил инвалидность. Федор Григорьевич Орлов умер в 1985 г.

Ф. Г. Орлов – советский человек, прошедший вместе со страной все тяготы и испытания XX в., его взгляды и интересы формировались в той социально-экономической формации. Он был ее характерным представителем, его жизнь и творчество, неотделимо от истории страны. Дальнейшее изучение его наследия, изучение журналисткой деятельности даст материал для истории региональной советской журналистики и истории интеллигенции в Советском Союзе.

Примечания

¹ Арх. авт.

² Справка Исполкома Окоцецкого р-на Псковской области об общественной и культурно-массовой работе Орлова Ф. Г. / Исполком Духовенного с/о // Арх. авт.

- ³ Справка об окончании Орловым Ф. Г. в 1929 г. массового отделения Ленинградского коммунистического политико-просветительского института им. Н. К. Крупской / Ленингр. гос. библиотеч. ин-т им. Н. К. Крупской // Арх. авт.
- ⁴ Орлов Ф.Г. Вольница по неволе, или Как кулак попал в подвал. Псков: Новая жизнь, 1925. 18 с. (Деревенский театр).
- ⁵ Вечер лесоруба: сб. худож. материалов / сост. Ф. Г. Орлов. Петрозаводск: Кирья, 1932. 63 с.
- ⁶ Сестрорецкий рабочий / зам. отв. ред. Ф. Г. Орлов. Сестрорецк: Сестрорецк. печатник. 1941. 28 мая. 4 с.; Сестрорецкий рабочий / зам. отв. ред. Ф. Г. Орлов. Сестрорецк: Сестрорецк. печатник. 1941. 13 июня. 4 с.
- ⁷ Удостоверение за участие в героической обороне Ленинграда старшему лейтенанту Орлову Ф. Г. / Ленгорсовет депутатов трудящихся // Арх. авт.
- ⁸ Орлов Ф. Г. Торжество жизни // Сестрорецк. рабочий. 1949. 1 мая. С. 4.
- ⁹ Орлов Ф. Г. В Разливе: по ленинск. местам // На рубеже. 1953. № 1. С. 9–12.
- ¹⁰ Уведомление Ф. Г. Орлову от зав. редакцией краеведческой литературы Лениздата Барыкиной / Лениздат. № 5–55 // Арх. авт.
- ¹¹ Родина: сб. высказываний рус. писателей о родине / под ред. А. Еголиной, Е. Михайловой и др. М.: ОГИЗ, 1949. 165 с.
- ¹² Выписка о назначении персональной пенсии местного значения тов. Орлову Ф. Г. / Ленгорсовет депутатов трудящихся // Арх. авт.

Александрова Марина Николаевна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Aleksandrova Marina Nikolaevna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture lusy.sky@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com
Амосова Мария Сергеевна, студентка, кафедра менеджмента СПбГИК Amosova Mariya Sergeevna, student, Department of management of Saint-Petersburg State University of Culture Mar-amosova@yandex.ru	Лукичев Павел Михайлович, доктор экономических наук, профессор кафедры менеджмента СПбГИК Loukitchev Pavel Mihailovich, doctor of economic science, professor of Department of management of Saint-Petersburg State University of Culture Loukitchev20@mail.ru
Блажко Надежда Петровна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Blazhko Nadezhda, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nadya.blazhko@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com
Будько Богдана Михайловна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Budko Bogdana Michailovna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture wizworld@mail.ru	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD of pedagogics, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture shlyakhtinalm@rambler.ru
Бузова Людмила Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Buzova Ludmila Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture buzova.pr@yandex.ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГИК Isaeva Olga Anatolevna, PhD of art studies, senior lecturer of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture issolga@gmail.com
Гельфер Дарина Михайловна, студентка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Gelfer Darina Mihaylovna, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture asakurayoh@bk.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru
Димьяненко Анна Андреевна, студентка, кафедра литературы и детского чтения СПбГИК Dimianenko Anna Andreevna, student, Department of literature and children's reading of Saint-Petersburg State University of Culture ann.dimyanenko@gmail.com	Маслинская Светлана Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и детского чтения СПбГИК Maslinskaya Svetlana Gennadevna, PhD of literature, associate professor of Department of literature and children's reading of Saint-Petersburg State University of Culture braunknopf@gmail.com
Касым Софья Васильевна, аспирантка, кафедра искусствоведения СПбГИК Kasim Sophia Vasilievna, postgraduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture sophia_kasim@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com
Козлова Екатерина Александровна, студентка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kozlova Ekaterina Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture Selin876@gmail.com	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru

Койвистойнен Алена Алексеевна, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Koivistoinen Alena Alekseevna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture lyalich@hotmail.com	Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствovedения, профессор кафедры искусствovedения СПбГИК Kornilova Anna Vladimirovna, doctor of art studies, professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture annakorni4@yandex.ru
Комягин Николай Владимирович, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Komiagin Nicolay Vladimirovich, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture Ame_01@mail.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствovedения, доцент кафедры искусствovedения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture omelianenko@mail.ru
Кошелева Дарья Сергеевна, аспирантка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kosheleva Daria Sergeevna, postgraduate student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture d.kosheleva@yandex.com	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru
Краснова Анастасия Эдуардовна, студентка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Krasnova Anastasiya Eduardovna, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture stasya-yuki@mail.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru
Кудрец Анастасия Сергеевна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kudrets Anastasiya Sergeevna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture Trankaruas@list.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD of culture studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture alexandrabalash@gmail.com
Кузнецова Алеся Геннадьевна, студентка, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Kuznetsova Alesya Gennadevna, student, Department of management of information of Saint-Petersburg State University of Culture cuzneczova.ales@yandex.ru	Масевич Андрей Цезаревич, старший преподаватель кафедры информационного менеджмента СПбГИК Masevich Andrey Tsezarevich, senior lecturer of Department of management of information of Saint-Petersburg State University of Culture andmasev@mail.ru
Кузнецова Елена Сергеевна, аспирантка, кафедра музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета Kuznetsova Elena Sergeyevna, postgraduate student, Department of museum management and historical monuments preservation of Saint-Petersburg State University alena.s.kuznetsova@mail.ru	Дриккер Александр Самойлович, доктор культурологии, профессор кафедры музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея (Санкт-Петербург) Drikker Aleksandr Samoylovich, doctor of cultural studies, professor of Department of museum management and historical monuments preservation of Saint-Petersburg State University, senior research assistant of State Russian Museum (Saint-Petersburg) asdrikker@mail.ru
Лапина Мария Евгеньевна, аспирантка, кафедра теории и истории музыки СПбГИК Lapina Mariya Evgenevna, postgraduate student, Department of theory and history of music of Saint-Petersburg State University of Culture lapinamariya@mail.ru	Молзинский Владимир Владимирович, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки СПбГИК Molzinskiy Vladimir Vladimirovich, doctor of history, professor, head of Department of theory and history of music of Saint-Petersburg State University of Culture molzinsky@mail.ru

Макаренко Ксения Викторовна, студентка, кафедра искусствovedения СПбГИК Makarenko Kseniya Viktorovna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture ksenia-makarenko1990@yandex.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствovedения, доцент кафедры искусствovedения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture omelianenko@mail.ru
Мацкевич Дарья Михайловна, магистрант, кафедра рисунка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург) Matskevich Daria Mikhailovna, graduate student, Department of drawing of Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg) doraad@yandex.ru	Бабияк Вячеслав Вячеславович, доктор искусствovedения, профессор кафедры рисунка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург) Babiak Vyacheslav Vyacheslavovich, doctor of art studies, professor of Department of drawing of Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg) babiyak@mail.lanck.net
Мельникова Анастасия Александровна, студентка, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Melnikova Anastasiya Aleksandrovna, student, Department of management of information of Saint-Petersburg State University of Culture nastya.ama1@mail.ru	Брежнева Валентина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой информационного менеджмента, декан библиотечно-информационного факультета СПбГИК Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor of pedagogics, professor, head of Department of management of information, dean of Faculty of library and information of Saint-Petersburg State University of Culture vbrezhneva@mail.ru
Морозова Нина Сергеевна, аспирантка, кафедра искусствovedения СПбГИК Morozova Nina Sergeevna, postgraduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture ninams11@rambler.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствovedения, доцент кафедры искусствovedения СПбГИК Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture ArutyunyanJl@yandex.ru
Мударисов Рустем Маратович, студент, кафедра искусствovedения СПбГИК Mudarisov Rustem Maratovich, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nsdapp@yandex.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture demshina24@mail.ru
Назаренко Екатерина Владимировна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Nazarenko Ekaterina Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture itheblackorchidi@ya.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD of culture studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture alexandrabalash@gmail.com
Назарова Екатерина Григорьевна, студентка, кафедра библиотековедения и теории чтения СПбГИК Nazarova Ekaterina Grigorevna, Department of library science and theory of reading of Saint-Petersburg State University of Culture nazarova_e_katerina@mail.ru	Степанов Станислав Вячеславович, аспирант, кафедра документоведения и информационной аналитики СПбГИК Stepanov Stanislav Vyacheslavovich, postgraduate student, Department of documentation science and information analysis of Saint-Petersburg State University of Culture stepansv4@gmail.com
Овсянникова Евгения Владимировна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Ovsiannikova Evgeniia Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture 508199247@mail.ru	Белецкий Сергей Васильевич, доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Beletskiy Sergey Vasilevich, doctor of history, professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture durnowo@rambler.ru

Омельяненко Оксана Владимировна, аспирантка, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Oksana Vladimirovna, postgraduate student, Department of art history of Saint-Petersburg State University of Culture ms_7721@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture demshina24@mail.ru
Паутова Наталья Игоревна, аспирантка, кафедра философии и социологии СПбГИК Pautova Natalya Igorevna, postgraduate student, Department of philosophy and sociology of Saint-Petersburg State University of Culture yaroslavna63@mail.ru	Хренов Андрей Евгеньевич, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и социологии СПбГИК Khrenov Andrey Yevgenyevich, PhD of philosophy, associate professor, head of Department of philosophy and sociology of Saint-Petersburg State University of Culture andrejkhrenov@yandex.ru
Петрова Наталья Олеговна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Petrova Natalya Olegovna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture natalifrance@yandex.ru	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nadinst2008@yandex.ru
Полякова Маргарита Аркадьевна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Polyakova Margarita Arkadievna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture margarita.grey@yandex.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com
Пономарева Елена Александровна, студентка, кафедра менеджмента СПбГИК Ponomareva Elena Aleksandrovna, student, Department of management of Saint-Petersburg State University of Culture elena.ponomareva93@yandex.ru	Мерзлякова Алла Владимировна, кандидат экономических наук, доцент кафедры менеджмента СПбГИК Merzliakova Alla Vladimirovna, PhD of economic science, associate professor of Department of management of Saint-Petersburg State University of Culture allmer2010@yandex.ru
Ратникова Алена Викторовна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Ratnikova Alyena Viktorovna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture serdukova@gmail.com	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture omelianenko@mail.ru
Ромашова Виктория Сергеевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Romashova Victoria Sergeevna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture Vic.romashova@gmail.com	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nadinst2008@yandex.ru
Сергеев Максим Александрович, аспирант, кафедра искусствоведения СПбГИК Sergeev Maxim Aleksandrovich, postgraduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture maxman77779@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture demshina24@mail.ru
Смыслова Наталья Александровна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Smyslova Natalya Aleksandrovna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture madlynx@lenta.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com

Соколова Ксения Николаевна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Sokolova Kseniya Nikolaevna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture sokol-k2104@yandex.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD of culture studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture alexandrabalash@gmail.com
Сукало Евгений Александрович, магистрант, кафедра документоведения и информационной аналитики СПбГИК Sukalo Evgeniy Aleksandrovich, graduate student, Department of documentation science and information analysis of Saint-Petersburg State University of Culture sukalo@mail.ru	Серебрянникова Татьяна Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры документоведения и информационной аналитики СПбГИК Serebryannikova Tatyana Olegovna, PhD of pedagogics, associate professor of Department of documentation science and information analysis of Saint-Petersburg State University of Culture serebro925@list.ru
Тимофеева Валерия Борисовна, студентка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Timofeeva Valeriya Borisovna, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture valera.timofeeva@gmail.ru	Москвина Ирина Константиновна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Moskvina Irina Konstantinovna, PhD of philosophy, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture i.moskvina@mail.ru
Тихонова Елизавета Владимировна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Tikhonova Elizaveta Vladimirovna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture tihonova-elizaveta@bk.ru	Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Lola Galina Nikolaevna, doctor of philosophy, professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture galina_lola@mail.ru
Третьяков Андрей Леонидович, студент, кафедра библиотекосведения и теории чтения СПбГИК Tretyakov Andrey Leonidovich, student, Department of library science and theory of reading of Saint-Petersburg State University of Culture andltretyakov@gmail.com	Старовойтова Ольга Рафаельевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотекосведения и теории чтения СПбГИК Starovojtova Olga Rafaeljevna, PhD of pedagogics, associate professor of Department of library science and theory of reading of Saint-Petersburg State University of Culture olgastarovoyt@mail.ru
Ушакова Варвара Андреевна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Ushakova Varvara Andreevna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture varvara.ura@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgenjevna, doctor of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture petrakova.anna@gmail.com
Фролова Надежда Вадимовна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Frolova Nadezhda Vadimovna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture anchutki@mail.ru	Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Lola Galina Nikolaevna, doctor of philosophy, professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture galina_lola@mail.ru
Хлопонина Александра Анатольевна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Khloponina Aleksandra Anatolievna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture sashakhloponina@gmail.com	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nadinst2008@yandex.ru

Цветков Дмитрий Владимирович, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Tswetkov Dmitry Vladimirovich, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture dmitry.tswetkov@yandex.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru
Цветкова Юлия Алексеевна, студентка, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Tsvetkova Yuliya Alekseevna, student, Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture tsv_yulia@bk.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD of cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint-Petersburg State University of Culture proolg2000@mail.ru
Чурбанова Ольга Игоревна, соискатель, кафедра социально-культурной деятельности СПбГИК Churbanova Olga Igorevna postgraduate student, Department of socio-cultural activity of Saint-Petersburg State University of Culture churbanova@gmail.com	Ивлиева Ирина Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности СПбГИК Ivlieva Irina Anatolevna, doctor of pedagogics, associate professor of Department of socio-cultural activity of Saint-Petersburg State University of Culture irina@ivelen.spb.ru
Шендарев Николай Андреевич, аспирант, кафедра искусствоведения СПбГИК Shendaryev Nikolay Andreevich, postgraduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture fonmozel@mail.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture ArutyunyanJl@yandex.ru
Шмакова Анна Андреевна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Shmakova Anna Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture shmakova.anna.19@gmail.com	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD of history, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture elenamast@yandex.ru
Юрина Анастасия Андреевна, студентка, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Yurina Anastasiya Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture anastasiya.yurina@bk.ru	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD of pedagogics, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint-Petersburg State University of Culture shlyahtinalm@rambler.ru
Яковлева Анастасия Сергеевна, студентка, кафедра искусствоведения СПбГИК Yakovleva Anastasiya Sergeevna, student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture nasty9117911991@mail.ru	Громов Федор Юрьевич, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГИК Gromov Fedor Yurevich, PhD of cultural studies, senior lecturer of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture gromov73@mail.ru
Яковлева Мария Юрьевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Yakovleva Mariya Yurevna, graduate student, Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture mariay77@yandex.ru	Ершов Глеб Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Ershov Gleb Yurevich, PhD of art studies, associate professor of Department of art studies of Saint-Petersburg State University of Culture gleb.ershov@gmail.com